

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
[ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS]

**Uma Poética da Água:
a poesia de Camilo Pessanha e a de seu discípulo
Eugénio de Andrade**

Jin Yue

M

2022



Jin Yue

**Uma Poética da Água:
a poesia de Camilo Pessanha e a de seu discípulo
Eugénio de Andrade**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literário, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato Borralho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Jin Yue

Uma Poética da Água: a poesia de Camilo Pessanha e a de seu discípulo Eugénio de Andrade

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato Borralho

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: Valores

Dedico, aos que me amam e que amo.

Dedicatória

Índice

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo.....	5
Abstract	6
Introdução.....	7
1. A Água: entre a Matéria e a Imaginação	20
1.1. Correspondências.....	21
1.2. Entre a metáfora e o símbolo	26
1.3. A noção da imaginação criadora e os devaneios da água	36
2. A Água e O Espaço.....	44
2.1. A indefinição dos lugares.....	44
2.1. A navegação no mar	48
3. A Água e O Tempo.....	53
3.1. A estética moderna da efemeridade	53
3.2. A água, esse fluir impiedoso	55
3.2.1. A água como a fugacidade do tempo e a morte em Camilo Pessanha	55
3.2.2. A água como a fugacidade do tempo e a morte em Eugénio de Andrade.....	63
3.3. A Água, guardiã da memória	72
3.4. A Água que dissolve o tempo— a <i>dureé</i> e o instante	76
3.4.1. A <i>dureé</i> em Camilo Pessanha.....	78
3.4.2. O instante poético em Eugénio de Andrade.....	83
Considerações Finais	91
Referências Bibliográficas	95

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 28/09/2022

Jin Yue

Agradecimentos

Ao finalizar o trabalho presente que marca o fechamento de mais um capítulo do meu percurso académico e também um novo início, as palavras não me são suficientes para a expressão.

Dedico, em primeiro, a minha sinsera gratidão à minha orientadora Professora Doutora Maria Luísa Malato, pela generosidade e paciência, pela compreensão e pelas revisões minuciosas mesmo nos últimos dias.

A todos os professores que me ensinaram durante o curso do mestrado, pelos seminários inspiradores que me abriram porta para o conhecimento mais aprofundado sobre a literatura.

Aos meus pais, Hong e Jun, pelo apoio mental e financeiro de sempre, pelo amor incondicional.

Aos amigos , especialmente WRY, por sempre estar lá quando preciso.

Aos tempos passados na cidade do Porto, ao seu encanto e às suas cores, ao cheiro e ao barulho do folhaer dos livros nas tardes da biblioteca, à brisa que acaricia o meu rosto à beira do Rio Douro ao pôr do sol, ao vaivém das ondas azuis que me curam a inquietação do coração.

Resumo

O presente trabalho propõe uma leitura da poética comum de Camilo Pessanha e de Eugénio de Andrade, que se afirmou seu discípulo, partindo do símbolo da Água em ambas as obras. Entendemos que a Água constitui um elemento recorrente na poesia de ambos porque ela é uma matéria radical, que confere à imaginação poética a sua substância, segundo a perspectiva de Gaston Bachelard. Em última instância, ela inspira uma forma fluída, instável e indefinida que se adequa à realidade representada. Para o efeito, procedemos à análise de poemas e textos metapoéticos dos dois autores, procurando evidenciar, não só os temas comuns, como uma dimensão particular do eu lírico, do tempo e do espaço poéticos, em que as funções dos símbolos aquáticos (a nascente, a fonte, o ribeiro, o rio, o mar, o barco ou as lágrimas) são estruturantes dos aspectos fonéticos, sintáticos, morfológicos e semânticos.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, Eugénio de Andrade, Água, Símbolo, Poética

Abstract

This dissertation proposes a reading of the common poetics of Camilo Pessanha and Eugénio de Andrade, who affirmed to be his disciple, based on the symbol of Water in both works. In fact, Water is a recurring element in the work of both poets because it is a radical matter that gives the poetic imagination its substance, according to the perspective of Gaston Bachelard. Ultimately, it inspires a fluid, unstable and undefined form that suits the reality represented. For this purpose, we proceed to the analysis of poems and metapoetic texts of Pessanha and Andrade, seeking to highlight, not only the common themes, but a particular dimension of the lyrical subject, of the poetic time and poetic space, in which the functions of aquatic symbols (the spring, the fountain, the stream, the river, the sea, the boat or the tears) are structuring phonetic, syntactic, morphological and semantical aspects.

Keywords: Camilo Pessanha, Eugénio de Andrade, Water, Symbol, Poetics

Introdução

A relação mais imediata e explícita entre Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade pode recuar até à referência, existente em dois textos deste último, no *Pequeno Caderno do Oriente*, redigidos durante uma estadia de curta duração em Macau, em 1990. Nesta viagem a um território longínquo da China, então ainda sob a administração portuguesa, além de traçar os contornos de um cenário exótico onde confluem os perfis híbridos do povo, da cultura e da paisagem da natureza, Eugénio de Andrade não deixa de transformar Macau num espaço das suas memórias sobre a literatura, particularmente da poesia, e de homenagear, no seu entender, alguns dos "nomes supremos da poesia de língua portuguesa", destacando a figura de Camilo Pessanha, a par de Camões (Andrade, 2022, p. 28). Sendo assim, compreende-se que os textos dedicados a Pessanha comecem e encerrem o *Pequeno Caderno* e registem nitidamente a admiração e deferência do Andrade pelo poeta de *Clepsydra* a quem chamava carinhosamente "o mestre". Considerando-se o discípulo sempre fiel à exemplaridade desse mestre, Andrade não lhe poupava as palavras de mais elevado elogio, salientando logo no princípio a originalidade e a relevância do que foi para ele a arte poética de Pessanha: "Sempre tive Camilo Pessanha como exemplo da mais alta ascese poética; [...] creio que só a Camilo Pessanha amei em segredo como mestre" (*Idem*).

Andrade vai-nos explicando depois a exemplaridade que teria tido para ele a linguagem poética de Pessanha, o que justificaria a aproximação entre eles por parte da tradição crítica, a tal ponto que António José Saraiva e Óscar Lopes nos afirmam que "Eugénio de Andrade é, a par de Pessanha, o poeta português mais próximo de uma poesia-música" (2001, p. 1053). Assumindo-se Andrade como "único herdeiro daquela música magnífica" (*Idem*), a afinidade passaria, num primeiro momento, pela musicalidade. Lembremos que a música e a poesia sempre andam de mãos dadas desde a Antiguidade, e não apenas grega, pois as poesias, até à Idade Moderna, eram compostas para ser declamadas e executadas nas situações de concursos e festivais, sendo muitas vezes acompanhadas por música e dança. Também noutras culturas, nomeadamente na cultura chinesa, essa associação está presente: na coleção mais antiga de poesia da China, *Shijing*, a palavra *Shi*, que mais tarde passou a ser a designação

genérica para "poesia", era de facto uma forma de fazer referência às canções folclóricas. Poderíamos facilmente reconhecer o carácter universal da indissolubilidade entre a música e a poesia, que conseqüentemente imprime uma preocupação métrica, rítmica e fonética que perpassa por toda a tradição poética, mesmo quando a leitura da poesia já se tornou numa experiência mais silenciosa e íntima. No entanto, Eugénio de Andrade não se está a referir a uma tradição comum. Sem nenhuma sombra de dúvida, levava muito mais longe a influência estética desta dimensão sonora lida em Camilo Pessanha. Com efeito, parece-nos que o empenho deles se apresenta na estrutura fonética e sintática, bem como na repetição de consoantes líquidas, na aliteração, na assonância, ou no cuidado com a ordem frásica das palavras.

Por outro lado, a música na poesia eugeniana não se restringe à audibilidade e ao carácter melódico dos versos, mas também se estende ao elemento metapoético e autorreflexivo. O poeta assemelha o seu ofício ao do músico, e assim, se entende a música como metáfora da poesia, não apenas em um dos seus livros, mas no conjunto das obras de Andrade. Dizia Óscar Lopes: "Eugénio de Andrade faz, de facto, uma espécie de música verbal" (2001, p. 28). A nível do léxico, verificamos a presença recorrente das palavras "música", "canto" e "canção" como sinónimos da poesia e, conforme a estimativa feita por João de Mancelos, só na edição de 2005 da antologia se contabilizam mais de 70 poemas cujos títulos contêm termos musicais (2009, p. 4).

A música que paira de "sílaba a sílaba" não se pode desprender da capacidade sugestiva da linguagem poética, pois esta música na poesia, segundo o próprio poeta, é intrínseca à palavra e por isso "sem existência fora do seu significado ou poder de sugestão" (Andrade *apud* Mancelos, 2009, p. 5). Neste sentido, não é de espantar que Andrade reconheça e aprecie esse mesmo poder na poesia alquímica do seu mestre: "[...] a sedução maior daquela alquimia estava na sua magistral capacidade de sugerir, de insinuar, de não concluir o que fora começado a dizer como se dizer não fora para Pessanha o que mais importava" (Andrade, 2022, p. 29).

Não deixamos de sublinhar aqui, na caracterização de Andrade, certa consonância do estilo de Pessanha com os aspectos valorizados pelas orientações estéticas do Simbolismo, enquanto corrente literária que teve a sua principal origem em Paris, a partir da penúltima década do Séc. XIX, ainda que remeta para meados do século e à

obra matricial de Baudelaire. Este movimento, mais tarde, chegou a tocar mais poetas portugueses com a publicação de *Oaristos* de Eugénio de Castro em 1890 — o acontecimento considerado marcante do surto do movimento simbolista português. Apesar da heterogeneidade teórica e estética dentro do grupo dos simbolistas, eles partilhavam algumas ideias centrais sobre o ideal poético a nível conceptual e estilístico, entre as quais se destacam a busca de uma linguagem altamente sugestiva e imprecisa, e na sequência disso, a valorização da musicalidade dos versos devido à sua dimensão fono-simbólica, aspectos que justamente coincidem com os que Andrade aponta como "exemplaridade" em Camilo Pessanha.

Todavia, também não nos parece aqui que Andrade esteja a prestar a homenagem ao movimento simbolista em geral. Andrade é muito específico quanto ao autor simbolista em relação ao qual ele está em dívida: Pessanha. Por isso, não devemos interpretar a dívida de Eugénio de Andrade como derivação de um contexto de leitura de uma história literária. Afastar-nos-emos da dependência do contexto: preocupa-nos, no presente trabalho, tentar estabelecer uma ponte sobre a "água" que corre entre eles e temporalmente os afasta, baseando a nossa análise no conteúdo temático e estilístico das duas obras. Isto não significa abdicar, em nossa consideração, das características do estilo da linguagem acima referidas, antes seguir a pista central da "água", enquanto complexidade argumentativa para desvendar um conjunto de temas, metáforas e símbolos que emanam dela, na poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, pretendendo, decerto, apreender os modos diversos de dizer sobre a "água" nos discursos poéticos, até na aproximação comum, e simbolista entre música e poesia. A água torna-se parte decisiva de uma tópica que, do ponto de vista retórico, é tema e é argumento. Aqui, no nosso estudo, o argumento que une Andrade e Pessanha é o tema da água para explicar a ligação fundamental entre poesia e música. O que ambos fazem é uma espécie de canto da água, cuja decifração exige a leitura das significações variadíssimas e flutuantes da "água", bem como os efeitos artísticos criados (o carácter fluído e contínuo) tanto no conteúdo como na forma, com outros recursos de linguagem como expedientes auxiliares. .

A razão pela qual nos leva a prestar atenção a "água", é que tal elemento se pode entender como um dos eixos estruturantes que sustentam os universos poéticos criados por ambos os poetas. Por um lado, baseamos a nossa leitura na referência de Eugénio de

Andrade sobre Pessanha, esse "outro que escrevera o seu nome na água"¹ (Andrade, s.d.), o que talvez seja o melhor testemunho do "discípulo" sobre a importância de "água" nos poemas do seu "mestre". Quando analisamos a principal colectânea de poemas preparada por Camilo Pessanha, a recorrência da "água" e a intensidade poética criada por este elemento demonstram a sua importância, mesmo dentro de uma quantidade restrita de poemas.

Podemos dar um primeiro passo com a leitura do título da colectânea para compreender a ligação de água com a temática principal do conjunto de textos poéticos nela integrados: a música e a poesia. Considera-se que Pessanha terá buscado a palavra *clepsidra* num verso célebre de Baudelaire: "Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide", como já afirmou João Almeida (2010, p. 60), o que certamente ilumina o fundo simbólico da obra, ligado à medida do tempo. Também de acordo com Tereza Coelho Lopes (1979a, p. 26), esse título se liga ao tempo e à palavra. *Clepsidra*, etimologicamente, refere um antigo "relógio de água para marcar o tempo atribuído aos oradores", visualiza o fluir do tempo gota a gota, mas também o tempo do discurso. Por isso, pelos menos em primeira abordagem, serve perfeitamente para evidenciar a associação simbólica do correr da água ao tempo musical, um tempo domado, artificial, isto é, da arte. Neste título, estaria clara a associação entre a água, a música e a poesia. Na verdade, o tempo seria um dos *leit-motiv* da poesia de Pessanha segundo Spaggiari (1982, p. 45). Conotativamente, a palavra "clepsidra" pode designar a passagem do tempo, consequentemente da vida humana e a sua morte fatal. Tereza Coelho Lopes sugere que Pessanha vai mais além dessa primeira significação simbólica, e constrói uma segunda camada de conotação mais restrita, provocada pelo som terminal de "-idra" que se pode confundir com "hidra". Daí acrescentar à simbologia de água a simbologia de "hidra", um serpente monstruoso de água na mitologia, com a capacidade horrenda do renascimento infinito das cabeças cortadas, que simboliza assim a incapacidade e fragilidade humanas face à ameaça do mundo exterior (1979a, p. 27). Neste sentido, acentua-se a ligação com a morte a que o poeta inutilmente anseia resistir. A água que move a clepsidra escorre também incessantemente nos rios, nos mares, no *lago escuro* ou cai sombriamente enquanto chuva e lágrimas, fazendo uma

¹ Recuperado em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30018/1694>. Acesso em 30/04/2022.

parte da paisagem maioritariamente do tom fúnebre pintada sem contornos bem definíveis ao longo dos versos de Pessanha, Desta maneira se constitui o que a investigadora italiana define como "dimensão líquida do universo de Pessanha" (Spaggiari, 1982, p. 106). Na sua opinião, essa dimensão líquida prende-se, por um lado com a percepção da fuga irreparável do tempo, patente no sintagma "águas fugitivas" de *Paisagem de Inverno II*. Por outro, com a visão de uma realidade igualmente fluída e indecisa, pois as imagens do mundo objectivo percebidas pelo sujeito passam rapidamente e, tal como a água, nunca cessam de correr e movimentar-se (*Idem*), deslumbrantes e interseccionadas com se fossem projeções fracionadas nos pedaços quebrados de um espelho entre luz e sombra. Essas imagens não são apenas visuais, mas também, em nosso ver, de outros sentidos, como sinónimos sonoros. De modo semelhante, Esther de Lemos afirma esta consciência da efemeridade e fugacidade das coisas acentuada na poesia de Pessanha como o motivo da sua criação poética: "O seu sentido de tempo e de movimento — principais determinantes de um estado de espírito que conduz à criação poética" (1981, p.14).

