

Eugénio
de Andrade.
Todas as
casas, a casa.

FOTOGRAFIAS

Duarte
Belo

TEXTO

Eucanaã
Ferraz

Coleção
Excursos

Eugénio
de Andrade.
Todas as
casas, a casa.

Coleção Excursos

Eugénio
de Andrade.
Todas as
casas, a casa.

FOTOGRAFIAS
Duarte
Belo

TEXTO
Eucanaã
Ferraz

Coleção
Excursos

- 11** **Apresentação**
Federico Bertolazzi
- 15** **Todas as casas, a casa**
Eucanaã Ferraz

Apresentação

No âmbito das Comemorações do Centenário do nascimento de Eugénio de Andrade, a comissão organizadora dirigiu a Eucanaã Ferraz um convite para proferir uma conferência na Casa dos Livros, instituição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que recebeu uma parte do espólio do poeta e que, em colaboração com a Biblioteca Municipal do Porto, disponibiliza as digitalizações de documentos e de registos fotográficos das obras de arte que também compõem esse espólio.

Para que o texto da conferência pudesse ter a merecida divulgação, decidiu-se publicá-lo numa edição promovida pelo Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), sediado naquela mesma Faculdade, e pela Casa dos Livros, a cujos coordenadores, Inês Amorim e Mário Barroca, respectivamente, aqui agradeço.

Um agradecimento é necessário, também, a Pedro Adão e Silva, Ministro da Cultura, que acolheu com entusiasmo o projecto das comemorações e que, com o apoio

concedido, tornou possível a realização de todas as actividades programadas, assim como a Rui Moreira, Presidente da Câmara Municipal do Porto, que acolheu favoravelmente as propostas que lhe foram dirigidas.

Porque a poesia de Eugénio de Andrade, e as figuras de linguagem que o poeta elabora, têm uma concreta base na realidade das coisas, propus a Eucanaã Ferraz que o seu texto fosse acompanhado pelas fotografias de um dos grandes intérpretes contemporâneos da paisagem, da paisagem em geral, e da paisagem portuguesa, em particular. Falo de Duarte Belo, fotógrafo (e arquitecto) que minuciosamente percorreu o país, chegando a conhecê-lo como poucos, e que mantém uma relação especial com outros intérpretes da paisagem, como mostrou em relação a Orlando Ribeiro e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Agradeço aqui aos autores do texto e das fotografias por terem aceitado o convite para este encontro, no qual a poesia de Eugénio de Andrade sai enriquecida pelo olhar dos dois.

FEDERICO BERTOLAZZI
ROMA, 15 DE DEZEMBRO DE 2023

Todas as casas, a casa

É preciso arder. E não só nos versos.

E.A., PROSA, P. 196.

Pertenço a uma raça que terá sempre a fascinação da chama.

E.A., PROSA, P. 197.

Quero, nesta casa, que atende pelo nome de *Casa*, falar sobre a casa. E não farei mais do que uma breve e incompleta antologia comentada.

Era bom começar assim: por adentrarmos em uma das moradas de Eugénio. E vê-lo ali. Para tanto, tomo os olhos de outro poeta, José Tolentino Mendonça, que escreve em prefácio ao volume que reúne a poesia daquele que este ano completaria cem anos de idade:

[Eugénio] era arrumado, meticoloso, obsessivo com a transparência do espaço, e do seu espaço. Algumas vezes acompanhei-o até casa e assombrava-me a urgência com que arrumava o que quer que trouxesse da rua (fosse uma maçã, um livro, uma pedra), escolhendo um lugar que se tornava indiscutível. Eugénio conseguia ser vertiginosamente preciso até a lavar as mãos.¹

¹ *Poesia*, p. 11. As citações com a referência *Poesia* pertencem ao volume *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

Procura de ordem e transparência — reconhecemos de imediato valores da poesia de Eugénio nos seus gestos cotidianos, nos seus rituais domésticos. Flagramos na arrumação da casa, pelas palavras de Tolentino Mendonça, o lado cristalino do homem e do poeta (distinção que serve apenas para mostrar o quanto ambos se confundem, guiados pelos mesmos valores, o que fazia do gestual mais simples a expressão de uma coerência).

Mas o retrato estaria incompleto se Tolentino não acrescentasse à ordenação das coisas da casa a avaliação de um gesto — “lavar as mãos” — como coreografia que se dava a ver como a realização flagrante, em ato, de uma individualidade que se exprimia na busca da precisão de um modo exemplar: “vertiginosamente”. A vertigem, portanto, está na própria precisão: é sua intensidade.

Tendo usado o termo “cristalino” como sinônimo do adjetivo empregado por Tolentino — “transparente” —, recorro a Ítalo Calvino, que em suas célebres *Seis propostas para o próximo milênio* lança mão de duas imagens simples e reveladoras: “de um lado o *crystal* (imagem da invariância e de regularidade das estruturas específicas), e de outro a chama (imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna)”.² Mas logo Calvino aponta a “justaposição dessas duas figuras”, pois cristal e chama são “duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de desprender a matéria

² Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 84-85.

circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, ideias, estilos e sentimentos”.³ Se Eugénio, no trato da casa exibia sua “tendência racionalizante, geometrizarante ou algebrizante do espaço”,⁴ inclinando-se para o *crystal*, deixava surpreender em simultâneo a força e a intensidade da vertigem, ou ainda, a *chama* que o animava.

Creio que as imagens *crystal* e *chama* servem para pensar a escrita de Eugénio, e que é sobremodo revelador que a tensão entre elas se revele no ambiente da casa — porque esta será um signo privilegiado nos poemas.

