

Ana Cristina Ribeiro Oliveira

As Mãos e os Frutos

de Eugénio de Andrade e de Lopes-Graça

**Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Investigação e
Ensino apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob a orientação do Professor Doutor José Augusto Bernardes**



**Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra
2010**

NOTA PRÉVIA

Falar da poesia de Eugénio de Andrade implica, de certa forma, falar de música. Da música das suas palavras e da que a prolonga, nascida, neste caso, das mãos de Lopes Graça, que um feliz acaso me fez encontrar e que originou a vontade de me deter nestas duas formas de arte, para tentar descobrir como os sons musicais e a palavra se cruzam e se complementam no universo destes artistas.

Quero expressar a minha gratidão e apreço ao Professor Doutor José Augusto Bernardes, na qualidade de meu orientador, pela disponibilidade que sempre demonstrou, pelo rigor com que acompanhou as diversas fases deste trabalho e pelos seus pertinentes conselhos ou sugestões.

Agradeço, ainda, à Professora Sofia Rocha e às minhas filhas, Luísa e Carolina, que me ajudaram a perceber alguns dos aspectos da escrita musical de Lopes Graça, indicações que se revelaram de uma grande utilidade na leitura das partituras do compositor.

INTRODUÇÃO

Haverá, certamente, alguma forte razão para que “em parte alguma encontremos culturas cujo canto seja completamente desprovido de palavras, desprovido de poesia”.¹

De facto, apesar de serem artes autónomas e com características muito próprias e distintivas, a literatura e a música sempre conviveram e se influenciaram mutuamente ao longo da sua história, ainda que feita de encontros e desencontros, mantendo uma intensa relação criativa e inspirando-se reciprocamente.

“Orpheu, o músico e o poeta que, com o seu canto, amansava as feras, animava as pedras, fazia mover as árvores e pacificava os homens, é o símbolo mítico desta profunda união entre as duas artes...”², diz-nos Aguiar e Silva. Protegidas pelas Musas da antiga Grécia, música e poesia eram indissociáveis. A música acompanhava a poesia lírica, que deverá esta designação à lira, instrumento usualmente utilizado, a par do aulos e da cítara.

Se bem que hoje não se possa considerar que a música e literatura se influenciem de forma directa como já aconteceu no passado, em que a evolução de uma testemunhava de perto a da outra, ou que “a literatura seja a principal influenciadora da música, e muito menos a música a fonte mais demandada pelos homens de letras,”³ é difícil não concordar com João de Freitas Branco quando afirma que “não é preciso ser profeta para intuir a perduração deste intercâmbio de musas. Há genes comuns a literatura e música”.⁴

Para Lopes Graça, torna-se igualmente “difícil estabelecer rigoroso e nítido ponto de separação entre a palavra e o canto; se é certo que aquela pode, sob o

¹ Cf. Nettl, Bruno, “On the Questions of Universals”, in *The World of Music*, Roma, 1977, citado por João de Freitas Branco, *Música e Literatura – Segmentos duma Relação Inesgotável*, Colóquio Letras, Nº42, 1978. Também Lopes Graça nos diz: “As origens do canto confundem-se com as origens da própria música. (...) o que é evidente é que desde sempre se cantou e que o canto é um fenómeno sociomórfico da mais alta e significativa importância.” (Cf. *Escritos Musicológicos*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, pp. 57-58.)

² Silva, V. M. de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 2002, p.173.

³ Branco, João de Freitas, *Música e Literatura – Segmentos duma Relação Inesgotável*, Colóquio Letras, Nº42, 1978.

⁴ Idem.

Introdução

império da paixão, tender para a música, (...) também o canto, ao invés, quando se quer fazer mais persuasivo e, sobretudo, quando expõe, canta ou narra, como no recitativo, tende para as condições da voz falada.”⁵

Neste trabalho, tentaremos perceber esta ligação entre poesia e música, analisando a linguagem poética de Eugénio de Andrade e a linguagem musical de Lopes Graça, ligação que estes homens que se destacaram nas artes portuguesas cultivaram de forma modelar.

É usual, por parte da crítica, a associação da escrita de Eugénio de Andrade à arte dos sons. De resto, o próprio escritor, frequentemente, a referiu nos seus escritos. A musicalidade das suas palavras, a sonoridade e ritmo dos seus versos, as diferentes tonalidades melódicas que sugerem e a brevidade das suas composições serão alguns dos aspectos que aproximam a sua à arte dos sons.

Também Lopes Graça encontrou na literatura inspiração frequente para a sua criação musical, onde é visível o enorme interesse que a produção literária portuguesa sempre lhe suscitou. De facto, percorrendo a vasta obra musical que nos legou, deparamo-nos com um extenso leque de escritores que mereceram a sua atenção, entre os quais se encontram os mais representativos da nossa literatura, desde os seus primórdios à actualidade, e que ele tentou incansavelmente difundir e ilustrar com os sons musicais.

Da obra destes dois artistas, seleccionámos *As Mãos e os Frutos*, primeiro livro do poeta e o ciclo de músicas para voz e piano do compositor, com o intuito, não só de fazer uma leitura das composições, mas também de tentar demonstrar que duas formas de arte podem completar-se, evidenciando essa união tão natural e que se manteve inalterável durante tanto tempo.

A poesia de Eugénio de Andrade será objecto de uma abordagem genérica e abrangente, no primeiro capítulo, dando especial ênfase a palavras que o poeta reutiliza ao longo da sua criação poética e intimamente ligadas ao seu primeiro livro, *sinais que foi semeando*⁶ ao longo da sua obra e que nos permitirão ilustrar o percurso da sua escrita. Assim, as “mãos” e os “frutos”, que nele surgem com um

⁵ Cf. *Escritos Musicológicos*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, p.57.

⁶ Considerando que, “Em Poesia, as palavras não são nomes, são sinais”, Fernando Mendonça diz-nos que “Eugénio de Andrade é um semeador de sinais”. (cf. “Eugénio de Andrade ou a Emblemática do Real Absoluto”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto, p. 109.

Introdução

destaque especial, que lhes é dado até pelo próprio título do livro, constituirão a *fonte* de onde decorrem outras imagens e palavras que povoam o seu universo poético.

Encontramos, na sua poesia, algumas repetições obsessivas de temas, palavras, expressões ou imagens que atestam as suas preferências solares, mas também algumas que podemos adjectivar de nocturnas, que se vão transformando para dar lugar sucessivamente a novas palavras e imagens. De resto, é o próprio poeta o primeiro a reconhecer a sua atracção pelas metamorfoses que surgem frequentemente na sua poesia: “À melodia exasperada e expectante, cálida e apaziguadora de Eros, a esse canto que da fundura do ser remonta às vertentes da morte, deve a minha poesia quase sempre o impulso inicial. Mas só esse impulso, pois é então que outra paixão começa: a das metamorfoses.”⁷

Muitas palavras poderiam ser apontadas, já que as metamorfoses que se vão apresentando nos seus versos são múltiplas e algumas até surpreendentes. Consideraremos, no entanto, as palavras que estão mais intimamente ligadas ao seu primeiro livro, ou o que foi por ele assim considerado, durante muito tempo.

Seguir-se-á, no capítulo dois, uma leitura do livro *As Mãos e os Frutos*, orientando a nossa análise pelos temas maiores que atravessam a colectânea de poemas, ou, se quisermos, do poema, que as imagens e metáforas sugerem e ampliam, acreditando que as referências apontadas no capítulo anterior poderão contribuir para facilitar e alargar a leitura deste. Deste modo, algumas palavras e imagens alcançarão um destaque e uma ressonância especiais, tornando-se ainda mais expressivas e transparentes.

Poeta solar, como o próprio se definia, sensível às tonalidades musicais e evidenciando “uma inusitada mestria do ritmo, da rima, da assonância”, nas palavras de Isabel Pires de Lima⁸, a sua poesia é, certamente, como o afirmou Óscar Lopes, *uma espécie de música*. Daí que nos tenhamos interessado em perceber que música poderia nascer, pelas mãos de Lopes Graça, de uma poesia considerada pela crítica já tão íntima da arte dos sons.

No seguimento desta ideia, no capítulo três, daremos expressão à leitura que Lopes Graça fez dos poemas de Eugénio de Andrade, sem deixar de referir alguns

⁷ Cf. “Da Palavra ao Silêncio”, *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 290.

⁸ Cf. “Incandescências”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.

Introdução

dos aspectos mais relevantes da vida e obra do carismático compositor. Tentaremos evidenciar a leitura atenta e arguta que o compositor fez dos versos de Eugénio de Andrade, apontando algumas das principais características da sua música. Veremos de que forma a linha vocal e o acompanhamento pianístico se complementam para caracterizar o poema, traduzir a emoção lírica de forma intensa e profunda e evidenciar palavras e imagens que se destacam na mensagem poética.

A outra música que Lopes Graça fez nascer das palavras de Eugénio de Andrade originou uma nova expressão artística que, não sendo independente, pois deriva das duas, se torna, no entanto, única. O canto será, então, uma simbiose das duas formas de arte que as torna verdadeiramente inseparáveis, criando “uma unidade poética indissolúvel”⁹, conferindo ressonância à palavra e ao som que a traduz e intensifica.

Aliar a música, ou outra forma de arte, à literatura será uma oportunidade de ampliar as capacidades de comunicação de cada uma, já que poderão contribuir para se elucidar e complementar a mensagem da outra, sem ter como finalidade superar-se ou substituir-se reciprocamente. Tal como as palavras não chegam para ilustrar e fazer sentir as sensações que a música provoca, mesmo que se apresentem muito persuasivas ou evocativas da arte dos sons, também a música carece da capacidade semântica da palavra.

A questão do vínculo entre música e literatura interessa-nos, não no sentido da sua história de encontros e desencontros, que extravasa o âmbito deste trabalho apesar do fascínio que tal estudo nos suscita, mas na medida em que, de facto, as duas artes se podem encontrar sem perderem a sua intrínseca individualidade e originalidade. E é este encontro que, no quarto e último capítulo, sugerimos que ocorra em contexto escolar.

Assim, numa perspectiva didáctico-pedagógica, reflectiremos sobre as potencialidades da música no estudo do texto literário e apresentaremos algumas propostas de actividades que poderão, eventualmente, ser postas em prática na sala de aula.

O principal objectivo deste capítulo será o de demonstrar como as duas artes se podem elucidar mutuamente, tirando partido das características que partilham ao nível do ritmo, da entoação, acentuação e timbre, o que nos permitirá uma

⁹Lopes-Graça, Fernando, *Musicália*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992, p.71.

Introdução

abordagem comparativa das duas expressões artísticas. Procuraremos, assim, evidenciar de que forma a música poderá contribuir para a análise e estudo do texto literário, servindo de motivação para a leitura e de ponto de partida para actividades que aliciem os alunos, mostrando-lhes como duas artes distintas interagem e se complementam.

“Poesia é a mais alta criação humana. É o verbo divino. Só tem equivalente na música”¹⁰, diz-nos Eduardo Lourenço. Analogia que Óscar Lopes encontra na poesia de Eugénio de Andrade,

“porque, como certa grande música, ela é luz, oiro, plenitude, diálogo da promessa matinal com o ardor maduro, ou latejante, dos frutos, ou do corpo humano acordado para o seu próprio milagre arterialmente rumoroso. Até a morte se destrona em sua única realidade, que afinal se situa em plena vida. (...) A sua dor é solar, participa da alegria, como, no fundo, toda a verdadeira e intensa dor moral: é a intransigência de nada aceitar senão desde a plenitude consumada, pois que a plenitude se realiza sobretudo como grau de exigência consciente perante a vida, seja o que for que ela nos dê.”¹¹

O poeta elemental de *As Mãos e os Frutos*, poeta da luz e da sombra, que canta a hegemonia do corpo, o encontro com a vida e com o amor, e que nos seus versos demonstra a plenitude e perfeição da linguagem que perseguiu ao longo da sua vida, é, certamente, também o poeta da palavra: “Perigosas ou inocentes, e ambas as coisas o são, as palavras são também o mais veemente testemunho de fidelidade do homem ao homem.”¹²

Com ele, a música converte-se em palavra e a poesia traduz-se em música, como lapidarmente intuiu Lopes Graça, nas composições que nasceram dos textos de Eugénio de Andrade, ilustrando a reverência do poeta pelo Homem, pela vida e pela palavra que, afinal, ambos cantam em uníssono.

“Ce clavecin bien tempéré”, como Marguerite Yourcenar o definiu, ligando a sua poesia à música de Bach, rigoroso com as palavras, ilusoriamente simples e claras, tornar-se-á cada vez mais exigente com a linguagem, o que se torna bem

¹⁰ Cf. “Eduardo Lourenço Entrevistado por Clara Ferreira Alves”, in Revista *Única*, Expresso, 31/12/2009, pp. 46-54.

¹¹ Cf. *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)*, IN-CM, 1981.

¹² *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 294.

Introdução

patente nos seus últimos livros¹³. Esta assumida exigência traduzir-se-á numa poesia ainda mais breve, com um acentuado predomínio da imagem, fazendo-se acompanhar de uma ainda maior simplicidade de expressão, mas à qual não falta profundidade e pluralidade de leituras¹⁴. A música de Lopes Graça servirá para conhecermos uma das possíveis leituras e para ampliarmos a nossa própria, descobrindo, através dos seus sublinhados, novos pontos de interesse e de reflexão nesta poesia que emerge “num horizonte de luz solar e jovem”, cenário predilecto do poeta, onde “se inscrevem a minha canção e o meu silêncio, abertos ao teu silêncio, à tua canção”¹⁵.

Resta-nos seguir ao encontro das palavras musicais de Eugénio de Andrade, porque acreditamos, tal como o compositor, que a “música, toda a música, há-de-nos dar sempre uma impressão de frescura e de espontaneidade, uma sensação de nascer, qual água em manancial, no próprio momento em que se escuta.”¹⁶

¹³ Apesar de a simplicidade ser uma das suas grandes características, no poema “Não se Aprende”, do livro *O Sal da Língua* (1995), escrito aos 72 anos, Eugénio de Andrade afirma que “Não se aprende grande coisa com a idade. / Talvez a ser mais simples, / a escrever com menos adjectivos (...)”.

¹⁴ Também Jorge Pinheiro considera que “(...) a tão apregoada simplicidade de linguagem dos seus poemas” lhe recorda, “frequentemente, a aparente simplicidade musical dos “Lieder” de Schubert, tão facilmente trauteáveis, mas onde se esconde, igualmente, uma sublinear e enorme complexidade.” (Cf. *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.)

¹⁵ Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990.

¹⁶ Cf. *Musicalia*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992, pp.45-46.

Capítulo I – As Mãos que trazem os Frutos – algumas considerações sobre a poesia de Eugénio de Andrade

*Assim eu queria o poema:
fremente de luz, áspero de terra,
rumoroso de águas e de vento.*¹⁷

Poderíamos atrever-nos a considerar estes versos a síntese da poesia de Eugénio de Andrade, voz que persiste em cantar a ligação do Homem com a Natureza. De facto, percorrendo a obra do poeta, deparamo-nos constantemente com os clássicos quatro elementos de Empédocles, *terra, água, ar e fogo*, que surgem como vectores estruturantes das constelações de palavras que inventa para dar forma aos seus versos.

Aproximando a sua poesia da música, Óscar Lopes diz-nos que “este poeta restringe imenso o teclado dos seus sons, mas revela afinal que as suas possibilidades são inesgotáveis”.¹⁸ Com efeito, explorando a simbologia e o poder metafórico das palavras, os elementos vão dando lugar, sucessivamente, a novos e diferentes elementos que estabelecem entre si afinidades várias, afastando-se, por vezes radicalmente, da palavra que lhes deu origem.

Com palavras e imagens luminosas, claras e simples, mas sem abdicar do *ostinato rigore* que sempre perseguiu, expressa o poeta as poucas coisas que considera “*absolutamente* necessárias” e que os seus “versos amam e exaltam”¹⁹ repetida e insistentemente ao longo de toda a sua obra.

¹⁷ Cf. “Os Frutos”, *Ostinato Rigore*, in *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p. 124. Todas as referências, transcrições e excertos de poemas que se seguem remetem para esta edição.

¹⁸ Lopes, Óscar, *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)*, IN-CM, 1981, pp. 34-35.

¹⁹ «(..) desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água...aprendi que poucas coisas há *absolutamente* necessárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz.» (Cf. “Da Palavra ao Silêncio”, *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 288.)

Nos seus poemas, canto onde a própria *poesia se canta*²⁰, no dizer de Eduardo Lourenço, está patente o seu amor pelas

*palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do verão, aos barcos de vento; palavras lisas como seixos, rugosas como o pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol.*²¹

“E um elemento ressuma de toda ela, a trespassa e unifica – precisamente o elemento da *água*.”²² De facto, a água, significando vida, fertilidade, plenitude, origem, comunhão, surge metamorfoseada em rio, fonte, lago, mar, orvalho...mas também em lágrima, águas sombrias ou mortas, remetendo para a tristeza e solidão que marcam alguns dos seus poemas.

Já no primeiro livro do poeta, o jovem corpo desejado apresenta-se como um “ímpetuoso” rio ou como um deus (“Green God”, p.23) que “Trazia consigo a graça / das fontes quando anoitece. / Era o corpo como um rio (...)”. *Véspera da Água* marca uma mudança no significado atribuído à água, tornando-se particularmente nítida a sua face menos solar. Se, nos primeiros livros, encontramos o vocábulo geralmente associado à juventude, vida e desejo, aqui, não terá a habitual conotação de alegria e fertilidade e aproxima-se da sombra, adquirindo contornos mais nostálgicos, cenário que é corroborado pelo campo semântico que o acompanha, e que, de resto, já se fazia sentir em *Obscuro Domínio*.

Palavra predilecta de Eugénio de Andrade, a água, bem como os outros vocábulos que dela decorrem ou com a qual se relacionam de forma íntima (“pouco importa o nome: / para nascer / escolhi um rio” – “Com os Álamos”, *Obscuro Domínio*, p.165), é, efectivamente, um dos temas centrais da sua poesia, surgindo ao longo de toda a sua obra revestida de diversas tonalidades, umas significando graciosidade, juventude, desejo físico ou vida, “Água, água. / Porosas águas da alegria” (“Todas as Águas”, *Os Sulcos da Sede*, pp. 589-590) e outras, as “águas da

²⁰ Lourenço, Eduardo, “Angelismo e Poesia – A Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p.52.

²¹ Andrade, Eugénio de, “Da Palavra ao Silêncio”, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 294.

²² Ferreira, Vergílio “Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto, p. 438.

sombra” (“Nas Águas da Sombra”, idem, pp.592-593), significarão tristeza, solidão ou morte.

A água conduz-nos ao “tão mimético verbo beber”, outra palavra da preferência do poeta, que representa uma profunda ligação entre os seres e as coisas, “um verbo aliterante, redundantemente labializado, um verbo de sôfrega apetência”²³, como o definiu Óscar Lopes.

E nesta poesia tudo é susceptível de ser bebido ou sorvido. De facto, quando o contacto é intenso e sugere comunhão entre os seres, seja ao nível do contacto físico ou do espiritual, vemos o “eu” ou o “tu” beber, da mesma forma que as coisas ou os animais. Assim, encontramos aves que bebem o “teu grito”, nos “teus dedos”, como se fossem “horizontes”, ou fontes que bebem no rosto do ser amado, que se converte num “Corpo para beber até ao fim” (“Corpo Habitado”, *Obscuro Domínio*, pp. 146-147).

A par da natureza, o corpo, que é frequentemente jovem e se *confunde com o desejo*²⁴, reveste-se de especial importância nesta poesia “de natureza amorosa e desejanse”²⁵, no parecer de Óscar Lopes. O corpo, cuja sensualidade é tão evidente nos seus versos e em particular em *Obscuro Domínio*, livro de grande propensão erótica, é, para o poeta que se auto denomina “poeta solar”, *metáfora do universo*²⁶. Assim, para Eugénio de Andrade,

*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.*²⁷

Tratar-se-á, provavelmente, de um lugar-comum, como referiu Carlos de Sousa²⁸, uma ideia largamente explorada pela crítica que a criação do poeta sempre

²³ Lopes, Óscar, “Mãe-d’água ou a poesia de Eugénio”, in *Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Edições ASA, Porto, 2003, p. 294.

²⁴ Eugénio de Andrade dirá, em *Rosto Precário*: “A imagem da juventude sempre se confundiu em mim com o desejo – ardendo, por assim dizer, em cada sílaba”. (Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 323.)

²⁵ Lopes, Óscar, “Uma Espécie de Música”, IN-CM, 1981.

²⁶ Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 310.

²⁷ Cf. “O lugar mais perto”, *Ofício de Paciência*, in *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p.496.

motivou, mas não poderemos deixar de notar que Eugénio de Andrade é, de facto, “poeta do corpo”, tendo sido, de acordo com as palavras de Luís Miguel Nava, “o que primeiro se apostou em dignificar tal dimensão do homem”²⁹. Esta mesma ideia de dignificação do corpo transmite-a Eugénio de Andrade em *Rosto Precário*:

A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humilhado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá. Digo corpo onde outros dizem espírito, porque todo o pensamento desencarnado me faz horror. Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miséria. Só através do corpo nos poderemos erguer à divindade do que formos capazes, até deixar de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes.

Eugénio de Andrade encara, assim, o homem como uma união inseparável do corpo com o espírito, erguendo-o, frequentemente, à esfera do divino, sem deixar, no entanto, de o sentir intensamente carnal. Essa divinização do corpo, que é simultaneamente objecto de desejo físico, é evidente no poema “Apenas um Corpo” (*Até Amanhã*, p.75), em que o pendor fortemente erótico se imiscui com as alusões ao seu carácter sagrado. “Amorosamente toco o que resta dos deuses”, diz-nos o poeta, referindo-se a “(...) um corpo horizontal, / tangível (...) / “Um corpo nu, divino (...)”.

Deparamo-nos, frequentemente, na sua poesia de exaltação do amor, da juventude e da luz, com uma história entre um “eu” e um “tu”. E, se o “eu” surge discreto e, por vezes, poderíamos dizer, numa posição de submissão e de inferioridade em relação ao “tu”, este irrompe repleto de esplendor e de vida, independentemente da sua condição divina ou animal. Mas, tal como a natureza obedece ao ritmo cósmico, transformando os seres e as coisas que se renovam ciclicamente, também o corpo deixa ver as marcas da passagem do tempo que se

²⁸ Sousa, Carlos Mendes de, “O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade”, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 131-132.

²⁹ Relativamente a esta designação continua Luís Miguel Nava: “Grande foi, contudo, o desgaste a que subsequentemente essa expressão, ‘poeta do corpo’, se viu sujeita, sobretudo por parte de uma série de epígonos que não tardaram a proliferar e que, dela fazendo quase que divisa, muito contribuíram para que tal expressão deixasse de poder dar conta daquilo a que parecia ter sido destinada.” (Nava, Luís Miguel, «O essencial sobre Eugénio de Andrade», Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp.19-20.)

estenderá, naturalmente, à paixão e ao desejo que estão intimamente ligadas à juventude.

IMPROVISO

*Uma rosa depois da neve.
Não sei que fazer
de uma rosa no inverno.
Se não for para arder
ser rosa no inverno de que serve?*

Neste poema³⁰, escrito perto dos oitenta anos, Eugénio de Andrade questiona a utilidade do amor que o surpreende no fim do ciclo da vida. A rosa floresce na Primavera, estação associada à juventude e, conseqüentemente, ao despontar do desejo amoroso. Simbolizando o amor, o facto de esta rosa surgir no Inverno, ou seja, na última etapa da vida, torna-a inútil pois o desejo e o fulgor da paixão já se extinguíram. O carácter sinestésico que atravessa esta meditação *improvisada*, onde sensações visuais e tácteis se misturam unindo pólos contrários, contribui para sublinhar a ideia ou sentimento de desalento que é a constatação final: “Se não for para arder / ser rosa no inverno de que serve?”

Assim, o corpo *impetuoso e animal*, que anteriormente fora tocado pela luz, reflectindo todo o seu fulgor, vai perdendo a chama do desejo que outros prazeres irão suprir. Em *Os Lugares do Lume*, “a réstia de luz incendiando / ainda a mão, // as palavras que dão sentido à arte / dos dias a caminho do fim” serão alguns d’ “Os Pequenos Prazeres” (pp.570-571) do poeta. Também no poema “Escrevo”, inserto no volume *Os Sulcos da Sede* (p.596), será a escrita das memórias que permitirá ao sujeito lírico o seu renascimento e voltar a saborear os deleites da juventude:

*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 o meu nome.
Escrevo para levar à boca
o sabor da primeira*

³⁰ Cf. *Pequeno Formato*, in *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p. 552. Este poema está na base da criação da obra *A Jeito de Homenagem a Eugénio de Andrade* que compila textos em prosa e em verso publicados no “das Artes das Letras”, de *O Primeiro de Janeiro*, entre Dezembro de 2002 e Março de 2004.

*boca que beijei a tremer.
Escrevo para subir
às fontes.
E voltar a nascer.*

De facto, a palavra ocupará o lugar do ser amado nos seus textos, apresentando-se como principal fonte de satisfação, como fora, outrora, o corpo jovem do outro:

*Agora são elas que têm o teu rosto,
As palavras; e não só o rosto:
o sexo e a trémula alegria
que foi sempre senti-lo desperto.
Sem palavras já não somos nada;
estão agora de perfil, repara
como reflectem o que de juvenil
houve sempre em ti, o mesmo sorriso
só um pouco menos fatigado
e o andar apenas menos lento.³¹*

Do corpo humano, têm especial relevo as mãos, um dos “mais insistentemente referidos lugares do corpo” na poesia de Eugénio de Andrade, como salientou Luís Miguel Nava³². Mãos que são o instrumento da sua escrita, que *tocam, acariciam e sentem* os outros e as coisas, unindo o homem à palavra e à natureza, como diz o próprio poeta, em *Rosto Precário*, confirmando a preponderância do tacto na sua poesia:

“Se sou poeta pela graça de todos os sentidos, é o tacto que desempenha o papel principal. Tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las e senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante – eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente”.³³

As mãos surgem com um destaque especial já no seu primeiro livro, que o próprio título sublinha, a par com os frutos, onde se apresentam como elo de comunicação e de ligação entre os amantes, para além de instrumento da escrita.

³¹ Cf. *Matéria Solar*, in *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p. 317.

³² Cf. “O Essencial sobre Eugénio de Andrade”, Lisboa, IN-CM, 1987, p.21.

³³ Cf. “Da Palavra ao Silêncio”, *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 296.

Aqui, são retratadas, habitualmente, como algo único e precioso e, quando representam metonimicamente o ser amado, revestem-se de um significado especial, simbolizando a *luz* que vem ao seu encontro... Estas mãos, que “despem a mágoa” que assola o sujeito lírico logo no primeiro poema da colectânea, serão comparadas a “estrelas penduradas” nos seus dedos e a “flores abertas”, transmitindo-nos a certeza da influência do outro, que não só é capaz de alterar o seu estado anímico, mas também de suscitar a própria criação poética.

Encontramos um cenário diferente num poema intitulado “As mãos”, do livro seguinte, *Os Amantes sem Dinheiro* (p.50), onde o principal órgão da escrita aparece como símbolo de tristeza e inutilidade:

“Que tristeza tão inútil essas mãos / que nem sequer são flores (...)”

Este livro, se bem que atravessado pela claridade que caracteriza *As Mãos e os Frutos*, pois no rosto do ser amado “começa a madrugada. / Luz abrindo, / de rosa em rosa, / transparente e molhada” (“Retrato”, p.44), é tocado pela melancolia e pelo desalento de quem sabe que “Cada sonho morre às mãos doutro sonho” e que “as palavras estão gastas”, pois “já se não passa absolutamente nada” quando confessa o seu amor (“Adeus”, p.51). No entanto, não devemos colocar demasiada ênfase neste desânimo, pelo menos nesta fase da sua poesia. De resto, o próprio poeta se encarrega de nos tranquilizar, assegurando-nos: “ainda sabemos cantar, / só a nossa voz é que mudou”. Assim, apesar de saber que “Um verso já não é a maravilha, / um corpo já não é a plenitude”, mantém a esperança e o alento pois “setembro traz ainda / um fruto em cada mão” (“Elegia”, p.45).

Os amantes que nos são apresentados no primeiro poema do livro (pp.41-42), “que tinham frio no coração / (...) e um anjo de pedra por irmão”, relembram o “Anjo de Pedra” de *As Mãos e os Frutos*. É usual em toda a obra a comparência de versos, expressões e títulos de poemas de composições anteriores ou que se irão seguir, criando assim um efeito de eco e que nos leva a reviver imagens centrais da sua poesia, o que contribuirá para a sensação de estarmos, muitas vezes, a ler um longo poema. Mas estes amantes são também capazes do impensável, pois “a cada gesto que faziam / um pássaro nascia dos seus dedos / e deslumbrado penetrava nos espaços”.

A perturbação ou a tristeza que perpassa alguns destes poemas será especialmente sublinhada nos versos do livro seguinte, *As Palavras Interditas*³⁴, como é visível já no poema inicial e que partilha o título do livro: “Dói-me esta água, este ar que se respira, / dói-me esta solidão de pedra escura, / estas mãos nocturnas onde aperto / os meus dias quebrados na cintura.” A solaridade não penetra neste ambiente de sombra, que aqui será de solidão e de dor, reverso da noite que já surgiu *nimbada de astros* e ocasião de encontro dos amantes. O campo semântico da estrofe a que nos referimos, a penúltima das seis quadras que constituem o poema, (“dói-me”, “solidão”, “escura”, “nocturnas”, “quebrados”), reverbera a ideia de sofrimento, que se estende aos elementos arcaicos, dos quais, naturalmente, apenas não comparece o fogo, enquanto símbolo de vida e luz, fazendo apenas uma tímida aparição, na terceira estrofe, quando o sujeito lírico confessa o seu amor: “Amote...E entram pela janela / as primeiras luzes das colinas”.

A coexistência da luz e da sombra é constante na obra de Eugénio de Andrade. Este poeta considerado solar ou “o amigo mais íntimo do sol”³⁵ (*Matéria Solar*, p.311), expressão cunhada por Luís Miguel Nava e inúmeras vezes asseverada pela crítica, também não deixa de o ser da sombra: “A claridade coroa-se de cinza, eu sei: / é sempre a tremer que levo o sol à boca” (*Contra a Obscuridade*, p.383). Na verdade, não encontramos um só livro que fale apenas da luz, da vida e da alegria, sendo certo, no entanto, que as tonalidades menos solares aí compareçam, muitas vezes, para acentuar o brilho da outra “face”, a que transborda vida, amor e desejo. De resto, a obra do poeta é atravessada por dicotomias das mais variadas formas. Deparamo-nos, frequentemente, com expressões, palavras e imagens que apontam para direcções contrárias (alto/baixo, luz/sombra, juventude/envelhecimento, canto ou música / silêncio ou rumor...).