A água conduz toda a poesia de Eugénio de Andrade e é muito multifacetada, porque "percorre a mais variada paleta de vivências" (Lopes, 2001, p. 44). A água, juntamente com os outros três elementos míticos e primordiais de Empédocles — fogo, terra e ar —, é a base material e matricial para a construção do seu reino imaginário, onde o poeta procura recuperar a totalidade perdida do ser, instaurar o mais real da presença nos tempos pré-científicos, pela natureza de indistinção entre os conceitos dualistas no ato criador. Isso mesmo é sugerido pelo seu texto metapoético *O Sacrifício de Ifigénia*, que prepõe "a reconciliação dos contrários" e de "mil e uma antinomias" de experiências em relação ao tempo/espço, ao sujeito, ao desejo amoroso e à própria poesia (Andrade, 2022, p. 143). Em nome dessa poética de fidelidade, a sua poesia constitui os instantes do "mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas", de acordo com outro metatexto, *Poética*, de modo a revelar "efémero rosto" humano na sua dimensão total, viva e por isso, paradoxal, fazendo emergir "tanto uma singularidade como uma pluralidade" (*Idem*, p. 142-143). Mais uma vez, o tempo nos surge como a ameaça que o poeta tenta domar, mantendo-o em tensão e em harmonia numa "totalidade dilacerada", se usarmos as palavras de António Ramos Rosa (2005, p. 51).

Podemos ver assim, nestes críticos, a confirmação do nosso objeto de estudo. A definição do ato de criação está estreitamente ligada à integração do tempo nessa substância metaforicamente líquida e afinal, cristalina. Neste sentido, poderíamos dizer que a água faz uma parte essencial do cosmo elemental em que se enraízaram também nos fundamentos da poética de Eugénio de Andrade. Eis o elemento que permeia todo o procedimento poético em todas as camadas, que "ressuma" de toda a poesia dele, assim como "a trespassa e unifica", na opinião de Vergílio Ferreira (2005, p. 306).

Em relação ao valor metafórico ou simbólico da água, Óscar Lopes defende que a água constitui "a imagem mais plurissignificativa e plurivalente" de Andrade (2001, p. 43), e por isso é difícil de apreender. Por essa mesma razão também nos parece ser difícil de sintetizar sem muita extensão os sentidos atribuídos ao elemento da água neste poeta. A significação metafórica de água nos poemas de Andrade, ainda que possa ser coerente e cíclica, não deixa de ser passível de algumas flutuações sensoriais e consequentes alterações de tonalidade, de sentido e de valor a par do desenvolvimento temático e dos processos estilísticos ao longo do seu percurso poético. De um modo geral, há em primeiro lugar, um canto eufórico da vivência da plenitude da vida, da juventude que remete o elemento da água para o símbolo luminoso da vitalidade, pureza e fertilidade. Porém, sem deixar de lado a faceta melancólica de carência de um sujeito solitário, da angústia do tempo já passado irrecuperável, como se pode ler numa associação de dois versos de Eugénio de Andrade: "a juventude suspensa/ a fugidia voz da água" (Andrade, 2017, p. 70). Depois, ocorre o que Óscar Lopes identifica como "viragem" (1979b, p. 19), uma inclinação da tonalidade que arrasta a água para um plano mais obscuro e noturno, ligada à decrepitude e à morte, com enriquecimento léxico de palavras como "chuva", "neve", "Inverno" e "Dezembro", todas conotadas com o frio, relembrando logo, a nosso ver, as águas límpidas, claras presentes na maioria dos poemas de Pessanha, onde, mesmo iluminadas pela lua ou pelo sol, a água não deixa de ser fria, até gelada, no ambiente tumular pois "Passou o outono já" (Pessanha, 1988a, p. 83). Tal como na poesia de Andrade, nas águas existem sempre ambivalências ou tensões: melancolia/ alegria, vida/ morte... Não podemos privar das águas de Pessanha a sua força fundamental do domínio vital, sensível que há no corpo humano, mesmo que a poesia, bem como as águas, tenham uma aparência da frieza transparente e insinuem à

primeira vista "a lírica da agonia, do afogamento, do naufrágio [...]", já que "essa aparente frieza pode conter uma grande energia potencial" (Lopes, 1969, p. 194-195).

Guardadas as diferenças, é por esse sortilégio de dialéticas que consideramos pertinente dizer que, o levantamento feito por Óscar Lopes das ocorrências da "água" em Andrade pode, em certa medida, aplicar-se a Pessanha:

Água, ou (e algo diversamente) *águas*, plural de ressonância bíblica, têm (...) muito de princípio vital, erótico, *seminal*; podem ser *matinais* ou *anoitecidas*, e neste último caso dir-se-ia imagem da diluição na morte, mais ou menos à vista; (...) sentimo-las *felizes*, mas também em *demência*; como acontece com a mãe das Musas helénicas, Mnemósine, é de águas que brota a memória (...); é na água que *navegam* as palavras, a poesia; nada surpreende que aquosa seja também a imagem da música, do sonho, do sono profundo, e do próprio ser "sem memória", portanto da morte.

(Lopes, 2001, pp. 43-44)

Semelhante a Pessanha, sentimos também em Andrade uma dinâmica fluída que liga o sujeito lírico ao sentido de movimento perpétuo da realidade, desdobrada muitas vezes, nas imagens fugidias de água. A fluidez da água coincide com a rotação dos ciclos poéticos ondulantes: as metamorfoses entre quatro elementos primordiais e constitutivos do mundo, a virada da noite para o dia, a passagem das estações do ano que acompanha os ciclos da vida dos frutos e das plantas, correspondendo ao ciclo da vida humana, da infância até à inevitável fase da velhice. Porém, em todos os ciclos sempre há desejo e possibilidade iminentes do renascer. Esta ciclicidade que traduz a ordem temporal é referida por Carlos Mendes de Sousa: como que "configura um movimento metafórico que profundamente enquadra e sustenta a coerência do universo poético de Eugénio de Andrade" (Sousa, 1992, p. 37). Este crítico sublinha que, subjacente à metáfora da água, está "uma visão do mundo globalmente regulado pelo ritmo cósmico" (*Idem*): o ritmo que acompanha o fluir de água, o movimento do sol e das luas que marcam o andamento dos dias e das noites, dos meses e dos anos.

Escolhemos analisar o tema da água, não apenas pela sua importância óbvia nos poemas de dois poetas lusos, mas também pela sua ubiquidade nos pensamentos de toda a cultura humana. Isto significa que, o afecto pela "água" em Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade não é original nem é por acaso — basta pensar nas existências dos arquétipos literários e de toda a convenção da simbologia de água. Mas não é somente

esse lastro comum que nos move nesta tese: é uma busca dos matizes da contemplação sobre a água que possa contribuir para uma melhor compreensão da complexidade estilística e simbólica que une a poesia de Pessanha a Eugénio de Andrade e a poesia de ambos a uma estrutura poética universal.

Conforme a sondagem genérica de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 15), poderíamos resumir as significações simbólicas da água a três domínios temáticos: "fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência". São esses temas que alimentam as imaginações mais variadas mas também mais coerentes entre si.

A água, antes de mais, articula-se com a primordialidade cósmica em variadíssimas culturas, sobretudo insiste nas origens. Como se lê nos textos hindus: "Tudo era água" (*apud* Chevalier & Gheerbrant, 2001, p.15); ela é a origem da criação na tradição judaica e cristã, símbolo da vida sobretudo no Antigo Testamento; de "uma água que se difundiu" foi criado o ser humano no *Corão* (*Idem*, p. 19); é água-plasma donde nasce a vida na cosmologia da Babilônia que "se estendia desde toda a eternidade" quando não havia mais nada (*Idem*, p. 21) Por um lado, é feminina, ela é a grande mãe, enquanto água nascente, fonte fértil que brota da terra para que seja "desencadeada a fecundação, a germinação se faça" (*Idem*, p. 20). Por outro, é masculina, o esperma ou dom divino, a chuva descendente e celeste que de modo igual trazem em si o potencial de fecundidade (*Idem*) .

Pelo índole transparente, a noção da água é frequentemente usada como um instrumento de purificação nas abluções rituais. A água é capaz de apagar todos os vícios e pecados humanos, quer na *Bíblia*, quer no pensamento taoísta (Chevalier et al., 2001, p.16).

Desse poder purificador surge a sua força regeneradora, que conduz, no limite, à eternidade. Salientemos a ambivalência em todos os níveis da simbologia de água, pois o renascimento pressupõe a morte. Neste sentido, a água é simultaneamente "fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora" (*Idem*, p. 16) Um dos exemplos mais visíveis está na *Bíblia*, no livro do Gênesis, onde à contrapartida das águas primitivas de criação, a agitação das águas indica o desastre que se avizinha, e regista-se o Dilúvio, uma grande inundação que destrói a civilização humana como a retribuição divina perante os pecados humanos. É interessante referir que, no caso do pensamento chinês

de Xun-tse também se encontra a reflexão sobre a dualidade da água, sendo ela capaz de carregar o barco e ao mesmo tempo de o engolir.

É patente que Eugénio de Andrade e, antes dele, Camilo Pessanha aproveitaram nos discursos poéticos esta ligação íntima entre a água e o destino humano, nestas 3 dimensões, a matricial, a purificadora e a regeneradora. Pela natureza transcendental e libertadora da poesia, as referências temporais e topónimas não passam de deíticos, que, aparentando tempos e espaços específicos, criam um tempo e um espaço próprios e, de certa medida, universais. A averiguação dos significados não-designatórios da água permitir-nos-á estudar as coordenadas poéticas destas duas formas de viagem do tempo/espaço.

Sendo certo que na poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade sobrevive a simbologia mais tradicional da água, esta pode codificar as significações particulares e individualizadas, relacionando a água com os temas da memória, do amor, da despedida, da morte, etc.. Isto significa que, mesmo que a poesia destes autores apresente um léxico rigorosamente escolhido e reduzido, as possibilidades hermenêuticas dos seus textos, bem como os seus diversos contextos de leitura, são inesgotáveis.

O método adotado para o presente trabalho é análise comparatística, justificando-se ela pela necessária relação de intertextualidade e interdiscursividade entre a poesia de Eugénio de Andrade e a de Camilo Pessanha. Estes conceitos remetem respetivamente para as relações entre dois textos — um poema de Eugénio de Andrade e um poema de Camilo Pessanha — e para a relação entre um texto e os discursos exógenos nele presentes — por exemplo, a presença do simbolismo num poema de Camilo Pessanha ou a estética modernista num poema de Eugénio de Andrade.

A intertextualidade em sentido lato é um termo equívoco na medida em que existe uma ampla variedade de perspectivas sobre a sua concepção. No contexto do questionamento da originalidade e autonomia absolutas da produção simbólica e do papel do autor, surge a teorização do diálogo entre os textos e os seus discursos. É consensual que o termo "intertextualidade" foi primeiramente usado e cunhado por Julia Kristeva no seu ensaio "Word, Dialogue and Novel", feito a partir do estudo de Bakhtin sobre a pluralidade de vozes inerente na linguagem e o dialogismo no romance, bem

como sobre as características sistemáticas da linguagem propostas pelo Saussure (v.g., Martin, 2011, p. 148). Ela divulga a ideia de que o texto literário "is an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings" (Kristeva *apud* Alfaro, 1996, p. 268). Desta maneira, a construção do texto é vista como "a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva *apud* Martin, 2011, p. 148).

O ponto fulcral desse conceito é a reformulação da concepção e leitura do texto: ele não é único e cerrado, pois nele se identifica a presença dos vestígios de outras estruturas textuais previamente existentes; ele não é um sistema autosuficiente e, portanto, funciona como um sistema dinâmico, dependendo sempre da relação constitutiva com outros textos.

Apesar da polémica acerca da teorização do termo, o levantamento da intertextualidade chama a atenção para a diferença da leitura subjacente ao processo da escrita. Nas produções literárias, o conhecimento dos textos anteriores dos escritores requestiona a recepção da tradição literária, que não deve ser analisada como uma relação de subalternidade entre o influenciado e o influenciador, mas como uma situação de paridade em que o influenciado é ativo porque é ele que escolhe o influenciador. Neste sentido, referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches, estilizações, citações, reproduções de modelos, são algumas maneiras da intertextualidade de que os escritores fazem uso, não só para dialogar com a tradição (Souza, 2019), mas para a recriar e, no limite, refutar.