Afirmarei agora que o texto fundador do que se vai desenvolver nesses termos ao longo da obra é a célebre prosa de abertura de *Os amantes sem dinheiro*. Leio o trecho que o conclui:

Certa manhã acordei sozinho em casa. Acordei a chorar. — Ó mãe, mãe... — Mas a mãe não vinha. Não havia mãe. Havia só a porta fechada. — Ó mãe, mãe... E a casa deserta. Pelas trinchas largas da porta via a manhã lá fora. Era uma manhã de sol quente, talvez de julho, talvez de agosto. Devia haver medas de palha na eira em frente. Mas os meus olhos mal viam, estavam rasos de água e de angústia. — Ó mãe, mãe... — E de repente, na manhã clara, começaram a cair estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de oiro. As lágrimas caíam-me pela cara. — Ó mãe, mãe... O nariz esmagado contra a porta, os olhos muito abertos, vendo através das frinchas as estrelas caindo umas atrás das outras. — Ó mãe, mãe...

³ *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 85.

⁴ *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 86.

E ninguém me abriu a porta para apanhar as estrelas. Nem mesmo tu, mãe, pois a essas horas andavas a ganhar o pão para a boca daquele que hoje te oferece estes versos.⁵

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

O texto guarda um centro, do qual a memória se irradia e em torno do qual tudo gravita. A casa? Sim. A mãe? Sim. Ambas têm o mesmo valor, princípio de tudo, de onde tudo irrompe e para onde tudo retorna e, desde aí, fundidas como um signo complexo, dual. No plano da

⁵ *Poesia*, p. 44.

representação, porém, a casa é uma presença, enquanto a mãe está ausente (ela é ausência). A unidade do que chamei de signo exhibe, portanto, no nível da representação, uma estranha separação. Mas se a casa, fechada, impede que o filho encontre a mãe, ou ainda, que a procure lá fora, o fechamento promove o desejo de projeção para fora, para além, para a mãe; é a casa cerrada, portanto, que lança o filho na busca, e esta será, em consequência da imobilidade forçada, uma procura por meio da voz — “Ó mãe, mãe...”. A palavra, porém, parece dar ao menino, futuro poeta, uma dura lição: chamar pela mãe não a faz presente; a palavra não tem o poder de mover o real na direção do desejo. Há, no entanto, um segundo ensinamento: o desejo, encarnado na palavra, pode animar outros mundos.

A casa não é hermética. A linguagem tem suas frestas — guarda secretas transparências, como um “claro enigma”, célebre título de Carlos Drummond de Andrade. E é assim que o filho vê “através das frinchas” as estrelas que caem. Faz-se uma estranha e mágica transitividade. O corpo sofre: os olhos choram, o nariz está “esmagado contra a porta” — igualam-se as dores física e emotiva. Mas é exatamente nesse quadro que coincidem o cair das lágrimas e o cair das estrelas em delicada exuberância de cores: “estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de oiro.” A ausência da mãe traz a necessidade da palavra, é preciso chamar por ela; a mãe não vem; substituem-na as estrelas numa festa celeste na qual não falta um sabor infantil. Os astros luminosos e coloridos caem, como as lágrimas: coincidem a manifestação do corpo e o fenômeno natural, este que também é, sem dúvida, uma aparição do maravilhoso.

Ao deixar o filho protegido pela casa, a mãe deu ensejo a uma série de descobertas extraordinárias, e tudo se passa como um rito iniciático, no qual estão em cena o sacrifício, a dor, e o conseqüente prêmio do aprendizado. A ausência do essencial — a mãe — originou a experiência inaudita da casa, do corpo, da paisagem, da dor, do júbilo, vivências tocadas pelo que se poderá chamar deslumbramento, ou fantástico, ou sublime, ou mágico, ou apenas belo.

A casa, fechada, traz consigo a força subordinadora do *crystal*, sua fixidez, seu caráter de ordenamento e de limite espaciais. Mas as frinças — entrevistas, alcançadas, conquistadas com a procura dolorosa — dão a ver, nas estrelas, a *chama*, ou seja, movimento, fluidez, intensidade, erotismo e efemeridade.

Contrapostas à fixidez do corpo encerrado na casa, as estrelas caem como que em resposta às lágrimas que também caem. O olhar será, desde aí, uma afirmação do corpo, bem mais que a expressão de uma racionalidade que apreendesse as coisas do mundo como matérias ordenadas e estáticas. Retorno ao texto de José Tolentino, à visão de Eugénio “meticuloso, obsessivo com a transparência do espaço, e do seu espaço” para reafirmar que aquela necessidade veemente de ordem era o *crystal* que se pronunciava, mas o seu grau, numa aparente contradição, fazia aparecer a chama; e volto à imagem do menino para lembrar que seus olhos vertem lágrimas de desalento e, ao mesmo tempo, veem uma chuva de estrelas coloridas. Ou seja, os olhos enxergam através da intensidade; ou ainda, o *crystal* está inapelavelmente comprometido com a *chama*. Inseparáveis, seguirão assim ao longo da vida e da obra.

Sigo com o texto, a fim de atentar na seguinte passagem: “Pelas trinchas largas da porta via a manhã lá fora. Era uma manhã de sol quente, talvez de julho, talvez de agosto. Devia haver medas de palha na eira em frente. Mas os meus olhos mal viam, estavam rasos de água e de angústia.” De início, portanto, os olhos não conseguem ver, ou veem mal. São as lágrimas que impedem a visão. Mas o que não pode ser visto é, curiosamente, o que está mais visível e próximo, “em frente”: as “medas de palha”. No passo seguinte, porém, os mesmos olhos poderão ver mais além: ver as estrelas que caem em pleno dia. Eles veem o que só se pode ver quando o *crystal* está avivado pela *chama*.