De facto, a tensão entre mundos opostos atravessa-a e, se as imagens de vida, de luz, de graça são uma constante na sua obra, pressente-se um adensar de

³⁴ Este será o livro que o poeta confessa apreciar menos no conjunto da sua obra. Nas “Notas”, datadas de Junho de 2000 e incluídas no volume *Poesia*, que reúne a obra do poeta, pode ler-se: “(...) não tenho qualquer perplexidade em referir aquele de que gosto menos. Trata-se de *As Palavras Interditas*. Com excepção de meia dúzia de poemas, entre eles o que dá título ao volume, a maioria daqueles versos tornaram-se-me estranhos, não consigo reconhecer-me neles.” (Cf. *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p.607.)

³⁵ Versos de *Matéria Solar*, onde Eugénio de Andrade personifica o desejo e o associa ao Sol, “não é o desejo / o amigo mais íntimo do sol?”, tornou-se, com Luís Miguel Nava, expressão caracterizadora do poeta.

melancolia e de sombra que se torna mais evidente nos seus últimos textos. Assim o provam os temas que vão surgindo na sua poesia: o envelhecimento do corpo, com a conseqüente debilidade física que dificulta a criação poética (“Obedecem-me agora muito menos, / as palavras”, “Agora as Palavras”, *Sal da Língua*) e esmorece a paixão (“Pertengo já tão pouco ao meu / corpo que nem sequer / beijei quem me entregava a boca.” – “Ritmo Surdo”, *Sal da Língua*); a brevidade da vida e a iminência da morte (“Eu sei: tu querias durar. / Pelo menos durar tanto como o tronco / da oliveira que o teu avô / tinha no quintal. Paciência, / querido, também Mozart morreu. / Só a morte é imortal.” – “Não sei”, *O Sal da Língua*); o sentimento de perda das pessoas que ama (“Esses mortos difíceis / que não acabam de morrer / dentro de nós (...) / (...) tão difíceis, os amigos” – “Os Difíceis Amigos”, *Ofício de Paciência*); a nostalgia da juventude (“Escrevo para levar à boca / o sabor da primeira / boca que beijei a tremer.” – “Escrevo”, *Sulcos da Sede*) e de memórias de outros “verões” que subitamente incendeiam o presente (“Dai-me ainda outro verão, / um verão do sul, um verão / de rolas frementes de cio, / de porosa alegria, de luz varrida / pela cal” – “Variação sobre um Velho Tema”, *Sulcos da Sede*) ou, ainda, o desencanto sobre o seu país, numa época marcada pela censura e pela repressão (“Vento / vento // há tanto / há só vento no meu país // vento branco / verde vento negro // ardente // seca as lágrimas // corta a voz na raiz” – “Peniche”, *Escrita da Terra*).

Também as palavras do poema “Não é verdade” (*As Palavras Interditas*, p.61), “O que sonhei cabe nas tuas mãos / gastas a tecer melancolia”, transmitem uma ideia de desalento e tristeza. E o sonho do poeta é “um país crescendo em liberdade” que substitua a dura realidade de uma pátria com “tanta rosa decepada, / tanta ponte de fumo, tanta roupa escura, / tanto relógio, tanta pomba assassinada”. Note-se que este livro foi escrito nos anos cinquenta, portanto em pleno período salazarista. Apesar de Eugénio de Andrade não se ter destacado na contestação e na luta política com a frontalidade de outros homens das artes do seu tempo, a recriminação e o desencanto sobre este período de repressão estão bem patentes nas suas palavras. No seguimento desta ideia, observamos que no poema “Frente a Frente”, do livro seguinte (*Até Amanhã*, p.80), o poeta manifesta o que sente relativamente à arbitrária imposição do poder. O próprio título garante a frontalidade e a probidade do seu pensamento.

FRENTE A FRENTE

*Nada podeis contra o amor.
Contra a cor da folhagem
contra a carícia da espuma,
contra a luz, nada podeis.*

*Podeis dar-me a morte,
a mais vil, isso podeis
- e é tão pouco.*

Como assinalou Óscar Lopes, “É mesmo típica de Eugénio de Andrade a prática de uma espécie de sincopa, que sacoleja a frase repetida ora para o início ora para o final do verso, e ainda de um processo que consiste em oscilar entre a repetição espaçada e a imediatamente contígua.” Verifica-se, de facto, essa “espécie de sincopa” que reforça a ideia central do poema: “nada podeis”. A repressão não pode atingir o que é mais importante na vida, e a morte, “isso podeis”, será pouco, assevera o poeta, se comparada com o amor e com a criação da natureza que está para além de qualquer controlo e proibição. Daí que seja tão premente o amor para a construção de um mundo mais radioso e feliz, como nos diz de forma insistente e obsessiva no poema “Urgentemente” (p.78) inserido no livro onde as “mãos afagam a luz”: “É urgente o amor. / É urgente um barco no mar. // (...) destruir certas palavras, (...) alguns lamentos / muitas espadas. // É urgente inventar alegria (...) rosas e rios e manhãs claras. (...) // (...) É urgente o amor, é urgente permanecer.”

Iremos encontrar em *Até Amanhã* um cenário muito diferente. No poema “Coração Habitado” (p.73), as mãos serão

*(...) os mais belos sinais da terra.
Os anjos nascem aqui:
frescos, matinais, quase de orvalho,
de coração alegre e povoado.*

(...) as pequenas mãos do mundo

*Alguns pensam que são as mãos de deus
- eu sei que são as mãos de um homem.
(...)*

*Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.*

Estas mãos, assim divinizadas, são consideradas como algo sagrado, impoluto, símbolo da inocência e do amor. “Mais ainda: cheiram a madressilva.” – sublinha o poeta. Regressamos ao Jardim do Éden, à origem da vida ainda não contaminada, ou, se quisermos, ao “azul puríssimo (...) isento de peso e crueldade” de que nos falará no poema seguinte (“Juventude”, p.74).

Contrasta o tom jovial e a claridade deste poema, em que as mãos são a personagem principal do início da criação, com a sombra e solidão de que falávamos. O último verso do poema situa-nos na orla do dia, como se a criação, fruto da noite, estivesse concluída e, assim perfeita, pudesse ser apresentada à luz.

E, em “Apenas um corpo” (p.75), as mãos “tremem, / pesadas de desejo”, tornando-se novamente o instrumento que possibilita a união física dos amantes e representando o desejo amoroso, ou “o erotismo exasperado”³⁶, no dizer do poeta, que se irá revelar em todo o seu esplendor e despudor em *Obscuro Domínio*³⁷. De facto, nos versos deste livro, a mão protagonizará a “lenta embriaguez dos dedos” (“Corpo habitado”, p.146) sobre um corpo, uma mão que se faz “marinheiro” porque o “verão / subitamente / se faz água no teu peito” (“Arte de navegar”, p.149) ou que, em “festa”, divaga, esquecida, pelo corpo do outro, conduzindo-o “às hastes da loucura” (“Nas ervas”, p.147). É evidente nas suas palavras o pendor fortemente erotizado que matiza os versos deste livro, que, de resto, desponta de forma regular em toda a sua poesia, se bem que nem sempre de forma tão evidente e expressiva.

³⁶ Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 309.

³⁷ Óscar Lopes assinala, de forma perfeita, as dominâncias deste livro: «*Obscuro Domínio*, livro do fogo, dionisíaco e labiríntico, representa a experiência poética de uma figuração directa e áspera, fulminante e escatológica, das rugosidades e concavidades obscuras da matéria corporal, da sua respiração e da sua música, da sua água e dos seus detritos, da sua terra e da sua luz, numa linguagem intensamente somatizada que transforma o discurso num corrimento espesso e negro (“a gordura das palavras”), jamais recuando ante a ruína, a dilaceração e o obscuro: “Estou a amar-te como o frio / corta os lábios. // A arrancar a raiz / ao mais diminuto dos rios. // A inundar-te de facas, / de saliva esperma lume. // Estou a rodear de agulhas/ a boca mais vulnerável. // A marcar sobre os teus flancos / itinerários da espuma. // Assim é o amor: mortal e navegável”.» (cf. “Sumário de um processo”, in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Edições ASA, Porto, 2003, p. 296.)

A palavra irá revestir-se de contornos rudes e agrestes, rasando uma linguagem que se distancia, no nosso entender, das palavras solares e brilhantes, ainda que por vezes raiadas de sombra, a que o poeta nos acostumara. *Obscuro Domínio* marca essa mudança na linguagem de Eugénio de Andrade, verificando-se um maior despudor nas referências explícitas no âmbito do desejo e vivências eróticas, despidas da beleza da palavra e do sentimento, onde assoma, por vezes, o calão. Já no primeiro poema do livro, intitulado “O ofício” (p.137), fala-nos sobre a sua arte de “juntar palavras / quero eu dizer: / ranho baba merda.” Destoa, esta definição, das palavras de *Coração do Dia* que “são como cristais”, *tecidas de luz e* que “mesmo pálidas / verdes paraísos lembram ainda”.

“Que rompam as águas: / é de um corpo que falo.” – dissera-nos o poeta em *Mar de Setembro*. E, com efeito, as águas correram velozes e despudoradamente em *Obscuro Domínio* e *Véspera da Água*.

Mas as mãos também representam a imagem terna da mãe, que o poeta recorda tranquilamente sentada com “as mãos no regaço cheias de doçura”. E a melancolia invade os versos de *Coração do Dia*³⁸, dedicados “À memória de minha Mãe”, que o poeta distingue com a maiúscula que é tão rara nas suas palavras, e que para José Bento será “um canto de Orfeu, uma pedra de harmonia atirada contra a escuridão até nascer a luz, uma descida aos Infernos para vencer a morte pelo amor e pelo verbo, que devolvem intacta a pureza de tudo o que verdadeiro se amou.”³⁹

Apresentando-se como elo de ligação entre os dois, as mãos personificam o afecto que nutre pela mãe e que se encontra perfeitamente espelhado não só neste livro, mas em composições esparsas ao longo da obra do poeta, sendo visível a mágoa que sente pela sua morte: “Estás só. / Desolado e só. / E é de noite.” (“Um rio te espera”, p.90).

³⁸ Sobre este livro, Luís Cernuda envia a Eugénio de Andrade uma carta datada de 3 de Março de 1959, onde se pode ler: “Como ya notaba en las colecciones *As mãos e os frutos* y *Até Amanhã*, y acaso aún más evidente en este *Coração do Dia*, tiene usted el don raro de hacer que visión y expresión coincidan hasta el punto de que la segunda parezca prolongación, demora gustosa de la primera. De ahí que sus palabras no pesan (...). La mirada y el sonido se hacen ahí caricia suavísima, como de pluma, de ala. (...) A veces (...) me parece hallar en sus versos un eco de los cantares de amigo, (...) la misma música de sonido y ritmo.” (cf. *Cartas a Eugénio de Andrade*, Olifante – Ediciones de Poesía, Zaragoza, 1979, pp. 42-43.)

³⁹ Cf. “«Poemas» de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaíos sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto, 1971, p. 325.

Os títulos em Eugénio de Andrade apontam para o predomínio temático de cada livro, se bem que muitos poemas se isolem, criando um efeito de estranhamento relativamente ao tom maior. Uma grande parte dos poemas não apresenta títulos, o que contribuirá para criar uma ligação entre as composições, como se de uma “partitura” se tratasse, no dizer de Vitorino Nemésio⁴⁰. No caso do livro de que falávamos, o título é bastante elucidativo e remete para o amor materno. O dia, conotado com vida e alegria, ligado à luz solar, encontra o seu reverso na noite que envolve o sujeito lírico, que aqui simboliza tristeza e abandono, mas que é, noutras composições, momento de amor de natureza diversa, mais carnal e físico, e que o poeta associa muitas vezes ao encontro dos amantes. Situando-se de dia, este “coração” que surge no título alia-se à luz e afasta-se, deliberadamente, do da noite que ele entrega voluptuosa e despudoradamente ao outro que é objecto de desejo. Tal não significa que só de noite o amante eugeniano compareça. Na verdade, a luz, o sol, o Verão, a Primavera e mesmo o início do Outono, mais precisamente as tardes de Setembro, quando a *luz é mais doirada e mais perfeita*, compõem o cenário ideal nos seus versos de entrega ao “tu” que ele insiste em cantar.

O diálogo que estabelece com a mãe, a quem se dirige muitas vezes como se ainda estivesse presente, numa atitude de negação da morte – “Mãe, já nada nos separa. / Na tua mão me levas, / uma vez mais, / ao bosque onde me sento / à tua sombra”, diz-se na composição que dá nome ao livro – tinge-se de tonalidades essencialmente ternas e melódicas, reclamando as mãos, para si, a proximidade íntima dos dois, nesta dolorosa ausência em que “de súbito desaba o silêncio. / É um silêncio sem ti.”. Por isso, continua o poeta, “Só nas minhas mãos / oiço a música das tuas” (“Sem ti”, p.88).

Este silêncio, esvaziado dos rumores que o enformam e que nele ressoam, difere da “magnífica e alta música do silêncio”, de que nos falará em *Rosto Precário*, e que em *Ostinato Rigore* será “de todos os rumores / o mais próximo da nascente”, fazendo assim brotar a vida.

A arte dos sons, uma das paixões⁴¹ de Eugénio de Andrade, comparece com frequência nas suas palavras, “É outra vez a música, / é outra vez / a música que me

⁴⁰ Cf. “Frutos Líricos”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p. 450.

⁴¹ Sobre a paixão de Eugénio de Andrade pela música, diz-nos Jorge Rodrigues: “(...) a falar de música, ele achava que estava de igual para igual comigo (sendo este um dos poucos erros da sua vida, pois a música ele tinha-a no sangue, que é onde ela deve estar). Mas, por tal julgar, assim se

chama” (“Sobre as Areias”, *Rente ao Dizer*, p.459), desde simples alusões no título ou no corpo dos poemas, “A música outra vez, de vaga / em vaga (...)” (“*Adagio Sostenuto*”, *Ofício de Paciência*, p.497) a textos que sobre ela versam concretamente, “É de Schumann, a música.” (“A Outra Morada”, *Rente ao Dizer*, p.458).

“Schumann por Horowitz” é o título de um poema de *Os Sulcos da Sede* (p.583). As mãos do pianista Horowitz⁴², considerado o grande virtuoso do piano do século XX, e as de Schumann, o *poeta do piano*, como ficou conhecida esta figura única do romantismo alemão, suscitam a criação deste poema. Assim, as mãos, “herança camponesa” que “de geração em geração, vêm de muito longe” e às quais “de sol a sol nenhum trabalho lhes foi alheio”, contrastam com as mãos

*frágeis, delicadas,
nascidas para dar corpo a sons
que, noutras épocas, outras mãos
se obstinaram em escrever como
se escrevessem a própria vida.
Ao vê-las, ninguém diria que
a terra corria no seu sangue.
São mãos envelhecidas, mas no teclado
são capazes do inacreditável: juntar
nos mesmos compassos o rumor
dos bosques em setembro e os risos
infantis a caminho do mar.⁴³*

Logo, as mãos serão polivalentes, tão aptas para os trabalhos mais árduos, “de sol a sol”, como para os mais sensíveis, “frágeis, delicadas, / nascidas para dar corpo a sons”, como as de Horowitz que se destacavam pela intensidade e mestria com que

desprendia: e falava, e ria, e parecia um putto. Apesar de conservar sempre a mais bela das linguagens, o Eugénio, falando de música, deixava-se levar pelas emoções, tornava-se torrencial. Foram talvez os únicos momentos em que a sua linguagem não tinha aquele rigor entranhado, presente até no discurso mais comum. Nunca eu o ouvi a soltar interjeições tipo "Ai!", "Que maravilha!". Pois fazia-o, ao recordar o Fischer-Dieskau no "Wanderers Nachtlied II" de Schubert.” (Rodrigues, Jorge, “Eugénio e a Música”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.)

⁴² Vladimir Horowitz (1903 – 1989) foi considerado o grande virtuoso do piano do Séc. XX. Nascido na Ucrânia, Horowitz tornou-se cidadão Americano na década de 40. Dotado de uma técnica incedível, executava as obras de forma pessoal e intensa, deixando transparecer apenas o movimento das mãos, como se canalizasse directamente as emoções para os seus exímios dedos.

⁴³ Aos 83 anos de idade, Horowitz interpretou *Kinderszenen op.15*, de Schumann, em Moscovo, após ter estado seis décadas afastado da sua pátria de origem. Provavelmente, será este concerto que o poeta refere nos seus versos.

executava as peças de piano. Já as mãos que “se obstinaram em escrever como / se escrevessem a própria vida” serão as do compositor. Eugénio de Andrade retém, provavelmente de *Kinderszenen op.15* de Schumann, “o rumor / dos bosques em setembro e os risos / infantis a caminho do mar” que os sons deste ciclo de músicas para piano sobre o mundo da infância, entre outros, evocam. Este poema apresenta-se como um testemunho como se fora um texto em prosa, que dela se aproxima pela ausência de rima, métrica irregular e sucessivos *enjambements*. Em *O Sal da Língua*, o poeta avisara: “Chega ao fim o verão, resta-me agora / a poesia a caminho da prosa” (“Em Estilo Amável”, p.539).

Ostinato Rigore é o livro onde “o verão / entra no poema” (“Soneto Menor à Entrada do Verão”, p. 117), das palavras fulgurantes, do verso conciso, da intensidade da imagem e da palavra, que traduz a cristalina qualidade de que o poeta nos falara no poema “As Palavras” de *Coração do Dia*.

As mãos surgem, aqui, matizadas de diversas e contrastantes tonalidades. Desta forma, serão a união dos opostos, do dia e da noite ou do sol e da lua que “dormem de mãos dadas” (“Natureza-Morta com Frutos”, p.124). Estas mãos, ou dedos, que colhem “o oiro” dos olhos do ser amado (“Nocturno a Duas Vozes”, p.121), poderão apresentar-se “tão cheias de alegria, / tão cheias de abandono” (“Escuto o Silêncio”, p.127), dispostas a abarcar a “terra toda nas minhas mãos acesa” ou ser apenas uma mão “quase imperceptível” (“Cante Jondo”, p.129), uma simples memória e fruto do sonho. No último poema deste livro, “a carícia não encontra a mão” que já fora e voltará a ser fértil de amor.

Se bem que os quatro elementos naturais compareçam insistentemente neste livro, o fogo, com as suas múltiplas e incandescentes metamorfoses, reclama para si o protagonismo: “Como podemos florir / ao peso de tanta luz?” (“Cristalizações”, p.118). E tudo arde, queima, brilha e se transforma em lume ou ardor, sejam as palavras, o outro, os olhos, o rosto, a memória de um verão em que “tudo ardia”, ou o próprio silêncio. Livro da claridade apolínea, *Ostinato Rigore* revela a perfeição que o poeta sempre ambicionou e que se traduzirá numa contenção de palavras levada ao extremo. Este sacrifício da extensão do verso, das estâncias ou do poema em prol da intensidade é especialmente visível nas composições que o poeta intitulou de “Cristalizações”. Numa delas encontramos uma admirável síntese da arte do

poeta, que diz apenas: “Com palavras amo.” Este poderá ser o verso que, anos mais tarde, Eugénio de Andrade colocará na “Balança” de *Ofício de Paciência* (p.487):

*No prato da balança um verso basta
para pesar no outro a minha vida.*

E se, de facto, a palavra serve para verter o amor deste poeta pelo Homem e pela Vida, que partilha com o leitor ao longo dos seus versos, também ela se torna o centro da sua afeição. Encontramos, com efeito, na obra de Eugénio de Andrade, inúmeras referências à palavra ou até à simples sílaba ou mesmo vogais e consoantes que as enformam.

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....⁴⁴*

Assim, as mãos, que o poeta diz serem “animais de paciência” (*Memória doutro Rio*), são constantemente associadas à escrita ou, como o poeta prefere muitas vezes, à semente, “prestes a germinar” (*idem*), ideia que repete em *O Peso da Sombra* (p.332): “Que jovem é a mão sobre o papel / ou sobre a terra. / Jovem e paciente: quando escreve / e quando ao sol / se faz carícia.”. A actividade das mãos desdobra-se em inúmeros significados e liga-as a palavras que poderemos considerar predilectas deste poeta, já que surgem repetida e obsessivamente ao longo de toda a sua obra. Assim, em *Matéria Solar*, “as mãos tão ávidas no seu voo” conduzem-nos para a ave, também intimamente ligada à palavra.

⁴⁴ Cf. *Ofício de Paciência, Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p.502.

A ave comparece frequentemente no mundo de Eugénio de Andrade associada à ideia de ascensão em direcção ao divino, entendido como pureza, ou “angelismo”⁴⁵, no dizer de Eduardo Lourenço. Deste ser alado, que sulca livremente os horizontes, desprende-se a palavra, ou canto. E, tal como as mãos e o corpo apresentam traços divinos, também as aves “(...) são nos ramos / altos a matéria / mais próxima dos anjos / – ousarei eu tocar-lhes, / fazer delas o poema?” (*O Peso da Sombra*). O poeta já nos alertara anteriormente, referindo-se às mãos: “não lhes toquem”, reforçando o seu carácter sagrado. Também aqui, ele hesita, como que a frisar a superioridade e a reverência perante estes seres tão próximos dos deuses. A paridade entre mão e ave prossegue em *Ofício de Paciência* (“Antes de Saber”, pp.493-494), pois “(...) a mão sabe / antes de saber. / É um saber mais vivo, um saber / de ave (...)”. Depreendemos, então, que o conhecimento que ambas evidenciam é semelhante e intrínseco à sua essência que, afinal de contas, partilham. Tal como a ave pode atingir espaços vedados, por natureza, ao homem, também a mão que escreve o faz, rasgando horizontes e atingindo o inalcançável.

E, em *Branco no Branco* (poema XXIII), as mãos, que se assemelham também a pássaros sulcando os céus, indiciam uma actividade plena e ávida de criação. Diz-nos o poeta:

*Tocaram a terra, o céu de nuvens claras,
demoraram-se nos ramos,
abriram-se à segura,
por momentos foram constelação.*

*Chegavam à noite fatigadas,
mal dormiam, inquietas com a morte
das águas. O ardor
das manhãs tornava-as diáfanas.*

*Era seu ofício acariciar a luz,
colher no ar
a forma de um fruto, duma pedra,
levá-los em segredo para casa.*

*Assim eram as mãos, elas próprias
não o sabiam.*

⁴⁵ Acerca desta temática revela-se interessante ler o ensaio de Eduardo Lourenço “Angelismo e Poesia – A Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, pp.47-62.

Para, no poema XLVII do mesmo livro, nos anunciar precisamente o oposto:

*Agora a mão; que não sabe voar;
nem sequer converter
a pedra em nascente; mão
cheia de nada.*

*Mão do incerto, instável, inseguro;
que sabe só do deserto, da nudez
do deserto;
da casa sem paredes nem tecto.*

*Que não sabe sonhar, sonhar a palavra
húmida, fraterna:
que nenhum pé conhece;
a palavra.*

E não esse nada.

Oscilando entre dois pólos, a mão poderá apresentar-se como símbolo e imagem da criação poética. Ora num infatigável labor que abarca o céu e a terra ora em completa apatia e ignorância, inútil para “sonhar a palavra”.

“Podias ensinar à mão / outra arte”⁴⁶, sugere o poeta em *Matéria Solar*.

No entanto, longe de desistir, regressam, em *Cumplicidades do Verão* (“Outra Vez”, p.443), com todo o fulgor,

*Outra vez as mãos, meu deus, as mãos,
a porosa morada do verão,
o copo de água fresca como folha
de álamo,
o golpe de martelo
quebrando as hastes do silêncio.*

Eis como é reatado, novamente, o impulso da escrita.

⁴⁶ Em “Da palavra ao silêncio”, diz-nos o poeta: “Eu nem sequer gosto de escrever.” E em “*Rosto Precário*” reafirma-o, justificando a sua entrega à escrita: “Mas, por outro lado, sem esta procura do «fruto de uma noite de Idumeia», que sentido teria a minha vida? Eu só tenho palavras, essa miséria. Mas é de tal miséria que terá de surgir a maravilha, num súbito rigor de lábios.” (Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, pp. 299, 313.)

“Que branca mão devagar / quebra os ramos do silêncio?” (“Que Voz Lunar”, p.102), interroga-se o poeta em *Mar de Setembro*. A resposta será dada em “Outro Madrigal” (p.103):

*A mão
que levei à boca
interminavelmente fresca
é outra vez a casa
onde a palavra
acaba de nascer
e o verão.*

O título aponta para o poema “Madrigal” (p.102), que surgira antes e que versa sobre o corpo e o Verão. Assim, a resposta ficará completa, pois a mão que “quebra os ramos do silêncio” será a do ser amado que, uma vez mais, suscita a escrita. O Verão que ambos os poemas referem está em sintonia com as imagens recorrentes na sua poesia, já que é a estação que o poeta prefere para associar ao amor e ao desejo. Com efeito, esta estação do calor e do amadurecimento da natureza serve frequentemente de cenário no encontro dos amantes, como já foi referido. Quando o próprio poeta envelhece, também o Verão será recordado como o tempo de plenitude e de entrega física ao outro: “Dai-me ainda outro verão”, suplica em *Os Sulcos da Sede*.

Significativamente, as mãos surgem, de forma mais, ou menos enfática, em todos os seus livros, incluindo nos primeiros poemas⁴⁷, espelhando as diferentes

⁴⁷ Referimo-nos aos *Primeiros Poemas*, apenas dez, que Eugénio de Andrade integrou na edição da sua obra, em 1977, por ele considerada definitiva, tendo rejeitado a restante produção juvenil. Sobre a não inclusão destes poemas na *Antologia Breve*, publicada em 1972, o poeta afirmara: “Na *Antologia Breve* incluem-se, ordenados cronologicamente, poemas desde *As Mãos e os Frutos*, pois só a partir daí considero a minha poesia esteticamente lograda. Os poemas dos livros que não figuram aqui desinteressam-me e não voltarão a ser reeditados: trata-se, na sua quase totalidade, de produção excessivamente juvenil, que tem mais a ver com a aprendizagem de um ofício do que com todo o objecto estético que todo o poema é. Aquilo que estou interessado em comunicar, gostaria que encontrasse a sua plenitude.” (Andrade, Eugénio de, “Da Palavra ao Silêncio”, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 288). Mas, em *Rosto Precário*, o poeta explica os motivos da reedição de alguns poemas dos seus livros de estreia: “*Primeiros Poemas* aparece agora como primeira pedra da minha obra. Tendo-me sempre recusado a reeditar os meus dois livros iniciais, acabei por ceder à pressão de alguns amigos: escolher deles alguns versos. Por outro lado destruía assim de uma vez por todas aqueles livros; por outro, permitia aos que nunca os leram, e se interessam

tonalidades que tingem as palavras do poeta e permitindo-nos seguir o percurso da sua escrita, testemunhando o fluir desta poesia de luz, mas da qual também frequentemente se afasta, como temos vindo a assinalar, e crescendo, ou se quisermos, amadurecendo, com o poeta até ao fim do ciclo: “Há um bosque casualmente nesta mão / há um homem neste poema e envelhece” (*Rente à Fala*, p.273).

As referências constantes ao envelhecimento do poeta irão acentuar-se de forma gradual, se bem que sempre pontuadas por renascimentos surpreendentes. Pelas mãos, sabemos que o poeta envelhece (“Os Trabalhos da Mão”, *Ofício de Paciência*, p.498) –

*Começo a dar-me conta: a mão
que escreve os versos
envelheceu. Deixou de amar as areias
das dunas, as tardes de chuva
miúda, o orvalho matinal
dos cardos. Prefere agora as sílabas
da sua aflição.
(...)
O fim não pode tardar: oxalá
tenha em conta a sua nobreza.*

– e perde o fulgor do desejo e da escrita que partilhou ao longo de tantos versos: “Ouço-o partir, o sol da mão. / O prazer do ofício, / (...) os caminhos do verão, / também eles a chegar / ao fim” (“Coroa de Lume”, *idem*, p.505). Não obstante este adormecer que pontua alguns dos seus versos, deparamo-nos, constantemente, com o renascer do ímpeto da arte que é, aliás, uma das suas paixões confessadas (“Eu gosto delas [das palavras], nunca tive outra paixão” – “Agora as Palavras”, *O Sal da Língua*) e que continuará a perseguir, mesmo que lhe *obedeçam* “agora muito menos, / as palavras” (*idem*).

pelo que fiz, descobrirem algumas das raízes da minha poesia.” (Cf. *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 325).

Curiosamente, as mãos que Eugénio de Andrade nos apresentou no primeiro poema do livro que durante muito tempo permaneceu como pórtico da sua obra encerram o seu canto em *Os Sulcos da Sede*, derradeiro livro do poeta:

Na luz a prumo

*Se as mãos 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: o do mar,
o do céu, o da rasteirinha canção
de água corrente. E com elas subisse.
(A ave, as mãos, a voz.)
E fossem chama. Quase.*

As mãos que trouxeram os frutos e que já foram “estrelas penduradas” nos seus dedos continuam a ser objecto de desejo, se bem que este poema apresente uma tonalidade inversa. A nostalgia que as formas verbais deixam transparecer prenuncia que o desejo revelado não se concretizará. Estamos no reino do sonho, da memória de tempos passados, aliás, frequente neste livro. A chama, ou fogo ardente e arrebatador, que era uma constante dos seus versos, perde também o seu fulgor. “Quase”, diz-nos o poeta, como que reconhecendo que já não será possível a anterior intensidade.

“(…) Estou onde / sempre estive: à beira de ser água” (“À Beira de Água”), dissera-nos o poeta momentos atrás. De facto, encontramos-nos novamente no domínio do “rente”, do “limiar” ou, se preferem, como também diria o poeta, na “véspera de...” No entanto, a palavra confunde-se e funde-se ainda com a ave e com as mãos, mantendo-se o desejo original de rasgar espaços cantando, como que obedecendo às “cadências do coração / teimoso em repetir que não envelheceu” (“Herança”).

O poema estrutura-se em torno de temas, ou, melhor dizendo, desejos que encontramos ao longo da sua obra, que aqui conformam meras possibilidades. Assim, a voz, a ave, as mãos, a água, o fogo, o canto, o azul e, como não poderia deixar de ser, o ser amado ou o “tu” que o poeta raramente individualizou nos seus versos, mas que obsessivamente exultou, comparecem também na coda da sua obra. Este movimento ascensional em direcção à luz caracteriza bem este poeta solar que sobre a sua atracção já nos falara em “Entre o primeiro e o último crepúsculo”:

“Eu tinha dois ou três anos, tenho agora sessenta e o apelo é o mesmo, como se dela tivesse nascido e só a ela não pudesse deixar de regressar.”

Não obstante a preponderância do tacto e das mãos que temos vindo a assinalar, torna-se evidente, nesta poesia, a presença cintilante de outros sentidos e partes do corpo. Os braços representam um contacto mais intenso, que vai para além da carícia que as mãos, usualmente, protagonizam, possibilitando a união plena, não só dos corpos mas também do corpo com o mundo natural. Já no seu livro inaugural, *As Mãos e os Frutos*, o poeta associa os braços ao desejo físico, mas apresenta-os, também, como elo de ligação à natureza. É comum depararmo-nos com imagens de braços estendidos, levantados ou suspensos em direcção ao ser amado ou como ramos que recebem as dádivas da natureza.

Também associados à escrita, o direito será o seu preferido, porque o deixa voar, como nos diz no poema “Vegetal e Só” de *Palavras Interditas* (p.62)

VEGETAL E SÓ

É outono, desprende-te de mim.