Observamos que as composições poéticas de Eugénio de Andrade valem-se do recurso intertextual quer consciente quer inconscientemente, fazendo ressonância com os versos do seu mestre. Por exemplo, acreditamos que é consciente a alusão presente em um dos primeiros poemas de Eugénio de Andrade, "Onde me levas, rio que cantei,/ esperança destes olhos que molhei/ da pura solidão e desencanto?" (Andrade, 2017, p. 36), que nos remete claramente para um poema de Pessanha, "Águas claras do rio! Águas do rio, / Fugindo sob o meu olhar cansado, / Para onde me levais meu vão cuidado?" (Pessanha, 1988a, p. 83). Mas poderá haver casos em que essa influência é muito mais difusa.

Enquanto o conceito de intertextualidade foi revisto e aprofundado por vários críticos, fez-se a distinção entre a relação entre dois textos, que se passou a chamar de intertextualidade em sentido restrito, e a interdiscursividade, que faz dialogar um texto com os seus discursos ideológicos. Para Cesare Segre, o termo intertextualidade designa "as relações entre texto e texto, enquanto o termo interdiscursividade designa as mais difusas conexões que todo texto, oral ou escrito, mantém com todos os enunciados (ou discursos) registados na correspondente cultura e ordenados ideologicamente" (*apud* Valente, 2008, p. 83). Outro estudioso, Fiorin, considera que a interdiscursividade constitui "o processo em que se incorporam percursos temáticos ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outros" (*Idem*, p.84). Neste sentido, uma dinâmica dialógica interna nos discursos traduz-se na repetição de temas ou ideias doutros discursos anteriores e, portanto, não implica a intertextualidade. Todavia, a intertextualidade é sempre interdiscursiva, na medida em que, quando se refere a um outro texto, o autor de um texto também se refere ao discurso que ambos os textos enunciam (*Idem*).

Então, podemos retomar os versos citados como uma instância da interdiscursividade nas obras de dois poetas. Seria comum aos dois poemas a percepção do sujeito de um mundo e de si mesmo em constante movimento e transformação, diante da corrente do rio, acompanhada pela fugacidade do tempo. Constatamos a angústia devido ao esforço em vão de deter as imagens fluídas nos olhos que interrogam melancolicamente o destino desconhecido. Veremos a análise e a comparação dos poemas supracitados no Capítulo III.

Encontramos sempre o motivo em comum na poesia deles, a que Pessanha chamaria de "um princípio, uma noção, um sentimento, [...] presidindo à concepção de todas as suas obras" (Pessanha, 1988b, p.52), ou como diria Eugénio de Andrade: "um fio condutor, nem sempre facilmente discernível, que lhe dá unidade— um foi discreto ou edivente, da maior importância, pois é um dos sinais da autenticidade" (2022, p. 153). E veremos que é sobretudo nas imagens da água, que entrevemos a projecção desse motivo de apreender a relação do sujeito com a realidade e o ato poético, perante a incompatibilidade do espírito, ou do desejo de controlar até transcender a realidade condicionada na cordenada geométrica do espaço-tempo. Assim, a água é trabalhada

artisticamente para diluir as demarcações artificiais das quais estamos tão convencidos pelo senso comum.

Ademais, é de pertinência recuperar uma passagem do texto de Eugénio de Andrade, tanto para perceber a atitude dele sobre a influência de outros poetas, quanto para melhor avançarmos para o problema que perscrutaremos:

(...) cada artista tem a sua árvore genealógica se não se tiver enganado de pai ou de mãe. Mas em coisas de arte não se trata apenas de herdar uma das múltiplas tradições, trata-se sobretudo de a enriquecer. O poeta recebe, é certo mas também dá, numa reciprocidade total. E ao inserir-se numa tradição, seja ela qual for, prosseguindo-a, ou renovando-a, ou transgredindo-a, o poeta torna-se responsável perante a sua língua por essa coisa cada vez mais rara: a transparência do mundo.

(Andrade, *apud* Mancelos, 2012, p.114)

Por um lado, Andrade reconhece a intertextualidade dos seus poemas, em que cada poeta é como "uma gralha que vai construindo o ninho com fragmentos e ideias, palavras e versos de outrem" (Mancelos, 2012, p. 114). Por outro, declara a sua própria autonomia através da renovação, até da subversão, da tradição poética, insistindo no princípio original da sua escrita. Neste sentido, não poderemos restringir a aproximação entre Andrade e Pessanha à relação de obediência entre o discípulo e mestre, e é preciso dar relevo ao diálogo dinâmico entre os textos e os discursos poéticos.

Ora, cabe-nos apresentar de uma forma sucinta a estruturação do trabalho presente. No Primeiro capítulo, veremos mais profundamente os métodos, as teorias e os conceitos que nos sirvam para a análise dos poemas nos capítulos seguintes. Procederemos a uma reflexão teórica sobre a metáfora e o símbolo enquanto procedimentos dominantes para trabalhar artisticamente a água, a fim de compreender bem a equivalência entre a matéria aquática e o efeito estética atingido na poesia como uma arte da imaginação. A esse respeito, estudaremos o pensamento de Charles Baudelaire sobre as correspondências ocultas por decifrar com o poder da imaginação não apenas entre os objectos da natureza, mas também entre a natureza, o homem, e o mundo espiritual. Estudaremos ainda, as perspectivas clássicas e modernas, principalmente de Paul Ricœur, sobre a função da metáfora, bem como as reflexões teóricas dos simbolistas e psicanalistas sobre a função do símbolo. Iremos recorrer

também à obra de Bachelard como base teórica transversal, tanto para a interpretação do valor simbólico da Água como para a poética da Água.

No segundo capítulo, focaremos na questão da água e o espaço na poesia de ambos os poetas. Iremos examinar as referências ambíguas aos lugares reais e os lugares internos que acabam por se confundir na água nos poemas selecionados. Analisaremos também, os poemas que se relacionam com a navegação, principalmente no espaço marítimo e incerto, em que o sujeito se encontra exilado, perdido de si mesmo e da sua identidade.

No terceiro capítulo, debruçaremos-nos sobre a questão complexa da água e o tempo. Percorreremos de uma forma analítica os poemas sob o tema da fugacidade do tempo, da morte, da memória e por fim, da música. Veremos que a água é muito mais que a representação da percepção do tempo fugitivo e tem o poder estético de diluir as divisões geométricas do tempo, resultando numa indeterminação do tempo.

Cremos que, a partir das nossas leituras, poderemos evidenciar que a água constitui o elemento fundamental na poesia de Camilo Pessanha e o seu discípulo Eugénio de Andrade, conferindo-lhe a base da imaginação e uma poética particular que torne a própria poesia deles num fluir: a poética da água.

Capítulo I

A Água: entre a Imaginação e a Matéria

Num metapoema intitulado *Os Frutos*, escreveu Eugénio de Andrade: "Assim eu queria o poema: fremente de luz, áspero de terra, rumorosos de água e de vento" (Andrade, 2017, p. 134). Poderíamos considerar estes versos uma excelente síntese que Eugénio Andrade nos fornece sobre a sua poesia, voz que canta a ligação entre o Homem e a Natureza, e que deseja harmonizar-se plenamente no mundo natural. Por sua vez, seu mestre, Camilo Pessanha, não tendo escrito explicitamente o mesmo, afirma muitas vezes um semelhante e persistente desejo de, por via da sua escrita, comungar com a Natureza enquanto a realidade objectiva, por muito que o poeta se sinta incapaz de se unir inteiramente nela, até porque percebe, sobretudo pelo sentido da visão, a incessante fugacidade da paisagem ao seu redor.

Talvez seja por isso que a água surge em ambas as suas obras, por ela ser, antes de mais, uma substância essencial da Natureza e um vector estruturante das constelações de palavras, dando uma forma fluida aos versos livres, imprimindo-lhes uma poética específica que foge muitas vezes à rigidez do verso isossilábico. Ao falar dessa estruturação fluida do mundo elemental na poesia de Eugénio Andrade, Óscar Lopes diz-nos que ela reflecte um aspecto de convergência com os seus mestres, que aproximam a Poesia da Música: "Como Keats, Pessanha ou Éluard, este poeta restringe imenso o teclado dos seus sons, mas revela afinal que as suas possibilidades são inesgotáveis" (Lopes, 2001, p. 28).

Cremos que, também neste sentido, tanto Pessanha quanto Andrade exploram a simbologia e o poder metafórico de água e das palavras desse campo semântico, criando significações e associações infindáveis, a fim de transformar os seus versos numa representação do próprio fluir no tempo e espaço, incompletos e indeterminados, como veremos ao longo dos capítulos seguintes.

É como se, nos sistemas poéticos de ambos os poetas, tal como no sistema musical, a água constituísse uma nota elementar (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que pode, em primeiro lugar, mudar de altura, intensidade, duração, e até timbre, gerando diversíssimas

variações de sons que mantêm entre si afinidades, mas cujos efeitos sonoros podem radicalmente afastarem-se. Nos versos, podemos deparar com essas notas subordinadas ao grau de água, ou seja, encontramos vocábulos afins que apontam para diversas existências quase sinónimas – rio, ribeiro – mas também polimórficas – rio, fonte, mar, lago, orvalho, e também lágrima, águas sombrias ou mortas.

Antes de analisarmos como Eugénio de Andrade e o seu mestre Camilo Pessanha trabalham artisticamente a matéria aquática nas suas formas metamorfoseadas, parece-nos imprescindível proceder a uma reflexão teórica – sobretudo no que toca a metáfora e o símbolo enquanto procedimentos predominantes –, de forma a estabelecer um apoio teórico que permita entender a correlatividade entre as matérias aquáticas das quais os poetas lançam mão e o objectivo estético-artístico com que talvez o tenham feito, bem como apresentar alguns pressupostos à volta dos conceitos de que se serviram, tendo em mente as possibilidades e limites da sua aplicabilidade.

1.1 Correspondências

Parece-nos que a Natureza é vista por Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade de um modo semelhante ao que Baudelaire escreveu no seu soneto *Correspondences*: “La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observant avec des regards familiers” (Baudelaire, 1964, pp. 39-40). Neste poema, que teve uma influência profunda sobre poesia moderna, propõe-se um pensamento estético de ordem metafísica, que liga o físico ao espiritual, mas sobretudo, uma sacralização da arte que radica na sacralização da natureza. Com o símile, “A natureza é um templo”, Baudelaire aproxima a natureza de uma construção humana com pendor místico, pois está a referir uma natureza que cria, “parturiente”, no lugar de uma natureza que é criada, “criatura”. Ou seja, ao conjunto das substâncias radicais, que está na raiz do mundo humano, “a rápida causa da qual todas as formas partem” (Emerson *apud* Gomes, 2012, p. 136). O poeta francês pretende revelar-nos que tudo é radicalmente analógico e, portanto, caberia ao pensamento humano, e à arte muito em particular, descobrir que existem correspondências ocultas por abaixo da superfície dos objetos, mesmo que pertençam a

categorias diametralmente diferentes. Ele acredita que, nesta natureza similar ao espaço dos ritos, tudo tem um significado simbólico a ser decifrado, e as matérias físicas estão interligadas ao espírito, tal como a realidade dos sentidos remete para uma realidade sobrenatural e transcendente.

A respeito das correspondências baudelairianas, é amplamente aceite a leitura crítica de Jean Pommier que classifica as correspondências estéticas em dois tipos: a correspondência horizontal, "sur le plan en largeur", e a correspondência vertical, "sur le plan en profondeur" (*apud* Liu, 2004, p. 22).

A primeira, referente a correspondências ao nível horizontal, ligaria especificamente as matérias físicas e os sentidos humanos. São assinaladas as relações metafóricas entre as coisas, e as semelhanças universais entre si possibilitam as comunicações entre diferentes experiências sensoriais ou, como escreve Baudelaire (1964, p. 40), "Les parfums, les couleurs et les sons répondent" (Sons, perfumes e cor logram corresponder-se). Pelo olfacto, os perfumes associam-se ao sentido subtil do tacto, com "chairs d'enfants" (carnes virginais), jovens, suaves, e depois, transferem-se para a dimensão auditiva, em "Doux comme les hautbois" (Doces como o oboé), ou para a dimensão visual da cor, em "verts comme les prairies" (verdes como o alecrim), provocando associações de sentidos físicos diversos que, retoricamente, são designadas sinestésias.

A outra correspondência refere-se ao nível vertical e ocorre entre objectos materiais e qualidades conceptuais, entre a forma externa e a substância intrínseca que, em certa medida, podemos localizar entre a dimensão física e a metafísica. A correspondência mais valorizada pelo poeta é a comunicação do mundo dos sentidos com Deus. Ligar o mundano ao sagrado, ao espiritual ou, em geral, ao transcendente, aproxima-se de uma experiência mística. Apesar de se revestir (ou antes, porque se reveste) de uma conotação forte de misticismo, este argumento tem a sua relevância estética, dado que constitui o fundamento para o desenvolvimento do pensamento baudelairiano sobre a criação poética. O mundo é um bosque simbolista, "une forêt de symboles", significando esta expressão que tudo na Natureza é potencialmente simbólico, radicanado numa associação simbólica que remete de uns para os outros. Essa correspondência implícita envia mensagens obscuras e indecifráveis para homens,

todavia, apenas os poetas excelentes são capazes de as reconhecer e compreender. Os poetas aptos devem tornar-se especialistas em apreender a relação correlativa entre o mundo exterior e interior, encontrando nos objectos naturais que os rodeiam o mistério dos próprios estados da mente superior, distinta dos demais seres humanos, de maneira a expressar sugestivamente "o louvor dos arroubos ideais". Parece-nos que Baudelaire prefere encontrar na natureza visível os exemplos e as metáforas para demonstrar as impressões no espírito. Está patente no poema que vimos citando a sua ótica sobre a função da Natureza na poesia: os entes reais da Natureza constituem as referências da mente dos poetas, e ao mesmo tempo, compõem um espaço em que o mundo supranatural e suprasensorial se consubstancia. Se o nosso mundo é um dicionário de hieróglifos, se o mundo é "comme une complexe et indivisible totalité" (Baudelaire, 1861, p. 14), os poetas têm que, em primeiro lugar, ler e perceber o "dicionário" com a sua própria perspicácia, ou seja, descobrir a estrutura do mundo e as semelhanças universais nele e não somente uma ordem sequencial, alfabética, que vai de um elemento a outro, como sucede na ordem de um dicionário (uma ordem em que a linguagem, estruturada, está ausente). Depois da descoberta pessoal, a tarefa derradeira dos poetas recai sobre a revelação aos outros das relações de correspondência escondidas no interior dos objectos, bem como as subjacentes ao mundo sensorial, pois a poesia é uma e a única forma de arte que é disso capaz. Com efeito, a poesia não pode contentar-se em meramente descrever uma paisagem, a imitar a natureza, tornando-se um espelho não pensante, mas deve penetrar na essência interna dos objectos, "na mais profunda e tenebrosa unidade", de modo a alcançar um estado mais belo, que é o ideal artístico da harmonização do objeto com o eu. A Literatura nunca faz como a Pintura realista, que imita uma paisagem reproduzindo as cores da paisagem. A Literatura, ao descrever a paisagem, tem de a ler em determinada ordem, e essa ordem denuncia uma leitura que, parecendo sequencial, nunca o é. Em suma, Baudelaire acredita que os poetas emprestam da paisagem exterior as imagens da linguagem, mas que, através da linguagem literária, (con)figuram e estruturam todas as contemplações e imaginações que surgem a partir das percepções intuitivas, que surgem à primeira vista, quando o sujeito confronta uma imagem material.