As imagens implicam *deslocamento* e *verticalidade* — dois princípios inseparáveis e definidores da poética de Eugénio de Andrade. E a casa será sempre distinguida por eles. O *deslocamento* não se limitará nunca a descrever um efeito físico, não obedecerá à lógica espaciotemporal nem a leis exteriores ao poema. Seriam sem-número os exemplos, mas permanecerei no percurso da poesia de Eugénio até chegar aqui, a *Os amantes sem dinheiro*, e volto a um breve e conhecido poema, *As mãos e os frutos*:

Tenho o nome de uma flor
quando me chamas.
Quando me tocas,
nem eu sei
se sou água, rapariga,
ou algum pomar que atravessi.⁶

⁶ *Poesia*, p. 29.

Move-se o poema perplexo e manso por indecisões, geradas pela reversibilidade entre os nomes, as coisas, os seres; e o sujeito que tudo vive e enuncia, levado por um outro — por sua palavra e seu toque. Importa-me apontar especificamente para o fechamento, com a extraordinária imagem da hesitação que traz a possibilidade de o sujeito ser o lugar que ele mesmo atravessou. O sujeito, portanto, não é apenas aquele que se move no espaço, mas, sem deixar de o ser, é também o próprio lugar por onde passa. O deslocamento, na poesia de Eugénio, é sempre essa movimentação avassaladora, que implica o sujeito na paisagem e faz com que todas as coisas se atravessem e reconstituam, por deslocamento, suas singularidades no espaço e no tempo.

O deslocamento implicará, não raro, a verticalidade. Retorno ao primeiro texto: as estrelas em queda reverberam, sem nomeação, o céu e a sua capacidade de instalar em nós, mais do que qualquer outra coisa à nossa volta, a vaga mas decisiva sensação de uma totalidade inconsútil, impalpável, elevada, a um só tempo acima de nós e a nos envolver. Na paisagem à nossa roda, a presença de qualquer elemento vertical é sempre uma projeção para o céu. No texto de Eugénio, a queda das estrelas remete à presença à presença delas no céu, com o que se cria, na apreensão global do texto, uma espécie de vetor cuja verticalidade orienta-nos para o alto e, logo a seguir, para baixo.

Também ela, a mãe, deslocou-se: saíra da casa; estava em movimento: “andava[s] a ganhar o pão para a boca” de seu filho. A sobrevivência exigira a locomoção, o que acarretou a ausência e todos os seus efeitos. Cabe notar, de

passagem, que em vez da construção “estava a ganhar o pão”, Eugénio opta pelo verbo “andar”, o que acentua o dinamismo do quadro.

A casa reaparecerá no poema “Outro madrigal”, de *Mar de setembro*:

A mão
que levei à boca
interminavelmente fresca
é outra vez a casa
onde a palavra
acaba de nascer
e o verão.⁷

Agora é o corpo que se confunde com a casa; e com a escrita, concebida como *fala*, posto que a mão é levada à “boca”. Essa espécie de cena originária — “a palavra acaba de nascer” — ecoa o drama do filho a chamar pela mãe, que andava a ganhar o pão para a “boca” daquele que, mais tarde, já no domínio da escrita, oferecer-lhe-á “versos”. Como se ganhasse uma extrema liberdade, o sujeito já não vive a casa como algo externo a ele — o corpo agora é a casa, verdade que será explicitada logo a seguir, no mesmo livro, em “Espelho”:

Que rompam as águas:
é de um corpo que falo.
Nunca tive outra pátria,
nem outro espelho;
nunca tive outra casa.

⁷ *Poesia*, pp. 111-112.

O corpo é também o seu reflexo no corpo amado. O verso inicial traz a violência da natureza para anunciar a irrupção de uma verdade. Os versos seguintes são peremptórios e a sequência conclui-se com a “casa”. Se o tópico central do poema é o corpo — a abertura é clara: “é de um corpo que falo” —, a casa não seria mais do que uma de suas circunstâncias, ou atributos, mas, bem mais do que isso, ela é um dos signos que surge como equivalência⁸ possível no encadeamento transitivo das coisas que o poema arregimenta. Estamos diante do que Óscar Lopes nomeou como “princípio da metamorfose”.⁹ E, não há dúvida, a casa estará presente inúmeras vezes no processo que faz uma coisa transformar-se em outra e em outra, ou estará mesmo na origem, como se vê em “Metamorfoses da casa”, de *Ostinato rigore*:

Ergue-se aérea pedra a pedra
a casa que só tenho no poema.

A casa dorme, sonha no vento
a delícia súbita de ser mastro.

Como estremece um torso delicado,
assim a casa, assim um barco.

Uma gaivota passa e outra e outra,
a casa não resiste: também voa.

⁸ Tomo o conceito de “equivalência” a Eduardo Prado Coelho que o utiliza pela inconveniência do termo “identidade” em seu *Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor*. In *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, [s.d.], p. 90.

⁹ Óscar Lopes, *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 40.

Ah, um dia a casa será bosque,
à sua sombra encontrarei a fonte
onde um rumor de água é só silêncio.¹⁰

A casa, que podia ser o próprio corpo e o corpo do outro, pode ser também a própria casa, numa conexão com a terra reduzida à sua matéria primeira, a pedra, também material de uma construção civil elementar que ecoa na escrita: “a casa que só tenho no poema.” Mas a casa logo será transformada em mastro, em torso, em gaivota, em barco, realidades do mundo em movimento, imagens que se transfiguram em ritmo ininterrupto, arrebatador, ascensional e de arremesso no espaço, até que a casa retorne à terra, transmutada, todavia, em bosque, espaço aberto, amplo, sem, no entanto, as dimensões do céu ou do mar, mas apenas lugar onde é possível pousar, como numa chegada apaziguadora a um sítio anterior à própria casa. Ser bosque — ascender à condição de espaço aberto, ou de paisagem — é o destino da casa, o que ela um dia “será” — futuro previsto, desejado, devir, culminância do processo de metamorfose.