*Solta-me os cabelos, potros indomáveis
sem nenhuma melancolia,
sem encontros marcados,
sem cartas a responder.*

*Deixa-me o braço direito,
o mais ardente dos meus braços,
o mais azul,
o mais feito para voar.*

*Devolve-me o rosto de um verão
sem a febre de tantos lábios,
sem nenhum rumor de lágrimas
nas pálpebras acesas.*

*Deixa-me só, vegetal e só,
correndo como um rio de folhas
para a noite onde a mais bela aventura
se escreve exactamente sem nenhuma letra.*

Igualmente se alude aqui a outros temas recorrentes na sua poesia, mas o que sobressai neste poema de luz e sombra é a vegetabilidade. É Outono; logo, o fim do ciclo anuncia-se e é tempo de serenidade após o ardor das estações que simbolizam a exuberância da vida e do amor. Às estações de luz e vida suceder-se-ão as de recolhimento que aqui o sujeito lírico estende a si próprio e que se traduzem pelo emprego do imperativo a exigir a separação (“desprende-te”, “deixa-me” e “solta-me”), como se fora parte da natureza a livrar-se da sua cíclica roupagem. Daí que seja referido o “rio de folhas” desprendidas da planta ou árvore que lhes dera vida.

O tempo reveste-se de especial importância na obra deste poeta, marcando o fluir da vida animal e vegetal. Se nos primeiros livros a Primavera é a estação mais referida, pois está de acordo com o ambiente de vida e luz que eles, predominantemente, evocam, o Verão ocupa neles um lugar igualmente especial, geralmente associado à maturação da vida e ao esplendor da relação amorosa, com o implícito desejo físico. As alusões ao Outono e Inverno serão menos comuns, se bem que tacitamente haja referências constantes a estas épocas do ano em que o desejo e a vida esmorecem. Assim, quando o cenário é de juventude e celebra o amor e a união dos amantes, deparamo-nos com a predominância da Primavera ou do Verão e da claridade que lhes é própria. Já o Outono, referido como uma época de calma, ternura e nostalgia, enquadra muitas vezes a recordação do amor vivido e a proximidade do fim do ciclo da vida, que será representado pelo Inverno, onde a sombra, o silêncio, o frio e a cor branca da neve sublinham a ausência do amor e do contacto físico, evocando, por vezes, a morte das coisas e dos seres. A partir de *Véspera da Água*, nota-se uma maior referência a esta estação, o que estará em sintonia com o adensar do sentimento de perda e de nostalgia que pontuam alguns dos seus versos. De resto, a dicotomia luz / sombra e por associação Primavera / Inverno ou juventude / velhice percorre toda a obra do poeta que é frequentemente adjectivado de “solar”.

Os frutos, “os objectos mais afeiçoados às mãos, e por isso na poesia de Eugénio de Andrade mais animados de metáfora”⁴⁸, que amadurecem por acção do Sol, fonte de luz e de renascimento e, muitas vezes, associado ao desejo e ao amor, são simultaneamente semente de novos frutos e representam a vida. A sua importância e relevo são-lhe conferidos desde o início da obra de Eugénio de Andrade, onde surgem associados às mãos que os oferecem. Se, para o poeta, o “fruto” é o próprio poema, como depreendemos pela leitura do poema escolhido para epígrafe deste capítulo, ou a palavra que, sílaba a sílaba, o enforma, para Vergílio Ferreira é “o símbolo da sua arte poética. Fechado, uno, compacto, não há senão que saboreá-lo, admirá-lo, tocá-lo a dedos puros para o não conspirar.”⁴⁹.

O fruto serve também para caracterizar o ser amado, “em ti havia / a harmonia / dos frutos e dos animais” (“Elegia”, *Amantes sem Dinheiro*, p.45), desta permanente história de amor, com os seus ardentes encontros, “Eras o fruto / nos meus dedos a tremer. / Podíamos cantar / ou voar, podíamos morrer” (“Canção”, *Até Amanhã*), ou sombrios desencontros “(...) o teu corpo. // (...) um charco de maçãs apodrecidas” (“Espadas da Melancolia”, *Ostinato Rigore*, p.131). Ou, ainda, o desejo que, através dele, encontra igualmente expressão: “tremo por um fruto de lume / e solidão / que é todo o oiro dos teus olhos, / toda a luz / que meus dedos têm / para colher na noite.” (“Nocturno a duas vozes”, *Ostinato Rigore*, p.121). E, em “Desde a Aurora”, de *Obscuro Domínio* (p.166), os frutos aliam-se às mãos para saborear o amor: “Como um sol de polpa escura / para levar à boca, / eis as mãos: / procuram-te desde o chão, // (...) é tempo de colher: a noite / iluminou-se bago a bago (...)”.

A mãe, figura central na vida do poeta, como vimos, e que este retrata como uma mulher meiga e triste, comparecerá nos seus versos de forma mais ou menos regular, habitando ternas recordações da infância. Em “Canção para minha Mãe”, de *Os Amantes sem Dinheiro* (p.43), encontramos seis dísticos trespassados de melancolia e solidão: “Uma mulher a cantar / de cabelo despenteado. // (Era o tempo das gaiotas / mas o mar tinha secado.) // Pelos seus braços caíam / frutos maduros de Outono, // pelas pernas escorriam / águas mortas de abandono. // (...)”. A imagem que sobressai é sombria e de abandono, apenas contrariada pelo canto. Os frutos e a

⁴⁸ Lopes, Óscar, *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) – Três Ensaios*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p.100.

⁴⁹ Cf. “Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, p. 438.

água perdem a conotação de vida e alegria e juntam-se para descrever esta mulher, compondo um cenário de secura e esterilidade. Água que surgirá novamente associada ao fruto em *Coração do Dia*, mas desta vez em forma de lágrima, em sintonia com a melancolia e desamparo que transparecem das suas palavras: “Dos olhos me cais, / redonda formosura. / Quase fruto ou lua, / cais desamparada.” (“Lágrima”, p.90).

Mas os frutos também são referidos individualmente, como a “tangerina, tangerina”, o seu fruto preferido “pelo sabor, pela cor, / pelo aroma das sílabas” (“Frutos”, *Pequeno Formato*, p.548); a romã, com a inevitável conotação de fertilidade e paixão (“O ardor quase animal / de uma romã aberta” – *O Peso da Sombra*, p.345); os pequenos frutos silvestres da cor do sangue; a laranja que aproxima o sol e a lua...ou as emblemáticas e recorrentes maçãs que emprestam o seu odor ao corpo do ser amado, alguns dos quais iremos encontrar em *Ostinato Rigore*, fazendo-se acompanhar da claridade e do brilho solar característicos deste livro, numa *aguarela* intitulada “Natureza-Morta com Frutos” (p.124):

1.
*O sangue matinal das framboesas
escolhe a brancura do linho para amar.*

2.
*A manhã cheia de brilhos e doçura
debruça o rosto puro na maçã.*

3.
*Na laranja o sol e a lua
dormem de mãos dadas.*

4.
*Cada bago de uva sabe de cor
o nome dos dias todos do verão.*

5.
*Nas romãs eu amo
o repouso no coração do lume.*

Os frutos apetecíveis, sumarentos e de sabor intenso, que simbolizam a poesia, perderão também a sua juventude, tal como os animais e o homem, testemunhando o fluir do tempo que inexoravelmente a tudo se estende: “(...)

perdida a fresca / e nacarada pele adolescente, / mais parece um desses figos / secos ao sol de muitos dias (...).”

É significativa a recorrente associação de frutos sadios e férteis ao amor e à palavra, que contrastam com os outros, que apodrecem e são esquecidos pois não deixam o seu legado. Assim, os frutos “de sombra sem sabor” (*As Mãos e os Frutos*) representam o homem que não responde ao chamamento do amor e, por isso, “vamos caindo ao chão apodrecidos”.

De facto, intimamente ligada ao fruto, surge, muitas vezes, a palavra:

*Sê paciente; espera
que a palavra amadureça
e se desprenda como um fruto
ao passar o vento que a mereça.*

Este poema, o primeiro de *Os Amantes sem Dinheiro*, que o poeta intitulou de “Conselho”, dá continuidade às palavras que encerram *As Mãos e os Frutos*:

*Em cada fruto a morte amadurece
deixando inteira, por legado,
uma semente virgem que estremece
logo que o vento a tenha desnudado.*

Palavra, semente ou fruto tornam-se equivalentes. A morte inevitável do fruto não significa destruição mas sim renascimento, pois encerra dentro de si a semente que se irá transformar novamente em fruto. Assim é a palavra. Cada leitura será o descobrir da mensagem no diálogo que o autor principia e que o leitor prolonga. “Os poemas estão aí, aguardando o olhar. E cada leitura é sempre *outra*”⁵⁰, relembra Eugénio de Andrade.

Esta ideia de amadurecimento, que transita do fruto para a palavra, remete para a perfeição e plenitude da vida natural que se estende, também, ao amor e ao corpo desejado “que cheirava / a maçãs maduras” (“Havia Vento”, *Os Sulcos da Sede*, p.584). Vemos, com efeito, que não são apenas os frutos ou a palavra que amadurecem, mas também o olhar, os braços, o dia ou a própria morte, fim do ciclo da vida. O amadurecimento dos seres e das coisas significa, então, o auge que

⁵⁰ Cf. *Rosto Precário*, Limiar, Porto, 1979, p.62.

antecede o declínio em direcção ao fim, que indica simultaneamente início de um novo ciclo, em sintonia com o ritmo da natureza.

“As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental”⁵¹, disse Eugénio de Andrade em *Rosto Precário*, onde confessa a sua “paixão pelas coisas da terra, na sua forma mais ardente e ainda não consumada.” E é esta paixão que o poeta nos apresenta nos seus versos da “forma mais ardente” e profunda, que evidenciam a perfeição que perseguiu ao longo da vida, numa obstinada demanda pela transparência da linguagem e pelas palavras *luminosas* e *cintilantes*, pois, como nos dissera em *Coração do Dia* (p.88),

AS PALAVRAS

*São como um cristal,
as palavras.
Algumas, um punhal,
um incêndio.*

*Outras,
orvalho apenas.*

*Secretas vêm, cheias de memória.
Inseguras navegam:
barcos ou beijos,
as águas estremecem.*

*Desamparadas, inocentes,
leves.
Tecidas são de luz
e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.*

*Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?*

⁵¹ Cf. “Da Palavra ao Silêncio”, *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 288.

Capítulo II – Uma leitura de *As Mãos e os Frutos*

É o terceiro livro⁵² de Eugénio de Andrade, mas foi considerado, durante muito tempo, o primeiro pelo próprio poeta. “Escrito por um homem na força da juventude, mas no momento raro em que a adolescência não murchou de amarga, nem a maturidade já se fez triste”⁵³, *As Mãos e os Frutos* lança a semente da obra do poeta “elemental”, como o adjectivou Óscar Lopes, o fruto que irá dar lugar a nova vida.

Vitorino Nemésio⁵⁴, aquando da sua publicação, enaltecendo a poesia “tão densa, tão apurada, formalmente tão bela” do jovem poeta “tão sério de processos quanto grave de graça” que surgia nas letras portuguesas e vaticinando-lhe um futuro promissor, lamentava, contudo, o seu “fôlego curto”⁵⁵. No entanto, a leitura do livro permite-nos constatar que esta economia de palavras se traduz numa expressão intensa e completa, num “sussurro breve e vibrante, que prolonga o poema para além de si. Em que o não dito fala ou canta. Em que «o silêncio desaba». E tudo é melodia.”⁵⁶. Com efeito, a sua mestria no uso da metáfora transforma cada palavra, cada expressão em várias imagens que dispensam outras explicações, pois, como afirma o poeta, as palavras *dizem-se a si mesmas*.

É frequente depararmo-nos com imagens diversas que uma mesma palavra sugere, como é, aliás, característico da criação poética. Assim, as palavras adquirem continuamente novos sentidos e o significado poderá ser diverso e múltiplo, de

⁵² O livro foi publicado em 1948 e até Maio de 2008 contava com vinte e três edições. Foi precedido de *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945), que o autor retirou da sua obra por considerá-los demasiado juvenis. Destes livros, recuperou apenas alguns poemas, que viriam a ser reeditados em 1977.

⁵³ Sena, Jorge de, “Observações sobre *As Mãos e os Frutos*”, in *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Edições ASA, Porto, 2003, p. 203.

⁵⁴ O texto de Vitorino Nemésio, “Frutos Líricos”, publicado no *Diário Popular*, de 22 de Dezembro de 1948, foi coligido no livro *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, pp. 445-453.

⁵⁵ Arnaldo Saraiva considera que, de facto, Eugénio de Andrade “recusa o ímpeto ou o derrame verbal (...). Só que tal recusa não implica falta de fôlego poético, ou outra; traduz apenas uma concepção estética, ou humana, que privilegia excepcionalmente o excepcional (ou o essencial), que preza sobremaneira a economia e a condensação, e que à enunciação realista, cursiva, discursiva prefere a enunciação alusiva, descontínua, fragmentária, lapidar.” (Saraiva, Arnaldo, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, p.75.)

⁵⁶ Sacramento, Mário, «Quase sem...», in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971.

acordo com o contexto em que surgem. Tomemos como exemplo o vocábulo “água”, que pode surgir nesta poesia representado por outros que dele decorrem. Água pode, pois, adquirir inúmeros significados, independentemente das suas propriedades físicas, surgindo ora ligada a fertilidade, vida, força, origem, quando presente em fonte, rio, mar, ora simbolizando a tristeza, melancolia, solidão, destruição, morte, quando é lágrima, água parada ou charco. “E apetece logo caracterizar esta poesia como uma espécie de música,” como, de forma feliz, assinalou Óscar Lopes⁵⁷, “em que as próprias imagens, metáforas ou conotações verbais apenas entram como valores de composição, digamos que como notas integradas numa espécie de estruturas tonais, modais, seriais”.

Manifestando uma certa flutuação estrófica e métrica, o livro é constituído por trinta e cinco poemas⁵⁸, geralmente curtos, que oscilam entre um dístico e os vinte e um versos (a maioria não excede os oito versos), predominando as quadras e as quintilhas. As composições são muitas vezes unistróficas e a rima, geralmente consoante, é tendencialmente cruzada no final da estrofe ou do poema e, com relativa frequência, emparelhada nos versos centrais de estrofes com quatro, cinco ou seis versos.

Água, fogo, terra e ar, os clássicos elementos da natureza que surgem muitas vezes metamorfoseados, conjugam-se nestes poemas, como é apanágio da sua obra, numa linguagem simples e musical, carregada de simbologia, onde sobressai o rigor que caracteriza este poeta amante da terra, da palavra e do Homem. Homem que se apresenta, frequentemente, como um corpo amado e desejado e que o poeta exalta, com as suas palavras transparentes e luminosas, ou até mesmo solares, tonalidade que é dominante na sua poesia.

No entanto, a par deste resplandecente ambiente diurno, surgem outras tonalidades mais sombrias. Com efeito, a solidão, a sombra e a noite ou mesmo a morte perpassam os seus textos, revelando nítidos traços de melancolia.

⁵⁷ Lopes, Óscar, *Uma Espécie de Música – A poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p. 45.

⁵⁸ Inicialmente, o livro era constituído por trinta e seis poemas. O poema XXXVI, o mais extenso e no qual predominava um ambiente nocturno, *quase de pesadelo* no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, foi retirado pelo autor.

*Só as tuas mãos trazem os frutos.*⁵⁹

Assim começa o primeiro poema. As “mãos” e os “frutos”, já anunciados no título da colectânea, surgem em forma de abertura de uma série de poemas, ou se quisermos um só poema, que se lêem como se de uma história se tratasse, uma história de amor pelo (ao) Homem e pela (à) Vida. Uma linguagem musical e fluida compõe este poema de amor sobre um *eu* e um *tu*, quase uma história que “se conta verso a verso, poema a poema”⁶⁰ e em que as palavras e expressões proferidas continuam a ressoar nos versos seguintes, acrescentando-se continuamente novos significados ao que anteriormente fora dito e traçando o percurso dos amantes a par com o do ciclo da própria vida.

Significativo será, pois, o facto de Eugénio de Andrade intitular o livro que assumiu como pórtico da sua obra de *As Mãos e os Frutos*, ou seja, o Homem e a Natureza, na sua linguagem metonímica e metafórica.

As “mãos”, que são “as tuas mãos” e que “trazem os frutos”, introduzem o outro, bem como estabelecem a ligação à natureza. Inicia-se, desde já, uma alocução do sujeito poético, ou monólogo, visando o *tu*, seu interlocutor, e que se irá repetir em mais de metade dos poemas seguintes. De facto, a relação *eu – tu* só não surge em nove poemas do livro e ocorre mais frequentemente nas composições iniciais. Na parte final do livro, há uma maior referência a *nós*, a um *nós* indeterminado e não propriamente ao *eu* e ao *tu* individualizados e distintos a que nos habituáramos.

A esta segunda pessoa, esse “tu” que é único, que encarna o objecto de desejo, simbolizando vida e fertilidade, pois *só* as suas “mãos trazem os frutos”, é atribuído o poder de acabar com o sofrimento que a sua ausência lhe provoca e cuja exclusividade e importância é realçada pela anáfora.

*Só as tuas mãos trazem os frutos.
Só elas despem a mágoa
destes olhos, e dos choupos,
carregados de sombra e rasos de água.*

⁵⁹ Cf. *As Mãos e os Frutos*, Campo das Letras, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1998. Todas as referências e transcrições que se seguem remetem para esta edição.

⁶⁰ Cf. Morão, Paula, “Nos Quarenta Anos da Primeira Edição de «As Mãos e os Frutos» de Eugénio de Andrade”, in *Revista Colóquio/Letras*, Nº106, Novembro de 1988, p.78.

As mãos simbolizam, assim, o elo de comunhão e de comunicação entre os dois amantes e, através delas, será possível acabar com o sofrimento, com a tristeza que surge associada à ausência de luz, ou seja, à *sombra*. Luz que será dada apenas pelas “tuas mãos”, pois

*Só elas são
estrelas penduradas nos meus dedos.
- Ó mãos da minha alma,
flores abertas aos meus segredos.*

E, por fim, as mãos surgem como *flores abertas*. A apóstrofe traduz a intensidade do sentimento, a entrega plena ao ser amado, não só a comunhão dos corpos mas também a do sentimento, ou da *alma*, no dizer do poeta. Sendo uma imagem recorrente na poesia de Eugénio de Andrade, as flores abertas remetem para um ambiente de confiança e de sinceridade, bem como para a ideia de entrega, onde está implícita a ideia de desejo, mas também a de fertilidade, dado que a flor está na origem do fruto.

A associação das flores abertas às mãos, enquanto instrumento da escrita, será num outro poema prosseguida, poema XXIII, equiparando a criação poética ao verbo florir (“dar versos ou florir desta maneira”), que já no poema XXI se anunciara e no qual se refere o carácter fecundo da terra, “onde os versos”, tal como a flor, “vão abrindo”. Esta ideia de abertura surge frequentemente ao longo do livro, em que não só as flores se apresentam abertas, mas também as mãos, os braços, os olhos, o corpo, os versos, o pomar ou mesmo a noite.

É já patente, aqui, no poema inicial do livro, a presença da dicotomia “luz/sombra”, característica da obra de Eugénio de Andrade. Neste poema, de duas quadras, apresenta-se-nos o teor do livro: a exclusividade e importância do outro e a sua capacidade para alterar o estado de espírito do sujeito poético e de suscitar a criação, a vida, ou seja, a escrita; as mãos, órgão vital do tacto, elo de ligação entre os dois amantes e metonímia do ser amado, possibilitam a ligação física, mas são, também, instrumento de criação poética. As mãos do outro, *estrelas* nos dedos do poeta, guiá-lo-ão ao longo dos poemas que se seguem e estas mãos, ou se quisermos “estrelas”, serão, pois, a luz que orienta os dedos no acto da escrita.

A sombra ou a mágoa que atinge o poeta, mas que também se alastra à própria natureza, sendo os olhos metonímia do poeta e os choupos da natureza, intensificando assim a profundidade do seu sentir, contrasta com a quadra seguinte,

repleta de vida e de luz. Luz das *estrelas* que são as *tuas mãos*, estrela guia, revelação e sonho...

E porquê os choupos? Árvore funerária⁶¹, própria de lugares sombrios e húmidos, simbolizando dor e sacrifício, será a que melhor personificará a tristeza que ensombra o sujeito lírico e que se estende à natureza, ampliando desta forma a mágoa que sente. Curiosamente, as duas faces das folhas dos choupos apresentam tonalidades diferentes, verde-escuro e verde-claro, dualidade que encontramos também nos dois amantes e nas imagens de luz e de sombra do poema.

A identificação com o reino vegetal, mais precisamente com a árvore, será retomada de forma particularmente intensa no poema XXIII, como veremos.

No poema seguinte, o ser amado revela-se através do canto:

II

*Cantas. E fica a vida suspensa.
É como se um rio cantasse:
em redor é tudo teu;
mas quando cessa o teu canto
o silêncio é todo meu.*

Associado a um rio, usual símbolo de fertilidade, juventude e movimento, decorrendo do vocábulo “água” que adquire na poesia eugeniana uma grande centralidade⁶² e poder metafórico, o *outro* introduz a música e a palavra, reunidas em canto. Esta presença, que alastra e se impõe à própria vida, torna-se o centro da existência e da atenção do sujeito poético, surgindo este apenas como possuidor do silêncio. É visível a superioridade do ser amado em relação ao sujeito, contraste que a adversativa realça e que a aliteração sublinha. Se a sibilante é uma constante em todos os versos do poema, podemos dizer que o prolongamento e a continuidade que sugere sustentam a dicotomia “canto/silêncio” (e por associação “tu/eu”): continuidade da voz quando presente nos vocábulos associados ao ser amado, ao canto, e, por outro lado, o contrastante silêncio que também se prolonga. Silêncio que

⁶¹ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, pp.189-190.

⁶² Como afirmou Virgílio Ferreira, “é toda uma hidrografia de fluidez e fertilidade – as duas razões primeiras da sua sugestão poética – que vivifica o vocabulário de Eugénio de Andrade”. Ferreira, Virgílio, “Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade”, in *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Edições ASA, 2003, p. 306.

é preenchido pelo canto, melodia que nasce da natureza, neste caso da água ou rio que o ser amado personifica.

O poema inicia-se com um verbo na segunda pessoa, realçando desde logo o outro que, na composição seguinte, se apresenta em silêncio, o que não o impede de, uma vez mais, dominar a vida e a natureza.

Diz-nos o poeta:

III

*Quando em silêncio passas entre as folhas,
uma ave renasce da sua morte
e agita as asas de repente;
tremem maduras todas as espigas
como se o próprio dia as inclinasse,
e gravemente, comedidas,
param as fontes a beber-te a face.*

A sua presença transformadora impõe-se e assistimos ao seu poder (re)criador e à reverência por parte da própria natureza, independentemente do canto ou do silêncio que o acompanha. De facto, não só as espigas se inclinam perante a presença do ser amado, como as próprias fontes interrompem o seu fluxo vital, encarnando este a simbologia da água. A alteração da ordem sintáctica nos dois últimos versos realça o inusitado imobilismo da água, numa atitude de submissão dos elementos da natureza que já se manifestara na imagem anterior. Dá-se uma inversão dos papéis e é a água que “bebe” no rosto do amado, como que a alimentar-se da vida que este emana. Este verbo, tão do agrado do poeta, já que surge repetidamente ao longo da sua obra, transmite, de uma forma geral, a ideia de comunhão e fusão entre o sujeito e o objecto, tornando-os um só ser. E, se no poema anterior, o canto do ser amado, dominador e sinónimo de vida, contrasta com o silêncio do sujeito lírico, nesta composição é a sua mera presença, pois passa em silêncio, que reclama para si a energia vivificadora, de tal forma que “uma ave renasce da sua morte”. Esta imagem conduz-nos a outro vocábulo da preferência do poeta. Dos animais que habitam a sua poesia, a ave⁶³ desfruta de um destaque especial no livro em análise, surgindo

⁶³ De facto, deparamo-nos com inúmeras referências a animais na poesia de Eugénio de Andrade. Sobre as aves, escreveu o poeta: “Não admira que alguns dos mais belos poemas de sempre tenham sido escritos para aves. Dou exemplos: a cotovia de Shelley, o rouxinol de Keats, o corvo de Edgar

associada ao canto ou palavra, à luz e à vida. Sugestivamente, vemos a ave beber nos “teus dedos” ou o “teu grito”⁶⁴. Este ser alado que se nutre do outro, mais precisamente do que no outro é sinónimo de expressão e comunicação, simboliza a liberdade e o contacto com o espaço celeste, lugar de sonho e esperança.

Expressivas serão, novamente, as sibilantes que atravessam o poema, evocando o silêncio que contrasta com o frémito de vida que o amado desperta.

A presença e realidade do “tu”, que se impõe em muitas das composições seguintes, evidenciar-se-á ao longo do livro não só pelo canto, mas pelas “tuas mãos”, pelos “teus dedos”, “teu corpo”, “teus braços nus e suados”, bem como pelo desejo que desperta no poeta.

O seu amor ou desejo é-nos mostrado pela forma como a ele se dirige, frequentemente num tom dialogado, mas também pela caracterização metafórica do ser amado, muitas vezes metonimicamente representado e que se metamorfoseia em diversos elementos. Rio será o corpo amado quando o poeta canta a sua superior graça e forte presença, o fascínio que provoca, a vida que emana; será animal na paixão que desperta; mas também será *fonte, brisa, mar* ou *flor* quando transcende o nível físico ou corporal e esse *tu* não é apenas o desejo, o erotismo por vezes velado e outras mais evidente, mas sim o *tu* amado que *despe* com as suas mãos a *mágoa* dos seus *olhos*.

Este ser amado, do qual depende o canto, a alegria e a vida, é real, não é fruto de sonho, como nos dirá o poema VI:

*Não canto porque sonho.
Canto porque és real.
Canto o teu olhar maduro,
o teu sorriso puro,
a tua graça animal.*

Allan Poe, o albatroz de Baudelaire, os cisnes de Mallarmé e de Yeats, o melro de Stevens, o pardal de William Carlos Williams. Às vezes é só um verso que fica a pairar no nosso espírito, como esse chamamento do tordo através da névoa, do Eliot; ou o rumor de asas desses pássaros de Juan Ramón Jiménez, que ‘cantam e canta’ no mais invisível dos ramos; mas como enriquecem a nossa vida...”. Andrade, Eugénio de, “Com as Aves, desde Idanha”, in *Os Afluentes do Silêncio*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1997, p.190.

⁶⁴ Poemas V e XVI, respectivamente.

*Canto porque sou homem.
Se não cantasse seria
o mesmo bicho sadio
embriagado na alegria
da tua vinha sem vinho.*

*Canto porque o amor apetece.
Porque o feno amadurece
nos teus braços deslumbrados.
Porque o meu corpo estremece
Por vê-los nus e suados.*

O canto do sujeito poético contrasta com o do ser amado. Este último, nos poemas anteriores, domina tudo em seu redor. Perante ele se inclina a própria natureza, a vida pára, tornando-se dono e senhor do que o rodeia. Pelo contrário, o canto do *eu* serve para cantar o *tu*, para o enaltecer e descrever.

Neste poema, o verbo cantar surge seis vezes. A música alia-se à palavra para celebrar o outro, o amor e a comunhão com o ser amado. A insistência agora centra-se na primeira pessoa e no canto, mas o intuito será o mesmo, ou seja, o de enaltecer o objecto do seu amor. Sejas *tu* ou *eu*, o resultado final será igual: cantar o amor, o ser amado e a união dos amantes. E, no primeiro verso da terceira e última quintilha, verso silábica e metricamente mais longo que os restantes, alterando momentaneamente o ritmo do poema, diz-nos o poeta: “Canto porque o amor apetece”. Este verso, assim destacado dos demais, assinala o desejo físico que se irá revelar nos versos seguintes que descrevem de forma sensual o seu amado: os “teus braços deslumbrados/(...)/ (...) nus e suados”. Não são as mãos ou os dedos que se evocam, mas sim os braços, o que possibilitará um contacto físico mais envolvente e não de simples toque, para o que concorre a adjetivação que rasa o erotismo.

Fortemente ligada ao desejo físico, mas também significando plenitude ou perfeição, surge com frequência a ideia de amadurecimento ao longo do livro. Não só os frutos, o feno e as espigas, o dia ou as palavras... amadurecem, mas também o *teu olhar*, o *teu corpo* e a própria morte, o que nos conduz ao ciclo natural da vida vegetal e animal, tão presente e significativo na poesia de Eugénio de Andrade. De facto, o nascimento, ou início da vida, é simbolizado pela floração, origem do fruto, o crescimento pelo amadurecimento, que significa plenitude, e a morte pelo apodrecimento. Neste poema, sobressai o tempo da maturação, representado pelo *teu*

olhar maduro e pelo *feno* que *amadurece*, remetendo para a estação do calor que o poeta associa muitas vezes ao amor. Mas se o seu canto existe porque é homem e o outro é real, lembra-nos o poeta, o “não cantar” não seria impeditivo de se “embriagar” do amor do outro. Animal, ou “bicho”, seria de qualquer forma, independentemente do canto ou do silêncio. O ser amado, sempre conotado com a vida, apresenta-se superiormente e objecto de adoração. Por outro lado, o “eu”, assumindo uma atitude animal, de entrega física e sem a preponderância do outro, canta para o enaltecer e para lhe demonstrar o seu amor.

E no poema VIII, o poeta assume-se como criador, ressoando nos seus versos o Génesis bíblico, o paraíso terrestre onde tudo existe para deleite do ser amado. Nada se torna tão importante e central como agradar ao outro. Note-se a anáfora, a insistência paralelística da expressão “Foi para ti” que adensa a exclusividade, o acto de entrega e de oferta total do sujeito poético. O “eu”, apesar de criador, age em função do ser amado, tudo o que faz tem como impulso o amor.

Num manancial de fecundidade e sinestésias, agrupando os quatro elementos naturais num cenário de vida e frescura, o eu lírico atribui-se não apenas a paternidade do perfume da rosa e da cor da romã, qual Perséfone que roubou fogo aos Infernos para os humanos, mas também do “verde mais verde dos pinhais”, do curso das águas ou da lua no firmamento, culminando a criação na entrega física, animal, de um corpo⁶⁵ sensualmente deitado no chão⁶⁶. Não será apenas pela cor da paixão que a romã é o fruto escolhido mas, também, pelas suas inúmeras sementes que são símbolo de fertilidade e vida. Vida que se plasma, de igual forma, no “verde

⁶⁵ Este foi um dos poemas alterados por Eugénio de Andrade. O último verso dizia, na versão original, “uma mulher pura como os animais”. Jorge de Sena explica assim esta alteração: “Na primeira forma, *mulher pura* era uma sugestão violenta mas corrente (a violência vinha do contraste com *animais*, antes de o leitor se aperceber de que «pura» significava «livre de pecado», logo «não-humana», ou seja não restringida pelas convenções morais e sexuais que limitam e deformam o humano, ou o impedem de ser, sem pecado, *natural*, um «natural» em que se inclui qualquer «contra-natura», definida por aquelas convenções). *Corpo aberto*, na experiência, é-o muito menos, mas implica *generalidade* e *ambiguidade* quanto ao sexo da personagem que o poeta declara haver deitado no chão para a pessoa desejada; e é sem dúvida uma imagem (ou metáfora) mais incisiva.” (Cf. “Observações sobre *As Mãos e os Frutos*”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, pp. 272-273)

⁶⁶ Carlos de Sousa relembra que “O corpo, na mais comum ou mais justa evocação enquanto realidade erotizada, encontra-se representado no nosso imaginário no eixo da horizontalidade”. (Cf. *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 127.)

mais verde dos pinhais” e que se alia à frescura que já fora evocada através da água e da rosa, flor delicada e perfumada, símbolo da beleza e do amor.