Muito significativamente, quanto à influência da tradição de modernidade imposta pela poesia de Baudelaire, exclamou Eugénio de Andrade: "De Baudelaire, quem não é

herdeiro? " (Andrade, 1990, p. 376), e logo admite que a sua descoberta dos simbolistas franceses coincide temporalmente com o seu conhecimento de alguns poemas da *Clepsydra*. Nesta revelação de Eugénio de Andrade se pode enfatizar, para a nossa tese, a continuidade dessa estética de correspondência entre Baudelaire, os poetas simbolistas franceses e Camilo Pessanha. Poder-se-ia dizer que, consciente ou inconscientemente, a maneira como Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, talvez o seu seguidor mais fiel, percebem e conhecem a relação entre o mundo real e a criação poética se aproxima com a coerência delineada por Baudelaire. Eles são precisamente exemplo dos poetas extraordinários que Baudelaire descreveu como sendo capazes de perscrutar as correspondências misteriosas entre todas as coisas, entre Homem e Natureza, a Matéria e o Espírito, e de as revelar na sua arte poética.

Isto pode-se entrever no motivo de ambos para escrever a poesia. A missão da poesia é, segundo a prosa de Eugénio de Andrade, "o acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação" (2022, p. 141). Já para Pessanha, a arte poética tem como objectivo "realizar por meio da realidade, a beleza" (Pessanha, 1988b, p. 58). Esse conceito de verdade consiste na sondagem das relações íntimas nas coisas por trás dos fenómenos da realidade, tendo sempre a consciência da participação racional e emotiva do próprio poeta. Escreve ele, cabe à poesia interpretar:

[...] o fenómeno e perscruta o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície: a natureza íntima das coisas, as relações e a fatalidade dos seus destinos. Mais que isso: no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, o espelho em que se revelam (Pessanha, 1988b, p. 59).

Neste sentido, parece-nos que eles recorrem à matéria aquática não simplesmente como imagens ou signos no limite do fenómeno e da representação, mas mais como matéria-prima para exprimir a mente e o espírito relacionados. Mais especificamente, eles escutam as vozes confusas da água, apercebendo a sua unidade por mais polimórfica que seja.

Em primeiro lugar parece-nos necessário realçar que Andrade e Pessanha, como Baudelaire, percebem que as diversas formas estão interligadas, não apenas porque têm afinidades entre algumas características objectivas, mas também porque as coisas

variáveis partilham a mesma origem. Há assim uma mesma essencialidade da água. Por exemplo, a água salgada, a chuva e as lágrimas podem corresponder-se. Tal como a água doce, as nascentes e o leite, todas as formas de água dialogam. Mais importante ainda, a partir da percepção da água, sempre associada à experiência sinestésica dos sentidos diante as diferentes formas da água, eles apreendem a essência da água de modo a experimentar a profunda correspondência entre o mundo material, os planos intelectual e emocional na poesia, construindo um sistema poético baseado na contemplação e na imaginação desde logo a primordial, sobre a água, matéria que está na origem da vida.

Por exemplo, como analisaremos com mais pormenor nos capítulos seguintes, "lago escuro" no soneto "Imagens que passais pela retina" (Pessanha, 1988a, p. 84), e a chuva em "água morrente", e "as águas límpidas do rio" de "Passou o Outono já..." (Pessanha, 1988a, p. 83) podem ligar-se à morte, e por isso ser mobilizados para exprimir as melancolias do sujeito. Em Eugénio de Andrade, as fontes donde nascem o rumor inicial da poesia, o mar ondulante com espuma branca no poema "Mar de Setembro" (Andrade, 2017, p. 107), o rio como "leito da tua infância" em "Um Rio Te Espera" (*Idem*, p. 96) também são águas íntimas pela sua maternidade em comum, suscitando na alma do sujeito o prazer intuitivo do passado distante.

Para dar o seguimento à nossa abordagem, é importante assinalar que Baudelaire considerava imprescindível a capacidade de imaginação para atingir o efeito estético pretendido. A imaginação – a confluência de imagens distintas numa mesma imagem – configura a capacidade de apreender as correspondências invisíveis. Sobre a imaginação Baudelaire escreveu: "A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias" (Baudelaire, 2012, p. 11). E ainda no texto crítico do famoso "Salon de 1859": "C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore" (Baudelaire, 1868, p. 265).

Por isso, ele defende que os poetas devem usar o poder da imaginação enquanto seres que são intermediários entre as matérias e o ato de criação poética: "Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une

place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer" (Baudelaire, 1868, p. 274).

1.2 Entre a metáfora e o símbolo

Para além de nos oferecer uma visão compreensiva da relação entre as coisas do mundo físico e as do mundo que a poesia revela, a doutrina de Baudelaire é de grande importância instrutiva para a forma como a Estética está ligada à Retórica, ao usar “figuras” que dão uma determinada estrutura fluida à criação poética.

Na sua perspectiva, uma linguagem poética que possa desvendar as correspondências entre as coisas, ou entre as coisas e as ideias, deve extrair das matérias inerentemente simbólicas da natureza as “figuras” e “tropos” que denunciam essa correspondência. Entre eles sobressaem as metáforas e os símbolos. Prestemos atenção a esses dois conceitos retóricos porque, cremos, são componentes essenciais para a linguagem poética de Pessanha e Andrade. Poderíamos dizer que a metáfora e o símbolo constituem uma parte da estrutura central do pensamento que nos permite distinguir a linguagem poética da fala do quotidiano e do discurso científico, não porque a fala do quotidiano e do discurso científico não usem metáforas e símbolos (é comumente óbvio que as usam), mas porque os usam de maneira distinta, valorizando ou desvalorizando fenómenos de clareza ou ambiguidade, em graus distintos.

De modo geral, a poesia (como a linguagem falada) não é expressa por um sistema de monossignos. Ela (mais ainda do que a linguagem falada) vive (alimenta-se) das ambiguidades de um sistema fechado (o do autor) que comunica com outro sistema fechado (o do leitor): não há interpretações coletivas senão na medida em que o poder de alguns leitores controla (aparentemente) o de outros leitores. Na verdade, potencialmente, a poesia "organiza um padrão único, irrepetível de palavras, cada uma um objeto bem como um signo, e usado de maneira imprevisível por qualquer sistema fora do poema" (Wellek & Warren, 2003, p. 245). Neste sentido, a especificidade da poesia incide sobre a construção de uma linguagem verbal muito específica, que assaz foge às regras do sistema linguístico de uma língua. Com suas práticas discursivas, o

poeta joga com as relações implícitas e expectáveis (ou não) entre palavras e os seus correspondentes, a fim de explorar novas possibilidades de significação. Os poetas em questão neste estudo são justamente mestres que dominam essa característica da linguagem poética. Mesmo que esta característica não se desprenda doutros recursos, podemos considerar a metáfora e o símbolo como figuras centrais na poesia de ambos, questão (no sentido lato e estrito) já abordada nas críticas de referência, como, por exemplo, nos estudos de Óscar Lopes (no livro *Uma Espécie de Música - a Poesia de Eugénio de Andrade*), e de Carlos Mendes Sousa (em " *O Nascimento de Música - a Metáfora em Eugénio de Andrade*), os quais se debruçam no denso metaforismo de Andrade, bem como nos estudos do ponto da vista estilístico de Esther de Lemos, Barbara Spaggiari e Tereza Coelho Lopes sobre a poesia de Pessanha.

Já na doutrina de Baudelaire se percebe que a metáfora e o símbolo não são apenas procedimentos estilísticos que exercem função ornamental na literatura, pois podem ser o motor de reflexões de *gnose*, quase iniciáticas da leitura do mundo. Os estudos sobre a linguagem em Baudelaire, Pessanha e Andrade, de facto, muito frequentemente atravessam campos muito diversos como a linguística, a psicologia, a antropologia e a filosofia. Como a linguagem traduz a estrutura do nosso pensamento, a metáfora e o símbolo estão estritamente ligados aos problemas fundamentais como o conhecimento, a imaginação e até a própria emoção que, muitas vezes ainda que nem sempre, derivam da linguagem.

Ultrapassando a aparência de uma simples imagem nos limites da representação, a presença de "água" faz-nos sentir algumas significações disfarçadas, algumas verdades ocultas do mundo e algumas vivências inexplicáveis do ser – as quais poderíamos denominar banalmente sob a forma de metáforas, ou símbolos – mas que depois, nos finais do século XIX e início do século XX, não deixarão de ser associadas às questões interpretativas dos sonhos, desde logo por Freud e depois, enfaticamente, por Lacan. Com efeito, como na interpretação dos sonhos, também na linguagem literária/ poética, o símbolo e a metáfora devem estar sujeitos a uma leitura estruturada (do sistema, do todo, e nunca das partes *per si*), que por vezes subverte interpretações coletivas dos objectos ou dos símbolos a que esses objectos se encontram associados.

Note-se que aqui não procuremos a terminologia no seu sentido estrito para designar o que seria "água" na poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, como metáfora vs. como símbolo. Não querendo limitar-se ao pensamento de Baudelaire, importa à proposição da nossa tese buscar uma abordagem mais larga e livre sobre esses dois conceitos. O que nos importa é reunir numa visão sintética diversos aspectos da metáfora e do símbolo que se ocupam várias disciplinas, com o objectivo de nos servirmos de instrumentos teóricos e métodos afins para o procedimento analítico dos efeitos artísticos em que a água é trabalhada na linguagem poética. Veremos que esta maravilha essencial permite ao poeta exprimir todo o seu real, tanto conhecido como desconhecido, tanto consciente como inconsciente.

Importa-nos ainda antecipar aqui a dificuldade semântica de uma discussão sobre a possibilidade de distinguir com rigor a metáfora do símbolo, como iremos vendo, pois estes dois termos sobrepõem-se (Wellek & Warren, 2003, p. 244). Debruçar-nos-emos em primeiro, sobre a metáfora para passar a considerar o conceito de símbolo e a ambiguidade entre eles na leitura, até porque são de notar os diferentes autores e contextos em que são usados os termos como sinónimos. Segundo *Dicionário de Termos Literários*², a compreensão do funcionamento da metaforização requer uma revisão da sua evolução teórica, juntamente com as teorias relativas à linguagem que têm vindo a ser desenvolvidas, já que, historicamente, segundo Umberto Eco, podemos constatar três perspectivas fundamentais sobre o conceito de metáfora: a perspectiva clássica, a perspectiva romântica e a perspectiva moderna.

Aristóteles, talvez o filósofo mais representativo da visão clássica, foi o primeiro a apresentar uma definição da metáfora. Na *Poética*, podemos ler que ela seria "o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, transporte quer do género à espécie, quer da espécie ao género, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia" (Aristóteles, 2003, p. 134). A metáfora é aqui entendida como um processo de transposição de sentido próprio — ou chamado literal — de uma palavra para um sentido que antes não lhe pertencia — ou chamado figurado. Este movimento de significados implica que a metáfora seria um desvio do uso vulgar de palavra e exige

² Carlos Ceia: s.v. "Metáfora", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 10-06-2022

um empréstimo de sentido de outro nome. Daí a metáfora compreende-se como uma operação de substituição de uma palavra ausente por outra, pela relação de semelhança. Deslocando-se, porém, o “transporte quer do género à espécie, quer da espécie ao género, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia”, confunde-se aqui a metáfora com a metonímia e a sinédoque, formas também de transporte metafórico.

O pensador grego aprofunda o tema na *Retórica*, e mostra como nos argumentos a metáfora pode ter um valor persuasivo. Ao falar da "beleza de estilo", afirma que a metáfora faz o estilo o mais claro e apelativo: "É sobretudo a metáfora que possui clareza, agradabilidade e exotismo, e ela não pode ser extraída de qualquer outro autor". (Aristóteles, 2006, p. 246). Neste sentido, podemos inferir que a metáfora é vista como um recurso retórico, para atingir o objectivo de convencer, e não se distingue facilmente do recurso estético, que embeleza o discurso, esclarece as mensagens nela veladas que sejam originariamente de difícil compreensão, ou as dificulta para que o leitor/ ouvinte se sinta interessado pelo estranhamento. A partir dos pressupostos aristotélicos, a retórica clássica insiste em definir a metáfora como um tropo relevante e nobre na classificação de *tropos*, que significa uma mudança de sentido, e não somente um exterior embelezamento da linguagem. Assim, percebemos que, no conjunto da perspectiva clássica, a metáfora não seria mais que um componente ornamental da linguagem, com vista a alcançar determinado efeito estilístico e apelativo e, portanto, não afeta essencialmente o conteúdo transmitido.