Detenho-me na imagem do “mastro”, que até então aparecera uma única vez, no plural, em “Não é verdade”, de *As palavras interditas*, e desde ali como elemento associado às “casas”. É deste poema que cito: “os mastros e as casas escorrem sombra.” Apesar da contiguidade e de se assemelharem, já que ambos “escorrem sombra”, “mastros” e “casas” aparecem como elementos separados entre si, ou seja, aproximam-se, mas não se confundem. Noutros termos, não há comutação entre eles.

¹⁰ *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 135.

A partir de “Metamorfoses da casa”, porém, o mastro será recorrente como sinal de verticalidade que se funde com a casa; será um signo privilegiado de expansão e vertigem, convertido em espécie de elemento arquitetural que empresta à casa a feição de um barco.

Cito Óscar Lopes: “O espaço poético de Eugénio de Andrade é um espaço cheio e como que sagrado; o seu símbolo está na *casa* a casa arquetípica em volta do fogo, com colunas ou aberturas para os deuses de cima; ou, mais do que a casa, está no barco, espécie de casa móvel, a cuja estabilidade, apenas relativa, se comunica a força viva do vento, na perspectiva de um mar ilimitado.”¹¹ Observo, porém, que muitas vezes a casa é o elemento que se vai transformar em barco, e que nem sempre é possível delimitar quando começa uma imagem e termina a outra, exatamente porque não raro a casa é também barco — e os mastros são o elemento decisivo para a constituição imagético-arquitetônica desse símbolo dual. O poema “No extremo do possível”, de *Véspera da água*, é eloquente quanto a isso:

A casa
privada de mastros
facilmente é
exígua e rasa.

Azul estridência
do silêncio
o céu
consome-se na pedra
O cume é a água.¹²

¹¹ *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 32.

¹² *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 204.

A imagem da casa “privada de mastros” pressupõe uma casa *com* mastros. É ela mesma, a casa, portanto, que tem, digamos, a qualidade do barco. Estamos, sim, diante do que Óscar Lopes chamou de “casa móvel”, mas não se trata de um barco, já que os mastros pertencem à casa. Sem eles, a casa tornar-se-ia “exígua e rasa”, ou seja, estaria resumida a ser apenas o edifício, preso ao chão, geométrica e espacialmente delimitado, ou, se quisermos, *crystal* sem *chama*. Os mastros, sinal de verticalidade, como já observei, projetam para o alto e lançam pelo vento o barco e a casa, o olhar e o corpo, a palavra e o poema, atuam na escrita metonimicamente para constituir a imagem casa-barco. Mas se os mastros emprestam à casa a fluidez da navegação, impõem um dinamismo tão intenso que a casa-barco e o barco, ele mesmo, não podem resistir. Para voltar a Óscar Lopes, a comunicação com “a força viva do vento” ganha a “perspectiva de um mar ilimitado”. Retorno então a “Metamorfoses da casa” para ver uma projeção que vai além da “delícia súbita de ser mastro”, quando, na mesma marinha, aspira-se a uma liberdade que vai além do barco: “Uma gaivota passa e outra e outra, / a casa não resiste: também voa.”

Os dois versos que abrem “Metamorfoses da casa” — “Ergue-se aérea pedra a pedra / a casa que só tenho no poema.” — ecoarão logo adiante em “Dissonâncias”, de *Obscuro domínio*, que se inicia desse modo: “Pedra a pedra / a casa vai regressar.”¹³ Quanto ao primeiro poema, observei que as pedras fundam uma conexão com a terra, com sua materialidade, sendo também a memória de um modo de

¹³ *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 173.

construção rudimentar. No segundo poema, o verbo “regressar” sugere uma memória mais pessoal, de gosto autobiográfico, o que nos lança outra vez para o texto onde o menino chama pela mãe na casa fechada. Há que se notar agora o quanto a inclinação para a dispersão na paisagem, a fluidez, a liquidez das águas e a agitação livre do vento encontram, em contrapartida, o desejo pela terra e o amor pelas coisas terrenas, mas, no mundo de Eugénio, estas possuem uma vibração de *chama* que impede a configuração plena do *crystal*. Assim, toda a primeira estrofe de “Dissonâncias” nos diz:

Pedra a pedra
a casa vai regressar.
Já nos ombros sinto o ardor
da sua navegação.¹⁴

A casa regressada traz com ela não a experiência da imobilidade no espaço ou no tempo, mas outra vez a fusão casa-barco na imagem da “navegação”, que associada a “ardor”, tem reforçado o que nela é energia, paixão, enfim, a intensidade da *chama*, ou do contato com ela. Portanto, água e fogo reúnem-se na mesma imagem para figurar a casa que regressa. O poema, no entanto, conclui-se do seguinte modo:

O outono amadurece nos espelhos.
Já nos meus ombros sinto
a sua respiração.
Não há regresso: tudo é labirinto.¹⁵

¹⁴ *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 173.

¹⁵ *Uma espécie de música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, p. 174.