Neste cenário idílico, que se desenha entre o espaço celeste e a terra, não só a natureza, mas também o próprio corpo, que se entrega “aberto como os animais” sem visos de pudor, são oferendas para o ser amado, numa comunhão total e plena com a criação:

VIII

*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.*

*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.*

Num dos raros poemas intitulados⁶⁷, poema IX. “Madrigal”⁶⁸, chega a revelação que já se adivinhava: aquele que o sujeito poético canta será chamado *amor*⁶⁹ nos seus versos. Podendo ser *fonte ou brisa ou mar ou flor*, termos associados aos clássicos elementos “água” e “ar”, estabelece-se uma ligação entre estes e o amor. Neste “ballet de líquidas e labiais”⁷⁰, o polissíndeto funciona como elo de

⁶⁷ Apenas nove poemas têm título e Vitorino Nemésio aconselha a ler o livro como se de uma partitura se tratasse, pois “o poeta desdenha a facilidade do chamadoiro das composições” (Nemésio, Vitorino, “Frutos Líricos”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p. 450).

⁶⁸ Eugénio de Andrade recorre diversas vezes a vocábulos pertencentes à linguagem musical. *Madrigal* e *Nocturno*, títulos de poemas, remetem simultaneamente para composições musicais de carácter romântico e para a sua poesia de luz e de sombra. Sendo composições breves e de manifesta delicadeza, estes poemas representam o ideal de harmonia que marca a poesia de Eugénio de Andrade.

⁶⁹ Na primeira edição de *As Mãos e os Frutos*, a palavra amor surge em minúscula, tal como na última versão definitiva. Quando, em 1968, o poeta reeditou a versão que seria, supostamente, a definitiva, escreveu-a com maiúscula. Sobre esta primeira alteração, Jorge de Sena considera que “a maiúscula ortográfica sublinha esta marcha do poema para o essencial, uma vez que «amor» deixa de ser uma hipótese mais pela qual se decide o poeta, para ser o *Amor* em si.” (Opus cit., p.280) Aparentemente, Eugénio de Andrade decidiu retirar o destaque à palavra, escrevendo-a novamente com minúscula, que é, de resto, característica sua. De facto, ao longo da sua obra, poucas serão as palavras que merecem tal distinção.

⁷⁰ Lopes, Óscar, *Uma Espécie de Música – A poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p. 60 .

ligação entre os diferentes elementos e, em vez de os excluir, atribui-lhes o mesmo valor e assegura-nos que qualquer um serviria para nome do ser amado. Todos eles equivalentes, significando fertilidade, delicadeza ou inocência, para o poeta a palavra “amor” será a que melhor traduz o ser que apostrofa, pois não se trata apenas de um nome, mas sim do que esse nome representa.

O poema, associado à canção clássica pelo título, liga-se a esta forma lírica pelo tema delicado, amoroso, em forma de galanteio, e pelo característico terceto de versos decassilábicos.

Diz assim o poema:

IX. MADRIGAL

*Tu já tinhas um nome, e eu não sei
se eras fonte ou brisa ou mar ou flor.
Nos meus versos chamar-te-ei amor.*

No poema XIV, o sujeito poético é *flor*, quando nomeado pelo ser amado, ou *água*, *rapariga* ou *pomar*, quando por ele tocado. Estabelecendo várias equivalências, através da disjuntiva “ou”, os vocábulos remetem, novamente, para vida, fecundidade, juventude ou inocência. Aquele que atravessa o pomar pode tornar-se no próprio pomar em que passou, representando, mais uma vez, a fusão com a natureza. A transformação que inevitavelmente o amor provoca será ilustrada pela *flor* que será, mais tarde, *fruto no pomar*.

Em comum com o poema referido atrás, “Madrugal”, observamos a incerteza ou hesitação do poeta em nomear o tu, “e eu não sei / se eras (...)”, e o eu, “nem eu sei / se sou(...)”, e os vocábulos *flor* e *água* que estabelecem uma certa equivalência entre amante e ser amado. Note-se a conjunção copulativa que realça a impossibilidade de saber, pois nem o sujeito, mas que também é objecto enquanto receptor da acção do outro, consegue ter a certeza do efeito do contacto. Se no primeiro poema referido, a “*flor*” equivale a “*fonte*”, “*brisa*” ou “*mar*”, na segunda composição a metamorfose do sujeito é total. Da singeleza da “*flor*”, que ainda não é fruto, que a voz do ser amado evoca, sendo este quem de facto é caracterizado com esta doçura, passa o sujeito a ser “*água*”, “*rapariga*” ou “*pomar*”, quando o contacto é físico, corpóreo, e não apenas sonoro, efémero. A delicadeza da palavra/voz transforma-se em algo mais intenso e fértil com o toque. A ligação com a natureza é,

neste caso, e uma vez mais, plena identificação que se traduz na fusão do sujeito poético no pomar: ele pode ser o pomar que ele mesmo atravessou.

XIV

*Tenho o nome de uma flor
quando me chamas.
Quando me tocas,
nem eu sei
se sou água, rapariga,
ou algum pomar que atravessei.*

Este poema (de esquema silábico 7-4-4-3-7-9)⁷¹ é o que apresenta menos regularidade métrica dos trinta e cinco que compõem o livro. Cada verso desta composição manifesta um diferente grau melódico, que acompanha os modos de enunciação. Sendo certo que cada verso da composição apresenta graus melódicos diferentes⁷², o terceiro verso, o mais breve e que podemos considerar o mais agudo, realça a taticidade, a comunicação corporal que irá transformar a “flor” em “água”, “rapariga” ou “pomar”, vocábulos que remetem para a fertilidade e a vida.

É evidente no poema XVIII a forte presença do ser amado, a sua superioridade em relação ao sujeito poético que se anula, se esbate e silencia. Assim, “o teu corpo” é o “rio” e o “meu”, discreto, pode ser um afluente que deixa de ter identidade própria após o encontro dos dois. De facto, tal como nos rios desaguam outros que neles se diluem, formando um só curso de água, também os dois corpos, fundindo-se, resultam num só. E nesta união, o ser amado, *impetuoso*, predomina e surge cheio de vida, o que contrasta com o “eu”, mais recatado e humilde.

O ser amado, que foi denominado “amor” no poema IX, é agora “rio”, pois o que sobressai neste poema é o seu corpo. Se a delicadeza emana do poema referido,

⁷¹ Apesar de termos adoptado o esquema silábico apontado por Óscar Lopes (cf. *Uma Espécie de Música – A poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p. 55.), dever-se-á considerar, igualmente, o parecer de Jorge de Sena, que nos diz que o último verso do poema “poderá ter 8, 9, 10 sílabas, conforme a ênfase, se é que este verso não é, de acordo com o sistema métrico do poema, e graças às ditongações e reduções vocálicas do português falado de Portugal, um heptassílabo (...)”. (Cf. “Observações sobre *As Mãos e os Frutos*”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p.261.)

⁷² A este respeito será interessante consultar a análise de Óscar Lopes relativamente aos diferentes graus melódicos dos poemas de Eugénio de Andrade, no estudo que integra o livro *Uma Espécie de Música – A poesia de Eugénio de Andrade*. (Opus cit., pp. 56-56.)

com os vocábulos “fonte”, “brisa”, “mar” ou “flor” a serem substituídos pelo vocábulo “amor” que os aglutina, pois este sentimento que o ser amado corporiza e representa retém em si as características que estes significantes simbolizam, ou seja, a origem da fonte, a carícia da brisa, a imensidão e mistério do mar e a delicadeza e pureza da flor, para já não falar da ideia de fertilidade que todos encerram, nesta composição transmite-se essencialmente uma imagem de força, de *impetuosidade*, uma imagem mais física, corpórea, a que não podemos deixar de apor a ideia de desejo que está intimamente ligada ao corpo.

XVIII

*Impetuoso, o teu corpo é como um rio
onde o meu se perde.
Se escuto, só oiço o teu rumor.
De mim, nem o sinal mais breve.*

*Imagem dos gestos que tracei,
irrompe puro e completo.
Por isso, rio foi o nome que lhe dei.
E nele o céu fica mais perto.*

Este corpo que se apresenta assim metamorfoseado em diversos elementos, podendo irromper como um rio ou apresentar-se como homem ou animal, toma, por vezes, a forma de um deus ou anjo. De facto, como assinalou Eduardo Lourenço⁷³ em relação à poesia de Eugénio de Andrade, em *As Mãos e os Frutos* nota-se “uma imersão do divino no natural e do natural no divino”, onde *deuses ou anjos são metáfora do ser amado, do poeta, das mãos, dos frutos, ou seja, da natureza.*

X. GREEN GOD

*Trazia consigo a graça
das fontes quando anoitece.
Era o corpo como um rio
em sereno desafio
com as margens quando desce*

⁷³ Cf. “A Poesia de Eugénio de Andrade” in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, pp.55-57.

*Andava como quem passa
sem ter tempo de parar.
Ervas nasciam dos passos,
cresciam troncos dos braços
quando os erguia no ar*

*Sorria como quem dança.
E desfolhava ao dançar
o corpo, que lhe tremia
num ritmo que ele sabia
que os deuses devem usar.*

*E seguia o seu caminho,
porque era um deus que passava.
Alheio a tudo o que via,
enleado na melodia
duma flauta que tocava.*

O deus “Green God”, que passa sorrindo e dançando, que se vem aproximando mas “alheio” a tudo o que o rodeia, divino no seu andar musical, na vida que emana e que gera, passos fazem nascer a erva e saem-lhe troncos dos braços, é essencialmente ritmo e dança. O deus passa pelo meio das coisas e, tal como o ser amado ou o próprio amor, altera aquilo que toca.

Graciosidade, vida, dança ou música emergem deste melodioso poema em que o jovem deus, personagem principal e única, faz parte integrante do cenário que transforma à sua passagem.

De acordo com João de Mancelos, as influências da literatura inglesa na escrita de Eugénio de Andrade revelam-se não só no próprio título do poema, mas também porque revê nesta jovem personagem “seres das lendas e folclore europeu de origem celta” como o “Green Man ou Green God, deus das florestas e das plantas” ou “Khidr, espécie de Orfeu, fonte de criatividade para escritores e artistas”⁷⁴.

Este deus poderia, igualmente, ser Pã, o deus dos bosques que alegrava os homens e divindades com a sua flauta que emanava o som dos anjos, a música celeste, se excluirmos a figura grotesca do deus grego⁷⁵, mas também o poderemos

⁷⁴ Cf. *O Marulhar dos Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa, 2009, pp. 82-83.

⁷⁵ De facto, o deus que atravessa graciosamente o cenário criado por Eugénio de Andrade contrasta com o deus Pã que “Tinha um aspecto semi-animalesco, com cabelo desgrenhado, rosto disforme e

identificar com Geb, o deus egípcio da terra, que surge invariavelmente representado de verde e que é símbolo de fertilidade⁷⁶. De facto, no corpo desta divindade cresce vegetação, tal como dos braços do “Green God” de Eugénio de Andrade irrompem troncos e dos seus passos nascem ervas.

Torna-se aqui particularmente visível a articulação dos planos semântico e formal na construção da mensagem poética. Este é o único poema que apresenta uma métrica (quatro quintilhas heptassilábicas) e rima (abccb) regulares, o que contribui para o seu ritmo “dançante” e musical, ao que se alia o campo semântico evocativo da arte dos sons: *dança, dançar, ritmo, melodia, flauta, tocava*. Também o aspecto fónico, com a recorrência às consoantes líquidas e sibilantes, introduz no poema uma sensação de fluidez, de melodia que acompanha o dançar do jovem deus e que sugere o som da *flauta que tocava*.

Esta naturalidade musical anuncia-se logo nos versos iniciais, associando o corpo à “graça/ das fontes quando anoitece” e ao rio que, serenamente, segue o seu curso. É significativa a referência temporal, já que a beleza das fontes sobressai no momento em que a vida se silencia e adormece. E, tal como uma flor, o corpo, tremendo ao ritmo dos deuses, desfolha-se graciosamente na sua passagem. A recorrente ligação do corpo à natureza é acentuada com a utilização de verbos que exprimem acções e estados dos seus elementos naturais quando se refere ao corpo, fundindo deliberadamente as características particulares do homem e do mundo vegetal. Assim, florir e desfolhar aplicam-se não só às flores, mas também ao homem e à própria criação poética.

A divinização do homem surge novamente no poema XXVII. “Anjo de Pedra”. No entanto, aqui não é a vida que prevalece, mas antes o estatismo, a ausência das faculdades dos sentidos que tornam humanos os seres. *Surdo, cego e mudo* são as características deste anjo que, por isso mesmo, é de pedra, como nos diz

barbudo, com rugas, queixo saliente, corpo peludo, chifres e patas e cascos de bode.” (*Pã*, in Infopédia, Porto, Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-04-25]. <http://www.infopedia.pt>)

⁷⁶ “Geb teria sido o último rei divino na terra, de tal modo que os reis surgem em alguns textos com o epíteto de “herdeiro de Geb”, sendo o trono faraónico designado como “trono de Geb”. Frequentemente representado de verde, ou com vegetação a crescer dele” este deus da fertilidade tem, a par com outros seres extraordinários, algumas semelhanças com o “Green God” de Eugénio de Andrade. (*Geb*, in Infopédia, Porto, Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-04-25]. <http://www.infopedia.pt>)

o título, talhado por alguém, mero receptor da acção de outrem e não um deus criador e fonte de vida e movimento, como o deus do poema “Green God”.

A leitura do título do poema obriga-nos a um exercício interpretativo já condicionado. Apesar de anjo, com as características imanentes desta definição, este ser é de pedra, o que nos conduz imediatamente para um cenário simultaneamente divino e terreno. Esse alguém que o “tocara de maio e claridade”⁷⁷ será o criador que imprimiu a sua marca na obra que criou, única referência à vida e ao seu lado solar. Maio, que surge em minúscula, como é apanágio de Eugénio de Andrade, representa a estação da fertilidade e da floração intensa ao que se associa a claridade própria desta estação fecunda e do ambiente de vida que contrasta com a inércia do anjo. O acto criador imprime subjectividade ao objecto, acontecendo uma vez mais a fusão entre o *eu* e o *tu*. Anjo que, apesar de estático, de pedra, *surdo e cego e mudo*, com a copulativa a realçar a enumeração e a frisar a ausência de sentidos, tem a marca da vida e da claridade. É, neste caso, o outro que sofre a influência do eu criador e não o inverso. De resto, o eu assume-se quase sempre como inventor e, simultaneamente, como oferenda para o ser amado. E o seu corpo de pedra emana a saudade que o autor sente, assim como a vida e claridade que lhe transmitiu, mesmo se de forma involuntária, ou simplesmente como resultado da comunhão que o próprio acto criador implica. A incapacidade de ver o que o rodeia, a falta de interesse ou o receio de ousar arriscar, quedando-se “no limiar das coisas por saber”, impede-o de sentir e de se entregar à vida e ao amor.

XXVII. O ANJO DE PEDRA

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

*Parava o seu gesto onde pára tudo:
no limiar das coisas por saber
- e ficara surdo e cego e mudo
para que tudo fosse grave no seu ser.*

⁷⁷ Eugénio de Andrade modificou duas vezes este verso. Na primeira alteração, o poeta substituiu a copulativa pela disjuntiva, passando a ler-se “que o tocara de maio ou claridade”. Esta alteração fundia o significado dos dois vocábulos, pois dizer maio equivaleria a dizer claridade. Na versão definitiva, o poeta opta novamente pela copulativa, individualizando os significantes e sublinhando, desta forma, as qualidades de vida e luz emprestadas pelo criador ao objecto criado.

Como já se referiu, a leitura do corpo do poema associado ao título condiciona a construção de significados, o que não acontece com a maioria dos poemas do livro e, de um modo geral, com a obra poética de Eugénio de Andrade, em que a ausência de títulos permite diversas significações. Se é verdade que a presença de títulos anula o factor surpresa e condiciona a liberdade interpretativa do leitor, tal não se verifica no poema XVI. “Poema Para o Meu Amor Doente”, em que a expectativa que cria embate no corpo do poema que diz simplesmente:

*Hoje roubei todas as rosas dos jardins
e cheguei ao pé de ti de mãos vazias.*

Esta simplicidade acarreta uma diversidade de significações, ou antes, uma grande profundidade de sentimentos que não adivinharíamos no título, envolvendo uma determinada expectativa e uma orientação de leitura.

Noutro poema, o “coração” do sujeito lírico, e que ele associa à “Terra onde os versos vão abrindo”, também “não tem rosas para dar”. A tristeza confessada nos dois últimos versos contrasta com a alegria que é o outro, que o “eu”, “Se pudesse”, coroaria “de rosas brancas e de folhas verdes”. Esta coroa assim composta de branco e verde representa a pureza e a fertilidade, ou juventude, invariavelmente atribuídas ao ser amado.

XXI

*Se pudesse, coroava-te de rosas
neste dia –
de rosas brancas e de folhas verdes,
tão jovens como tu, minha alegria.*

*Terra onde os versos vão abrindo,
meu coração não tem rosas para dar;
olhos meus, onde as águas vão subindo,
cerraí-vos, deixai de chorar.*

O destaque dado ao segundo verso da primeira estrofe reforça a referência temporal, conferindo realismo ao desejo que, afinal, não se concretiza. A explicação surge na estrofe seguinte, onde é visível a esterilidade do coração que ele associa à

terra, estabelecendo, de igual forma, uma analogia entre as rosas e a criação poética. E a água, habitualmente conotada com a vida, tem aqui um significado de tristeza, pois é lágrima, acentuando o desalento do sujeito lírico.

É característica de Eugénio de Andrade não maiuscular os meses e estações do ano, o que lhes confere um valor próximo dos restantes vocábulos e se integram e diluem no poema. A sua valoração decorre da frequência com que ocorrem e do cenário que ajudam a compor.

Em *As Mãos e os Frutos*, a Primavera é a estação que merece maior destaque, o que se entende neste livro em que a vida transborda, nasce e renasce, surgindo associada a um campo semântico de brancura, luz e claridade. Apesar da sua quase exclusividade, há também alusões à época de maturação, que poderemos atribuir ao período Verão/Outono⁷⁸. Referências ao Inverno são quase inexistentes e, quando surgem, não se lhe referem de forma directa, razão que, certamente, levou Carlos de Sousa⁷⁹ a afirmar haver uma só referência a esta estação em *As Mãos e os Frutos* quando o mês de Dezembro, também sem maiúscula inicial, é nomeado no poema IV, servindo, qual fruto que encerra em si a semente de outra vida, para anunciar a estação da claridade e fertilidade: “dezembro traz em si a primavera”. Apesar da veracidade desta observação, constatamos que quando o poeta nos diz “Das árvores não te falo pois estão nuas” ou “A nossa casa é onde a neve aquece” (poemas VI e XXXIII, respectivamente), não obstante a sua linguagem metafórica, está a evocar a estação em que a natureza adormece e se silencia o desabrochar e a maturação da vida natural.

No poema XXIII, “A uma cerejeira em flor”, único poema no conjunto dos trinta e cinco em que se verifica uma referência explícita ao ofício do poeta, “manhã”, “brancura”, “arder” e “luz” concorrem para o cenário de luminosidade e de vida que é o renascer da natureza e da própria criação poética e que o poeta associa no último verso da primeira estrofe, com a disjuntiva, tão do seu agrado, a reforçar a alternativa e a comparação: “dar versos ou florir desta maneira”.

⁷⁸ Apesar de não haver referências directas ao Verão e de se referir o tempo de transição Verão/Outono apenas uma vez, quando é mencionado o mês de Setembro, mais precisamente as “tardes de setembro”, a forte presença de vocábulos que remetem para a ideia de amadurecimento conduz-nos para a plenitude do ciclo da vida e que na natureza ocorre essencialmente nas estações referidas. Assim, poder-se-á afirmar que em *As Mãos e os Frutos* estamos perante um tempo mais lato, abrangendo o período que decorre da Primavera até ao final do Verão, princípio do Outono.

⁷⁹ Opus cit., p. 46.

XXIII. A UMA CEREJEIRA EM FLOR

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

*Abrir os braços, acolher nos ramos
o vento, a luz, ou o quer que seja;
sentir o tempo, fibra a fibra,
a tecer o coração de uma cereja.*

A identificação do poeta com a natureza é total, o que se traduz na simbiose do corpo e da árvore, das folhas à raiz, ou seja, o corpo todo. Os braços e ramos são um só, o sentir é profundo, tão profundo que sente o tempo tecer a cereja, a gerar a poesia. Desta forma, o eu lírico participa do ritmo da natureza, do carácter cíclico próprio da vida e a criação poética é comparada à fertilidade que irrompe na Primavera.

Curiosamente, este poema sofreu profundas transformações que modificaram o seu significado original. Dizia assim:

*Gostava tanto de me encontrar na vida
com o à-vontade desta cerejeira
e sentir a terra na raiz
e dar versos ou florir desta maneira.*

*Abrir os braços e deixar cair
flores, folhas ou o que quer que seja,
e ver o tempo, como um bicho verde,
a roer o coração duma cereja.*

O poeta, igualmente identificado com a cerejeira, transmite-nos a ideia do ciclo da vida, com a conseqüente transformação e destruição. Na versão definitiva, Eugénio de Andrade opta, uma vez mais, pelo lado luminoso e fértil da vida. Agora, o poeta é mais determinado, é assim que se sente e não como *gostaria* de se sentir. Denota-se uma evolução relativamente à visão que tem da criação poética, um amadurecimento que determina que a passividade dê lugar à participação do acto criador e transformador. De mero observador (passivo) da acção destruidora do

tempo sobre o fruto, o poeta transfigura-se em sujeito que sente profundamente esse mesmo tempo a gerar uma nova vida. Também não mantém a confissão do desejo, o tom sonhador e simultaneamente desesperançado com que o pretérito imperfeito abre o poema inicial. E os braços irão, igualmente, assumir um inverso e importante papel, já que acolhem em vez de deixar cair *o que quer que seja*.

Como vimos, o tempo em *As Mãos e os Frutos* está quase circunscrito aos meses da Primavera, logo, associados aos verbos nascer e florir, bem como ao Verão, com o consequente amadurecimento do mundo vegetal. Dos dias também são insistentemente referidas as manhãs, quando relacionadas com o irromper da vida, ou as noites se o cenário é de encontro dos amantes, surgindo neste caso “nimbada” de astros ou estrelas. Mas o tempo, enquanto factor de mudança e de destruição dos seres e das coisas, também pode evocar a morte. Morte que o poeta não encara como fim, mas como um tempo de entorpecimento e de espera, em sintonia com o ritmo da natureza no ciclo interminável da vida, como no poema XIX, onde a morte do ser amado é encarada como um adormecimento.

XIX

*Terra: se um dia lhe tocares
o corpo adormecido,
põe folhas verdes onde pões silêncio,
sê leve para quem o foi contigo.*

*Dá-lhe o meu cabelo para sonho,
e deixa as minhas mãos para tecer
a mágoa infinita das raízes
que no seu corpo um dia hão-de beber.*

Neste poema apostrofado à Terra, o sujeito lírico imagina a morte do ser amado, apesar de não se lhe referir directamente. O eufemismo evita o confronto com a dura realidade da morte, que surge aqui representada pelo sono. A comunicação far-se-á não só pela oferenda dos cabelos do sujeito lírico mas também pelas mãos que, mais uma vez, simbolizam criação e elo de ligação entre os amantes. Assim, o corpo “adormecido” do outro fará parte do ciclo cósmico e diluir-se-á na

natureza, sorvido pelas raízes, tornando indestrutível este amor que permanece para além da morte.

Os poemas que se seguem indiciam um tom gradualmente mais sombrio e nostálgico. E, se no poema XXIX encontramos um cenário diferente, pois o ser amado apresenta-se novamente como símbolo de vida e esperança, também esta composição deixa perceber que a falta de energia começa a ferir o sujeito lírico. Apesar de o outro continuar a suscitar o deleite do “eu”, este encaminha-se para a esterilidade própria do fim do ciclo.

XXIX

*Tu és a esperança, a madrugada.
Nasceste nas tardes de setembro,
quando a luz é perfeita e mais doirada,
e há uma fonte crescendo no silêncio
da boca mais sombria e mais fechada.*

*Para ti criei palavras sem sentido,
inventei brumas, lagos densos,
e deixei no ar braços suspensos
ao encontro da luz que vem contigo.*

*Tu és a esperança onde deponho
meus versos que não podem ser mais nada.
Esperança minha, onde meus olhos bebem,
fundo, como quem bebe a madrugada.*

O “tu”, fonte e motivo da sua criação poética, é não só associado à “madrugada”, ou se quisermos à “esperança”, mas também às “tardes de setembro”, com a imanente doçura da luz outonal a caracterizá-lo. Em contraste, o “eu”, outrora criador adâmico, é apenas o autor de “palavras sem sentido”, de “brumas e “lagos densos” e que se limita a esperar a “luz” do ser amado. A superioridade do “tu” não nos surpreende, pois o poeta a ela nos habituara. A transfiguração das personagens ao longo do livro revela-nos um ser amado que se metamorfoseia em elementos invariavelmente conotados com vida e fertilidade, como referimos atrás, ao passo

que o sujeito poético ora se apresenta contemplativo e sabedor da sua inferioridade perante o outro, como, em rasgos de criatividade, é capaz de inventar paraísos terrestres para deleite e enaltecimento do ser amado. A vida, luz e frescura inventadas no poema VIII destoam do tom sombrio que a sua criação emana neste poema. Assim, os ribeiros serão substituídos por “lagos densos”, a lua por “brumas” e o corpo, estendido sugestivamente no chão, será agora representado apenas pelos seus “braços suspensos”. A incapacidade inventiva do sujeito lírico serve para realçar a fonte de toda a esperança que é o outro, mas também nos anuncia o declínio da relação amorosa que se irá sentir particularmente nas composições que se seguem, criando um ambiente que evoca o derradeiro ciclo da vida.

A primeira estrofe, a mais longa, refere-se exclusivamente ao ser amado e o campo semântico aí presente está em sintonia com a imagem de esperança e de amor a ele associada, ao passo que a segunda se centra no “eu” e tem como finalidade realçar, por contraste e oposição, as características e superioridade do outro. A última estrofe apresenta-se como a conclusão do que foi dito, estabelecendo, uma vez mais, a desigualdade entre os dois amantes e atribuindo ao outro a origem da vida e da criação poética.

O sentido da visão será o protagonista neste poema e, agora, são os olhos, não as mãos, que possibilitam a ligação dos amantes, união que culmina na imagem final dos dois últimos versos com a associação dos olhos ao acto de beber, confundindo deliberadamente as faculdades dos sentidos, o que empresta ênfase à ideia de comunhão que se pretende transmitir.

Da mesma forma, o sujeito lírico partilha com as aves e as fontes o acto de beber, verbo da predilecção do poeta, que culmina a fusão plena do homem na natureza. Este verbo adquire na poesia de Eugénio de Andrade um significado muito especial e intimamente ligado à união dos amantes, como vimos. Esta ideia de que os seres ou coisas bebem algo é bastante usual ao longo do livro. Já no poema III, as fontes bebem a face do ser amado e, nos poemas V e XVI, são as aves que bebem dos seus dedos, como se fossem fontes, ou o “teu grito” que pede “a não sei que deus o seu destino”. Também no poema XIX, as raízes, que seriam tecidas pelas suas mãos, hão-de, um dia, beber o corpo do amado, para, no poema XXVIII, ser o sujeito poético quem bebe os horizontes. Beber torna-se, assim, uma forma plena de comunhão, uma fusão intensa entre os seres, uma vontade deliberada de integrar o

outro ou apenas aquilo que o evoca. Este acto pressupõe uma identificação total entre os dois termos, entre aquele que bebe e o que sofre a acção, tornando-os um só elemento numa tentativa de união ascética através da união física.

Os elementos descritivos presentes nos poemas de “As Mãos e os Frutos” não são meramente topográficos ou físicos, servindo para desvendar e realçar o estado de alma do poeta, o que ocorre, aliás, de um modo geral na poesia lírica. No poema XXV, que inicia com uma referência directa a Shelley, o cenário descrito coaduna-se com o seu sentir e a ausência de vida do espaço envolvente reflecte a tristeza e desalento do sujeito lírico. Não só as árvores estão nuas, como a fonte não jorra água, a praça não tem pombos mansos mas tristeza e as casas estão gastas pelo tempo. Cenário oposto ao plasmado em poemas anteriores, colorido pelas águas, pelo verde da natureza e perfumado de rosas.

A noite apresenta-se pela primeira vez no poema VII. “Noite Transfigurada”⁸⁰, também o primeiro com título. Momento e cenário de amor, como nos dirá o poema XXV, a noite apostrofada adquire um sentido especial, surge “nimbada de astros” e “despida de soluços e lágrimas e gritos”.

VII. NOITE TRANSFIGURADA

*Criança adormecida, ó minha noite,
noite perfeita e embalada
folha a folha,
noite transfigurada,
ó noite mais pequena do que as fontes,
pura alucinação da madrugada
– chegaste,
nem eu sei de que horizontes.*

*Hoje vens ao meu encontro
nimbada de astros,
alta e despida
de soluços e lágrimas e gritos
– ó minha noite, namorada
de vagabundos e aflitos.
Chegaste, noite minha,
de pálpebras descidas;
leve no ar que respiramos,*

⁸⁰ O poema “Verklärte Nacht” (Noite Transfigurada) de Richard Dehmel que atribui ao amor o poder de transfigurar a natureza, inspirou Schoenberg que compôs um poema sinfónico com o mesmo título.

*nítida no ângulo das esquinas
– ó noite mais pequena do que a morte:
nas mãos abertas onde me fechaste
ponho os meus versos e a própria sorte.*

A antítese do penúltimo verso da estrofe final reverbera a ideia de entrega, dádiva, receptividade que surge sempre associada ao outro, aqui representado pelas mãos da noite, mas que são, simultaneamente, aprisionamento do eu. De resto, todo o poema é atravessado por ideias opostas, fazendo-se notar a dicotomia luz/sombra ou vida/morte. Assim, apesar da obscuridade que lhe é própria, esta noite, “pura alucinação da madrugada” que lhe há-de suceder, está “nimbada de astros” e é “nítida no ângulo das esquinas”. Mas a noite também é “criança adormecida”, com a ideia de calma e pureza, ou “namorada / de vagabundos e aflitos”, o que nos transporta para um cenário de abrigo e conforto dos menos favorecidos.

Note-se o uso insistente da conjunção que reitera a ausência de dor e tristeza nesta noite especial, para mais tarde, no poema XXX⁸¹, surgir “com anjos tristes” e associada à morte, ao silêncio.