A noção clássica inspirou decerto os estudos posteriores sobre as características da metáfora e tornou-se o fundamento teórico de importância para as discussões sobre metáfora no âmbito das poéticas românticas e modernas. Todavia, as opiniões românticas e modernas apresentam alguma ruptura quanto à relação entre a metáfora e a linguagem comum, a par das reflexões sobre a origem da linguagem que apontam para a indissociabilidade entre ela, a vivência e o mundo real. Sobretudo a partir do Séc. XX, a metáfora torna a ser identificada como a própria fonte de onde emerge o real, conferindo um sentido metafórico a tudo o que existe quando for dito. Neste sentido, ao contrário do quadro teórico da retórica clássica que pressupõe a metáfora como um uso desviante ou excepcional de linguagem, ela é justamente o modo que a língua, por sua vez essencialmente metafórica, funciona. Eis o que se observa na frase notável de Heidegger como uma reflexão ontológica sobre a linguagem: "A linguagem é a casa do

ser. Nesta habitação do ser mora o homem" (Heidegger, 2007, p. 33). Ainda desenvolve: "nela morando, o homem ex-siste enquanto pertence à verdade do ser, protegendo-a" (*Idem*, p. 60). A metáfora surge como uma maneira de pensar e deste modo, é defendida como uma atividade inerente à linguagem que a pensa.

É de considerável importância, pelo menos em relação à leitura de metáforas no nosso estudo, um contributo teórico fundamental para a visão moderna: *Metáfora Viva*, livro de um dos principais filósofos franceses do século XX-XXI, Paul Ricoeur. É interessante que Ricoeur busque compreender o fenómeno metafórico com um horizonte abrangente e penetrante. A sua argumentação no conjunto reforça-nos a ideia de que é necessário interpretar as metáforas tanto a nível da palavra, como a nível da frase e mais importante, a nível do discurso. Este cerne argumentativo, com transcrição de várias entidades linguísticas, vai acompanhar a progressão estrutural do próprio livro que, segundo o autor no prefácio, parte da retórica clássica, atravessa os campos da semiótica e da semântica para chegar a uma teorização hermenêutica, tendo como o fundamento uma visão aprofundada de fenomenologia (Ricoeur, 1983, p. 5). É de notar que a investigação interdisciplinar de Ricoeur não visa substituir nem refutar as opiniões de um campo pelas de um outro, pois pretende antes examinar cada ponto de vista no interior da disciplina correspondente, fundamentar as vinculações sistemáticas entre os pontos de vista que se encadeiam da palavra, à frase e ao discurso, e ao mesmo tempo, não deixar de desestabilizar alguns deles por nos advertir sobre os limites dos mesmos, decorrentes dos limites da teoria correspondente (*Idem*, p. 10).

Neste sentido, Ricoeur aponta, em primeiro lugar, para o limite da explicação originária de uma "teoria de substituição", fundamentada nos trabalhos de Aristóteles e Pierre Fontanier. A Retórica define a metáfora como figura de desvio — ou *tropo* — na medida em que se concentra num deslocamento ou numa extensão de sentido, mas acaba por reduzi-la ao nível de uma palavra só. A ideia de substituição enquanto uma consequência dessa ótica desviante não deixa de ser problemática, pois, como expomos antes, para algumas perspetivas, "a informação fornecida pela metáfora é nula, a metáfora tem apenas valor ornamental, decorativo" (*Idem*, p. 34).

No entanto, Ricoeur também encontra no próprio discurso aristotélico os fundamentos para se estabelecer uma "teoria de tensão" que se opõe à "teoria de

substituição", recolhida em Emile Benveniste a partir da diferença entre Semântica e Semiótica, a qual implica uma "repartição do paradigmático e do sintagmático": "É, portanto, necessário dizer que a metáfora, tratada em discurso — o enunciado metafórico — é uma espécie de sintagma" (*Idem*, p. 118). Neste plano, a metáfora pode passar a ser considerada como um fenómeno de predicação. A tensão que a metáfora mantém é uma relação "entre a identidade e a diferença na operação predicativa accionada pela inovação semântica" (*Idem*, p. 12). É de notar que o teórico francês não desvaloriza a centralidade de "palavra" no processo metafórico no todo da enunciação. Adverte ele: "a definição nominal em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos de palavra e do nome, porque a palavra permanece a portadora do efeito de sentido metafórico" (*Idem*, p. 104). Porém, a metáfora, ao nível de discurso e sob a ótica hermenêutica de Ricoeur, diz respeito à questão da referência, entendida como o princípio do ato de "redescrever a realidade", defendendo a função heurística do processo metafórico. Ele encontra o fundamento matricial deste postulado em reflexões aristotélicas em *Retórica* (cf. 1410 b, 2006, p. 264), pelas quais podemos compreender que com a metáfora também se adquire conhecimento. E, ao considerar a vinculação entre estrutura interna do discurso e a realidade externa para a qual aponta no discurso literário, particularmente poético, Ricoeur afirma: "A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao perservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção" (Ricoeur, 1983, p. 13). A seu ver, a capacidade de intervir com a realidade, de facto, não nega certa concepção da propriedade não referencial do discurso poético que é considerado encerrado em si mesmo, pois "a suspensão da referência literal é a condição pela qual pode ser libertado um poder de referência de segundo grau, que é propriamente a referência poética" (*Ibidem*). A metáfora, então, constitui esse processo de suspender a referência de primeira ordem, fazendo libertar o poder de referir a uma outra realidade, a qual ultrapassa a realidade mais imediata, objectiva no sentido científico. Daí Ricoeur nos apresentar o tema mais importante da sua tese: "a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade" (*Idem*, p. 13).

Neste sentido, abre-se o espaço para abordar a verdade metafórica que conduz ao problema fundamental hermenêutico: a interpretação da metáfora é colocada na

compreensão do "texto como obra", que passa a ser uma realidade própria a que o autor chama "o mundo da obra". Então, a leitura da metáfora amplia-se para uma leitura de toda a obra, de modo igual àquela com que procuramos compreender a verdade e o mundo.

Tomemos os aspectos acima invocados na argumentação de Ricoeur como pontos de referência a ser seguidos na nossa leitura das metáforas da *Água* em Pessanha e Andrade. A análise de metáfora pode ser uma análise de possíveis sentidos de determinado termo, também se pode realizar numa frase, e nela se observar a relação predicativa e o sentido metafórico que o enunciado produz enquanto unidade, num poema ou ainda, na dimensão de todo o *corpus* poético. Observar-se-iam as metáforas numa rede de metáforas em vez de num enunciado metafórico isolado (2000, p. 372), uma rede em que os sentidos e as referências metafóricas se articulam nos três níveis, constituindo toda a poesia, neste caso, a de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, um tecido metafórico delicado.

O problema da referência também nos interessa para compreensão das escritas poéticas destes escritores, pois demonstram o carácter autorreflexivo da poesia moderna que transforma a relação referencial entre a linguagem poética e o mundo, buscando uma linguagem mais livre e criativa, com maior autonomia da linguagem musical, cujo sistema é interno e independente do mundo objectivo.

Esta tensão se observaria muito especialmente na poesia de Eugénio de Andrade que, de acordo com Rosa Maria Martelo (2007, p. 13), procura dar continuidade aos objectivos estéticos das primeiras vanguardas, e onde se verifica o privilégio da interioridade da palavra para se efectivar a autonomia da obra. Mas o mesmo, a nosso ver, ocorre na poesia simbolista de Pessanha, marcada por essa predominância da música.

Para ambos, o processo metafórico é um procedimento ou uma estratégia poética para desestabilizar o mundo instituído na linguagem normativa e recriar uma alternativa à vivência em crise do homem moderno. Retomemos aqui a discussão sobre a generalizada dificuldade em distinguir metáforas e símbolos, posto que em grande medida se cruzam e se sobrepõem, quer seja a estrutura, quer seja o mecanismo de funcionamento, ou a criação de sentido. No sentido mais lato, o símbolo também

estabelece uma relação referencial entre um objeto (o referente) e outro (o correspondente simbólico), entre os quais deve existir uma relação de semelhança ou de analogia, construindo assim um sentido secundário ou ainda, múltiplos sentidos além do sentido literal e mais patente por meio de associação e sugestão.

Não nos cabendo dar resposta em definitivo sobre a definição do símbolo nem critérios rigorosos de classificação entre o símbolo e a metáfora, podem interessar-nos as reflexões de alguns estudiosos sobre a possível diferença entre eles.

No âmbito da teoria da literatura, segundo Welles e Warren, "parece desejável que a palavra [símbolo] seja usada neste sentido: como um objeto que se refere a outro objeto mas que exige atenção por direito próprio, como uma apresentação". (2003, p.248). Estes críticos tentam fazer uma mais clara distinção entre metáfora e símbolo com o pressuposto de que o símbolo seja recorrente e persistente. Acreditam que uma metáfora, quando for repetida "como apresentação e representação", torna-se um símbolo, ou até uma parte de um sistema simbólico (*Idem*, p.249). Neste sentido, num sistema cultural, encontramos os símbolos tradicionais na mitologia e no discurso religioso, ou "arquétipos" para usar a terminologia de C. G. Jung; num sistema textual que consiste em toda a obra de um determinado autor, aquilo que são imagens, signos ou metáforas na obra da fase inicial, normalmente vai se transformando em símbolo na fase posterior da sua obra, constituindo "o simbolismo privado" a que os autores internamente se referem (*Idem*, p.250).

Yeats, ao escrever sobre o simbolismo da poesia, considera que a metáfora e o símbolo podem coexistir, no entanto, "it is better to call it symbolical writing, because metaphors are not profound enough to be moving, [...] when they are symbols they are the most perfect, because the most subtle, outside of pure sound, and through them one can the best find out what symbols are" (Yeats, 2000, p.58). No ensaio reflexivo sobre o símbolo, quando Yeats se debruça sobre o verso de Eliot "I will show you fear in a handful of dust", Umberto Eco acredita que "o punhado de poeira", quando for símbolo, excede os poderes de metáfora. De facto, nesta passagem, Eco estabelece uma útil pertinência sobre "a identificação da estratégia textual" da metáfora e do símbolo. Segundo ele, o símbolo "oculta o seu potencial de sentido exatamente atrás da aparência enganosa de uma inexplicável obviedade", ao contrário da metáfora, que dá o sinal

óbvio de parecer "falsa ou bizarra, ou insensata" quando é lida à letra (Eco, 2014, p. 138). O símbolo não é facilmente perceptível, pois os leitores sensíveis e experientes só conseguem sentir vagamente a existência de algum sentido diferente que, no entanto, poderia estar ausente. Pelo contrário, a metáfora faz com que o texto seja incompreensível se lido "à letra". Por um lado, a metáfora é considerada um efeito de sentido produzido pelo texto, cuja vontade nos convida à deriva. Por outro, a ideia de disfarce implica que a leitura simbólica não é obrigatória e é raramente conseguida. Perante metáforas, não visando a imagem referencial, o leitor pode ter várias inferências poéticas segundo certas regras interpretativas, no entanto, a nossa tentativa interpretativa pode sempre falhar face a símbolos.

Pelas opiniões acima invocadas, entendemos que é insuficiente só considerar as metáforas da água quando se refere à constituição de poética nas obras de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, dado que a água é demasiado recorrente e o seu efeito se dá por sutileza de significados sob disfarce que nos exigem um processo complexo e penoso de decifração simbólica. Para além disso, a razão essencial de levar a água à categoria de símbolo reside na própria natureza e a função do símbolo, profundamente ligada às atividades intelectuais e emotivas no ato de criação poética, sobre as quais os poetas simbolistas e alguns críticos psicanalistas nos serviram de referência.

A reflexão teórica dos simbolistas acerca do conceito que deu nome ao movimento do Simbolismo e a congruência ao seu projecto poético baseiam-se na concepção do universo como uma teia de correspondências analógicas, como vimos no soneto de Baudelaire, o seu maior manifesto. No aspecto retórico, a maioria dos simbolistas terão concordado com Albert Mockel que assinala a especificidade do símbolo de assentar numa analogia "natural e intrínseca", tendo retomado as ideias dos românticos alemães (Mockel *apud* Rubim, 1993, p. 40). Este traço do símbolo implica que os elementos heterogéneos e dispersos do mundo exterior passem a ser palavras reunidas numa frase, implicando assim também a totalidade harmoniosa pela qual cada elemento se apresenta infinito (Mockel *apud* Rubim, 1993, p. 40). Este "apelo a uma totalidade infinita", que caracteriza o símbolo na noção romântico e simbolista, pode traduzir-se no desejo de coincidirem "sujeito e objecto, intenção significante e significado" (Mockel *apud* Rubim, 1993, p. 42).

Fora do campo poético, o antropólogo e filósofo Gilbert Durand apresenta-nos formulações semelhantes. Segundo ele, o símbolo pressupõe "homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador" (Durand *apud* Chevalier & Gheerbrant, 2001, p. XVII).. Também assinala a naturalidade do símbolo que vai além do sentido artificial e deste modo, consegue deter "um essencial e espontâneo poder de ressonância" (*Ibidem*). Neste sentido, parece-nos o símbolo confere à linguagem um poder de abolir as fronteiras entre significante e significado, fazendo a união plena e harmoniosa do sujeito e do objecto, a qual, como mencionamos, cria na obra poética o ideal estético de harmonização total do mundo objectivo com um "eu".