O retorno à casa — casa da infância, ou seja, o próprio tempo da infância — é, por fim, impossível. O sujeito flagra tal impossibilidade em si mesmo, vendo-se “nos espelhos”. O outono, alojado no corpo, é o tempo presente que dissolve a ilusão de regresso; e com ele o que era movimento, liberdade, expansão, erotismo, parece estrangido pelos limites do labirinto, imagem exemplar dos valores associados por Ítalo Calvino ao *crystal*. Vemos aí que a inclinação pelo cristalino no âmbito de uma poesia solar e apaixonada, de sassombradamente sensual, não se instala como dimensão unívoca numa espécie de felicidade, de plenitude satisfeita com os rigores da disciplina, do cuidado minucioso e da transparência medida. A poesia de Eugénio vive da tensão que faz impossível acomodar separadamente o que é *crystal* e o que é *chama*. A inequívoca serenidade dos versos é a face cristalina de um universo que arde apaixonadamente. Recolho a seguinte declaração em uma entrevista: “Atraem-me os valores da claridade, mas a ambiguidade é intrínseca à própria poesia, sobretudo quando ela é tão metafórica com a minha.”¹⁶ Em outro momento, Eugénio fala de “um rigor que não sufoca o instinto” e cita uma definição de sua poesia por Marguerite Yourcenar: “limpidez no ardor”.¹⁷

Os poucos elementos construtivos e vocabulares rendem uma exuberância que parece provir da inclinação ora por um polo ou por outro. Todo o material que ergue os poemas, e que o poema ergue, parece mesmo movimentar-se

¹⁶ *Prosa*, p. 201. As referências *Prosa* pertencem ao volume *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.

¹⁷ *Prosa*, p. 204.

entre versos, entre livros, num rearranjo que refaz o lugar de seus signos na cadeia infinita de combinações. E assim, por exemplo, a “pedra” aparece na parte I de “Branco no branco” (poema e livro) na forma de um comando: “Não digas *pedra*, diz *janela*.”¹⁸ O verso vem na sequência do poema, que se abre desse modo: “Faz uma chave, mesmo pequena, / entra na casa.”¹⁹ Portanto, a pedra que se desejara em outros poemas ressurgiu para ser recusada. O que se quer então é a *chama*. Cito outros versos: “Invoca o fogo, a claridade, a música / dos flancos.” *Cristal e chama* exibem-se nessa hora, portanto, como valores inconciliáveis.

Mas o que parece ser uma escolha em determinado poema é apenas uma das faces da tensão, a inclinação para um dos polos. E se em “Branco no branco” parece haver cisão e decisão, a escolha pelo “fogo” — pelo que dele provém (a “claridade”) e pelo que traz seu ardor (a “música dos flancos”) — não seria difícil ver o quanto os versos mantêm a ordem cristalina, a atenção que sílaba a sílaba constrói o poema como uma casa faz-se “pedra a pedra”. Nesses termos, seria fácil demais afirmar que a forma será sempre uma força cristalina, mas seria necessário, mais uma vez, ver neste empenho uma paixão e, na *ordem* mesma, o *fogo* que arde no *cristal*.

Talvez a passagem em que a poesia de Eugénio faz mais explícita uma possível harmonia entre os polos de sua tensão esteja no poema “Arquitectura açoriana”, de *Homenagens e outros epítáfios*, no qual se lê: “onde a veemência da luz / concilia

¹⁸ *Poesia*, p. 373.

¹⁹ *Poesia*, p. 373.

a terra imóvel / com a brusca paixão dos mastros.” Os versos são tão eloquentes quanto precisos como proposição de um acordo. Ainda assim, faço a sua paráfrase: a imobilidade da terra (o *crystal*) e o livre ardor dos mastros (a *chama*) podem-se manifestar em aliança, conciliados, com a intermediação da luz, veemente. Eis a lição vislumbrada na arquitetura açoriana. Talvez estranhe, à primeira vista, que caiba à “veemência da luz” conciliar aqueles polos opostos, pois, afinal, ela parece participar do paradigma da *chama*. Como ela poderia pôr os contrários em harmonia se está comprometida com um deles? A suspeição exige que se veja mais de perto.

É sem dificuldade que reconhecemos nestes versos um poema sobre o poema, que colhe da arquitetura açoriana uma lição porque nela reconhece valores concernentes à escrita. A imagem de uma “veemência da luz” parece adequar-se perfeitamente à escrita de Eugénio: por um lado, aponta para a transparência, a justeza, o senso de medida e de harmonia; por outro lado, a “veemência da luz” faz vibrar tudo o que toca, arranca do chão, lança no espaço, perturba, queima. A conciliação da “terra imóvel com a brusca paixão dos mastros” pode realizar-se, como prova a lição da arquitetura, justamente porque a “veemência da luz” participa dos dois polos antagônicos: *crystal* e *chama*.

A casa, não raro, é o lugar da luz, ou do sol, seu máximo irradiador. Mas em “Sobre o coração”, de *Ofício de paciência*, é no coração que tudo começa, ele é casa, e nela arde o sol: “Eras a casa, o lugar / onde o sol / ardia sobre a pedra.”²⁰

²⁰ *Poesia*, p. 526.

Tais versos de abertura serão reconfigurados ao final do poema: “o lugar do sol / era a casa — e ardia.”²¹ No início, portanto, o coração é a casa, que é o lugar do sol; no fecho, o coração é (nome e verbo suprimidos, mas subentendidos) o lugar do sol e o lugar do sol é a casa. Tais mudanças não geram alteração de sentido, mas efeitos de movimentação (graças aos deslocamentos sintáticos dos elementos) e de concentração (graças à supressão de elementos). De tal operação resulta uma espécie de irradiação intensa, como se os sentidos se espalhassem musicalmente, livres, culminando numa imagem-verbo que tudo reagrupa para, mais uma vez, iluminar: “e ardia”. A fusão corpo-(coração)-casa-luz é perfeita. Carlos Mendes de Sousa bem observa que “luz e corpo configuram um lugar harmonizador, a um nível ontológico”.²² Na afirmação, curiosamente, o uso da expressão “lugar” parece trazer implícito um terceiro termo: casa.