XXX

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

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

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

⁸¹ As palavras de Eugénio de Andrade parecem constituir o eco do poema de Camilo Pessanha: *Águas claras do rio! Águas do rio, / Fugindo sob o meu olhar cansado, / Para onde me levais meu vão cuidado? / Aonde vais, meu coração vazio?* (Pessanha, Camilo, *Clépsidra*, Edições Ática, Lisboa, 1956, p.73.)

*Canção, vai para além de quanto escrevo
e rasga esta sombra que me cerca.
Há outra face na vida transbordante:
Que seja nessa face que me perca.*

A noite “perfeita”, “mais pequena do que as fontes” e igualmente “mais pequena do que a morte”, cúmplice de “vagabundos e aflitos”, do poema VII, tornar-se-á cenário de tristeza, de “sombra que me cerca”. Cenário que recusa, não querendo ser conduzido pelo “rio”, leia-se “ser amado”, que anteriormente cantara e fora símbolo de vida, “ao silêncio/duma noite maior e mais completa”. Agora, o poeta quer *perder-se* na “outra face”, na face diurna da vida, da claridade, anelo que se impõe até pela sua posição final, que acentua o contraste com as imagens dos versos anteriores.

Estamos, nitidamente, perante tempos distintos e que são referidos sucessivamente. Das imagens do passado, sobressai o rio que o sujeito cantou, o *impetuoso rio*, se quisermos, o que nos conduz para o tema do desejo e da exaltação do amor. O presente é, claramente, de sofrimento, como nos indica a rudeza dos termos empregues e as antíteses que atravessam o poema. A referência à pátria permite-nos conjecturar que o poeta retrata, aqui, a atmosfera política de então. É através da palavra, ou da canção, diz-nos o poeta, que será possível atingir a “vida transbordante”. De facto, o passado e o presente encontram expressão nas dicotomias que os caracterizam. A luz opor-se-á à sombra, o sonho ao desencanto e o canto ao silêncio. Apesar de o grito final do sujeito lírico ser de recusa e de optar pela face luminosa da vida, este poema não deixa de ser fortemente dominado pelo tom sombrio e triste. A noite é longa, diferente da anteriormente cantada que foi sempre mais pequena, seja do que as fontes ou do que a morte, mas sempre mais pequena. Aqui, a noite parece não ter fim, continuidade ou eternidade que é assegurada pela adjectivação presente na segunda estrofe, que acentua a negatividade desta noite.

Igualmente no poema XXVI. “Nocturno”⁸², se refere a esterilidade da noite, com “versos dos charcos / e dos juncos podres”, onde a água não tem a habitual evocação de vida, mas sim de morte e de estagnação.

⁸² O título deste poema evoca a peça de música vocal ou instrumental, que se caracteriza pela melodia tranquila e doce, se bem que bastante expressiva, e com estrutura livre. Deve-se a Chopin (1810-1849) o enorme desenvolvimento dos nocturnos para piano, criados por John Field (1782-1837), obras de carácter meditativo e sonhador.

Constata-se, assim, que os poemas finais de *As Mãos e os Frutos* se tingem de tons mais sombrios, menos solares, criando um ambiente que evoca o derradeiro ciclo da vida. Tal não significa que a nostalgia e imagens de sombra e solidão não surjam nos poemas anteriores. De facto, já no poema inicial do livro, “a mágoa / destes olhos” é referida associada à sombra e às lágrimas.

Também o poema XXX nos traz uma imagem de desespero, de desencanto, como foi assinalado, e o poema XXXI. “Espera” é atravessado por um campo lexical de sombra, em que a vida perde o fascínio e o tempo é caracterizado como pesado, lento, sem a presença do ser amado.

Perpassa, assim, um desencanto, uma inquietude perante o tempo que passa e que anuncia a morte, tingindo de tons mais melancólicos e elegíacos os seus versos, que destoam do tom solar de celebração da vida, do amor e da juventude a que nos habituou. A constante referência e ligação à natureza implica a constatação do cíclico e do temporal que a tudo se estende. Assim, o amadurecimento dos frutos com o conseqüente apodrecimento é metáfora do fim dos seres e das coisas, ou seja, da morte. O animal que já significou juventude surge agora também envelhecido, sem interesse pelo que o envolve e sem a chama do amor e do desejo.

XXXIV

*Passamos pelas coisas sem as ver,
gastos como animais envelhecidos;
se alguém chama por nós não respondemos,
se alguém nos pede amor não estremecemos:
como frutos de sombra sem sabor
vamos caindo ao chão apodrecidos.*

A leitura deste poema relembra-nos, por contraste, o poema XIV, no qual o poeta é *flor* quando o ser amado o chama e *água, rapariga ou pomar* quando o toca. No entanto, agora o chamamento ou o próprio amor não têm resposta, tal como sucedia com o “anjo de pedra”. É notória a ausência de vida, de amor, de fertilidade. Do anterior corpo tocado pela luz, impetuoso, resta o envelhecimento e o apodrecimento, acercando-se da morte. Também os frutos, que “as tuas mãos” trouxeram e que já simbolizaram vida, criação, são agora “de sombra” e “sem sabor”, incapazes de renascer, “apodrecidos”.

O *eu* e o *tu*, inicialmente distintos e individualizados, sem que isso impedisse a comunhão, ou mesmo fusão, entre ambos, unem-se agora num *nós* indefinido, um *nós* genérico, que abarca todos os que não conseguem estremecer perante o amor ou responder ao seu chamamento, como já nos fora anunciado na composição “Anjo de Pedra”.

A infertilidade que advém do envelhecimento, seja no mundo vegetal ou animal, é comparável ao silêncio que aqui se faz ouvir através do emprego, obsessivo e simbólico, da sibilante ao longo do poema, ecoando e prolongando as imagens. A ausência de todos os sentidos sublinha o desgaste corporal e metafísico que culmina na fatalidade do apodrecimento e no abandono total, em *continuum*, que o gerúndio enfatiza, num cenário dominado pelo desalento.

A pontuação final dos versos do poema, uma sextilha decassilábica, estabelece uma relação íntima entre todas as imagens, sugerindo uma certa interdependência entre as frases e as expressões.

A estrutura paralelística dos dois versos centrais do poema estabelecem, igualmente, a divisão mas simultaneamente coesão do poema, funcionando como a explicação do que foi e será dito, estabelecendo assim uma ponte de ligação entre os “animais envelhecidos” e os “frutos de sombra sem sabor”. Estes dois versos destacam-se, não só na estrutura do poema, mas também a nível semântico e temático das restantes composições. O “tu” inicial será substituído por este indefinido “alguém”, já não importando individualizá-lo, e o “eu” diluir-se-á no colectivo “nós”.

Apercebemo-nos, agora, de que as palavras luminosas e de esperança que constituem o canto de amor e desejo oferecido nos poemas iniciais do livro encontram o seu reverso em algumas das composições finais. De facto, a dicotomia luz/sombra, que, como vimos, é uma das características mais marcantes do poeta, alcança especial visibilidade quando comparamos os poemas iniciais com os finais da colectânea. Assim, o deus que passa dançando e sorrindo, transbordando vida e música, encontra o seu oposto no anjo de pedra, surdo, cego e mudo. Também o paraíso terrestre que é inventado no poema VIII é substituído pelo cenário de sombra do poema “Tu és a Esperança” e o seu canto de amor e desejo do poema VI emudece no poema XXXII, interrogando-se o sujeito lírico: “Cantar de que me serve?”. A noite reveste-se, igualmente, de significados distintos e por vezes opostos pois, se

inicialmente surge como momento de encontro dos amantes, *perfeita e nimbada de astros*, tornar-se-á, mais tarde, sinónimo de solidão e de tristeza. E os frutos, símbolo de amor, vida e continuidade, serão amargos, bravos e de “sombra, sem sabor”. O fruto tem habitualmente uma conotação com a continuidade da vida e afigura-se como algo apazível. Se nos primeiros poemas é esta a ideia principal, nas composições finais o que transparece é uma ideia de destruição e de dissabor. Esta ausência de vida é também corroborada pelo uso constante de palavras como sombra, silêncio ou noite, que acentuam o desalento que tinge as palavras do poeta.

Mas deste cenário de desolação desponta uma luz no poema que Eugénio de Andrade escolheu⁸³ para coda do livro. E é essa luz o seu legado: a terra encerra em si, tal como um fruto, a fecundidade, e do amadurecimento do fruto e da morte nasce a vida, a palavra. Significativo, o verbo “amadurecer” indica o caminho para a plenitude, ainda que próximo do fim, que é simultaneamente “renascimento” como o inevitável ciclo da vida. Nascer, crescer e morrer apresentam-se intimamente ligados a florir, amadurecer e apodrecer, como já foi assinalado.

XXXV

*Em cada fruto a morte amadurece,
deixando inteira, por legado,
uma semente virgem que estremece
logo que o vento a tenha desnudado.*

Sabendo que “em cada fruto a morte amadurece”, o poeta deixa, no entanto, a marca da vida. A ideia de estremeçamento surge sempre associada ao frémio de vida, à dança, ao sangue ou ao corpo jovem e receptivo ao amor. De facto, quando a imagem sugerida se refere ao amor ou à vida, os seres e as coisas *estremeçam* de emoção, realçando a intensidade do sentimento. E é esta ideia final que aparece nos dois últimos versos do livro. A semente “estremece” com a acção do vento, símbolo erótico das mitologias primitivas, sugerindo o renascimento da vida. Trata-se, na verdade, de uma mensagem de esperança e de renovação, pois se no fruto há, forçosamente, a morte, também ele retém a vida. A natureza obedece ao ritmo cósmico, o cíclico e o temporal ordenam a transmutação das coisas, numa mudança

⁸³ É significativa a sua escolha, excluindo um dos poemas mais sombrios de entre os que compunham inicialmente o livro. Desta forma, o que fica a ressoar é uma mensagem de esperança, condicente com a tonalidade dominante do livro e da poesia de Eugénio de Andrade.

constante e cíclica e, por associação, também dos sentimentos. Assim, cada fruto, “deixando inteira, por legado, / uma semente virgem”, originará novo fruto, ou seja, nova vida.

“Por isso”, como afirma Ramos Rosa⁸⁴, “a poesia continua e por isso cada poema é um acto de renovação, um nascimento”.

⁸⁴ Cf. “Eugénio de Andrade ou a energia da pureza”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p.27.

Capítulo III – *As Mãos e os Frutos*⁸⁵ de Lopes-Graça - ciclo de músicas para voz e piano

Era da sua música que gostaria de falar, se soubesse (...)

*Era dessa música (...) que conviria falar, enquanto não nos for possível fazê-la ouvir. É que raras vezes, como aqui, o rosto português se reflectiu e demorou nas suas águas, tanto quanto um rosto assim fugidio e inseguro se pode demorar seja onde for.*⁸⁶

Lopes Graça^{87 88} musicou poemas de diversos poetas portugueses, entre os quais podemos mencionar Camões, Fernando Pessoa, José Régio, Camilo Pessanha, Miguel Torga, João José Cochofel ou Carlos de Oliveira⁸⁹.

⁸⁵ Lopes-Graça, Fernando, *As Mãos e os Frutos para Canto e Piano – sobre poemas de Eugénio de Andrade*, Musicoteca, Lisboa, 2000. Todas as referências, transcrições e excertos que se seguem remetem para esta edição.

⁸⁶ Andrade, Eugénio de, “Nos 70 anos de Lopes-Graça” in *Poesia e Prosa*, II Volume, O Jornal/Limiar, Lisboa, 1990, p. 257.

⁸⁷ Em 1994, o compositor decidiu eliminar o hífen que ligava os seus dois apelidos, mantendo a grafia com hífen apenas nos livros, artigos ou discos até então publicados. (Cf. Silva, Romeu Pinto da, (org), *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.)

⁸⁸ A *Tábua* das obras musicais de Fernando Lopes Graça, organizada pelo compositor e por Romeu Pinto da Silva, que a concluiu após o falecimento do compositor, conta com 250 obras com número de *opus* atribuído. No entanto, a produção musical de Lopes Graça é mais vasta, contando com peças sem número de *opus* e outras não reconhecidas pelo compositor. Interessante é verificar que, tal como Eugénio de Andrade, Lopes Graça também almejava a perfeição, o que o levava a rever e alterar algumas das suas peças musicais e a excluir outras. Já na década de 60, Francine Benoît afirmava: “O que é espantoso, logo no primeiro relance (olhando para a música vocal principalmente), é a abundância da produção de Lopes-Graça, espanto que redobra se tivermos conhecimento da ânsia de perfeição que o leva a retocar e tornar a retocar o seu trabalho.” (Benoît, Francine, “A música vocal de Fernando Lopes-Graça”, in *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça*, Romeu Pinto da Silva (org), Lisboa, Editorial Caminho, 2009, p. 361.)

⁸⁹ Considerando José Régio e Miguel Torga “dos maiores poetas portugueses contemporâneos e dos mais altos da nossa língua”, Lopes Graça adianta que “tanto o autor das *Encruzilhadas de Deus*, como o de *O outro livro de Job* não são nada fáceis de musicar, e impõem, a quem se abalançar a fazê-lo, uma responsabilidade tremenda. O compositor que tentar musicá-los há-de sentir-se seu par, para não correr o risco de diminuir com a sua música o valor psicológico dos seus versos (...) se Portugal é, como se tem dito, um país de grandes poetas, está longe e muito longe de ser um país de músicos.”

Apostado em sublinhar a identidade nacional, escreveu centenas de canções que visitam o imaginário do povo português desde as suas raízes mais profundas e, como afirma Mário Vieira de Carvalho, “quase não há corrente ou escola de real importância na nossa história literária que Lopes-Graça não tenha interpretado na sua música”⁹⁰. Com efeito, recuando até à poesia trovadoresca com *Nove Cantigas de Amigo*, o compositor percorre a produção literária até aos nossos dias, dedicando especial atenção, na sua longa e intensa jornada, a Camões ou Fernando Pessoa, que encimam a lista dos poetas mais musicados por Lopes Graça. Também é de vulto a sua produção musical de cariz popular, que retrata uma vida dedicada à recolha e estudo das canções rústicas e do folclore nacionais, na tentativa, em parte frustrada e não secundada pelos seus pares, de criar uma música verdadeiramente nacional. A música de feição política e panfletária, ícone da contestação e da resistência ao regime ditatorial, é igualmente marcante no percurso do compositor. São as *canções heróicas*, canções de intervenção que, durante décadas, ilustraram e deram voz ao confronto político. Assim, e porque sente a música como “expressão fremente da

(Lopes-Graça, Fernando, “Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses”, in *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. I, Obras Literárias, Caminho, Lisboa, 1989, pp. 150-151). Acreditamos que Lopes-Graça se sentiu à altura dos grandes poetas portugueses e abraçou essa “responsabilidade tremenda”, uma vez que elegera obras suas para musicar. No entanto, de Miguel Torga apenas compôs a *História Trágico-Marítima*, que mereceu, em 1943, o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical. Esta versão nunca foi executada, provavelmente graças ao desentendimento com o escritor que, no seu *Diário VI*, publicado em 1952, se refere a vários compositores portugueses que participaram numa homenagem a Camões, entre os quais se contava Lopes-Graça, nestes termos: “(...) Uma simpática tentativa de homenagem ao grande poeta, que redundou num estendal de confrangedora indigência. Só visto! Toda a sociedade recreativa dos filarmónicos pátrios à compita, a ver quem menos dava. E o mais trágico é que se não distinguiam uns dos outros, irmanados na mediocridade como rãs do mesmo charco que entoassem a mesmíssima cantilena. Nem o tamanho do motivo os arrancou do chão!”. As considerações de Torga provocaram uma reacção do compositor que lhe dirige uma carta, onde se pode ler: “(...) De facto, eu acho que isto de musicar Camões é empresa na verdade espinhosa e que poucos compositores terão talento suficiente para se medirem com o génio do nosso Épico. Mas não achará Você também que poucos poetas nossos foram capazes de lhe herdar o estro ímpar? (...) Não, meu caro Torga: se vamos rasar todos estes artistas pela sua estreita bitola de filarmónicos de mestres de banda, olhe que nos arriscamos a que se arrumem sob a ingloria rubrica de gazetilheiros e de versejadores boa parte dos nossos escritores e dos nossos poetas, e até dos mais considerados.” Lopes Graça conclui a carta fazendo referência ao ciclo de melodias sobre a História Trágico-Marítima, dando oportunidade ao poeta de reprovar publicamente o facto de “saber os seus versos musicados por um filarmónico, um Mestre de banda”. Torga não respondeu à carta e, em 1959, Lopes Graça apresenta uma segunda versão que é executada em Lisboa. (Lopes-Graça, Fernando, «Camões e os “filarmónicos pátrios” (Carta a Miguel Torga)», in *A Música e os seus Problemas*, Obras Literárias, Ed. Cosmos, 1997).

⁹⁰ Carvalho, Mário Vieira de, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 13.

Vida”⁹¹, Lopes Graça canta o conturbado tempo em que viveu, aliando a sua arte à de poetas como Carlos de Oliveira ou João José Cochofrel, seus companheiros no combate ao regime. De facto, como Eugénio de Andrade sublinhou, no cancionário de Lopes Graça “figuram quase todos os nomes capitais da poesia portuguesa” e “se alguns menores entraram nas páginas amplas desse cancionário (...) figuram ali a título honroso de resistentes ao fascismo”.⁹²

As suas obras, que para Eugénio de Andrade são “monumentos erguidos, com mãos firmes e rigorosas (...) ao povo português”,⁹³ foram coligidas pelo compositor com a colaboração de Romeu Pinto da Silva que concluiu o trabalho após a morte de Lopes Graça, e atestam a determinação e o sonho deste homem que tentou incansavelmente ilustrar o “espírito português” com a sua música. Através dos versos que fez seus, “desde o versejar anónimo à obra dos mais representativos autores de diferentes épocas”, encontramos um homem conhecedor da “nossa cultura literária, uma familiaridade alimentada diariamente pela leitura e releitura dos clássicos, pela atenção prestada aos contemporâneos, pelo empenhamento com que toma partido por tal ou tal escritor, por tal ou tal obra.”⁹⁴

Sobre a poesia de Eugénio de Andrade, compôs três ciclos vocais⁹⁵: “As Mãos e os Frutos”, “Mar de Setembro”⁹⁶ e “Aquela Nuvem e Outras”.⁹⁷

⁹¹ Não só a música mas a arte em geral será para Lopes Graça essa “expressão fremente da Vida”. Lopes-Graça, Fernando, “Bailados do Verde-Gaio”, in *Talia, Euterpe e Terpsicore (Obras Literárias, vol.8)*, Caminho, Lisboa, 1990, pp. 267-268.

⁹² Andrade, Eugénio de, “Nos 70 anos de Lopes-Graça” in *Poesia e Prosa, II Volume*, O Jornal/Limiar, Lisboa, 1990, pp. 257-258.

⁹³ Idem, p. 258

⁹⁴ Carvalho, Mário Vieira de, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 11.

⁹⁵ Lopes Graça compôs, ainda, outra obra, “Nana, Nana” (1957), para coro feminino *a capella*, sobre poesias de Eugénio de Andrade, que permanece inédita.

⁹⁶ Informado por Lopes Graça sobre este novo ciclo vocal, Eugénio de Andrade escreve-lhe uma carta datada de 4 de Setembro de 1962, ano em que o compositor termina esta obra, onde se pode ler: “Ao chegar ao Porto encontrei a sua carta, com a notícia de novas canções sobre versos meus, de que nunca me havia falado. Foi uma alegria, e fico impaciente por ouvi-las. A escolha parece-me muitíssimo bem; na margem do Cantábrio o amor e a liberdade são a mesma luz doirada, luz que a sua música, estou certo, acentuou. Muito obrigado, e desejo para o *Mar de Setembro* o mesmo êxito que teve *As Mãos e os Frutos*.” No ano seguinte, na sequência de transmissões destes ciclos vocais pela Emissora Nacional, o poeta, que afirma constantemente, a sua paixão pela música, dir-lhe-á o seu apreço pelo trabalho e atenção que o compositor dedica aos seus versos: “O interesse que os meus versos lhe têm merecido é para mim uma honra e, mais ainda, uma das maiores alegrias que devo àquilo que escrevi” (“Cartas a Fernando Lopes-Graça”, in Carvalho, Mário Vieira de, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006, pp. 172-173.)

A intensidade da sua música e a grande coesão que consegue transmitir entre palavra e música estão patentes nas palavras do poeta que a ele assim se referiu: “ele não abdica de sonhar essa aliança primogénita entre palavra e música, fazendo de ambas uma única e crispada alegria”⁹⁸. De facto, em Lopes Graça, a palavra e a música encontram-se e formam um todo e, sem perderem as características que as definem e individualizam, completam-se e elucidam-se mutuamente. A sua arte evidencia o apreço pelos textos que musicou e a deferência pela palavra escrita e que ela transforma em canto. Observamos, com efeito, que a música do compositor não pretende sobrepor-se ou obscurecer a palavra com o seu protagonismo, verificando-se, antes pelo contrário, o respeito pela inteligibilidade do texto poético, o cuidado pela correcta dicção das palavras e a intenção de fazer sobressair determinadas expressões ou imagens. Para tal, contribuem o carácter silábico da linha de canto, a copiosa utilização de graus conjuntos ou notas repetidas que aproximam o canto da língua falada e as frequentes anotações de tempo, de dinâmica e de expressão. Já o acompanhamento do piano funciona, muitas vezes, como amplificador da mensagem poética, sublinhando a intensidade semântica que se verifica em determinados momentos do poema e destacando ideias e imagens, algumas das quais recorrentes na poesia de Eugénio de Andrade.

Sobre *As Mãos e os Frutos*, Lopes Graça musicou onze poemas dos trinta e seis⁹⁹ que compunham inicialmente o livro e intitulou as suas canções a partir do primeiro verso de cada poema. Com os poemas que seleccionou, pretendeu o

⁹⁷ Referindo-se a estas composições, Teresa Cascudo afirma que “a poesia de Eugénio de Andrade inspirou a criação de três ciclos vocais que se contam, em termos absolutos, entre as melhores obras do extenso catálogo do compositor: “*As Mãos e os Frutos*”, “*Mar de Setembro*” e “*Aquela Nuvem e Outras*”. Estas três composições encerram um particular universo de lirismo, sensualidade e emoção, o que, de facto, faz delas momentos únicos da música portuguesa do século XX que parecem não casar demasiadamente bem com a imagem - muito redutora e mais divulgada - do compositor associada às “heróicas” e às canções regionais portuguesas, onde o colectivo fala mais alto do que a subjectividade.” (Cf. “O Poeta que inspirou o melhor Lopes-Graça”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26-05-2005)

⁹⁸ Andrade, Eugénio de, “Nos 70 anos de Lopes-Graça” in *Poesia e Prosa*, II Volume, O Jornal/Limiar, Lisboa, 1990, p. 257.

⁹⁹ Lopes Graça baseou-se, provavelmente, na primeira edição de “*As Mãos e os Frutos*” publicada em 1949. Assim se explica a existência da canção “Ó noite, porque hás-de vir sempre molhada”, sobre o poema XXXVI, o último do livro inaugural do poeta e que não faz parte dos trinta e cinco que integram a edição definitiva, publicada posteriormente. Alguns dos poemas musicados apresentam também a sua forma original e não a que, revista pelo poeta, sofreu alterações, algumas menores, outras de maior profundidade.

compositor interpretar musicalmente a poesia de Eugénio de Andrade. O resultado “não é poesia musicada, é música sobre poesia”, como diz Mário Vieira de Carvalho.¹⁰⁰ De facto, a música pode simplesmente acompanhar o que a palavra diz ou, por outro lado, pode acrescentar subtilmente novas sugestões de leitura, ampliando o sentido da poesia, conferindo-lhe ressonância e elucidando palavras e imagens. Não se trata, seguramente, de conferir significado ao som, no sentido intelectual, mas antes de constatar que a música desperta emoções, aprofunda e intensifica sentimentos e sensações o que é, aliás, comum às diversas artes.¹⁰¹

Nestas composições denota-se o instinto e a sensibilidade poético-musicais do compositor, características que, de resto, se manifestam também no poeta. Socorremo-nos das palavras de Lopes Graça, pois, como ele, acreditamos que a

“(…) música, por intermédio da voz humana, tem por missão interpretar, traduzir, comentar, determinado texto poético, levando (...) o seu cuidado e o seu escrúpulo de tradução até ao ponto de seguir passo a passo a substância do poema, de desposar-lhe a cadência, a acentuação, as mais subtis nuances, e de quase dar um equivalente sonoro a cada imagem e mesmo a cada palavra significativa do texto.”¹⁰²

Sobre a interpretação de Lopes Graça, Eugénio de Andrade escreve-lhe uma carta com data de 4 de Fevereiro de 1959:

“(…) Aceitemos o ciclo tal qual está. Você deve ter razão. Todos os amantes são lendários, todos têm uma fase branca e matinal e outra

¹⁰⁰ Cf. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006, p. 22.

¹⁰¹ Sobre este assunto, Lopes Graça afirmará, numa entrevista orientada por Mário Vieira de Carvalho e publicada na revista *Seara Nova*, nº 1547, de Setembro de 1974: “Que a música possa ser uma arte «expressiva», isto é, que possa traduzir, manifestar algo, nunca eu contestei. O que me repugna, o que à minha sensibilidade e às minhas concepções musicais repugna (...) é o transformar-se a música em veículo de sentimentos ou ideias que, se lhe não são inteiramente estranhos, tendem a sobrepor-se-lhe, a tomar-lhe o passo, a volverem-se «drama», «confissão», «ideário» literatura que não sabe ser, por impotência, literatura, música que se recusa a ser, por ambição, música.”

¹⁰² Cf. “Lied Francês Contemporâneo” (1933), in *Música e Músicos Modernos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, p. 19.

nocturna e orvalhada. E todos caminham ao encontro da noite que, impiedosamente, os devora. O mundo é demasiado frágil para os amorosos (...)”¹⁰³

A selecção de Lopes Graça acentua a dicotomia luz/sombra que atravessa o livro do poeta e à qual se refere no excerto transcrito. Apresentando, inicialmente, um *diálogo* amoroso entre os amantes, o cenário altera-se com a introdução de algumas das composições menos solares da colectânea. Daí que Eugénio de Andrade se refira à “fase nocturna e orvalhada” que Lopes Graça ilustra e sublinha com a sua música. De facto, dos onze poemas escolhidos, apenas cinco se referem à “fase branca e matinal” desta história de amor. Dos restantes, um apresenta já algumas notas de tristeza, se bem que mantenha a tónica na superioridade e origem de vida do ser amado, e os outros cinco são, na verdade, dos mais tristes e sombrios.

Respeitando a estrutura estrófica dos poemas escolhidos, mas alterando radicalmente a ordem em que surgem no livro, à excepção da primeira e da última canções, que correspondem aos também primeiro e último poemas, o compositor apresenta-nos um conjunto de peças breves que, à semelhança do livro de Eugénio de Andrade, nos conta uma história entre um *eu* e um *tu* que nos são apresentados logo no poema e na composição iniciais. Estas composições constituem um canto de amor vivido de sensualidade, no qual sobressaem as mãos, que ligam os amantes à natureza, e o corpo, objecto de adoração e contemplação. Mas, após o diálogo enamorado, surgem duas canções que alteram radicalmente este ambiente de vida e de amor. Das imagens telúricas que descrevem metaforicamente o amor vivido ou simplesmente imaginado, vemo-nos confrontados com a hipotética morte do ser amado. Agora, o “tu” já não é o corpo cantado e exaltado, mas a noite ou a própria morte às quais se dirige, interpelando-as directamente.

A última canção, que corresponde ao também poema final da primeira edição, funciona como súpula do ciclo. Apesar de este poema ter sido retirado pelo autor e dele não nos termos ocupado no capítulo anterior, não podemos deixar de fazer uns breves comentários sobre a composição de Lopes Graça, devido à sua importância para a conclusão do ciclo mas, também, porque traduz em música uma mensagem

¹⁰³ Cf. “Carta a Fernando Lopes-Graça”, in Carvalho, Mário Vieira de, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006, p. 167.

importante do livro: que a noite dará, sucessivamente, lugar ao dia. De facto, o acompanhamento do piano integra motivos de todas as composições anteriores, num processo de recuo gradual, concluindo-se o ciclo com o eco da melodia do primeiro verso de “Só as tuas mãos trazem os frutos”. Este regresso ao início é o fechar do círculo, relembrando o aspecto cíclico da vida natural, o constante renascer que sucede a morte, símbolo de metamorfose e não de mera destruição. E, tal como no livro, em que palavras e imagens se repetem, também na última canção de Lopes Graça se faz eco do já dito e escutado.

Para nos apercebermos da aliança que o compositor conseguiu fazer entre poesia e música, deter-nos-emos nos poemas I, XVIII, XIX e XXX, intitulados nas composições musicais, respectivamente, por “Só as tuas mãos trazem os frutos...”, “Impetuoso o teu corpo é como um rio...”, “Terra: se um dia lhe tocares...” e “Onde me levas, rio que cantei...”¹⁰⁴.

Só as tuas mãos trazem os frutos...

Os quatro primeiros compassos que antecedem a entrada da voz sugerem uma certa instabilidade que é transmitida quer pelo ritmo em contratempo, quer pela alternância entre mi bemol e mi natural que, tocados simultaneamente, criam dissonância notória para o ouvido, formando assim um ambiente inconstante que anuncia a emoção que se plasma na poesia e na música.

¹⁰⁴ Não se pretende fazer neste trabalho uma análise aprofundada da técnica compositiva de Lopes Graça, mas sim destacar algumas características das suas composições musicais e conhecer a leitura que o músico fez destes poemas. Aliás, gostaríamos de conseguir contrariar as suas palavras, ainda que concordemos, em parte, com o músico escritor, quando afirma “estarem as descrições musicais quase sempre condenadas a fracassar” graças à “impossibilidade de traduzir, de fixar, pelo concretismo e pelo conceptualismo verbais, o maravilhoso e riquíssimo conteúdo do pensamento e da emoção musical.” (Cf. “Lied Francês Contemporâneo” (1933), in *Música e Músicos Modernos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, p. 17.) De facto, acreditamos que uma forma de arte não conseguirá de forma alguma substituir ou representar, perfeitamente, o que outra arte comunica. No entanto, poderemos aproximar-nos, ainda que timidamente, do “pensamento e da emoção musical” através da descrição que o contacto com a obra motivou.

The image shows a musical score for the piece 'As Mãos e os Frutos' by Lopes-Graça. The score is in 2/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 69. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings such as 'sfz in fuori', 'più p', 'meno sfz sempre in fuori', and 'poco ced.'. The vocal line has a 'p' marking. The score shows a change in meter from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

No compasso 5, entra a melodia vocal, o ritmo e a harmonia complexificam-se e o compasso, até aqui binário, passa momentaneamente a ternário, no compasso 6. Estas alterações de ritmo realçam a introdução da palavra “frutos” e, no compasso 8, Lopes Graça encaixa uma pausa expressiva, quebrando o verso após o vocábulo “mágoa” e fazendo, logo de seguida, uma clara ligação entre “olhos” e “choupos”, pela repetição do motivo musical.