Esta fusão do sujeito e do objecto pode deixar-se traduzir, nos termos da maioria dos simbolistas, numa comunicação entre matéria e espírito do poeta, como vimos na doutrina de Baudelaire, que busca o fundamento no pensamento místico. Neste sentido, o "espírito", aqui, refere-se a toda psique humana, e também à experiência transcendente e surreal. Por seu lado, a visão psicanalítica de C.G. Jung pode-nos complementar a compreensão do símbolo como um fenómeno psicológico, ligado especificamente ao inconsciente e ao sonho. Segundo a definição de Jung, o símbolo é "uma imagem apropriada para designar, da melhor maneira possível, a natureza obscuramente pressentida do Espírito" (Jung *apud* Chevalier & Gheerbrant, 2001, p. XXIII). É de notar que este termo, no sentido de Jung, inclui todas as atividades da dimensão psíquica que ocorrem nas produções humanas, inclusivamente as estéticas e criativas – como a produção literária –, quer no consciente quer no inconsciente, quer sejam intelectuais, emotivas ou imaginativas. Nesta linha de pensamento, o símbolo remete para um significado que reside num lugar que fica além da revelação de si próprio, e por isso é de certa forma inacessível e escapa à nossa expressão por meio das palavras já existentes: "que nenhum vocábulo da linguagem que nós falamos poderia expressar de maneira satisfatória" (*Idem*, p. XXII). Se o ser humano é incapaz de proferir directamente esses significados e conceitos, é justamente porque se situam para além dos limites do conhecimento, do que a consciência e a razão são capazes de apreender. Então, o símbolo serve como um veículo, que capta o dizível para professar o inefável, o conhecido para representar o desconhecido, bem como aquilo de que estamos conscientes para entrar no campo do inconsciente, ainda não percebido nem

explorado por nós próprios. É nestes limiares da ultrapassagem do sentido literal que se afirma o verdadeiro valor do símbolo, e é pela natureza inconsciente do símbolo que podemos orientar o pensamento encurralado para uma área a que poderíamos chamar “sonho”, “devaneio”, ou “imaginação”. É de referir que, o inconsciente pode ser tanto coletivo quanto individual, e este último contribui para enriquecer e diversificar o primeiro. Portanto, no símbolo também se vê uma fusão entre o particular e o universal.

Interessa-nos assinalar sinteticamente algumas funções do símbolo, a fim de melhor perceber como se efectua o efeito estético nos poemas que analisaremos nos capítulos seguintes. O símbolo que naturalmente corresponde à mente humana, que espontaneamente surge do inconsciente criador, apresentar-nos-ia em primeiro, a função exploratória. Como os símbolos são criados para exprimir o desconhecido, eles também nos convidam a pesquisar "o sentido da aventura espiritual dos homens, lançados através do espaço-tempo" (Jung *apud* Chevalier & Gheerbrant, 2001, p. XXVI). Conduzem-nos a explorar os factos, os desejos e os sentimentos ainda secretos, permitindo percorrer todos os níveis do real. Consequentemente, os símbolos podem reunir e unificar, possibilitando a multiplicidade das sensações e das emoções bem como a harmonização das contradições, restituindo a experiência total do homem que, ao nosso ver, é o maior motivo da poética da água dos poetas ora estudamos. Neste quadro, e se nos interessa analisar a água como o símbolo da psique do sujeito, é de notar que isto não equivale a levar ao extremo do subjectivismo a análise crítica, dado que o símbolo, neste sentido, pode englobar tanto a psicologia individual como a coletiva.

1.3 A noção de imaginação criadora e os devaneios da água

Para complementar o fundamento teórico da análise e da compreensão da poética da água de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, ainda nos falta considerar o estudo fundamental de Gaston Bachelard, que compreende a matéria da água como a base de uma espécie da imaginação criadora, indispensável à criação do pensamento poético, e que mostra como é que se constrói, segundo as suas palavras, uma “metapoética” da água.

No seu estudo sobre a noção de imaginação, depressa Bachelard opta por investigar sobre o sonho, enquanto momento que denuncia a verdadeira imaginação, inerente ao "homem noturno". O sonho poético é o lado oposto ao racionalismo científico. No entanto, não se trata de uma oposição de momentos que se anulam, ou de uma imaginação sem raiz, privada de qualquer consciência, pois a imaginação constrói-se sobre o mundo, com base nos objetos do mundo, e é nesse mundo que adquire também um valor estético.

Antes de mais, sob as influências de Nietzsche e Bergson, Bachelard concebe a imaginação como uma potência humana que é capaz de provocar ideias e coisas novas, que por sua vez permitem ao ser humano superar a realidade condicionada. Ele desenvolve a noção de imaginação, afirmando duas direcções em que "as forças imaginantes da nossa mente" se desenvolvem, as quais dão origem à sua distinção entre imaginação formal e imaginação material (Bachelard, 2018, p. 1). Segundo ele, a imaginação formal é meramente representativa, pois limita-se a reproduzir as imagens captadas por meio das sensações presentes ou já existentes na memória, enquanto a imaginação material é dinâmica e criadora, pois possui o poder de, a partir das imagens percebidas, as reformular, usando outras figuras para reconfigurar a realidade.

Bachelard, ao longo da sua obra, dedica a sua atenção a esta última forma de imaginação, ainda que ambos os conceitos lhe pareçam imprescindíveis para um estudo filosófico mais completo sobre a criação poética. Para ele, é necessário que o autor (e o leitor) se deixe seduzir pelo devir das superfícies exteriores, pela beleza deslumbrante das formas, para que se encontre a raiz da força imaginante, a qual se desenvolve no intuito de indagar o fundo do ser, por atrás das imagens vãs e metamorfoseadas. Pondo em questão a falta da causa material na filosofia estética, Bachelard assinala a sua preocupação com essa ausência, bem como das relações entre ela e a causa formal, pois "só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana" (*Idem*, p. 3).

Mesmo que a imaginação material parta das imagens perceptíveis, também Bachelard afirma a distinção entre a percepção e a imaginação, pois a imaginação material não depende do objecto presente, mas do imaginado. Adaptando a perspectiva

fenomenológica, a realidade não é concebida como um absoluto objectivo, mas depende da relação entre o sujeito e o fenómeno.

Semelhante ao que Bachelard concebe como "imaginação material" é o aprofundamento do tema por Gilbert Durand, tomando ainda por base os trabalhos de Jung e de Piaget: "Ao invés de estar apta a formar imagens, a imaginação é uma potência dinâmica que deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica" (Durand *apud* Chevalier & Gheerbrant, 2001, XVII).

Em *A Água e Os Sonhos*, Bachelard chega a concluir que é a água que constitui a matéria essencial na criação poética, dado que é coerente na sua profundidade por mais que se apresentem imagens diversificadas na sua superfície. Tal "unidade de elemento", no dizer de Bachelard, é o factor organizador que integra as imagens desordenadas e desarticuladas de um conjunto, fazendo com que a imaginação material seja alimentada e o poeta fique inspirado. Neste sentido, ele assinala a importância da matéria aquática como condição fundamental para que a obra poética ganhe vida. Explicitamente ele o escreve: "Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa" (Bachelard, 2018, p. 17).

Estudando a psicologia da água com base na leitura da poesia, Bachelard pressupõe que, na produção de uma obra poética, seja necessário ocorrer uma "enxertia", "a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa" (Bachelard, 2018, p.11). Deste modo, a arte é vista por ele como uma "natureza enxertada" (*Idem*, p.11). A enxertia desempenha o papel mediador entre as formas e matérias para que as forças imaginantes atuem juntas, para que as obras poéticas tanto se revistam das variedades das formas e das cores, como se enraízem na solidez e na densidade das matérias. Para isso, o autor escreve:

Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. (*Idem*, p. 2)

Esta relação entre as causas de formas e matérias esclarece-nos sobre o princípio de Bachelard: a partir das imagens representativas, a imaginação faculta o poder de as ultrapassar, recriando assim a realidade de imagens novas que, segundo Bachelard, se compõem essencialmente de matéria. Neste sentido, um poeta é como um escultor: para criar obras imaginativas toda a poética deve trabalhar um elemento de essência material. Para que o devaneio poético prossiga e não seja "simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz", de maneira a resultar em uma obra escrita, "é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica" (*Idem*, p.4).

Daí que o filósofo francês busque nas filosofias tradicionais e cosmologias antigas os quatro elementos materiais — Fogo, Ar, Água e Terra —, pelos quais se classificam diferentes tipos de devaneios impulsados por cada um deles, assim como as diversas poéticas respectivas. No caso da Água, os poetas que são verdadeiramente fiéis a uma poética de água, na realidade são fiéis a "um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental" associados à água (*Idem*, p. 5). Ou seja, os seus devaneios poéticos são excitados por água e por isso, possuem a mesma substância da água. Assim, dão origem às imagens poéticas que deixam de ser meramente imagens vãs e superficiais da água, mas que nos revelam o pensamento das águas, denominada também pelo autor como "psiquismo hidrante" (*Idem*, p. 6). Assemelhando-se à atividade de demiurgo que produz as formas segundo as essências, o trabalho dos poetas da Água compreende criar e recriar as imagens prendidas com a matéria eterna da água conforme a sua substância. Tal como diz Bachelard:

[...] a água já não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens (*Idem*, p. 12).

Pela imaginação, o poeta deseja que a própria criação (bem como a linguagem) se aproxime ao máximo ao seu modelo perfeito: a Água.

Neste sentido, numa obra sobre a Água (que Bachelard define como um ensaio de estética literária), o seu objectivo consiste em encontrar a substância aquática das imagens poéticas e refletir sobre como é que se processa na poesia a adequação das formas às matérias fundamentais. Para mostrar bem o mecanismo da "imaginação materialista" em torno da água, Bachelard regressa às imagens substanciais de diversas formas de água, cumprindo certa ordem argumentativa que vai da superfície (as águas claras) à profundidade (as águas profundas). E depois caminha para as águas compostas, maternas, puras, doces e por fim, a água violenta. Por tudo isto, o autor pretende revelar-nos o estabelecimento de uma "metapoética" de água.

Bachelard dá início ao seu estudo por imagens que, segundo ele, "materializam mal", ou seja, fornecem imagens superficiais do elemento, pois não concedem tempo à imaginação para trabalhar a matéria (*Idem*, p. 11). São águas claras, brilhantes e correntes que se apresentam fugitivas e fáceis. No entanto, essas imagens passageiras e superficiais são unificadas por alguns princípios de coesão na sua profundidade e, pela contemplação da superfície, vê-se nela em particular o narcisismo do ser individual, os reflexos da sua própria imagem. A fonte em que o Narciso contempla a sua imagem é diferente do espelho de vidro, pois "o espelho da fonte é, [...] motivo para uma imaginação aberta" (*Idem*, p. 24). A instabilidade da água pode perturbar as imagens nela refletidas, consequentemente, os reflexos por serem nunca definidos e concluídos, possibilitam os sonhos infinitos, as imaginações criadoras.

Bachelard pretende sublinhar que a água suscita em nós a imaginação, o "sonho natural" para transmitir uma experiência poética completa, pois esta depende da experiência onírica. "Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias" (*Idem*, p. 24). Para além disso, Bachelard aponta que, diante das águas, Narciso tem "a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade" (*Idem*, p. 25). Importa-nos esta afirmação, porque isto significa que a água releva a sua condição da existência do ser que a contempla, sobretudo pela consciência da sua efemeridade, da passagem do tempo, bem como do próprio desejo de superar (até sublimar) a realidade, adquirindo uma experiência da vida completa.

No segundo capítulo da sua obra, o autor confirma atingir as características profundas da água, a água imaginada na sua substância. Ele assinala que as matérias

originais em que se instrui a imaginação material vão necessariamente causar a ambivalência psicológica. Então, quando o elemento material envolve toda a alma do poeta, a matéria vive duplamente na imaginação e veremos então a presença constante de dialéticas na poesia, contribuindo para uma dialética sem fim. Neste sentido, mediante as águas, retoma-se a ligação profunda com a matéria e o ser sonha não apenas sobre a sua realidade, mas também sobre o seu fim, a sua morte.

Dando o exemplo de Edgar Poe, o autor quer provar que o destino das imagens da água segue o devaneio da morte: nas imagens poéticas, toda a água-viva e leve tornar-se-ia progressivamente lenta, pesada e morta. Aqui, encontra-se a homogeneidade entre a vida da água imaginada e personalizada por imaginação material, e a vida do ser humano. A água flui e nesta fluência vai perdendo um pouco da sua substância a cada momento, morre a cada momento, tal como nós:

[...] a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] Não nos banhamos no mesmo, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. (*Idem*, p. 6-7)

Segundo Bachelard, a união contínua das imagens da água põe o "universo em movimento singular". Pode-se observar nele o heraclitismo numa versão mais suave, pois a água sofre uma perda de velocidade quando rumo à morte e, assim, "torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte" (*Idem*, p. 13). Enfim, o elemento material da água pode receber a morte no seu fundo como uma substância, pelo qual se pode dizer que "a água é o verdadeiro suporte material da morte" (*Idem*, p. 67). Neste sentido, parece-nos pertinente propor que, nas imagens das águas imóveis, se vejamos os mortos: as águas mortas são as águas dormentes e, para o inconsciente, os mortos são pessoas adormecidas. Só nos reencontraremos com eles no sonho mais profundo, nas águas noturnas.

A água também proporciona à linguagem poética a sintaxe que imita um devir da vida e das coisas. Para bem demonstrar esta sintaxe, o autor referiu-se a dois complexos culturais: o complexo de Caronte e o complexo de Ofélia, os quais apontam para as duas facetas da morte, a desejada e a indesejada, mas, ambas simbolizam a última

viagem e a derradeira dissolução do ser humano: "Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas" (*Idem*, p. 14).

Para além das características superficiais e profundas que importa mais para a nossa proposição, Bachelard procede à capacidade da água para compor-se com outros elementos da imaginação material. Compreende-se que a composição dos elementos é um casamento (uma "enxertia"?) para o inconsciente. Neste sentido, a água é sempre feminina e na sua profundidade existe o cunho fundamental da maternidade. Nesta linha de pensamento, Bachelard fala especificamente da imagem da água dos rios, dos lagos e dos mares como "metáforas lácteas" que, sob a perspectiva psicanalítica do inconsciente, "ilustram um amor inolvidável", o amor por uma mãe no qual todas as formas de amor virão a adquirir as suas forças (*Idem*, p. 121). Quando, numa camada mais profunda do sonho, o afeto sincero entre filho e mãe for representado e cantado, são as imagens da água que se vestem de uma aparência branca, no âmbito da imaginação material. Poderíamos dizer que "toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno" (*Idem*, p. 121), e esse leite "é um alimento completo" que nos fornece toda a nutrição essencial. É de notar que essa "imagem nutritiva" é fundamental, pois ela está sempre ativa e "sustenta as imagens, mais conscientes, das águas" (*Idem*, p. 122). Até pode comandar todas as outras imagens, por exemplo, da margem (*Idem*, p. 123).