Em sua dimensão de espaço aberto, a casa é de tal modo atravessada pela luz que suas paredes parecem transparentes. Impossível não trazer aqui o sétimo fragmento de “Rente à fala” (poema e livro):

Um dia te direi como é de vidro
a casa onde o rasto do verão
no silêncio perde o nome a cal
o mar a liberdade de vaga em vaga
há um galo que canta sem razão.²³

²¹ *Poesia*, p. 527.

²² Carlos Mendes de Sousa, *O nascimento da música – a metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 111.

²³ *Poesia*, p. 297.

“Vidro”, no poema, não é o material (vidro), mas um modo de nomear uma qualidade específica: a transparência. Com ela, outras qualidades, que migram da visibilidade para uma abertura total, uma perfeita integração da natureza. Eugénio já usara a palavra “vidro” anteriormente, com sentido análogo, em “Labirinto ou alguns lugares de amor”, de *Véspera da água*, na seguinte estrofe:

a nudez do vidro
a luz
o prumo dos mastros²⁴

É exatamente a nudez vítrea, transparência e abertura para a luz, que se vê na casa de “Rente à fala”. Ali, a realidade material do vidro (como em outros poemas, a pedra) não é, digamos, estrita, pois trata-se da extensão de um certo campo sensitivo. Naquele contexto — como nos outros poemas de Eugénio em que a palavra aparece²⁵ — instala a memória de uma sensação, ou melhor, dá nome a um feixe de sensações ligadas à visibilidade, à limpidez, à leveza, ao aéreo, à aliança com a natureza. Não é índice de urbanidade, não sugere proteção, não alude a qualquer gesto, situação ou coisa cortante. E se, de um modo geral, o vidro, quando signo da mineralidade, da impermeabilidade, da superfície plana e fria, pertence, sem dúvida, à ordem do *crystal*, no(s) poema(s) de Eugénio, ao contrário, ele é da ordem da *chama*, pois não é senão a completa nudez aberta à luz intensa.

²⁴ *Poesia*, p. 199.

²⁵ Adiante, Eugénio usará a mesma palavra na imagem “um mar de vidro” em “Sul”, de *Os lugares do lume*.

A culminância de um tal investimento numa poética da *chama* seria a própria consumição da matéria. Eugénio levará a imagem da casa a tal patamar em “O lugar da casa”, de *O sal da língua*:

Uma casa que fosse um areal
deserto; que nem casa fosse;
só um lugar
onde o lume foi aceso (...) ²⁶

A hipótese é a de uma casa que ardeu pelo fogo do que se viveu nela, a ponto de desaparecer e sobrar algo como uma memória ontológica, uma presença pela ausência; lugar-zero: “areal deserto”. Mas imediatamente a imagem é reavaliada, radicalizada, e a casa torna-se o *lugar* — que guardaria a memória do fogo que se acendera na casa.

Se o poema exhibe uma imagem extrema, seria preciso, para não perder de vista a proposição de que a poética de Eugénio de Andrade vive da tensão entre a *chama* e *crystal*, trazer o outro extremo, que vislumbro num breve poema em prosa de *Vértentes do olhar*, chamado, exemplarmente, “Casa no sol”:

A casa é branca, branca da cal (que de todos os brancos é o único que é branco), debruada de azul, por ser à beira-mar a cor da alegria. Branca e fechada — não vá o sol que arde nos telhados penetrar insidiosamente por alguma fresta e incendiar o silêncio melindroso da alcova. A obscuridade quase não consente a contemplação do rosto infantil que ali dorme até o sol ter amansado. Só então desperta e se refugia nos braços que já o esperam.

²⁶ *Poesia*, p. 542.

Por esse rapazito serias capaz de correr o mundo à pé-coxinho, se ele to pedisse, ou entrar pelo buraco da fechadura só para o veres dormir.²⁷

Chamo a atenção para a seguinte passagem: “Branca e fechada — não vá o sol que arde nos telhados penetrar insidiosamente por alguma fresta e incendiar o silêncio melindroso da alcova.” A luz do sol agora é recusada. A violência da *chama* fica patente no verbo “incendiar”. A “fresta” que, lá atrás, permitiu ao menino ver as estrelas caindo é rejeitada, já que por ela a estridência solar perturbaria o sono infantil e o conforto do silêncio em torno dele. A casa está em paz. A mãe não está longe. Há a mãe. Ou ainda, os braços maternos estarão lá quando o “rapazito” despertar. Não há solidão, nem medo, nem abandono. O *crystal* é aqui arquitetura silenciosa, imaculada: casa “branca da cal”.

A casa eugeniana é, assim, movimento também pelos modos como surge nos muitos poemas. À procura de uma síntese acabada, recorro ao prefácio de Carlos Mendes de Sousa para *O sal da língua*: “Um dos signos que mais emblematicamente traduz o universo eugeniano é justamente a casa: do habitáculo originário ao lugar da oficina e do encontro amoroso, do sítio literal à metáfora do poema como última morada ou cenotáfio, lugar de uma perpetuação do nome pela escrita.”²⁸

²⁷ *Poesia*, p. 421.