Deve ter-se em conta, como já foi referido, que o compositor musicou a versão ainda não corrigida por Eugénio de Andrade. Assim se explica que a aparentemente subtil alteração que o poeta introduziu nos dois últimos versos da primeira estrofe tenha profundas repercussões na mensagem. Os versos originais, e que Lopes Graça interpretou, diziam: “Só elas despem a mágoa / destes olhos, choupos meus”. O poeta retirou o pronome possessivo e acrescentou a copulativa, passando a ler-se: “destes olhos, e dos choupos”. Quis o poeta esbater a fusão do corpo na natureza, individualizando os dois elementos, mas mantendo uma forte ligação entre ambos.

No compasso 11, que corresponde ao final do último verso da primeira estrofe, surge um novo ponto de apoio que sublinha o vocábulo “água”, até pela repetição da nota final que se pretendia atingir para demarcar o verso. De facto, o compositor marca o início e o fim de cada verso da primeira estrofe, utilizando a mesma nota da escala. Assim, o primeiro e segundos versos iniciam-se e terminam em sol, o terceiro em fá e o quarto em lá.

A melodia vocal cessa durante os três compassos seguintes e, quando entra novamente a voz, no compasso 15, a partitura indica *quasi parlando*, manifestando a intenção do compositor de manter intacto o poema, de dar primazia à palavra sobre a

música. Assim, os dois primeiros versos da segunda estrofe, “Só elas são / estrelas penduradas nos meus dedos.”, que a música liga e funde num só, adquirem um significado especial no texto musical e no qual sobressai o tom recitativo da melodia vocal. Para conseguir este efeito, Lopes Graça utiliza com frequência o carácter silábico, ou seja, uma nota para cada sílaba, em detrimento do melismático (duas ou mais notas para cada sílaba), e o registo médio-grave, que se aproxima da língua falada. Tal justifica as diversas ocorrências do *parlando* na linha de canto.

Deixando falar o poema, a melodia é quase inexistente, composta por notas repetidas, e o acompanhamento é suspenso e só será retomado no compasso 17, onde surge rápido e leve (*leggiero*, indica a partitura).

Neste momento, o registo da melodia torna-se mais agudo e as figuras utilizadas no acompanhamento sugerem movimento, ligeireza ou cintilação. Fala-se aqui nos “dedos” que o poeta adornou de “estrelas”.

Das imagens de mágoa e sombra que a primeira estância evoca, e que se fazem acompanhar por um registo mais grave e solene, que a ausência pontual do acompanhamento musical amplia, passamos para a esfera onírica do amor, numa gradação ascensorial que eleva as mãos à condição celeste e que arrasta consigo, nessa metafórica subida, a melodia. A subida de tom está em sintonia com o campo semântico do poema e o adensar do sentimento poético é, pois, escoltado e sublinhado pelo texto musical.

No compasso seguinte, que corresponde ao terceiro verso, há um intervalo de uma oitava ascendente (sol/sol), extremamente expressivo, *largo* e *mezzoforte*, que acompanha a apóstrofe. A melodia torna-se mais complexa, os intervalos são

maiores, terminando o acompanhamento *in fuori*. Tanto no poema como na música, é este o verso que mais se destaca. É também o momento mais lírico da canção, o clímax onde o cantor mais se expõe em termos vocais.

3

Deparamo-nos com a confissão do amor do “eu”, que já na estrofe anterior se deixava adivinhar, anunciando que “Só as tuas mãos trazem os frutos”, que o compositor traduz de forma intensa e emotiva. A ausência momentânea do acompanhamento destaca a apóstrofe e aumenta a tensão, ilustrando a intensidade do sentimento do sujeito lírico.

Retomado o acompanhamento, que se torna mais complexo e melódico no decorrer do verso, observamos uma construção em espelho, semelhante ao quiasmo literário, que imita em sentido inverso a melodia da voz: à oitava ascendente da linha de canto (compassos 18 e 19), responde uma oitava descendente no acompanhamento. A simultaneidade de graus conjuntos¹⁰⁵ e intervalos de 5^a, 6^a ou 8^a reforça a ambivalência deste momento poético: ao lirismo da poesia, representado pelos graus conjuntos, opõe-se o delírio do sentimento, com os sucessivos saltos intervalares que a oitava da linha melódica ateou e que o acompanhamento prossegue e amplia.

Concluimos que os dois versos que a música especialmente sublinha são, também, os que o poema destaca, não só ao nível do ritmo e da rima, não obstante a

¹⁰⁵ Consiste na sucessão linear das notas de uma escala. Por exemplo, na escala diatónica maior (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), são graus conjuntos: dó-ré, ré-mi, mi-fá, e assim sucessivamente.

irregularidade métrica e rítmica que o atravessa, mas também pela mancha gráfica que apresentam.

Sobressai da leitura de Lopes Graça o relevo que confere a palavras como *dedos, água, mãos e frutos*, que também no poema se situam expressivamente na principal acentuação dos versos e que na poesia de Eugénio de Andrade se revestem de especial valor e poder metafórico.

Da sua música, poderíamos destacar a emotividade e o carácter silábico da linha melódica, o acompanhamento do piano¹⁰⁶ que, sendo mais do que um complemento da melodia, contribui especialmente para destacar palavras e versos, projectando a mensagem do poema que os interlúdios prolongam, permitindo-nos intuir o pensamento do poeta que o compositor materializa em som. Trata-se, de resto, de características que iremos encontrar também nas outras composições analisadas.

Impetuoso o teu corpo é como um rio ...

Agitato, indica a partitura do compasso 1 ao compasso 23 (estrofe 1). Sugere rapidez e reflecte a *impetuosidade* do rio e do corpo a ele associado.

O acompanhamento do piano, inicialmente rápido e *sempre bene ritmato ma non troppo martellato*, anota o compositor, escora precisamente a ideia transmitida pelos versos iniciais. A voz entra no terceiro compasso, *forte*, como indica a partitura, ilustrando, também deste modo, o entusiasmo que o corpo possante do ser amado provoca. A atitude do cantor só se alterará no compasso 10, correspondente ao início dos dois versos finais desta estrofe, passando a *piano*, pois aqui fala-se do discreto “eu” que apenas escuta o “rumor” do outro que predomina vigoroso em contraste com o moderado sujeito que o canta.

¹⁰⁶ Referindo-se aos “lieder” de Schumann, Lopes Graça afirma “o grande interesse e a perfeição dos seus «acompanhamentos», que exploram com admirável propriedade todos os recursos de expressão e colorido do instrumento e que só não se sobrepõem aqui e ali à própria melodia vocal porque o compositor sabe genialmente estabelecer entre esta e aqueles uma corrente de permutas, de interacções, que asseguram uma unidade às vezes a pique de ser ameaçada”. (Cf. “Schumann e o Lied Alemão”, in *Musicália*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992, p.77).

Dur. I'

Agitato (♩=76) *f* 3 3

f *non 3!* Im - pe - tu - o - so o teu

f *sempre bene ritmato ma non troppo martellato*

con Ped.

As anotações de tempo presentes nesta composição são, sobretudo, indicações de carácter, ao contrário das que surgem na composição inicial, “Só as tuas mãos trazem os frutos...”, que se destinam, fundamentalmente, a indicar o tempo. Ou seja, apesar de as anotações se referirem ao tempo dos compassos, algumas são usadas com a finalidade primordial de relevar a atitude que o intérprete deve materializar, de forma a transmitir o pensamento do compositor e traduzir em som a leitura que este fez do texto.

Dissemos que o compositor delimita os versos de forma clara, recorrendo à pausa ou à mesma nota musical. Nesta composição, a pausa marca o início dos versos, sendo o fim assinalado com uma figura musical mais longa. Constituem uma excepção os dois primeiros, que não se apresentam separados, pois fala-se da junção dos dois amantes metamorfoseados em rio. Também no penúltimo verso da segunda estrofe, encontramos um desenho musical diferente. Aqui, o compositor sugere uma fragmentação do verso, através do emprego de uma figura musical com o mesmo valor das que encerram os versos e encaixando uma pausa, oportunamente coincidente com a vírgula do texto poético. É comum, aliás, a relação entre pausa musical e vírgula, ou outra notação sintáctica do texto, formas utilizadas com a finalidade de expressar uma suspensão, de maior ou menor dimensão, no discurso destas duas artes em que as questões rítmicas se revestem de especial importância.

No último verso da primeira estrofe, as figuras musicais são mais longas, acompanhando assim o campo semântico que aí se inscreve. A partir do compasso 24, acalma o ritmo, que surge *Tranquillo*. É interessante verificar que esta anotação assinalada na partitura coincide com a palavra “Imagem”, conduzindo-nos para a

esfera da memória que evoca os “gestos que tracei”. Assim, o deleite da sua mera lembrança encontra expressão mais serena e tranquila e o entusiasmo que o corpo do ser amado provoca será representado pelo ritmo *agitato*, pois, como sublinhará, mais tarde o poeta, de forma intensa e expressiva, “é de um corpo que falo”¹⁰⁷.

No compasso 26, “irrompe puro e completo” novamente o “rio” e, com ele, o ritmo musical, sugerindo o movimento e fluidez de um rio que corre.

No penúltimo verso (compassos 37-39), “Por isso, rio foi o nome que lhe dei.”, surge um tom recitativo, uma nota repetida, que ascende lentamente para a melodia, e o acompanhamento cessa. Mais uma vez, quis o autor deixar falar o poema, dando relevo à palavra. Assim, com a alteração do ritmo e do campo semântico do poema altera-se também o ritmo musical, que passa de *agitato* a *tranquillo*, e ouvimos apenas a voz do sujeito lírico que serenamente nos *fala* do ser que contempla e que é o objecto do seu amor e admiração.

37 *Tranquillo* (♩=63) *p*

Por is - so, ri - o foi o no - me que lhe

Termina a música com *dolcezza, più tranquillo*, o rio amansa e “nele o céu fica mais perto”. Esta proximidade do espaço celeste, e, por analogia, da felicidade que o amor oferece, encontra na música expressão na subida de tom da linha vocal, que perde alguma da serenidade anterior para cantar o último vocábulo. Retoma-se, neste momento, o acompanhamento que se suspendera nos dois compassos anteriores, até porque aí era exigida uma doçura e serenidade particulares, equivalentes ao céu que se evocava. Finalmente, quando se atinge o destino almejado, entra novamente o acompanhamento e verifica-se uma subida de tom (um

¹⁰⁷ Cf. “Espelho”, *Mar de Setembro*, in *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p.95.

intervalo de 6ª) na linha vocal, com a qual termina a melodia, como se lá se pretendesse permanecer.

Musical score for measures 41-46. The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are *Più tranquillo (sempre alla ♩) con dolcezza* and *Poco agitato (♩=58)*. The lyrics are: "dei. E ne-le o céu fi-ca mais per-to." The piano part includes a *senza Ped.* marking and a *ped.* marking. The score shows a change in tempo and dynamics, with a *p* marking in the piano part.

Calmamente, *poco ritardando*, cessa a melodia vocal e mantém-se, suavemente, o acompanhamento, a reforçar a ideia final do poema e retendo as imagens que o texto evoca. Lopes Graça deixa-nos a contemplar, tal como o “eu”, o rio que segue o seu curso.

Musical score for measures 47-50. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The tempo marking is *poco ritard.*. The piano part includes a *pp* marking. The score shows a change in tempo and dynamics, with a *pp* marking in the piano part.

É, aliás, recorrente no compositor o recurso ao poslúdio para prolongar a mensagem poética, evidenciando a ideia central do texto ou, simplesmente, sublinhar a que decorre da sua leitura pessoal.

Verifica-se que a flutuação rítmica que caracteriza o poema e a composição musical se adequa ao estado de espírito do sujeito poético em suave contemplação do ser amado, metaforicamente chamado rio e, como este, arrebatador e cheio de vida. O ritmo do piano, irregular, sugerindo o movimento e agitação do curso de água,

difere do ritmo da linha de canto que é mais lento, regular e se aproxima da prosódia.¹⁰⁸ De facto, verifica-se em Lopes Graça, “compositor atento aos mais pequenos problemas da métrica poética, da prosódia da língua portuguesa”¹⁰⁹, um cuidado em respeitar a correcta dicção da palavra, o ritmo e a estrutura dos textos que escolheu para musicar, destacando ideias ou palavras sem reclamar o protagonismo para a música. Desta forma, a música não se sobrepõe à palavra mas colabora com ela para tornar mais intensa e perceptível a sua leitura.

Nesta composição formada por dois materiais distintos, *agitato* e *tranquilo*, Lopes Graça aproxima a sua música do poema essencialmente através do ritmo¹¹⁰, fazendo-nos ouvir e sentir um rio turbulento e veloz em contraste com a suave contemplação e silêncio do sujeito poético. Sobressaem principalmente desta leitura os vocábulos *rio*, *impetuoso* e *irrompe* e, por oposição com a harmonia e ritmos complexos e rápidos, os versos mais lentos e semanticamente mais doces.

A exaltação do corpo como objecto de desejo, símbolo de vida e motivo da sua criação poética é um dos aspectos que o poeta especialmente explorou ao longo da sua obra, como já foi referido noutros momentos deste trabalho. Daí que, quando Lopes Graça, leitor atento e de elevada erudição¹¹¹, musicou estes poemas, que

¹⁰⁸ Para Lopes Graça, “A melhor prosódia é evidentemente a que sabe conciliar as exigências do ritmo poético com o ritmo musical. É óbvio que o ritmo musical não deve ignorar o ritmo poético ou conflitar abertamente com ele; mas também se torna evidente que o ritmo poético não deve escravizar o ritmo musical, quando uma certa independência deste é às vezes até necessária para melhor valorizar e realçar as intenções expressivas do texto literário.” (Cf. “A língua portuguesa e a música”, in *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 169-170).

¹⁰⁹ Santos, João Paulo, “História de uma descoberta”, 26-12-2006, in *Not@s Soltas | Dossier Fernando Lopes-Graça*, Gulbenkian (http://www.musica.gulbenkian.pt/_notas_soltas/).

¹¹⁰ “[...] no campo rítmico (no propriamente musical e no prosódico, ambos se influenciando reciprocamente) estará por acaso um dos méritos de *As Mãos e os Frutos*, e neste capítulo ter eu porventura obtido algo novo na música vocal portuguesa”. Citado por Teresa Cascudo, in *Dez Compositores Portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 2007, p.179.

¹¹¹ Mário Vieira de Carvalho aponta, numa entrevista conduzida por Fernando Rosas, alguns dos aspectos que tornam o compositor uma das personalidades mais marcantes das artes do nosso país, do século XX: “Há uma ligação muito forte de Lopes-Graça a toda a cultura portuguesa. Ela é um compositor, um músico que está ligado aos movimentos literários, aos movimentos sociais, aos movimentos políticos, está ligado até àquilo que nós poderíamos chamar uma mitologia histórica da cultura portuguesa, na medida em que ele era um leitor incansável, infatigável, de toda a literatura portuguesa, desde os tempos mais remotos à actualidade. (...) ele viu sempre a música como algo que é inseparável de um todo, que está ligada à vida, a uma experiência social, histórica, cultural e política. Aliás, ele próprio, nos seus escritos insistia muito nessas ligações...”. (Carvalho, Mário

concluiu cerca de dez anos após a sua primeira edição, já Eugénio de Andrade intensificara as referências ao corpo que no livro em análise assomam e que, posteriormente, atingirão contornos surpreendentes. Desta forma, a leitura que agora fazemos do poema com o auxílio da música adquire outras ressonâncias, tal como terá acontecido com o compositor, que sublinha enfaticamente a hegemonia do corpo cantado.

Onde me levás, rio que cantei...

A dualidade característica da poesia de Eugénio de Andrade traduz-se nesta composição musical, de forma particularmente expressiva, no acompanhamento *metafórico* do piano, que nos indica duas direcções contrárias. O intervalo de uma oitava compõe o cenário onde se desenvolve uma grande parte da melodia, contribuindo para a sensação de ideias e sentimentos opostos que o poema transmite. Por um lado, a noite associada à morte e ao silêncio e, por outro, a *face transbordante da vida* e do canto que é a sua poesia.

The image shows a musical score for the piece "Onde me levás, rio que cantei...". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 46 beats (♩=46). The key signature has one sharp (F#). The vocal line is in treble clef and has the lyrics "On - de me le - vas, rio que can - tei, es -". The piano accompaniment is in bass clef and features a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand, with triplets and a "poco sf" marking. The score is marked "p, cant., un poco rubato" and "meno p".

O acompanhamento do piano traduz a essência da mensagem poética, expondo a emoção lírica do texto comentado e fazendo eco das antíteses que sublinham os dois campos opostos. De facto, não só a dualidade referida encontra eco no texto musical, como os vocábulos que encerram ideias contrárias ganham

Vieira de, "Uma conversa com Fernando Rosas", in *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006, p. 113.)

ressonância, com o antagonismo dos cenários que representam o passado e o futuro imaginado.

Outro aspecto que merece destaque é a repetição da melodia da voz no acompanhamento do piano (compassos 3 e 4, respectivamente), como que a tornar presentes recordações do passado. É, aliás, o que o poema transmite, recordando o rio que já fora motivo de alegria em contraste com o do presente que o conduz a uma terra de sonhos e de sofrimento. Assim, o eco da melodia no acompanhamento transporta a recordação do *tu* inicialmente cantado e origem de vida e prazer e funciona como a memória do passado, traduzindo a dualidade que o texto encerra e a música espelha.

No compasso 9, o ritmo intensifica-se e torna-se mais expressivo e, quando entra a melodia no compasso 11, *agitando* e *più sonoro*, verifica-se também um adensar do sentimento poético, com a interrogação e a confissão de sofrimento que a situação provoca no sujeito lírico.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 9-11. The vocal line starts with a rest in measure 9, then enters in measure 11 with the lyrics "On - de me le - vas?, que me cus - ta". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Performance markings include "agitando", "più sonoro", "cresc.", "espress.", "sim.", and "ten.".

Depois, *com passione*, surge a recusa, a decisão de rejeitar o silêncio, a “noite maior e mais completa”...

Cessa a melodia vocal e ficamos acompanhados pelo murmúrio grave do piano, suspensos durante oito compassos, em *calmando*, como que a pesar o momento e a aguardar o efeito da opção.

No compasso 32, entra novamente a voz, a solo, num registo agudo e extremamente irregular, acompanhando o campo semântico e captando iniludivelmente a essência do texto. Poderemos ler aqui uma mensagem do ambiente

político de então, que o poeta e compositor vivenciaram e, se bem que de forma diferente, ambos contestaram.^{112 113} O poema e a composição musical para isso apontam, pois sublinham a “terra de sabor amargo”, uma pátria de “desenganos, / mas com sonhos, com prantos e com espasmos”.

O último vocábulo é particularmente acentuado na composição de Lopes Graça. O símbolo utilizado na notação musical, *Sprechstimme*^{114 115}, sugere precisamente um espasmo, um corte abrupto, que interrompe o canto e obriga a última sílaba a ser falada e não cantada.

¹¹² “Se penso nas vítimas do fascismo, nos perseguidos na carne e no espírito, nos que passaram pelas prisões e pelo Tarrafal, naqueles a quem a Polícia Secreta roubou ao sono, violou a intimidade, interrogou, torturando, matando até; (...) se penso em todos eles e ainda nos milhares de exilados e emigrantes — que importância teve a minha resistência ao fascismo?” (Andrade, Eugénio de, *Rosto Precário*, 6ª Ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, p.79.) Eugénio de Andrade acrescentará que o poeta “é por excelência aquele que diz não à peste negra da mentira, e se opõe, implacável, ao rasteiríssimo jogo da vileza *institucionalizada*. Porque a palavra poética visa a subversão — se assim não fora, que sentido teria esta música onde o homem morre, sílaba a sílaba para que outro homem nasça?” (Idem, p.110).

¹¹³ A contestação ao regime político do Estado Novo e as ligações do compositor com a resistência antifascista levaram à sua detenção, em 1931 e 1936, e ao afastamento do ensino da música nas instituições oficiais do país. Em 1954, é-lhe retirado o diploma de professor do Ensino Artístico Particular, vendo-se obrigado a abandonar a Academia de Amadores de Música, onde exercia funções de director artístico desde 1944. Para Rui Vieira Nery e Paulo Castro, “Lopes-Graça, sem dúvida o mais obstinado representante no campo musical da resistência política e intelectual à ditadura”, foi quase o único defensor, na década de 40-60, da opção de “ousar na obra e atitude artística um gesto de contestação aberta ao regime e à sua orientação estética (positiva ou defectiva)”. (Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Europalia 91, Portugal, I. N. – C.M., 1991, pp. 170-171.).

¹¹⁴ Schoenberg foi o primeiro compositor a utilizar este tipo de notação musical na composição *Pierrot Lunaire*. Consiste numa anotação gráfica, uma cruz inscrita na haste da nota, que indica ao intérprete que a voz deve abandonar abruptamente o tom, no sentido ascendente ou descendente, transformando o canto em voz falada ou canto declamado, com a finalidade de o aproximar à melodia da própria voz.

¹¹⁵ Apesar de se detectar no discurso musical de Lopes Graça um certo clima expressionista de base atonal, tal não significa que o compositor siga a escola de Schoenberg. Numa entrevista concedida a Mário Vieira de Carvalho e publicada em Setembro de 1974 na *Seara Nova*, nº 1547, Lopes Graça repudia essa influência e aponta a sua filiação estética: “(...) tal influência, a existir, será muito vaga, nada premeditada e nada sistemática, possivelmente um mero encontro ou aproximação (...) Quais são, então, as minhas filiações? (...) Bach, Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Stavinsky, Bartók. Afigura-se-me que, em maior ou menor medida, são estes os meus “pais” e que a minha música, com maior ou menor consequência, com carácter mais constante ou mais episódica, reflecte (debilmente, ai de mim!) a sua tutelar luz. (...) Outra afeição, e das maiores: Mozart. Mas não me parece que deste farol beneficie de qualquer modo a minha música.” Sobre o ciclo de canções em análise, o próprio compositor afirma: “politonalismo e polimodalismo sistemáticos não existem, em meu entender, na técnica ou na linguagem harmónica de “As Mãos e os Frutos”. Existe, sim, ao que suponho, uma polivalência tonal, por vezes vizinha da atonalidade.” (Citado por Teresa Cascudo, in *Dez Compositores Portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 2007, p.177)

40

poco allarg.

- ga - nos, mas com so - nhos, com pran - tos e com es - pas - - - mos.

dim.

Sprechstimme

Neste momento musical, manifesta-se particularmente a intensidade da mensagem do texto, a incisiva violência que os vocábulos escolhidos transmitem e que no poema é também frisada pela repetição da preposição. Para descrever esta pátria “com sonhos”, mas simultaneamente pátria “com prantos” e “com espasmos”, a composição musical apresenta na linha melódica um registo grave, em *dó*, o registo mais grave do soprano, muito próximo da língua falada, que o acompanhamento, agora mais suave e de ritmo lento, deixa sobressair. É da pátria que se fala e de uma forma amarga, daí que a melodia se revista de uma gravidade especial, como que a testemunhar a profundidade e o peso das palavras.

Eugénio de Andrade alterou, também pontualmente, este verso, substituindo a copulativa por uma vírgula, passando a constar: “mas com sonhos, com prantos, com espasmos”. Esta pequena alteração sublinha a simultaneidade e a coexistência das ideias que cada palavra representa, sem as individualizar ou hierarquizar. Não se trata, pois, de uma simples enumeração de substantivos que caracterizam a pátria, mas de a retratar como se todos eles existissem em simultâneo numa *terra de sabor amargo* onde o *sonho* convive com a *dor*.

E, por fim, optando pelo lado solar da vida, o poeta opta também pela voz, canção que tem o poder de destruir a “sombra”, leia-se o *silêncio*, que o abate e deprime.

A partir do compasso 59, que corresponde à coda da composição musical, a voz não se destaca e assume-se como mera transmissora do texto. Após o combate de sentimentos opostos e a grande intensidade da mensagem, surge a serenidade, o

alívio da decisão. O acompanhamento mantém-se após o cessar da voz como que a relembrar a “outra face na vida transbordante”, compondo um cenário finalmente límpido e leve que se dilui em *pianíssimo*.

Terra: se um dia lhe tocares...

O poema, apostrofado à Terra, alude à eventual morte do sujeito amado, morte que não é encarada como tal, mas antes como um adormecimento, como já foi explanado atrás, aquando das observações feitas sobre diversos poemas de *As Mãos e os Frutos*. Este ambiente triste e de perda é-nos mostrado desde o início da partitura. *Funebre*, assinala o compositor, situando e orientando a nossa leitura.

The image shows a musical score for a piece titled "Funebre" by Lopes-Graça. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 46. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Ter - ra: se um di - a lhe to - ca - res o cor - po a - dor - me -" and includes performance directions like "quasi parlato", "cantando", "p", "mesto", and "poco cresc.". The piano accompaniment includes a "ped." (pedal) marking and "m.d." (mezza voce) markings. The score ends with a "segue" marking.

A composição inicia-se com uma muito breve introdução do acompanhamento do piano, destacando-se a presença constante da nota pedal¹¹⁶, grave, regular e triste, que se aproxima do ritmo do cortejo fúnebre, e que tem uma função muito importante na estrutura da composição, contribuindo para adensar o cenário sombrio que caracteriza o poema.

¹¹⁶ A *pedal* é uma nota que permanece, enquanto soam outros acordes que têm uma lógica própria, relacionados ou não com ela. Apesar de ser mais comum no Baixo, pode ser igualmente utilizada no Soprano ou em vozes intermédias.

Quando entra a voz, a apóstrofe é destacada e o vocábulo “Terra” é cantado *quasi parlato e mesto*, ou seja, num tom e registo que deixa transparecer a melancolia que o poema evoca. Só depois se dá início à melodia. O registo em que se encontra esta fase inicial é muito próximo da fala, talvez mesmo um pouco mais grave, e a quase ausência de melodia retira-lhe a leveza musical, o que contribui para criar um ambiente de tristeza ou até, se quisermos, soturno.

O compasso 9, se bem que sempre melancólico (*ma sempre mesto*, reitera a partitura), apresenta-se *più sonoro, molto cantabile*, e corresponde ao início da segunda estrofe.

The image shows a musical score for the song 'As Mãos e os Frutos' by Lopes-Graça. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is divided into three measures, numbered 7, 8, and 9. Measure 7 is in 5/4 time and contains the lyrics 'le - ve pa - ra quem o foi con - ti - go.' Measure 8 is in 3/4 time and contains the lyrics 'Dá - lhe o meu ca - be - lo pa - ra'. Measure 9 is in 3/4 time and contains the lyrics 'Dá - lhe o meu ca - be - lo pa - ra'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *espress.* (espressivo), and performance instructions like *più sonoro, molto cantabile ma sempre* and *più sonoro*. The key signature is one flat (B-flat).

A alusão à vida e à comunhão dos corpos através dos “cabelos” e das “mãos” do sujeito lírico é, pois, ilustrada pela composição musical. São bastante significativas as dissonâncias que coincidem com o vocábulo *raízes*, traduzindo em sons o emaranhado dos seus filamentos, dissonâncias que surgem no acompanhamento que se torna, neste momento, melodia. Note-se que se trata do único compasso em que tal acontece. E é esta fusão dos amantes, mesmo para lá da vida, do mundo solar, que o compositor sublinha. As mãos do sujeito unir-se-ão às raízes, possibilitando a ligação derradeira dos amantes, e serão, desta forma, o órgão que os liga à natureza, como também o foram inicialmente as do ser amado, pois, como nos anunciara o poeta no pórtico da sua obra, “Só as tuas mãos trazem os frutos”.

Sugestivo é, igualmente, o tom progressivamente mais agudo que acompanha o primeiro verso da segunda estrofe: *Dá-lhe o meu cabelo para sonho*. A subida de

tom está em sintonia com os vocábulos *cabelo* e *sonho*, presentes neste verso. Há como que uma transposição do mundo da morte e do pesadelo para o da vida e da utopia, uma tentativa de transcender a dor que o desaparecimento do ser amado provoca, um movimento ascendente da terra em direcção à luz.

Por outro lado, sempre que há referência à morte ou à destruição, ainda que de forma metafórica, a linha melódica situa-se num tom mais grave, sendo interessante verificar que surge quando se fala das raízes a beber o corpo, num regresso à ideia inicial de terra. O verbo “beber” adquire no poeta um destaque especial e um significado intimamente ligado à plena comunhão dos amantes. A conotação erótica e sensual, portanto mais corpórea e terrena do que espiritual, traduz-se no registo mais grave e, por oposição, como vimos, o tom mais agudo corresponderá ao sonho e ao amor metafísico.

Pensamos que Lopes Graça, com a selecção que fez de entre os poemas do livro e a forma como os ordenou, quis apresentar-nos as duas “faces” dos amantes que comparecem no mundo do poeta e que protagonizam esta história de amor. Sem deixar de mostrar a intensidade do sentimento do sujeito lírico e a superioridade do ser amado, Lopes Graça musicou poemas de grande densidade semântica e alguns dos mais sombrios da colectânea, fazendo sobressair não só a luz que caracteriza a poesia de Eugénio de Andrade, mas também a sombra que sobre ela, muitas vezes, paira. De acordo com Teresa Cascudo, as canções do ciclo podem agrupar-se em três secções. A primeira corresponderia ao “processo de apaixonamento” (Canções I a VI), a segunda ao “processo de ruptura, a morte imaginada do amado como catástrofe, e substituição do TU-amado pelo TU-noite e pelo TU-morte” (Canções VII a X) e a terceira seria constituída apenas pela última canção com “o TU-noite transformado em símbolo de implicações claramente políticas.”¹¹⁷ De facto, Lopes Graça apresenta-nos uma história de amor que, tal como o ciclo da vida, que o poeta insistentemente canta nos seus versos, nasce, amadurece e, inevitavelmente, tem um fim, ainda que signifique simultaneamente início de novo ciclo.

¹¹⁷ Cf. “Uma Interpretação do Ciclo «As Mãos e os Frutos» de Fernando Lopes-Graça”, in *Dez Compositores Portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 2007, pp.186-187.

Poderemos concluir que, da poesia de Eugénio de Andrade, Lopes Graça intuiu o poder metafórico e rítmico da palavra, a emoção que perpassa a sua obra e a ligação evidente à natureza, ou seja, à Terra e ao Homem.

Encontramos nas palavras do poeta a confirmação daquilo que tentámos exprimir ao longo deste capítulo:

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.¹¹⁸*

Resta-nos acrescentar ao que foi dito que não será difícil constatar a “íntima comunhão do poeta e do músico nesta obra, comunhão de tal maneira perfeita que música e poesia parecem por vezes brotar da mesma fonte emotiva...”¹¹⁹

¹¹⁸ Cf. *Os Lugares do Lume*, in *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p.562.

¹¹⁹ Lopes-Graça, Fernando, “Lied Francês Contemporâneo”, in *Música e Músicos Modernos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, p.23.

Capítulo IV – *As Mãos e os Frutos em contexto escolar*

“Que fizeste das palavras?
(...)
Que lhes dirás, quando
te perguntarem pelas minúsculas
sementes que te confiaram?”¹²⁰

Lopes Graça poderia, certamente, responder às perguntas do poeta, fazendo-nos ouvir a música que compôs a partir das suas palavras. Transpondo esta mesma questão para a esfera do ensino, seria pertinente reflectirmos sobre ela e questionarmo-nos se as *minúsculas sementes* que a escola e o professor de língua e literatura devem semear se transformam em *fruto*.