Diga-se, todavia, também (e novamente) que a água nem sempre é tranquila e aconchegante. Outro modo de conquistar a dualidade do elemento, indicando outro valor original da água na imaginação material, surge quando for imaginada como masculina e violenta. De acordo com Bachelard, a lição de Schopenhauer leva-nos a enunciar: "O mundo é minha provocação" (Bachelard, 2018, p. 166). O mundo reflete a nossa vontade e as nossas forças.

Compreende-se assim que o nosso conhecimento do mundo desempenha um papel ativo, até agressivo, no duelo permanente que tem o homem com o mundo, pela sua vontade de domá-lo. Portanto, afirma Bachelard, "Todos os devaneios construtivos — e não há algo mais essencialmente construtor que o devaneio de poder — norteiam-se na esperança de uma adversidade superada, na visão de um adversário vencido" (*Idem*, p.

166). Sob esta perspectiva, o elemento de água é um tipo de provocação, um tipo de cólera, ou seja, ele recebe as características psicológicas da cólera. A cólera da água, assaz representada nas turbações das ondas que, no fundo, são "explosões aparentemente subjetivas", que provocam espontaneamente a vontade de as controlar. Daí arranca a batalha entre o ser e os fluxos e refluxos de rancor. Nela se confere ao homem uma "dinamogenia especial", que dá origem à imaginação dinâmica, ao devaneio de poder, de lutar e vencer.

Contudo, a vitória na água é sempre mais rara, e a ambivalência das vitórias e dos fracassos na luta vai corresponder à ambivalência da dor e da alegria.

Capítulo II

A Água e o Espaço

O tempo e o espaço são inextricáveis, e o ser humano conhece o tempo por espacializá-lo. Parece-nos que, como Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade são poetas que deixam penetrar a água na poesia, o seu carácter fluído, móvel, indeterminado na forma resulta em primeiro lugar, numa ambiguidade do espaço.

2.1. Indefinição do lugar em Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade

O lugar na poesia de ambos é quase ilocalizável. Na *Clepsydra*, o mundo em constante movimento como o correr rápido e incapturável da água naturalmente opõe-se a qualquer fixação da imagem, está quase ausente a coordenada espacial. As realidades no interior da poesia são geralmente mal localizadas e mal definidas no espaço, pois o que se vê no exterior será depois alterado e reformulado pela sensibilidade dos olhos, pelo "coração vazio" (Pessanha, 1988a, p. 83). Eis o que nos afirma Esther de Lemos: "Poderá observar-se que nunca é geralmente bem localizável a poesia dos verdadeiros líricos — que o desenvolvimento e descrição de estados de alma prescinde da moldura sólida dum lugar real" (Lemos, 1981, p. 43).

Logo no início da coletânea revela-se este carácter ilocalizável em que a voz do sujeito poético nos parece longínqua e obscura: "Eu vi a luz em um país perdido" (Pessanha, 1988a, p. 73). Sentimos uma distância, mais que geográfica, mas psíquica, do estado da alma, que separa um errante de qualquer lugar existente. Talvez por isso é que, os espaços desta poesia quase nunca se identificam ao lugar do mundo exterior, e são raras as referências nítidas a um local. Um dos raros casos que nos remete para um lugar específico com o título "Castelo de Óbidos" foi publicado na revista *Centauro* em 1916. Contudo, quando foi inicialmente escrito e publicado em Macau em 1895, o título foi "Quando?" (cf. Pessanha, 1988a, pp. 161n-162n; Malato, 2017, p. 6). E é de reparar

que este castelo de Óbidos não passa de um elemento simbólico para exprimir a saudade de um passado de beleza hoje decadente.

Daí uma abstração em geral: não interessa muito onde está o sujeito se o mundo objectivo só lhe serve como uma figura simbólica para expressar certos sentimentos, a sua saudade e a dor. Neste sentido, também não é de estranhar que Macau, onde Pessanha tinha vivido quase metade da sua vida, é reduzido a fragmentos das impressões ambíguas e evanescentes, a uma "viola chinesa" ou a uma flauta que chora na escuridão.

Enquanto isso, os lugares dentro da poesia de Pessanha dão-se pela espacialização das imagens. Então vemos que tais lugares não têm demarcações determinadas dado que sempre se interseccionam e confundem-se à medida que as imagens se diluem. Um exemplo disso seria o soneto "Vénus I", em que a espacialização se concretiza por pedaços do cenário: em primeiro "À flor da vaga" e depois a onda que alaga o ventre e o refluxo, sugerindo um corpo no fundo do mar. Em seguida, o esboço feminino "de pé flutua", alternando mais de uma vez de lugar. Aqui nenhuma coordenada espacial serve para medir a distância, e nunca se sabe onde se encontra o vulto feminino, entre estes planos sobrepostos, misturados na água.

O que se cria e subsiste na dimensão espacial da poesia de Pessanha é só um ambiente poético, "uma atmosfera mista das impressões sensoriais recebidas e transmitidas, das visões guardadas no espírito" (Lemos, 1981, p. 45). Vejamos no seu célebre soneto "Passou o Outono já..." (Pessanha, 1988a, p. 83): as "Águas claras do rio" combinam com confusas formas femininas – "cabelo dela, flutuando", "os olhos abertos e cismando", "mãos translúcidas e frias" – associando as várias melancolias do sujeito poético. De novo, estes pedaços do cenário servem para a espacialização em que tudo afinal se confunde: para além da água e do sol, o poema não evoca mais nenhum elemento natural para criar uma atmosfera de vaga mágoa e tristeza. Então, o rio, como Esther de Lemos (1981, p. 46) sublinha, parece não ter margem e por isso inunda todo o plano imaginativo para depois tudo fluir, se dissolver e se fundir. Ou seja, todo o espaço é só água, é só uma fluidez que leva consigo as melancolias, as saudades, os espantos.

Por sua vez, e nisso parece ser contrário ao seu mestre, Eugénio de Andrade não omite sistematicamente as referências aos lugares reais, pois examinam-se nos títulos do

poema na antologia os topónimos dos lugares onde o próprio poeta residiu e visitou. Tais poemas lêem-se principalmente no livro *Escrita da Terra*: há títulos que referem nitidamente os lugares da terra natal, na Beira Baixa, como "Monfortinho", "Castelo Branco", "Póvoa de Atalaia", "Campos de Atalaia", que o poeta não se cansa de louvar nos versos e em vários outros depoimentos, aos quais diz dever muitos dos motivos, e a inspiração da sua poesia. Diz o poeta: "devo ao céu camponês da minha infância esse princípio de paixão que e leva a procurar nas palavras o rumor do mundo" (Andrade *apud* Saraiva, 1995, p. 32). Nesse livro também convivem outros poemas que acompanham a viagem do poeta a outras terras de Portugal ("Lisboa" "Peniche", "Foz do Douro", "Alentejo"), Grécia, Itália, Áustria, Espanha, Alemanha, Inglaterra, México e os Estados Unidos. Então, globalmente parece que a poesia de Eugénio de Andrade revela maior nitidez quanto à localização do lugar real. E não parece inoportuno encarar a paisagem camponês nesta poesia, por exemplo, as árvores, a brancura da cal, o rio, a madressilva como a evocação da paisagem da Beira Baixa, mesmo quando o lugar estiver omissa, dada a intensa relação que se percebe pela insistência das declarações entre a poesia e o lugar de afeto na infância.

Porém, considerando a quantidade da produção ao longo do seu percurso poético, ou seja, ao longo de uma vintena de livros, essas referências não deixam de parecer pouco. Mais que isso, Eugénio de Andrade, não sendo um poeta realista, os topónimos valem muito mais que a localização geográfica. A poesia recria o próprio real no interior. Tal como o seu mestre Camilo Pessanha, Andrade trabalha delicadamente nessa paisagem interior com "a música da linguagem" e "a dança das imagens" (Saraiva, 1995, p. 35). Neste sentido, as referências aos lugares reais para Andrade, é só um instrumento para simular o real, e por mais que colem à realidade, não passam de ser deíticos ou figuras simbólicas de tempo e espaço, relacionadas com emoções e sentimentos. Por sua vez, as imagens da natureza também não remetem para determinados espaços e tempos do mundo objectivo, pois vêm da reminiscência e não se distinguem umas das outras nos versos:

[...] nem as «pontes de fumo» são forçosamente as do Porto. A cal e os cardos dos meus versos tanto podem ser os do Alentejo como os de Epidauro; as oliveiras de Castelo Branco confundem-se na minha memória como as de Corfu ou de Maiorca.

Num só poema, às vezes num só verso, podem fundir-se várias imagens, algumas próximas, outras longínquas. (Andrade, 2022, p. 175-176)

Quando toca ao espaço poético, ele também parece cheio e confuso. Os lugares criados por fragmentos da paisagem não se encontram cindidos rigorosamente, tendo como a água o diluidor para que todas as imagens acabem numa confluência.

No poema "Um Rio Te Espera", o sujeito fala com um "tu", num tom íntimo que nos convida a entrar no espaço poético em que vários planos se confundem em torno do elemento central "rio". Em primeiro, percebe-se um ambiente urbano e nocturno: "Estás só, e é de noite,/ na cidade aberto ao vento leste" (Andrade, 2017, p. 96). Debruçado sobre a ponte, o olhar está dirigido ao rio: "Olhas a água onde passaram os barcos, / escura, densa, rumorosa /de lírios ou pássaros nocturnos" (*Idem*, p. 97). Mas logo depois nas estâncias intermédias, se entrelaçam as imagens espacializadas da cidade ao perto de "multidão" "cães" e "crianças", bem como do meio rural e longínquo da infância (de "madressilva" "muro do quintal" "medronhos"), e sente-se ao mesmo tempo tanto um afastamento da água à sua frente, quanto a aproximação dela pela iteração do impacto visual: "Olhas o rio" (*Idem*, p. 97). Em seguida, o sujeito volta para o rio e apela repetidamente com insistência:

Olhas a água, a ponte,
os candeeiros,
e outra vez a água;
a água;
água ou bosque;
sombra pura
nos grandes dias de verão.
(Andrade, 2017, p. 97)

A repetição pede atenção para a água que corre e, como no primeiro poema do mesmo livro, a água deste poema também "inunda, reina, amanhece" (Andrade, 2017, p. 93). Assim, neste poema, num ritmo alucinante, o elemento aquático que revela a própria duplicidade de sentido (escura, densa vs. leito da infância) cria por fim um efeito

da diluição em que os planos se cruzam e as representações do espaço urbano, sombrio, e as do espaço rural, estival, se confundem. Mais uma vez, como ocorre igualmente no poema referido de Camilo Pessanha, o que resta no plano imaginativo é quase só água, em que a distância se torna ambígua e se dissolvem e se misturam a amargura melancólica da solidão e das saudades, e a doçura terna da infância.

2.2. A Navegação no mar

Para além da indefinição dos lugares topográficos, há outro nível da indeterminação espacial que se manifesta na viagem marítima, com a qual se prende o sentido de errância, numa busca da identidade perdida.

A viagem, a mudança de um lugar para outro relativamente afastado, opõe-se naturalmente à fixação do espaço. A viagem marítima acentua essa indefinição, ainda mais que a viagem por terra. O mar tem rotas, mas nunca tem caminhos. O mar surge sem caminhos, pois sempre eles são varridos por ondas inquietas: o mar constitui um dos típicos espaços literários do carácter instável, lugar de incerteza. Segundo Chevalier & Gheerbrant, para a simbologia tradicional, "o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal" (2001, p. 592). Neste sentido, sob a metáfora da navegação na poesia, o sujeito poético pode vaguear sem se identificar com qualquer coordenada espacial do mundo exterior, e ao mesmo tempo, interpelar-se e procurar incessantemente quem é que é.

É de referir que, na poesia, tais motivos são atravessados pelo sentido de exílio, uma questão comum da modernidade, a qual, segundo explica o estudioso Mihai Spărosu (*apud* Marchioro, 2018, p. 39), "often seeks to generate utopian social schemes in an attempt to compensate for its exacerbated sense of ontological loss". Ainda que Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade não tenham sofrido um exílio no sentido mais restrito, o sentimento de perda das raízes de si próprio, o medo do vazio e a sensação da inadequação ao mundo ao redor conspiram para que o sujeito poético na poesia deles se

lance à navegação no mar ilimitado, em constante busca de reconhecimento da própria imagem, com a angústia da perda definitiva.

Na obra de Camilo Pessanha, identifica-se o exílio não apenas na sua ida para Macau, mas particularmente nos poemas que partem da ideia simples da vida como viagem marítima. Exemplifiquemos com "Roteiro da Vida", em que o eu-lírico parte num navio, não sabendo donde veio nem para onde vai:

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?

Nalguma rocha ignota
Se vai despedaçar, com violento fragor...
Mareante, deixa as cartas da derrota.
Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,
Que azar me fadou?
Das mágoas que tenho,
Os ais porque os dou...

Ou siga, maldito,
Co'a bandeira amarela...

.....

Pomares, chalets, mercados, cidades.

A olhar da amurada,
Que triste que estou!

Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...
(Pessanha, 1988a, pp.115-116)

Na primeira estrofe, o sujeito lírico parte com o desejo do exílio, afastando-se das "pedras más" para desejar submergir no oceano azul enquanto destino contraditoriamente utópico/ distópico. Porém, o sentimento da perda logo predomina. Alternam-se os sentimentos de incerteza e da errância do sujeito lírico em relação ao movimento do navio, as suas interrogações diante da vida nas estrofes mais curtas (segunda, quarta, sexta) e a paisagem envolvente do exterior, os traços do navio nas estrofes restantes, num ritmo cada vez mais acelerado, o contraste entre o sentido de perdição num espaço indefinido, de busca inútil do sujeito. E, na última instância, o sujeito, ou seja, o indagador, triste e desesperado, é levado a pedir às "miragens do nada" que lhe digam quem é.