²⁸ Carlos Mendes de Sousa, Um lugar onde o lume foi aceso. Prefácio de *O sal da língua*. Porto: Assírio & Alvim, 2018, p. 12.

Um dos modos de a casa se fazer nos poemas é a aproximação à arquitetura. A criação e organização dos espaços, os princípios, normas e materiais, mas também a relação com a natureza, aproximam-se materialmente de certas qualidades essenciais da escrita, como visto em “Arquitectura açoriana”. É revelador que *Homenagens e outros epítáfios* apresente este poema numa sequência de três, que formam uma unidade, ou ainda, um conjunto singular em meio às homenagens: “Relação de casas boas e más para juízo dos architectos Carlos Loureiro e Pádua Ramos”, “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova” e o próprio “Arquitectura açoriana”.

O primeiro já no título deixa clara a exploração dos contrastes entre as “casas boas” e as “más”, e o poema constrói-se, assim, por dois paradigmas estendidos fluidamente por dez estrofes sem rigidez métrica, sem número fixo de versos nas estâncias e sem padrão na alternância entre o que chamei de paradigmas. Os versos de abertura das estrofes, no entanto, abrem-se sempre do mesmo modo, sutilmente anafórico — “Há casas [...]” — o que empresta ao conjunto uma regularidade propriamente construtiva. Assim começa o poema:

Há casas cuja beleza começa no projecto; outras, e são talvez as mais belas, existem só na cabeça do architecto.

Cá estão no início do poema — como um retorno à origem da própria arquitetura — casas anteriores às casas. O que se deseja — em processo no projeto — vem da vontade de beleza. É ela que se projeta, a beleza; é a ela, essa

abstração, que se quer dar forma. E se a realização estará — talvez? Inexoravelmente? — alguém do plano, permanecerá a casa desejada “na cabeça” de quem a desejou, viverá suspensa em sua perfeição de objeto inapreensível. A homenagem, portanto, traz a arquitetura ao seu sentido primeiro e último, a habitação, e aponta para seu caráter utópico: projeção de algo irrealizável.

Se o título nomeia Carlos Loureiro e Pádua Ramos, o poema é sobretudo uma homenagem ao *arquitecto*, ao seu ofício, revelando-se aí uma forte sintonia com o poeta e sua oficina. E como se buscasse no repertório da arquitetura universal algo como um símbolo, ou uma metonímia capaz de concentrar tudo o que se disse e de antecipar o que será dito adiante, a segunda estrofe homenageia, sem nomeá-lo, Frank Lloyd Wright, por meio de sua célebre Casa da Cascata:²⁹

Há casas feitas à medida do homem, outras há para andar de bicicleta; há casas sobre cascatas onde ao sortilégio da água se junta a música de Bach.

É evidente o quanto repercute nesses versos o gosto de Eugénio, ou ainda, o paradigma eleito por ele como horizonte de sua escrita. Destaco, no entanto, algo que revela sua inteligência como observador de uma obra arquitetônica, ao lembrar que a casa projetada por Wright se integra a um curso d’água, de modo que os moradores estariam em contato permanente com a queda e o fluxo do riacho numa

²⁹ Fallingwater foi projetada por Frank Lloyd Wright entre os anos de 1936 e 1939.

experiência sensorial que não se dá visualmente, mas por meio do som que se propaga por toda a casa. A ligação com a natureza acontece, portanto, numa espécie de apreensão musical. Ou, nas palavras do poema, “ao sortilégio da água / se junta a música de Bach”.

Ao longo das imagens reconhecemos vários *tópos* eugénianos — “um verso de Cesário”, o “jasmim”, “pátios caiados”, “o mar”, “um gato”, “o coração”, “o amor”, as “abelhas”, o “rumor”, “o silêncio”, “um barco”, “os dióspiros”, a “vinha”, o “trigo” e outros —, mas deparamos sobretudo com versos nos quais é decisivo o pendor para a escala humana, a exatidão, a harmonia, a síntese, o vigor; o *crystal* e a *chama*: “Há casas como um cristal, / casas de luz circular.” Em “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova”, há uma espécie de recorte exemplar: eis “a casa boa”. Há um prolongamento tão perfeito da escrita de Eugénio na sua apreensão poética da arquitetura de Siza, que o poema poderia ter por título apenas “A casa”.

A musical ordem do espaço,
a manifesta verdade da pedra,
a concreta beleza
do chão subindo os últimos degraus,
a luminosa contenção da cal,
o muro compacto
e certo
contra toda a ostentação,
e refreada
e contínua e serena linha
abraçando o ritmo do ar,
a branca arquitetura

e nua
até aos ossos.
Por onde entrava o mar.³⁰

Eugénio escreve a casa. Sem descrições, aqui estão, nomeados, a “pedra”, a “cal”, o “muro”. Mais que isso, vemos com nitidez a casa de Eugénio e mantemos a visão da casa de Siza: uma mesma casa, que não de todo a de Siza, pois a casa agora é *casa-escrita*, nem inteiramente de Eugénio, pois o poema é a paisagem de que trata.

A casa — “de Álvaro Siza na Boa Nova” — está no poema em sua dimensão material, com sua concreção, o ritmo de suas formas no espaço, sua economia formal, e uma retidão que emana de tudo isso como uma moral — “verdade”; uma estética — “beleza”, uma economia — “contenção”. Vigoram a luz, a abertura, o movimento, a transparência; e, no último verso, o encontro com a natureza, figurado e transfigurado em êxtase sexual.

Apesar do nome de seu grande arquiteto, a casa, aos olhos de Eugénio, dá a ver as qualidades das casas anônimas, as mais simples, providas do que é essencial — por isso as mais belas. Como as mais antigas construções, “manifesta a verdade da pedra”.