É função da escola e do professor promover a “formação e desenvolvimento da sensibilidade e gosto estéticos”¹²¹ dos alunos, que será proporcional à quantidade de experiências e de referências que lhes forem oferecidas ao longo do seu percurso escolar e que devem ser iniciadas o mais precocemente possível pois, como afirma Jean-Marie Schaeffer, “a infância é um tempo de experiências estéticas, senão particularmente ricas, pelo menos particularmente marcantes, e isto no sentido mais forte do termo, quer dizer, na medida em que elas orientarão largamente a nossa vida estética de adulto, mesmo sem o sabermos”¹²².

Acreditamos que o contacto com obras de reconhecido valor, de diferentes quadrantes do saber e das artes, poderá despertar nas crianças e jovens uma acuidade

¹²⁰ Andrade, Eugénio de, *Matéria Solar*, in *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal», Limiar, Lisboa, 1990, pp. 230-231.

¹²¹ Aguiar e Silva considera que a “formação e o desenvolvimento da sensibilidade e do gosto estéticos (...) constituem uma dimensão primordial e constante, antropológica e socialmente, do homem”, cabendo à disciplina de Português “desempenhar um papel central na educação das crianças, dos jovens e dos adolescentes, com o adequado aproveitamento das possíveis articulações dos textos literários com textos pictóricos, com textos musicais e com textos filmicos” (Cf. “Teses sobre o ensino do texto literário na aula de português”, in *Diacrítica*, nº 13-14 (1998-1999), p.26.

¹²² Cf. “A Conduta Estética”, in *Concerto das Artes*, Basílio, Kelly et al. (Org.), Campo das Letras, Porto, 2007, p. 41.

estética e literária que os tornará cada vez mais conscientes dos seus gostos e exigentes nas suas escolhas. Torna-se, então, necessário que o aluno se encontre com o texto e faça da sua leitura “uma prática que se deseja duradoura e continuada. Isto é, através do contacto com os textos e os escritores, o aluno deve essencialmente colher estímulos para continuar a ler livros, idealmente até para fazer do livro uma metáfora do mundo que se oferece permanentemente como desafio de decifração”.¹²³

A aula de Português deverá ser o espaço privilegiado para lançar as *sementes* da necessidade e vontade de ler e aliar a música ao estudo da literatura poderá ser uma mais-valia para atingir este objectivo.

Nas páginas que se seguem, apresentaremos algumas propostas de actividades passíveis de serem desenvolvidas na sala de aula, em que se promove o encontro da literatura e da música e se fomenta a interacção dos alunos com textos poéticos e musicais. Pretende-se, assim, apontar algumas experiências de aprendizagem que potenciem situações válidas de leitura e que vão ao encontro dos interesses e necessidades dos alunos, de forma a conquistá-los para o prazer de ler, sendo certo que, esta etapa vencida, outras leituras se seguirão. Procurar-se-á, também, estabelecer uma ligação entre o plano fónico e semântico, ou seja, entre som e sentido, não só ao nível dos textos, mas também entre o texto e a música que o amplia e prolonga. Constataremos, seguramente, que o simbolismo dos sons da linguagem ganhará ressonância com a magia dos sons musicais.

Um dos principais objectivos do professor de Português será o de motivar e orientar os seus alunos na leitura, apreciação e análise do texto literário. É evidente que não se espera que o ensino da literatura se norteie apenas pelo prazer, se bem que este aspecto se revista de muita importância para que aconteça a adesão do aluno à obra a estudar. Este será o primeiro passo, legítimo, sem dúvida, mas que deverá preceder outros, para que o texto literário seja encarado como o instrumento formativo que, de facto, é.

Sendo inegável a importância da leitura na construção do saber, no desenvolvimento da sensibilidade estética, da capacidade de comunicação e no aperfeiçoamento linguístico, deveremos conceder-lhe um lugar de destaque nas

¹²³ Bernardes, José Augusto Cardoso, *Como abordar... A Literatura no Ensino Secundário*, Porto, Areal Editores, 2005, p. 42.

aulas, e não apenas na de Português, proporcionando encontros com textos que ganharão “vida” com os diferentes leitores.

A música pode surgir como um factor enriquecedor das actividades da sala de aula, servir de incentivo para a leitura e estudo do texto e proporcionar experiências diferentes das que habitualmente têm lugar na escola. A discussão de temas diversificados que os textos musicais e literários proporcionam dota as aulas de um dinamismo especial, envolvendo as actividades com um toque de novidade e de diferença. A natureza afectiva da música e o seu poder sugestivo poderão ser um ponto de partida para a interpretação do texto, contribuindo para definir ou intensificar as imagens que este sugere e alargar o campo de análise. Pretende-se que o encontro com as artes active formas de pensar e de sentir, que obrigarão o aluno a estruturar o seu pensamento, o que se traduzirá no desenvolvimento da expressão e na consolidação de conhecimentos que serão enriquecidos com a troca e o confronto das ideias dos diferentes intervenientes. Acreditamos, também, que a adesão e efectiva participação dos alunos nas actividades escolares podem ser potenciadas com a inclusão da música, mesmo quando não aliada a textos literários, pois a música é, provavelmente, a arte que se encontra mais próxima de todos nós, fazendo parte do nosso dia-a-dia, mesmo que essa presença não se manifeste de forma consciente. É certo que a adesão e a motivação do aluno serão maiores se o texto ou a música forem da sua preferência. Mas, para se apreciar um objecto de arte é necessária uma aprendizagem anterior, que se vai gradualmente aprofundando e especializando, tornando-nos cada vez mais aptos a formular juízos e a fazer as nossas próprias escolhas que serão, seguramente, mais consistentes e acertadas.

É na escola que a maioria dos jovens contacta com autores e textos que, de outra forma, poderão nunca vir a conhecer. A análise de um poema e da música que o canta deverá incluir o conhecimento do(s) contexto(s) em que foram criados, elucidando aspectos que poderão ser fulcrais para a sua compreensão, o que exigirá um conhecimento actualizado e abrangente por parte do professor, que deverá assumir o papel de orientador das aprendizagens dos alunos. De facto, a contextualização histórico-social do texto e da composição musical torná-los-á mais interessantes aos olhos e ouvidos dos alunos, uma vez que poderá acrescentar significados às palavras, sons e imagens, permitindo-lhes detectar e perceber determinadas características que, de outra forma, poderiam passar despercebidas. A

audição de músicas ou canções poderá ser, ainda, promotora de actividades de expressão escrita, servindo determinadas tonalidades de acicarte para a criação de dissertações livres ou orientadas. Despertando a imaginação e as emoções dos alunos, os resultados poderão ser muito diversos mas igualmente válidos, uma vez que cada indivíduo faz uma leitura pessoal e única que decorre dos seus conhecimentos, vivências e sensibilidade. Permitindo que o aluno se interroge e interroge o texto e os outros interlocutores que com ele partilham a leitura, este tipo de actividade contribuirá para a *construção de sentidos* que as composições permitem e provocam.

Tal não pressupõe que qualquer destas propostas não ocorra com relativa frequência na aula de Português ou que não seja possível pô-las em prática sem o recurso a validades de outras artes. De facto, as actividades enunciadas não se confinam ao texto musical, mas poderão encontrar nele um válido e eficaz recurso que, como afirmámos, enriquecerá a aula em termos de expectativa, novidade e dinamismo, prolongando as sensações que a singularidade do poema, quase sempre, suscita. Estimulando a curiosidade dos jovens, condição indispensável para o êxito do processo de ensino-aprendizagem, estaremos a provocar a vontade de saber, sem a qual, à partida, a função da escola fracassará nos seus principais objectivos.

Ler por *real prazer*, como diz Miguel Torga no seu *Diário XVI*, e não apenas porque os programas assim o exigem. O que nos leva à questão das leituras escolares, amiudadamente uniformizadas, e cuja exploração condiciona muitas vezes a tal experiência pessoal de que falávamos. Deveremos, portanto, “experimentar outros caminhos”¹²⁴, encontrar novas formas de motivar os alunos e de lhes mostrar que cada um pode estabelecer um diálogo único com o texto que nos habituámos a analisar, muitas vezes de forma exaustiva e padronizada, sem deixar espaço à leitura individual e inovadora que o texto literário provoca. Não se trata, seguramente, de fazer uma livre leitura da obra. Trata-se, sim, de criar espaços e tempos de leitura pessoal nas aulas de Português, estimular a espontânea troca de ideias e protelar a interpretação que outros dela fizeram – e que tão enraizada está na prática lectiva, orientando e espartilhando uma experiência que se quer própria e única. Deveremos elucidá-los, ensiná-los a ler e, acima de tudo, mostrar-lhes que a leitura é uma

¹²⁴ Opus cit., p. 56.

experiência pessoal, desmistificando o ensino da literatura e abandonando práticas que afastam os potenciais leitores do texto.

Sabemos que, de um modo geral, os alunos principiam a escolaridade com grandes expectativas e vontade de saber ler. Deveremos interrogar-nos em que momento falhámos para que essa vontade inicial se vá transformando gradualmente em enfado e que a leitura surja habitualmente associada a dever. Não será alheio a este problema o facto de, nos ciclos iniciais de escolaridade, a escola enfatizar e promover a leitura, proporcionando contactos regulares com o livro, visitas à biblioteca escolar, feiras do livro ou encontros com escritores.¹²⁵ À medida que se avança nos níveis de ensino, o espaço e o tempo concedidos ao prazer da leitura são cada vez mais esparsos e substituídos pela aquisição de saberes considerados prioritários. Também é certo que a diversidade de incentivos que, hoje, os jovens têm à sua disposição contribuirá para que as propostas da escola se apresentem menos atractivas, o que se traduzirá numa menor adesão às tarefas escolares por parte dos alunos.

É essencial encontrar formas de motivar o aluno, de enriquecer a leitura, podendo recorrer-se, para tal, como já foi dito, às relações que a literatura estabelece com as outras artes. Aliar a música, ou outras formas artísticas, ao estudo do texto poético poderá estimular e aprofundar a leitura, para além de contribuir para ampliar a cultura dos nossos alunos, sem deixar de respeitar a especificidade da sua linguagem, bem como de reconhecer a sua centralidade e importância em contexto da sala de aula.

Pretende-se que o diálogo se (re)estabeleça entre o leitor e o texto, que dele nasçam diferentes significados e sensações, pois, como diz Aguiar e Silva, “na educação estético-literária, é indispensável alcançar o que alguns especialistas da ciência cognitiva designam por conhecimento quente (*hot cognition*), ou seja, um conhecimento que está profundamente ligado às emoções e aos afectos”¹²⁶. Ligação que as artes mais expressivas e fortemente ligadas aos sentidos como meio de percepção e entendimento do mundo poderão estimular.

¹²⁵ A nossa experiência profissional confirma-o. Os registos das bibliotecas escolares indicam que os alunos mais jovens são os que as frequentam com mais regularidade e os que requisitam livros de leitura recreativa em maior quantidade.

¹²⁶ Cf. “Teses sobre o ensino do texto literário na aula de português”, in *Diacrítica*, nº 13-14 (1998-1999), p. 30.

No estudo do texto poético, que é o que aqui nos interessa especialmente, a leitura do poema reveste-se de particular importância. Tal como uma melodia deve ser ouvida, é forçoso que o poema seja lido e de preferência também o seja *em voz alta*¹²⁷, sem esquecer que “uma declamação ajustada às características prosódicas do poema lírico contribui decisivamente para realçar as suas qualidades expressivas”¹²⁸. É necessário ouvir a música do poema, sentir o seu ritmo... constatar que é a forma literária que mais se aproxima da arte dos sons, não só pelos aspectos formais, sonoridade, ritmo, mas também pela ambiguidade que lhe é própria: “On oublie trop souvent que la poésie est avant tout musique”¹²⁹.

Mas os poemas também precisam das leituras silenciosas e de reflexão. Por vezes, torna-se difícil ler um poema e a única mensagem que deixa perceber é a música que evoca. E, tal como a música suscita em nós determinados sentimentos ou sensações, alegria, melancolia, exaltação, também a poesia tem essa particularidade de apelar para o sentimento e emoção humanos.

Devemos, pois, “dar a palavra à poesia, mesmo sabendo que a poesia não fala (senão por figura), seguir para onde ela chama”¹³⁰ e “entrar no lago escuro, não para o iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão”¹³¹.

Pensamos que trazer para a aula a leitura que compositores fizeram da música em palavras de Eugénio de Andrade contribuirá para a tornar ainda mais musical e solar, como diria o poeta, permitindo-nos iluminar algumas palavras e imagens desta poesia de grande densidade, ainda que aparentemente simples.

Lopes Graça fez a sua leitura pessoal, de compositor, é certo, mas também de leitor. Será interessante verificar em contexto escolar essa leitura e confrontá-la com a dos alunos e com a nossa própria interpretação. “(...) foi o modo como Lopes-Graça musicou alguns poemas que me levou a entendê-los, a apreciar poetas que de

¹²⁷ Para Aguiar e Silva, o “texto [literário] só pode ser conhecido e apreciado em todo o seu esplendor, em todos os seus segredos, mistérios e fascínios, se for literalmente *incorporado* pelo leitor, se o leitor dele amorosamente se apoderar pela leitura em voz alta. Dizer um poema é uma forma soberana de entender um poema.” (Opus cit., p.31.)

¹²⁸ Reis, Carlos, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1999, 2ª Edição, p. 323.

¹²⁹ Mernier, Guy e Boilly-Widner, Yvette, *Explication de Texte*, Edwin Mellen Press, 1993, p.29.

¹³⁰ Rubim, Gustavo, “Como falar de poesia?”, in *Relâmpago* nº6, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000, p. 47.

¹³¹ Cruz, Gastão, “Falar sobre poesia”, in *Relâmpago* nº6, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000, p. 44.

outro modo me seriam indiferentes.”¹³² – diz-nos o pianista João Paulo Santos, corroborando aquilo que temos vindo a defender. Se um homem ligado à música se serviu da obra de Lopes Graça para perceber e apreciar textos literários e escritores, torna-se plausível acreditarmos que também será possível fazê-lo na escola.

Verificaremos que o confronto de leituras será enriquecedor e estimulante, que a musicalidade dos poemas de Eugénio de Andrade encontra por vezes outras acentuações, outras nuances, outros sublinhados diferentes dos do poeta, mas que contribuirão para fazer acreditar que outras e variadas leituras são possíveis partindo do mesmo texto, sem nunca esquecer, reafirmamos, o respeito pela sua integridade e pela leitura que este permite fazer.

“Em mim o ataque do poema é de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para o acorde perfeito”¹³³, diz o poeta, estabelecendo, assim, o vínculo entre as duas artes. Vejamos, então, em que consiste a composição *musical* do poeta. Já nos referimos, no capítulo em que nos debruçámos sobre alguns dos poemas do livro por si escolhido para pórtico da produção literária que nos legou, a alguns aspectos temáticos e formais da sua poesia. Interessa-nos, então, verificar de que forma ele conjuga as palavras para que o resultado final se aproxime da música¹³⁴, como certamente foi seu desejo, e como será possível transportar essa melodia e a música que a ilustra para a sala de aula. Não se tratando de um trabalho sobre didáctica da literatura, explicitar passo a passo uma provável abordagem da poesia de Eugénio de Andrade em contexto escolar seria extrapolar os limites e a finalidade do que se pretende apresentar. Não obstante esta consideração, atrever-nos-emos a formular alguns apontamentos relativamente a este assunto.

“Ensinar literatura é impossível. É por isso que é tão difícil. No entanto, deve ser tentado, constante e infatigavelmente tentado, e colocado no centro de todo o processo educativo, pois a todos os níveis a compreensão das palavras é uma necessidade tão urgente e crucial como

¹³² Cf. “História de uma descoberta”, 26-12-2006, in *Not@s Soltas | Dossier Fernando Lopes-Graça*, Gulbenkian (http://www.musica.gulbenkian.pt/_notas_soltas/).

¹³³ Cf., *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal», Limiar, Lisboa, 1990, p. 307.

¹³⁴ Dos estudos que referem esta ligação, destaca-se o de Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, onde o estudioso analisa aspectos da poesia de Eugénio de Andrade como a metáfora, o ritmo métrico, fonético e prosódico, relacionando-os com o seu “efeito semantizador evidente.” (Cf. *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) – Três Ensaios*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.)

o é, no seu nível mais elementar, a aprendizagem da leitura e da escrita.”¹³⁵

Se é verdade que é difícil ensinar literatura ou, como tem sido dito, que a literatura não pode ser ensinada na sua totalidade, também é verdade que pode ser experienciada, enquanto diálogo entre a subjectividade do autor e a do leitor. Poder-se-á aprofundar a experiência alargando o diálogo a um outro autor que é simultaneamente leitor: o compositor.

Nos tempos actuais, não basta apresentar o texto contextualizado e *dissecá-lo* com os alunos, se o que se pretende é a adesão e o envolvimento intelectual e afectivo do aluno, que se traduzirá numa interpretação pessoal que nasce do seu encontro com o texto e que, de alguma forma, o transforma. Quer-se um equilíbrio entre a leitura individual e colectiva, uma vez que, em contexto escolar, não será exequível uma leitura exclusivamente pessoal, atendendo à pluralidade de vozes que se poderão e desejarão escutar e que, provavelmente, conduzirão a resultados inesperados. Ser capaz de ouvir a música de um poema, sabendo que não podemos modificar-lhe as *notas*, mas podemos senti-las com diferentes densidades, diferentes ritmos, é o que se pretende para a aula de literatura. “O poema é um texto que aguarda o leitor – o que deveria procurar-se ao lê-lo é um equilíbrio entre música e discurso (...)”¹³⁶, diz-nos o poeta.

Não se pretende pôr de lado a análise estrutural ou o contributo da história literária que elucidam o texto, mas antes conjugar todos os contributos, para que a experiência literária seja efectivamente uma experiência pessoal, consistente e, acima de tudo, aliciante, pois dela poderão, e irão certamente, nascer novas e múltiplas leituras. De facto, é necessária uma sólida formação teórica, linguística e histórica a fim de que os nossos alunos leiam o texto de forma crítica, reflexiva e competente, abandonando o que Cristina Mello caracteriza por “um ensino da literatura baseado na antiga tradição de repetir os conteúdos que os professores veiculam sobre as

¹³⁵ Northrop Frye, citado por Martins, Manuel Frias, *Em Teoria*, Editora Ambar, Porto, 2003.

¹³⁶ Cf. Sousa, Carlos Mendes de, *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 141 .

obras”¹³⁷ e que se afasta da leitura que temos vindo a defender. A pesquisa e a actualização dos conhecimentos teóricos possibilitam outras leituras, conduzem-nos a visões diferentes e, principalmente, não nos deixam seduzir apenas pela leitura que alguém já fez.

Acreditamos que as seguintes propostas de abordagem do texto poético em articulação com o texto musical poderão ser postas em prática em contexto escolar, independentemente do maior ou menor conhecimento que o professor detenha da arte dos sons.

Poema I / Canção “Só as tuas mãos trazem os frutos...”

A partir do poema inicial, poderíamos apresentar, de forma genérica e abrangente, a obra do Poeta. Para além dos clássicos elementos naturais, verificamos que vocábulos como *mãos, frutos, corpo, canto, silêncio, sombra e luz* formam um lastro que se vai gradualmente alargando e metamorfoseando, compondo a sua poesia de amor e de vida, mas também de destruição, de luz e escuridão, de rumores e de silêncios.

A música poderá surgir, nesta leitura, apenas como sublinhado da importância de determinadas expressões e palavras e representativa da emotividade que atravessa o poema. Chamar-se-ia a atenção para o propósito do compositor em deixar intactas as palavras, dando primazia ao texto, que é realçado pela música em momentos chave do poema, isolando versos de forma a fazer sobressair as metáforas relativas às mãos do ser amado. Já atrás se falou da cintilação que sugerem as figuras musicais que acompanham o vocábulo “estrelas”. Este segmento musical confere relevo à imagem poética, destacando a metáfora, e reclamando a nossa atenção para a importância que a palavra “mãos” adquire, não só neste poema, mas também noutros que se seguem, como indicia o título escolhido para a colectânea. Outro momento chave do poema e que a composição musical sublinha será também referente às mãos: “Ó mãos da minha alma”, como o poeta as apostrofa e designa. Neste segmento, que prossegue a associação das mãos às estrelas, avulta a emoção lírica e musical. O compositor transmite-a através de um inesperado intervalo ascendente na

¹³⁷ Cf. *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1998, p.403.

linha de canto, elevando drasticamente o tom e transportando o significado para a esfera do amor, colaborando com o poeta na confissão emotiva do seu afecto. A inesperada subida de tom faz perdurar a imagem precedente que situa as mãos no espaço celeste, num processo gradativo que as distancia do cenário de mágoa e de sombra da estrofe anterior.

No decorrer desta análise, os alunos seriam alertados para o tom emotivo, o carácter silábico da música que confere destaque ao texto, do qual sobressaem as palavras “mãos”, “frutos”, “água”, “dedos”, “alma” e “estrelas” e que se revestem de grande importância na obra em análise. O “tu”, que aqui se anuncia através das mãos, e que se vai impor num número considerável das composições que se seguem, será a fonte da vida e do amor e capaz de influenciar estado anímico do sujeito poético.

As “mãos” e os “frutos” poderiam, ainda, ser o ponto de partida para um trabalho de pesquisa em que se procurasse estabelecer analogias e verificar a recorrência de ideias a eles associados. Fazendo a ponte para o ser amado, que se irá metamorfosear ao longo do livro em diversos elementos, verificaremos como as “mãos”, órgão primordial do contacto físico e da escrita, e os “frutos”, símbolo do amor e da obra poética, adquirem gradualmente outros significados.

Poema XVIII / Canção “Impetuoso o teu corpo é como um rio...”

A composição seguinte deverá ser objecto de uma abordagem diferente.

A análise iniciar-se-á com a leitura do poema, eventualmente pelo professor¹³⁸, de forma a demarcar nitidamente o ritmo diferenciado dos versos que o compõem. Assim, os dois primeiros versos de cada estrofe exigem uma leitura viva e com uma cadência bem marcada e definida, lembrando e materializando o “impetuoso rio” que no poema se canta. Esta leitura contrasta com a dos restantes versos que pressupõem um ritmo mais pausado, demarcado e entrecortado pela pontuação e, por isso, mais consentâneo com o sentir do sujeito lírico em contemplação do ser amado. Seguidamente, apresentar-se-ia a canção “Impetuoso o

¹³⁸ A leitura de um poema deverá respeitar a sua estrutura rítmica e de sentido, de modo a que seja apreendido de forma eficaz. Com alunos mais jovens ou que não dominem a língua, será preferível que essa leitura seja feita pelo professor, a fim de que a compreensão e apreciação do poema não fiquem comprometidas pelas dificuldades linguísticas que os jovens leitores, por vezes, manifestam.

teu corpo é como um rio...”, em registo sonoro¹³⁹, de forma a sublinhar, com a música, este aspecto distintivo que acompanha o campo semântico do poema. A audição da canção funcionaria, nesta fase inicial de contacto com o texto, como reforço do ritmo emprestado à sua leitura. Seria facilmente perceptível pelos alunos que Lopes Graça optou por “conciliar as exigências do ritmo poético com o ritmo musical”¹⁴⁰. De facto, também na composição musical, formada por dois ritmos distintos, *Agitato* e *Tranquillo*, encontramos o vigor do rio e a serenidade da contemplação do discreto “eu”.

A grande predominância de consoantes oclusivas, em especial nos dois primeiros versos de cada estrofe e em vocábulos que remetem para o ser amado, aqui metamorfoseado em rio, concorre para a demarcação do ritmo e escora a imagem de força e vigor que os significantes sugerem.

Também o recorrente uso da vibrante sugere um movimento fluido, contínuo e ondulante que se associa ao curso de água.

Por outro lado, as fricativas (f, v, s, z) contribuem para reforçar o silêncio do “eu” em contraste com o ímpeto e forte presença desse “tu” semelhante a um rio e que, nos últimos versos, é referido na terceira pessoa, momento de distanciamento e reflexão. O tom altera-se, pois já não estamos perante a contemplação do corpo. Agora o que ouvimos é a justificação da comparação estabelecida com o curso de água, o sentimento físico transmutado em algo etéreo que aproxima o ser amado do espaço celeste. Estabelecendo esta aproximação, atinge-se a serenidade, que se transmite também na música com *dolcezza, più tranquillo*.

Assim, aliar a audição da canção de Lopes Graça à leitura do poema tornaria mais evidentes as questões relacionadas com o ritmo, daria mais relevo a algumas palavras e imagens e proporcionaria, sem dúvida, uma outra vivacidade à aula, emprestando-lhe a emoção que a música tão especialmente suscita em nós, graças ao

¹³⁹ Parte-se do pressuposto que os alunos e professores não detêm, geralmente, conhecimentos técnico-musicais que lhes permita fazer a leitura da partitura. De resto, será mais interessante a audição da canção, tendo em vista os objectivos que se pretendem atingir com este tipo de abordagem, pois acreditamos, como Pessanha, que «impossível é dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das (...) obras, como o é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança, por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir». (Cf. Spaggiari, Barbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982, p.38.

¹⁴⁰ Lopes-Graça, Fernando, “A língua portuguesa e a música”, in *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 169-170.

“poder específico que a linguagem musical detém de encaminhar directamente as sensações para o palco íntimo dos afectos”¹⁴¹.

Acreditamos que experiências deste tipo poderão suscitar novos encontros entre as artes, avivando a curiosidade dos alunos que, desta forma, poderiam perceber que diferentes expressões artísticas se podem completar e elucidar, uma vez que podem atribuir-se significados mutuamente e intensificar sensações que a palavra e a música encerram.

Poema XIX / Canção “Terra se um dia lhe tocares...”

Dissemos que a música elucida a palavra e intensifica o sentir poético, o que é claramente corroborado por esta composição. De facto, o ambiente criado pela melodia e, de uma forma muito especial, pelo acompanhamento do piano, arrastam o leitor/ouvinte para a profundidade sepulcral onde estará, hipoteticamente, o ser amado.

Partindo da composição musical “Terra se um dia lhe tocares...”, apresentar-se-ia o prelúdio, também em registo sonoro. Sem o conhecimento do poema, bem como do título da canção, o prelúdio surge como força motivadora, servindo como pretexto para estimular as ideias dos alunos sobre o tema principal das composições em análise.

Como já foi referido atrás, o tom soturno e pesaroso que a canção apresenta indicia já a temática e o campo semântico que se espera encontrar no poema. Desta forma, o prelúdio da composição musical supriria a função do título em falta no poema, como é, aliás, usual em Eugénio de Andrade. Seria interessante alargar este tipo de actividade às restantes composições e poemas de Lopes Graça e Eugénio de Andrade, verificando, com os alunos, se as tonalidades se assemelham ou se a sensibilidade de cada um faria uma leitura diferente.

Pressupondo que os alunos já conhecem os poemas anteriores do livro, pedir-se-lhes-ia que confrontassem o ambiente a que o poeta nos habituara com a tonalidade dominante veiculada pela música. Concluiriam, facilmente, que a vida

¹⁴¹ Paes, João, “Correspondência entre o cinema de Visconde e o teatro de ópera”, in *Concerto das Artes*, Basílio, Kelly et al (org.), Campo das Letras, Porto, 2007, p. 531.

anteriormente cantada e exaltada será, aqui, substituída por um cenário triste e sombrio.

Provocar-se-ia, neste momento inicial da leitura, uma troca de ideias, num plano colectivo, convocando os conhecimentos adquiridos sobre a poesia de Eugénio de Andrade, estabelecendo, assim, uma ponte para as temáticas e vocabulário recorrentes na obra do escritor, que me escuso de repetir por já terem sido referidas em capítulos anteriores.

Um dos momentos do texto que merece uma atenção especial será o do terceiro verso da segunda, e última, estrofe, em que o poeta pretende tecer com as mãos as raízes que o manterão ligado ao ser amado mesmo para lá da morte. O compositor traduz em música esta imagem poética de uma forma muito interessante, dando-nos a ilusão de um emaranhado de sons dissonantes que simbolizam os filamentos das raízes, como se a palavra se volatilizasse em sons. Sentimo-nos tentados a dizer que determinados pensamentos só se conseguem representar plenamente em música ou em metáfora. Encontramos aqui um poderoso aliado da linguagem poética que intensifica os sentimentos e ideias que esta transmite, o que nos ajudará a compreender, ou apenas sentir, de forma mais intensa, a mensagem do poeta.

Não serão, neste poema, as mãos do ser amado que trazem os “frutos”, símbolo de vida, mas sim as do sujeito lírico que terão a tarefa de nutrir o “corpo adormecido” através das raízes que almeja tecer. Assistimos a uma inversão dos papéis: a vida que era encarnada pelo “tu” será agora desesperadamente protagonizada pelo “eu” que se oferece metonímica e metaforicamente através do seu cabelo e mãos. Há como que uma teimosia em manter as imagens de vida (“folhas verdes”, “sonho”, “beber”...) num hipotético cenário de morte. A referência à vida e à união dos amantes é traduzida pela composição musical com uma progressiva subida de tom, distanciando-se do registo grave que associamos, neste caso, à morte.

Como já foi referido no capítulo anterior, o tom mais grave pode associar-se, também, ao amor físico, mais próximo da terra, e o mais agudo referir-se-á ao amor enquanto sentimento e, por isso, mais elevado e distante do mundo material. Será interessante verificar com os nossos alunos as conotações que, habitualmente, atribuímos aos diferentes timbres e que Lopes Graça seguiu de perto. A interpretação do poema encontrará, uma vez mais, na música, um auxiliar que lhe permitirá

descobrir novos pontos de interesse, instigando os alunos a perceber de que forma as imagens poéticas se propagam em sons musicais.

Estamos conscientes das limitações e imperfeições que uma análise deste tipo poderá acarretar, na medida em que pressupõe quase sempre uma leitura colectiva e, mesmo que assim não seja, uma leitura que implica a participação desigual dos alunos da turma, privilegiando os mais espontâneos e expeditos que calarão as leituras de alunos mais tímidos e reservados, o que, aliás, também ocorre nas aulas, poderemos dizer, tradicionais.

Poder-se-á obstar que este tipo de abordagem é igualmente direccionado e que estamos a apresentar, com outra roupagem, a leitura que alguém, neste caso um compositor, fez do texto, o que condicionará a tal leitura pessoal e que se quer única. Não deixando de concordar com este argumento, atrevemo-nos a contrapor que o que se pretende será o aprofundar das sensações, ajudar a exteriorizar o sentimento de cada aluno e contribuir para a revelação de aspectos significativos dos textos, sem a preocupação de gerar interpretações normalizadas e reguladas com vista a uma eventual avaliação. A nossa ambição será deixar a *semente* da poesia e, com o poeta, poder dizer que outras “almas” a lêem e a sentem: “Porque esta é a poesia que sempre foi a minha: uma voz que no corpo se faz alma para que noutras almas regressasse ao corpo.”¹⁴²

Poema XXX / Canção “ Onde me levas rio que cantei...”

Uma outra abordagem possível seria a leitura individual do poema XXX a que se seguiria a audição da canção “Onde me levas, rio que cantei...”. Desta forma, os alunos poderiam constatar as semelhanças e divergências da sua própria leitura com a do compositor, podendo aprofundar estados de alma, desenvolver ideias, contrapor argumentos, ou seja, confrontar as leituras plurais que o poema poderá suscitar. A subjectividade própria do texto poético, “envolvente e sedutora”, no dizer de Carlos Reis, terá na sala de aula um terreno fértil para a interrogação e a afirmação individual e colectiva, onde poderá “tornar-se até mais persuasiva do que o

¹⁴² Cf. “Poesia: terra de minha mãe”, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p.281.

discurso científico ou do que o discurso filosófico”¹⁴³. Acreditamos que conseguiremos ser ainda mais persuasivos se adicionarmos a esta subjectividade a do texto musical, o que nos permitirá ensaiar uma nova e estimulante leitura do texto literário.

O texto poético, como qualquer obra literária, deverá ser encarado como

“uma teia de possibilidades facultada pelo autor, uma construção de mundos possíveis cujos sentidos deixam de lhe pertencer integralmente logo após a sua publicação. Com efeito, a partir deste momento, e dado que ela será lida por múltiplos receptores, ela passa a ser moldada em diferentes objectos imaginários já que os receptores são, indubitavelmente, diferentes entidades históricas, sociais e culturais”.¹⁴⁴

Não só os receptores se situam em contextos diferentes, como o próprio escritor também nos dá testemunho disso. De facto, para a leitura deste poema poderão ser convocadas informações históricas e culturais do ambiente em que foi criado. A contextualização elucidará o tom e a aspereza de algumas expressões, bem como o sentimento do sujeito lírico que aqui se identifica particularmente com o próprio poeta.

Sendo certo que o poeta nem sempre se identifica com o “eu” do poema, não poderemos, no entanto, fazer um corte radical entre os dois, pois o que o texto explica e transmite ancora-se na subjectividade e vivências do escritor. Como assinala Aguiar e Siva,

“(…) o emissor oculta ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas (...), porém, nunca estas relações se poderão definir como uma *relação de identidade*, nem como uma *relação de exclusão mútua* (...) devendo antes definir-se como uma *relação de implicação*”.¹⁴⁵

¹⁴³ Cf. *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1999, p. 320.

¹⁴⁴ Arnaut, Ana Paula, “Leituras da obra literária e ensino da literatura. Processos simbólicos em Levantado do Chão”, in Mello, Cristina et al. (coord.), *II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002, p.212.

¹⁴⁵ Cf. *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Livraria Almedina, Coimbra, 2006, p. 223.

Desta forma, a presença de determinados indícios textuais, que poderão ser confirmados com informações extratextuais relativas ao autor empírico e ao contexto em que o texto foi produzido, autoriza-nos a reconhecer no texto em análise a *relação de implicação* de que fala Aguiar e Silva.

A audição da composição musical servirá, então, para ilustrar ainda com maior veemência o ambiente político que estará na base de algumas imagens e palavras. Tornar-se-á igualmente imprescindível dar a conhecer a forma pública como Lopes Graça combateu e contestou o regime de então, o que contribuirá para que os alunos percebam a força desta música que acentua e sublinha palavras e emoções sobre esta pátria encarcerada em ideais controversos e que limitavam a tão sonhada liberdade de expressão. Assim, onde o poeta fala do “rio” que anteriormente cantara e que o conduz a um presente que ele não deseja, presente de dor e de escuridão, o compositor leu o país e transpôs a sua emoção arrebatadoramente para a música.

É interessante verificar que os momentos semanticamente mais intensos e emotivos são marcados pelo compositor por uma súbita quebra da regularidade intervalar da melodia da linha de canto, que nesta composição se manifesta de forma incisiva com a deliberada utilização do *Sprechstimme*¹⁴⁶, aproximando o canto à melodia da própria voz.¹⁴⁷ A “ausência” da música confere mais realismo a esta passagem e destaca a crueza e gravidade da imagem poética que caracteriza a pátria. Os “espasmos” a que o poeta se refere traduzem-se, também, num “espasmo” musical que verte o sentir do compositor - leitor.

A voz, que ambos quererão fazer ouvir no futuro sonhado, transmite-se num tom mais calmo e apaziguador. Com o auxílio da música será mais fácil demonstrar aos alunos a dicotomia das duas situações, a instabilidade que percorre o poema e que a composição musical traduz de forma inequívoca e profunda, em especial através do acompanhamento do piano, que reflecte, também ele metaforicamente, a oposição das ideias e sentimentos. Uma vez mais, o tom musical, que aqui se apresenta alternadamente grave e agudo, mostra-nos duas realidades distintas. A *terra de sabor amargo* estará simbolizada no registo mais grave e a *face*

¹⁴⁶ Vide Nota 97, Cap.3.

¹⁴⁷ Sobre a prosódia musical de Lopes Graça, revela-se elucidativa a análise de Teresa Cascudo no estudo “Uma Interpretação do Ciclo «As Mãos e os Frutos» de Fernando Lopes-Graça”, in *Dez Compositores Portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 2007, pp.172-176.

transbordante da vida ser-nos-á revelada pelo registo agudo. O combate de ideias opostas tão característico do poeta, luz – sombra, esperança – desencanto e canto – silêncio, repercute-se na música que confere maior profundidade e visibilidade às imagens poéticas.

Apesar de nos termos ocupado apenas de quatro composições de Lopes Graça, o que se deve ao facto de terem sido as canções seleccionadas e analisadas no capítulo anterior, as restantes canções apresentam particularidades que poderão igualmente servir para aprofundar a leitura dos textos e da obra de Eugénio de Andrade.

Tomando como exemplo a quarta composição, “Quando em silêncio passas entre as folhas”, poderemos constatar que o compositor sublinha o carácter inerte da natureza que o poema pretende transmitir e o silêncio que acompanha a personagem que passa. Assim, o acompanhamento do piano apresenta uma certa regularidade e semelhança, como que querendo passar ele próprio silenciosamente, de forma a não incomodar a calma e quietude do cenário natural. A “ave”, as “espigas” ou a “fonte” são descritas com motivos musicais diferentes que ilustram as também diferentes características de cada elemento que o ser amado modifica. Salientamos, nestas imagens musicais, a melodia ascendente e o ritmo rápido e desinquieto da ave agitando repentinamente as asas no seu regresso à vida, que será prolongado pelo acompanhamento inconstante que imita o bater das suas asas, o *trémolo* do piano que evoca o estremecimento das espigas e o arpejo que acompanha a água *comedida* das fontes, enquadrada no ritmo calmo que assinala o seu inesperado imobilismo.

No trabalho a desenvolver com os alunos, poder-se-ia focalizar a análise do poema em torno das imagens poéticas que a música isola e da capacidade transformadora do ser amado, que se apresenta, quase invariavelmente, como fonte de vida, mesmo que *passe em silêncio*. Contrasta este poema com o anterior, em que o ser amado canta “E fica a vida suspensa”. A dicotomia canto/silêncio seria um aspecto a explorar na sala de aula, que se poderia alargar a outras imagens recorrentes e contrastantes que surgem nesta poesia.

Sobre o poema XXIX e canção “Tu és a esperança, a madrugada...”, poderíamos analisar as referências temporais, que situam e ajudam a compor os cenários onde se desenvolve a poesia de Eugénio de Andrade, e estabelecer algumas analogias com outros poemas da colectânea. Assim, verificaríamos que a esperança

está frequentemente associada à luz do dia, à vida, e que neste poema se liga concretamente à madrugada e às “tardes de setembro, / quando a luz é perfeita e mais doirada”. Seriam objecto de reflexão a doçura das tardes outonais, que remete para a maturação do fruto e para a proximidade do fim que é simultaneamente recomeço, pois nessas tardes de luz “há uma fonte crescendo no silêncio”, e a madrugada, geralmente associada ao início da vida e ao florescimento da natureza e do amor. Para a leitura deste poema poderá ser convocado o poema VIII, no qual o poeta também se erige criador. Mas, se no poema referido, o “eu” cria e inventa um cenário idílico, nesta composição o seu poder esbate-se perante a luz que o ser amado irradia. Assim, “palavras sem sentido”, “brumas” e “lagos densos” são o que ele terá para lhe oferecer, o que contrasta com a profusão de vida e cor do poema supramencionado.

O “tu” liga-se, neste poema, à luz, à madrugada, às tardes doiradas de setembro e o “eu”, que se associa ao silêncio e a “palavras sem sentido”, a brumas e a água sem vida, perante a preponderância do ser amado, é apenas possuidor de “versos que não podem ser mais nada” e encontra no outro a razão da sua existência e criação artística. Significativos são os braços suspensos, pelo que lhes deveríamos dedicar alguns momentos. Se no poema VI os braços possibilitam um toque envolvente, no X, “Green God”, troncos nascem dos braços do deus que passa e que no poema XXIII, “A Uma Cerejeira em Flor”, são igualmente associados aos ramos de árvore, tendo todos uma conotação de vida e força, aqui eles estão suspensos, sem acção perante o esplendor do outro que o ofusca e ensombra, limitando-se a esperar a “luz que vem contigo”, acentuando a ideia de superioridade do “tu” em relação ao sujeito lírico e que é tão frequente no livro em análise.

Como vimos em capítulos anteriores, o verbo “beber” adquire na poesia de Eugénio de Andrade um significado especial e intimamente ligado à união dos amantes. Após o levantamento das recorrências do verbo ao longo da colectânea, convidaríamos os alunos a pronunciarem-se sobre o seu alcance e significado, não só neste poema mas comparativamente com os restantes. O ser amado poderia, igualmente, ser objecto de uma análise semelhante, arrastando consigo todo um campo semântico passível de elucidar esta poesia que se apresenta como um canto de amor e de vida.

O canto, que assoma ao longo dos poemas, é outro aspecto que merece a nossa atenção. Na canção “Não canto porque sonho”, sobre o poema VI, a suavidade

do canto do sujeito lírico perante a realidade e graciosidade do ser amado, aqui representado pelo acompanhamento agitado do piano que traduz, *con passione*, a emoção que provoca, encontra expressão na delicadeza da melodia, de carácter lento, registo agudo e que evoca uma tranquilidade sonhadora. Os segundo e terceiro versos apresentam-se ritmicamente mais complexos que os dois iniciais, acompanhando a descrição do ser amado de “olhar maduro” e “sorriso puro”. Já quando se fala na “tua graça animal”, no último verso da estrofe, denota-se um certo desequilíbrio que reforça o contraste com as imagens precedentes. Na estrofe seguinte, encontramos um padrão musical baseado na repetição dos movimentos da voz, dos temas e motivos musicais. O carácter recitativo, que quase exclui a melodia, afasta da música esta *animalidade* de que se fala. Quando o sujeito lírico canta novamente o amor e o corpo de ser amado, verifica-se uma subida de tom. Atinge-se, então, a nota mais aguda na melodia (fá suspenso), que já aparecera anteriormente mas apenas como nota de passagem, assinalando o ponto de chegada, o culminar da emoção que se foi apresentando gradativamente mais intensa. É curioso observar como as tonalidades musicais contribuem para melhor nos apercebermos das também diferentes tonalidades do texto poético. Os dois últimos versos do poema fazem-se acompanhar de um registo mais grave do que no início da composição, estabelecendo um corte com o anteriormente dito, em jeito de desfecho. É o sujeito lírico que fala sobre si, novamente, testemunhando o efeito que o ser amado provoca. No trabalho a desenvolver com os alunos, tornar-se-ia necessário descobrir as tonalidades associadas ao canto do poeta e às imagens sobre o ser amado, para o que seria fundamental estabelecer comparações entre outros textos e as leituras do compositor, de forma a podermos encontrar, uma vez mais, relações de significado entre a palavra e o som que a elucida, acentua e prolonga.

Considerando que qualquer reacção à música ou à poesia é válida, na medida em que revela o que o leitor / ouvinte sente e, portanto, é válido e pertinente para cada um, estaremos certos se dissermos que desta pluralidade de respostas nascerá uma multiplicidade de ideias que transforma e enriquece a aula.

As possibilidades são inúmeras e compete ao professor descobrir a melhor forma de pôr em prática actividades que contribuam para a revelação dos aspectos mais significativos dos textos em estudo, criando condições efectivas para conquistar um novo e atraente espaço na aula, onde as diferentes perspectivas dos leitores se

cruzam e originam novas discussões, pois acreditamos que o confronto de estímulos diferentes proporcionará aos alunos uma nova inteligibilidade da criação artística, poética e musical. E, provavelmente, estaríamos a formar os leitores a que se refere Eugénio de Andrade em *Rosto Precário*: “É em leitores assim, para quem o gosto da poesia é uma aliança de lucidez e ardor, uma exigência de aventura e rigor, que eu gostaria que os meus versos encontrassem ressonância.”¹⁴⁸

Do que foi dito, poderemos concluir que, sem entrar no domínio da técnica musical de Lopes Graça, poderemos aliar a sua música à leitura de alguns poemas, na certeza de que estaremos a alargar, se não os gostos literários e musicais dos nossos alunos, pelo menos a sua cultura e conhecimento sobre os homens das artes do nosso país, que importa conhecer e divulgar.

Qualquer que seja a opção, é importante não esquecer a centralidade do texto e o protagonismo do leitor na “construção de sentidos” pois, como diz Eugénio de Andrade no poema¹⁴⁹ que inicia o seu derradeiro livro,

*Toda a poesia é luminosa, até
a mais obscura.
O leitor é que tem às vezes,
em lugar do 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.*

O ensino da literatura servirá, então, para “ajudar a entender o Livro do Mundo e para acrescentarmos nele a nossa página de pessoal criatividade e impressão”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ “Da Palavra ao Silêncio”, *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p.297.

¹⁴⁹ “Ver Claro”, *Os Sulcos da Sede*, Quasi Edições e Fundação Eugénio de Andrade, 2007, p. 15.

¹⁵⁰ Seixo, Maria Alzira, “Serventia e Servidão da Literatura”, in *Incidências*, Edições Colibri, nº 1, 1999, p. 15.

CONCLUSÃO

*Que música escutas tão atentamente
que não dás por mim?
Que bosque, ou rio, ou mar?
Ou é dentro de ti
que tudo canta ainda?*¹⁵¹

(Eugénio de Andrade - *Pequena Elegia de Setembro*)

O encontro com a poesia de Eugénio de Andrade e com a música de Lopes Graça revelou-nos um poeta e um compositor que se destacaram no mundo das artes do nosso país¹⁵² e que se ligam de forma íntima e intensa à palavra e à música. De facto, ambos se interessaram em prolongar esta união mítica que remonta à Antiguidade Clássica, dela versando amiudadamente nos seus textos, onde confessam a sua paixão pelas artes dos sons e da palavra.

Da poesia de Eugénio de Andrade, clara, luminosa, mas também raiada de sombra, que canta a *vida*, a *terra*, o *homem* e a *palavra* numa linguagem aparentemente simples, sobressai o *ostinato rigore* que insistentemente procurou alcançar. Explorando a capacidade metafórica das palavras, o poeta brinda-nos com imagens surpreendentes que se vão sucedendo, escoltadas pelas suas constantes metamorfoses. O seu “canto” de exaltação do corpo jovem e desejado assoma com frequência nos seus versos musicais e fluidos, através de palavras luminosas que

¹⁵¹ Andrade, Eugénio de, “Pequena elegia de setembro”, *Coração do Dia*, in *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, pp.79-80.

¹⁵² Falar da poesia do século anterior implica falar de Eugénio de Andrade, poeta que ocupa um lugar de destaque nas letras portuguesas, um dos mais lidos e visitados pela crítica literária. De igual modo, como diz Mário V. de Carvalho, não será “possível falar da música portuguesa do século XX sem considerar o Lopes-Graça, que veio a ser uma das sua figuras centrais.” (*Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006.)

deixam transparecer um erotismo nem sempre velado mas que evidenciam a sua paixão pela vida e pelo amor.

Ecce Homo, parece dizer cada poema. Eis o homem, eis o seu efêmero rosto feito de milhares e milhares de rostos, todos eles esplendidamente respirando na terra, nenhum superior ao outro, separados por mil e uma diferenças, unidos por mil e uma coisa comum, semelhantes e distintos, parecidos todos e contudo cada um deles único, solitário, desamparado

“Eis o homem”, diz-nos insistentemente o poeta. Esse rosto do homem de que nos fala e que poderemos considerar também o da sua poesia, composta por inúmeros rostos “unidos por mil e uma coisa comum, semelhantes e distintos”, impor-se-á no seu mundo poético de onde despontam constantemente os elementos naturais e que ele nos dá a conhecer com as suas palavras cintilantes, *secretas e cheias de memória*¹⁵³, que enformam o seu canto de esperança, desejo e paixão, deixando, igualmente, transparecer a melancolia e o desalento que acompanha alguns dos versos que nascem das suas mãos.

Predominantemente breve, esta poesia é com muita frequência adjetivada de musical, tornando-se “um canto, ou melhor: uma fala que se decanta no seu contínuo refluir ao mais remoto estado da poesia, que é o da sua oralidade (...) tornando-se uma espécie de partitura (...) a ser interpretada por quem ama a poesia ao ponto de a guardar no coração até a saber *de cor*.”¹⁵⁴

Dedicámos especial atenção aos “frutos” e às “mãos” que os oferecem, na primeira parte deste trabalho, tentando aclarar o percurso que o poeta trilhou desde o livro que figurou longamente como o primeiro da sua obra, e apercebemo-nos da importância destas e de outras palavras no seu universo poético, não só pelas inúmeras referências que lhes são feitas, mas principalmente pela simbologia que alcançam nos seus versos. As “mãos”, que significativamente iniciam e encerram o seu canto lírico, aliam-se com frequência à “palavra” e ao “fruto”, compondo esta poesia que tem por cenário um mundo “fremente de luz, áspero de terra, / rumoroso de águas e de vento.”¹⁵⁵ E é neste cenário predominantemente idílico que se

¹⁵³ Cf. “As Palavras”, *Coração do Dia*, in *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 75.

¹⁵⁴ Reynaud, Maria João, «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XI, Porto, 1994, p. 367.

¹⁵⁵ Cf. “Os Frutos”, *Ostinato Rigore*, in *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p. 110.

desenvolve a história do “eu” e do “tu” que encontramos em *As Mãos e os Frutos*, livro que motivou o presente estudo, e que se irá repetir ao longo da sua obra.

Apesar de o poeta ser associado habitualmente à luz, constatámos que as tonalidades mais sombrias habitam com bastante frequência os seus versos, incluindo os deste livro, onde a melancolia e a mágoa tingem de sombra algumas das composições. É, aliás, bastante comum a presença de imagens e ideias opostas, nas palavras do poeta, que nos apresentam as diferentes faces ou rostos da sua poesia.

Também Lopes Graça quis sublinhar, com a sua leitura de *As Mãos e os Frutos*, a dicotomia luz/sombra que pontua o livro. Compositor culto e atento às particularidades da língua portuguesa, Lopes Graça ilustra a poesia de Eugénio de Andrade de forma sensível, intensa e penetrante, transformando em música o que a palavra comunica e acrescentando, subtil ou declaradamente, interessantes sublinhados que isolam e destacam ideias e imagens centrais do poema. Na sua interacção com o som, a palavra ganha ressonância, intensidade e, eventualmente, outros sentidos.

Acreditamos que trazer esta leitura para a sala de aula poderá contribuir para a formação dos nossos jovens, tornando-os leitores mais competentes e que façam da leitura uma prática indispensável que tenha continuidade fora da escola.

Sem esquecer que o centro da aula de literatura é o texto literário, poderão ser para esta convocadas outras leituras que o iluminem e enriqueçam, dando-lhe outros e impensados sentidos. A leitura que Lopes Graça fez da poesia de Eugénio de Andrade contribuirá, seguramente, para uma leitura diferente e interessante, que ajudará a desvendar o palimpsesto que nem todos somos capazes de ver, sentir ou explicar porque, como diz o poeta leiriense, muitas vezes, “as cousas profundas da sensibilidade guardam o soberano encanto de não poderem ser demonstradas ou explicadas – e sentem-se, simplesmente.”¹⁵⁶

E é nesse sentir, no prazer que a leitura poderá proporcionar, que o professor deverá empenhar-se para convencer os jovens leitores a ler *voluntariamente e por real prazer*^{157 158} e descubram que uma *leitura frutiva* é, quase sempre, uma *leitura proveitosa*¹⁵⁹, já que desta poderão nascer outras interessantes e válidas leituras.

¹⁵⁶ Cf. Nobre, Cristina, *Afonso Lopes Vieira – A Reescrita de Portugal*, Vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p.312.

¹⁵⁷ Desejo que Miguel Torga confessa no seu Diário XVI e que, certamente, todos partilhamos.

Se é verdade, como afirma Jorge de Sena, que “não se pode conhecer, nem estudar, nem ensinar, nem viver, aquilo que, no fundo e em verdade, se não ama”¹⁶⁰, o inverso é também irrefutável, pois não poderemos dizer que não gostamos daquilo que não conhecemos. Assim, o professor de português deve levar para a aula não só a literatura e, na sua esteira, os *outros textos* que com ela dialogam, a ampliam e elucidam, mas também o seu amor pela literatura e com ele contagiar os potenciais leitores para que, também eles, sintam vontade e necessidade de ler na e para além da escola. Se conseguirmos convencer os alunos a “(...) regressar / outra vez e outra vez / e outra vez / a essas sílabas acesas (...)”¹⁶¹, poderemos, provavelmente, contrariar o poeta quando nos diz que *passamos pelas coisas sem as ver*.

As leituras que fizemos da poesia de Eugénio de Andrade e da música de Lopes Graça revelaram-nos dois Homens sensíveis à musicalidade e centralidade da palavra, tendo a uni-los a paixão que evidenciam pela música e pela literatura: “(...) a música não pode estar ausente dos meus versos. Estará ali talvez adormecida, «adormecida de um sono tão leve» que o menor afloramento de mão conhecedora bastará para a despertar.”¹⁶² – diz-nos o poeta.

Vários caminhos poderão ser percorridos quando estudamos temas tão vastos e interessantes como a literatura e a música e, certamente, muito ficou por dizer. Reside, talvez aí, a beleza e o fascínio da poesia, *canção aberta ao nosso silêncio e à nossa canção*, pois, como diz Eduardo Lourenço, “o essencial os poemas o guardam, e por isso são poemas.”¹⁶³

Devolvemos a palavra ao poeta, porque *a voz do homem* que se canta na poesia de Eugénio de Andrade, nessa *espécie de música*, é, certamente, a que melhor ilustra essa tal *aliança primogénita* que este trabalho tentou demonstrar:

¹⁵⁸ A mesma ideia é partilhada por Aguiar e Silva que, na “Tese V”, advoga a criação de um programa de Literatura Portuguesa para o Ensino Secundário que, entre outros aspectos, tenha como objectivo “formar leitores que leiam com gosto, com emoção e discernimento, na escola, fora da escola e para além da escola (...) formar leitores *para a vida* (...) que buscam nos textos literários um conhecimento, uma sabedoria, um prazer e uma consolação indispensáveis à vida”. (Silva, Vítor Aguiar e (1998), “Teses sobre o ensino do texto literário na aula de Português”, in *Diacrítica*, 13-14 (1998-1999), p. 28.

¹⁵⁹ Apesar de o inverso também ser certo pois, como afirma José Augusto Bernardes, *as leituras proveitosas nem sempre são leituras frutivas*. In “Como Abordar ...A Literatura no Ensino Secundário”, Lisboa, Areal Editores, 2005.

¹⁶⁰ Sena, Jorge de, “Amor da Literatura” in *O Reino da Estupidez*, Lisboa, Moraes Ed., 1961.

¹⁶¹ “Ver Claro”, *Os Sulcos da Sede*, Quasi Edições e Fundação Eugénio de Andrade, 2007, p. 15.

¹⁶² *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990, p.299.

¹⁶³ Cf. “A Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto, p. 47.

“(…) Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, o do coração ou o do cosmos – quem sabe onde um começa e o outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra, e outra ainda. Como se umas às outras se chamassem, começam a aproximar-se, dóceis; o ritmo é o seu leito; (...) Uma música, sem nome ainda, começa a subir, qualquer coisa principia a tomar corpo e figura, a respirar, a movimentar-se, a afirmar a sua existência e a do poeta com ela, a erguerem-se ambos a uma comum transparência, até serem canto claro e fundo – a voz do homem.”

Eugénio de Andrade, *O Sacrifício de Efigénia*

BIBLIOGRAFIA

ACTIVA

ANDRADE, Eugénio de, *As Mãos e os Frutos*, Campo das Letras, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1998.

_____, *Poesia*, 2ª ed. revista e acrescentada, Fundação Eugénio de Andrade, 2005.

_____, *Poesia e Prosa*, Vol. I, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990.

_____, *Poesia e Prosa*, Vol. II, «O Jornal» / Limiar, Lisboa, 1990.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *As Mãos e os Frutos para Canto e Piano – sobre poemas de Eugénio de Andrade*, Musicoteca, Lisboa, 2000.

PASSIVA

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, “Teses sobre o ensino do texto literário na aula de português”, in *Diacrítica*, nº 13-14, 1998-1999.

_____, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Livraria Almedina, Coimbra, 2006.

_____, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 2002.

ALVES, Clara Ferreira, “Eduardo Lourenço Entrevistado por Clara Ferreira Alves”, in Revista *Única*, Expresso, 31/12/2009.

ANDRADE, Eugénio de, “Com as Aves, desde Idanha”, in *Os Afluentes do Silêncio*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1997.

_____, *Antologia Breve*, Inova, Porto, 1972.

ARNAUT, Ana Paula, “Leituras da obra literária e ensino da literatura. Processos simbólicos em Levantado do Chão”, in Mello, Cristina et al. (coord.), *II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002.

BENOÎT, Francine, “A música vocal de Fernando Lopes-Graça”, in *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça*, Romeu Pinto da Silva (org), Lisboa, Editorial Caminho, 2009.

BENTO, José, “ «Poemas» de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Como abordar... A Literatura no Ensino Secundário*, Porto, Areal Editores, 2005.

BRANCO, João de Freitas, *Música e Literatura – Segmentos duma Relação Inesgotável*, Colóquio Letras, Nº42, Março de 1978.

CARVALHO, Mário Vieira de, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

_____, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes--Graça*, Campo das Letras, Porto, 2006.

CASCUDO, Teresa, “O Poeta que inspirou o melhor Lopes-Graça”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26-05-2005.

_____, “Uma Interpretação do Ciclo «As Mãos e os Frutos» de Fernando Lopes-Graça”, in *Dez Compositores Portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 2007.

CERNUDA, Luis, *Cartas a Eugénio de Andrade*, Olifante – Ediciones de Poesía, Zaragoza, 1979.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

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*, Editorial Inova, Porto (s/d).

CRUZ, Gastão, “Falar sobre poesia”, in *Relâmpago* nº6, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000.

FERREIRA, Vergílio “Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

LIMA, Isabel Pires de, “Incandescências”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.

LOPES, Óscar, “Mãe-d’água ou a poesia de Eugénio”, in *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Edições ASA, Porto, 2003.

_____, “Sumário de um processo”, in *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Edições ASA, Porto, 2003.

_____, *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Três Ensaaios*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A música portuguesa e os seus problemas I*, Obras Literárias, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

_____, *Escritos Musicológicos*, Obras Literárias, Edições Cosmos, Lisboa, 1977.

_____, *Musicália*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1992.

_____, *Música e Músicos Modernos*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1986.

_____, *Nossa Companheira Música*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1992.

_____, *Opúsculos I*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1984.

_____, *Opúsculos II*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1984.

_____, *Opúsculos III*, Obras Literárias, Editorial Caminho, Lisboa, 1984.

_____, *Talia, Euterpe e Terpsicore*, Obras Literárias, Caminho, Lisboa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo, “A Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

_____, “Angelismo e Poesia – A Poesia de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

MANCELOS, João de, *O Marulhar dos Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa, 2009.

MARTINS, Manuel Frias, *Em Teoria*, Editora Ambar, Porto, 2003.

MELLO, Cristina, *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1998.

MENDONÇA, Fernando, “Eugénio de Andrade ou a Emblemática do Real Absoluto”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

MERNIER, Guy e BOILLY-WIDNER, Yvette, *Explication de Texte*, Edwin Mellen Press, 1993.

MORÃO, Paula, “Nos Quarenta Anos da Primeira Edição de «As Mãos e os Frutos» de Eugénio de Andrade”, *Revista Colóquio/Letras*, Nº106, Novembro de 1988.

NAVA, Luís Miguel, *O essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

NEMÉSIO, Vitorino, “Frutos Líricos”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Europalia 91, Portugal, I. N. – C.M., 1991.

NOBRE, Cristina, *Afonso Lopes Vieira – A Reescrita de Portugal*, Vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

PAES, João, “Correspondência entre o cinema de Visconde e o teatro de ópera”, in *Concerto das Artes*, Basílio, Kelly et al (org.), Campo das Letras, Porto, 2007.

PINHEIRO, Jorge *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1999.

REYNAUD, Maria João, «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XI, Porto, 1994.

RODRIGUES, Jorge, “Eugénio e a Música”, in *Especial Mil Folhas*, Público, 26/06/2005.

ROSA, António Ramos, “Eugénio de Andrade ou a energia da pureza”, in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

RUBIM, Gustavo, “Como falar de poesia?”, in *Relâmpago* nº6, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000.

SACRAMENTO, Mário, «Quase sem...», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

Bibliografia

SANTOS, João Paulo, “História de uma descoberta”, in *Not@s Soltas / Dossier Fernando Lopes-Graça*, Gulbenkian (http://www.musica.gulbenkian.pt/_notas_soltas/).

SARAIVA, Arnaldo, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie, “A Conduta Estética”, in *Concerto das Artes*, Basílio, Kelly et al. (Org.), Campo das Letras, Porto, 2007.

SEIXO, Maria Alzira, “Serventia e Servidão da Literatura”, in *Incidências*, Edições Colibri, nº 1, 1999.

SENA, Jorge de, *O Reino da Estupidez*, Lisboa, Moraes Editores, 1961.

_____, “Observações sobre *As Mãos e os Frutos*”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

_____, “Prefácio” in *As Mãos e os Frutos*, Campo das Letras, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1998.

SERRÃO, Joel, “Cronos, Eros e Tanatos nas Palavras do Poeta”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

SILVA, Romeu Pinto da (org), *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes Graça*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.

SOUSA, Carlos Mendes de, *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992.

SPAGGIARI, Barbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982.

TORRES, Alexandre Pinheiro, “O Conflito entre o Instinto e a Sociedade em «As Mãos e os Frutos» de Eugénio de Andrade”, in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto (s/d).

SCHAEFFER, Jean-Marie, “A Conduta Estética”, in *Concerto das Artes*, Basílio, Kelly et al. (Org.), Campo das Letras, Porto, 2007.

ÍNDICE

Nota Prévia	2
Introdução	3
Capítulo I – <i>As Mãos que trazem os Frutos – algumas considerações sobre a poesia de Eugénio de Andrade</i>	9
Capítulo II – <i>Uma leitura de As Mãos e os Frutos</i>	36
Capítulo III – <i>As Mãos e os Frutos de Lopes-Graça - ciclo de músicas para voz e piano</i>	65
Capítulo IV – <i>As Mãos e os Frutos em contexto escolar</i>	88
Conclusão	108
Bibliografia	113