Para concluir, vou a um dos mais belos e conhecidos poemas de Eugénio, “Casa na chuva”, no qual a tensão entre *crystal* e *chama* encontra um sereno equilíbrio de forças:

³⁰ *Poesia*, p. 278.

A chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras.
Não sei por que voltou esta tarde
se minha mãe já se foi embora,
já não vem à varanda para a ver cair,
já não levanta os olhos da costura
para perguntar: Ouves?
Ouço, mãe, é outra vez a chuva,
a chuva sobre o teu rosto.³¹

A simplicidade da cena e da expressão, o ritmo suave, o perfeito deslizar dos versos, as delicadas repetições, tudo contribui para um quadro de cores esbatidas, com suas tintas como que diluídas pela água da chuva. Mal percebemos as transições e os deslocamentos.

Lemos que a chuva cai “outra vez”, que ela “voltou”. O poema não diz que *chove outra vez*, mas que *a chuva voltou*, como se fosse uma mesma chuva retornada do passado. A declaração “não sei porque voltou esta tarde / se minha mãe já se foi embora” pressupõe uma razão para que a chuva voltasse, e o estranhamento advém da incoerência: se a mãe se foi, a chuva não voltará; a chuva existia para que ela fosse à varanda para a ver cair, para que levantasse os olhos da costura e perguntasse: Ouves? Seria esse, digamos, o texto implícito, ou ainda, a lógica implícita ao poema, a lei que resultaria inteiramente do amor, como se todas as coisas do mundo, inclusive, ou sobretudo, as coisas naturais, tivessem no amor — “o amor, que move o sol e os outros astros”, nas palavras de outro poeta — o fio condutor de suas ações, a razão de suas presenças.

³¹ *Poesia*, p. 239.

É o incoerente retorno da chuva, no entanto, que faz a voz da mãe desprender-se do passado, dirigindo-se ao filho que lhe responde hoje, dentro do presente. A resposta é, em primeiro lugar, uma confirmação — “Ouves? / Ouço, mãe” — com o que se mantém a harmonia sem fissuras e se adense a atmosfera de gravidade religiosa; a resposta realiza a perfeita aliança dos tempos e reafirma um laço afetivo que se mantém para além dos tempos; logo sobrevém o retorno do primeiro verso — “outra vez a chuva” —, o que traz para a estrutura do poema a circularidade de um pleno retorno; o verso final retoma o primeiro num paralelismo de grande beleza: “a chuva sobre as oliveiras” refaz-se em “a chuva sobre teu rosto”. A simples substituição de um termo por outro parece, à primeira vista, criar uma mudança de espaço — do exterior para o interior: lá fora, as oliveiras; dentro da casa, a mãe (o seu rosto). Mas como choveria dentro da casa? Ou a mãe está fora da casa? Se a mãe não está dentro nem fora, porque está na memória, como pode a chuva de hoje molhar o seu rosto? As indeterminações criam mais que desafios para uma leitura que se guiasse por uma lógica exterior ao poema — elas impedem que uma tal leitura se faça.

Na casa, não há dentro e fora. O menino antes preso na casa da infância libertou-se para sempre dos limites que constroem o corpo e a livre circulação das sensações. A casa ganhou mastros, lançou-se na água e no vento, recolheu amores, foi corpo e palavra. Se naquele texto inaugural o filho chamava pela mãe que não vinha, que “não havia”, ela agora calmamente instala-se na casa. Trazida pelo

mundo — a chuva — ou pelas palavras? Mundo e palavras tornaram-se um mesmo destino. Tudo é casa e é poema. As estrelas que caíam parecem retornar na chuva, que ao cair sobre o rosto da mãe parece repetir as lágrimas que caíam sobre o rosto do filho — “outra vez”. O paralelismo entre o título e o verso final é revelador: a “casa na chuva” / a “chuva sobre o teu rosto”: a casa é a mãe.

O poema pode ser lido como um retorno reparador daquela perda inicial — por meio de uma presença instituída pela memória, pedra a pedra. Pela poesia, sílaba a sílaba.

EUCANAÃ FERRAZ
RIO DE JANEIRO, OUTUBRO, 2023



@BELO 2016



@BELO 2016



@BELO 2016



@BELO 2016



@BELO 2016



@BELO 2020



@BELO 2021



@BELO 2021



@BELO 2021



@BELO 2021



@BELO 2022

TÍTULO

Eugénio de Andrade.
Todas as casas, a casa.

AUTORIA

FOTOGRAFIAS

Duarte Belo

TEXTOS

Eucanaã Ferraz

ORGANIZAÇÃO

Federico Bertolazzi

COLEÇÃO

Excursus | 1

EDIÇÃO

Casa dos Livros

Palacete Burmester | Rua do Campo Alegre,
1055 - 4150-181 Porto
www.lettras.up.pt/casadoslivros
casadoslivros@lettras.up.pt

CITCEM

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto
www.citcem.org | citcem@lettras.up.pt

DESIGN GRÁFICO

Diana Vila Pouca

ISBN

978-989-8970-67-1

eISBN

978-989-8970-68-8

DOI

<https://doi.org/10.21747/9789898970688/eug>

DEPÓSITO LEGAL

528372/24

© Casa dos Livros / CITCEM

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades do grupo de investigação «Representações Locais e Globais» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020.

Casa dos Livros
Centro de Estudos da Cultura em Portugal
da Universidade do Porto

 CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

 fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
UIDB/04559/2020

 U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

 MC
MINISTÉRIO DA CULTURA

 REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

 CULTURA
DO NORTE

 Porto.