O mar sem margem, desta vez, implica um constante mover-se no espaço, sem coordenadas nem direcção definidas, coincidindo a paisagem com o ritmo interior do sujeito lírico. Neste espaço indeterminado, ele torna-se um errante cuja identidade vai fluindo, movendo-se ele como as ondulações do mar, sem fixação à vista que não seja o fundo do mar.

Eugénio de Andrade, tal como o seu mestre, também aproveita o carácter fluído e flutuante do mar para representar o ir e vir infinito, no intuito de mimetizar os movimentos incessantes e errantes, numa poesia feita de metamorfoses, do ser informe da "água", sempre móvel e incapturável.

Neste sentido, na poesia de Andrade, o vaivém do mar também desperta no "coração inseguro dos pássaros" (Andrade, 2017, p. 61), como no coração humano, o desejo da navegação, de auto-exílio como uma fuga à realidade da carência. "É urgente um barco no mar" (Andrade, 2017, p. 85), como escreve o poeta no célebre poema "Urgentemente". A esse ato de "navegar" são atrelados outros símbolos como "barco" e "navio" que, segundo Óscar Lopes, poderiam ser vistos como "espécie de casa móvel, a cuja estabilidade, apenas relativa, se comunica a força viva do vento, na perspectiva de um mar ilimitado" (2001, p. 25). Esta navegação no "barco perto, distante, perdido" (Andrade, 2017, p. 64) que ganham o relevo especialmente a partir do livro *As Palavars*

Interditas, ainda que nem sempre se encontre no mar, o barco sugere por um lado a errância e a experiência do não lugar e, por outro, uma viagem resistente à perpétua instabilidade no intuito da procura. Todavia, a maioria dos casos é diferente do poema acima citado de Camilo Pessanha. A navegação não é representada directamente, mas é sugerida pelas palavras "mar", "barco", "navio", "flutuar", "navegar", etc.. A repetição do substantivo sugere a navegação ao vento no mar nos versos seguintes: "onde passa o vento, // livre livre livre, // (...) e / bruscamente / um rumor de sangue: // mar, // barcos barcos barcos" (Andrade, 2017, p. 170). Em vez da viagem solitária, o sujeito poético de Eugénio de Andrade procura o reconhecimento de si próprio pelo meio de encontro com o rosto ou o corpo do amado. Como acontece com "na boca dos amantes que se beijam/ no alto dos navios" (Andrade, 2017, p. 66) ou com "Feliz, o meu rosto no teu./ Oh tão azul o mar na tua mão!" (*Idem*, p. 120).

Nesta poesia também se examina o movimento ao contrário. O exemplo disso seria "As Palavras Interditas". Quando no espaço surgem "margens nuas" (Andrade, 2017, p. 61), as amantes encontram-se separados e os navios flutuam no ambiente desumanizado da cidade e regressam ao rio à procura do encontro com o rosto do amado:

Os navios existem, e existe o teu rosto
encostado ao rosto dos navios.
Sem nenhum destino flutuam nas cidades,
partem no vento, regressam nos rios.
(Andrade, 2017, p. 61)

Depois, o mar surge no plano escuro e convida o sujeito a sair da realidade em que o amado está ausente. Por isso, entre a luz e a sombra, a voz lírica profere: "É preciso partir, é preciso ficar" (*Ibidem*).

E ainda é de referir que, podemos observar uma ligação forte entre o corpo e água, no encontro com o amado no verso referido: "Feliz, o meu rosto no teu./ Oh tão azul o mar na tua mão!" (*Idem*, p. 120). O corpo serve de uma fronteira física que separa o espaço interior do Eu daquilo que lhe é exterior. Então, não é de estranhar que o fluxo vital da água corresponde ao fluxo da vida de um corpo juvenil e fértil em que se pode despertar violentamente a sensação erótica, uma experiência mais primitiva e intuitiva do ser humano em que se confunde a distinção entre o exterior e o interior, ou seja, o

"eu" e o "outro". Neste sentido, poderíamos ainda verificar uma fluidez entre o exterior e o interior do "eu" no ato da união dos corpos dos amantes, sugerida muitas vezes pela metáfora da confluência da água: "Ama/ como o rio sobe os últimos degraus/ ao encontro do seu leito" (Andrade, 2017, p.128), "Impetuoso o teu corpo é como um rio/ onde o meu se perde" (Idem, p. 30). O sujeito também "bebe" para anular a fronteira entre "eu" e "tu": "beber a água/ mais funda do teu ser" (Idem, p. 156), e como no poema "Corpo Habitado":

Corpo para beber até ao fim
meu oceano breve
e branco,
minha secreta embarcação,
meu vento favorável,
minha vária, sempre incerta
navegação.

(Andrade, 2017, p.157)

Semelhantemente, na obra do ser mestre, encontramos a fluidez entre o "eu" e um corpo feminino de "outro" no gesto de "beber" em "Estátua": "E minha obsessão! Para bebê-lo/ Fui teu lábio oscular, num pesadelo, / Por noites de pavor, cheio de medo" (Pessanha, 1988a, p. 77); ou na fusão do "eu" em "tu" que surge da água, "Morre-me a boca por beijar a tua" (Idem, p. 79).

Capítulo III

A Água e o Tempo

Na poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, sendo a água semelhante à música, à própria poesia, não apenas a sua fluidez representa a fluidez do tempo real, como também a escrita poética sobre a água representa o domínio formal desse tempo. Ambos os poetas tentam chegar a um além-tempo do desejo, respetivamente por meio da sua materialidade fónica e sintática, como da imaginação por esse modo engendrada. Assim, constrói-se a experiência temporal do sujeito diante das águas e, paradoxalmente, desfaz-se a mesma a fim de a superar. A água, tal como a música, deixa apanhar-se e escapa-nos. Neste capítulo, focar-nos-emos na análise de alguns dos poemas que mostram este aspecto acima sintetizado, para assim percebermos mais profundamente o motivo da água e dos temas concentrados no tempo na poesia de Camilo Pessanha e de Eugénio de Andrade, seu discípulo. Digamos que, de um modo geral, mesmo que os dois poetas apresentem atitudes ligeiramente diferentes perante esta vivência, encontraremos dois sujeitos que, simultaneamente, lamentam a fugacidade do presente e a irreversibilidade das memórias do passado e evocam um tempo ainda ausente que poderia ser futuro, ou ilusório que nunca virá.

3.1 A estética moderna da efemeridade

Para compreender a abordagem do tempo tratada na poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, temos como pressuposto o facto de nos versos de ambos se verificar a agudíssima consciência da fugacidade do tempo, como por exemplo, em "A fugitiva hora, reevoquei-a, / —Tão rediviva! nos meus olhos baços..." (Pessanha, 1988a, p. 84) e "a juventude suspensa/ a fugitiva voz da água entre o azul de um prado ou de um corpo estendido!" (Andrade, 2017, p. 70). Esta consciência resulta tanto da experiência pessoal dos próprios poetas como da comum percepção do tempo, a qual poderia ser explicada pela visão da Modernidade, desde logo definida por Baudelaire, que enfatiza a aceleração do ritmo da vida, e a vincula estreitamente à concepção do que

é belo na arte moderna. De acordo com o autor francês, a característica da estética moderna consiste nos conflitos incessantes entre o ideal e o tédio (*spleen*) da realidade, a infinitude e a finitude, bem como na fuga para um mundo longínquo ou paralelo, para um paraíso artificial. Neste sentido, não concordando ele numa beleza que fosse absoluta e única, para ele confundia-se a experiência estética com a experiência histórica e a beleza era composta pela intersecção da eternidade com a transitoriedade do presente. A obra da arte moderna devia ser norteadada pela vivência dessa dinâmica e, logicamente, também dessa tensão. O poeta francês refere-se expressivamente ao termo "modernidade" para designar "the ephemeral, the fleeting forms of beauty in the life of our day, the characteristic traits of what, with our reader's permission, we have called 'Modernity'" (Baudelaire *apud* Habermas, 1998, p. 9). No ensaio "The Painter of Modern Life", deu uma definição talvez ainda mais explícita: "By 'modernity', I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable" (Baudelaire, 1964, p. 13). O estudioso Tong Ming (2019, pp. 57-58) sublinha que para Baudelaire a obra artística sublime devia ter a sua raiz na vida impermanente da época, pois, na sua opinião, a criatividade provém da percepção marcada pelo tempo. Por outro lado, a eternidade é a manifestação do ideal. Essas duas metades da arte confrontam-se e interseccionam-se, produzindo a tensão que oscila entre o conflito e a harmonização das dialécticas. Isto implica que o Homem possa encontrar uma maneira artística conciliável com a crise existencial: a arte moderna é capaz de extrair o eterno do passageiro, é capaz de "deter o fluxo constante das trivialidades, romper a normalidade e satisfazer o anseio imortal de beleza durante o momento de uma ligação fugaz do eterno com o atual" (Habermas *apud* Marchioro, 2018, p. 36).

Cremos que esta ideia de Baudelaire assumirá um grande peso no poeta considerado pioneiro do modernismo português — Pessanha, e depois igualmente em Andrade — um seu discípulo que teve um papel ativo na plenitude da segunda vaga do modernismo português. Em ambos, a fugacidade do tempo passa a ser uma percepção fulcral da vida moderna, conseqüentemente, torna-se um aspecto fundamental na construção do eu-lírico moderno na poesia, cuja nova vivência temporal altera profundamente a relação do presente com o passado decadente e o futuro. Dada a nova

relação do sujeito com o tempo, o conceito de “modernidade”, a partir da definição de Baudelaire, enfatiza certos temas que já eram comuns noutros períodos. No caso da poesia de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade, a percepção do tempo enquanto fluência eterna e presente fugitivo constitui o motivo de uma parte significativa dos poemas baseados no elemento da água. Por isso aqui trataremos em primeiro lugar os temas mais imediatamente engendrados por esta raiz baudelairiana: a efemeridade da existência e o devir do mundo no tempo.

3.2 A Água, esse impiedoso fluir

A consciência da passagem rápida do tempo conduz os poetas a reflectir sobre a natureza efémera de si próprio e a constante movimento das coisas, tentando encontrar uma resolução poética para esse movimento contraditório, cada um à sua maneira. Por meio das metáforas da água, os poemas de ambos os poetas, com sensibilidade delicada, evidenciam este sofrimento humano na tensão temporal – entre a água que foge e a água que dorme —, mas igualmente o sentimento da melancolia com ela relacionada – os temas do devir e da morte na água. Porém, as perspectivas reveladas sobre a vida e a morte poderiam ter convergências e divergências quando lidas nos dois autores.

3.2.1. A água como a fugacidade do tempo e a morte em Camilo Pessanha

Na poesia de Camilo Pessanha, o olhar é uma das capacidades sensitivas de maior relevo para afirmar o ser efémero que percepção o real. Com efeito, o sentido do tempo está principalmente manifesto nas imagens que lhe chegam da realidade exterior à retina. Por um lado, se no mundo externo as coisas nunca cessam de se mover e mudar, as imagens cerebrais dessa realidade, nas quais há hipoteticamente muito da realidade, são também elas formas mudáveis e fugídias. Por outro lado, segundo Esther de Lemos (1981, p. 41), as imagens resultam dos olhares rápidos nos instantes raros do contacto interior com a realidade e, por isso, são impossíveis de se fixar e revelam-se fragmentárias. A autora ainda acentua que, em Pessanha, quase não se chega a distinguir lucidamente "as imagens, dos objectos, os estados de alma, das visões" (Lemos, 1981, p. 42). Enquanto o "espírito" ou o "coração" do sujeito — por exemplo, o coração no

verso "Ó meu coração, torna para trás!" (Pessanha, 1988a, p. 80) — estiver em movimento, é fácil confundir esta instabilidade e complexidade da psique humana com o movimento da paisagem vista.

Segundo o exposto acima, o sujeito sofre com a consciência do tempo, porque se encontra preso numa realidade confusa, empurrado cegamente para a frente, sem poder ficar, regressar ou sequer saber para onde vai. Este movimento ininterrupto, que se verifica em toda a poesia de Pessanha, é composto pelos movimentos entrelaçados das coisas fora e dentro da retina, dois domínios que nunca chegam a ser bem definidos pelo poeta. O sentido deste movimento, subtil e difícil de exprimir, isolar e explicar até com o conhecimento científico, faz-se sentir muito no referido visualismo rápido dos seus versos. Talvez seja porque este percurso visual é evocado pela imagem da água, também usado para significar o percurso do tempo e da vida humana, que ver e viver se lêem em conjunto, como afirmação e negação, numa síntese semelhante ao que descreve Bachelard: "O ser votado à água é o ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente" (2018, p. 7). Parece-nos que Pessanha procura evidenciar esta vertigem do ser sobretudo na fusão do efeito da luz na água, criando planos visuais fragmentados, próximos das pinturas impressionistas: a luz que possibilita os reflexos da realidade e os faz chegar aos olhos e a água que, flutuando e correndo, confere às imagens a mobilidade e a transitoriedade, com os contornos indecisos, as cores cambiantes.

O olhar de Pessanha está muitas vezes centrado na visão das águas: os olhos vêm as imagens a passar e a deformarem-se com o correr do rio, "refractadas, longamente ondeando" (Pessanha, 1988a, p. 84), e não deverá parecer inoportuno afirmar aqui a curiosidade de as pupilas se encontrarem muitas vezes por abaixo da transparência da água, numa visão do naufrago. No soneto II do díptico "Vénus", o sujeito mergulhado vê os destroços no fundo da água depois de um naufrágio consumado: "Na fria transparência luminosa/ Repousam, fundos, sob a água plana" (Pessanha, 1988a, p. 82). O sentido do tempo, concretizado estilisticamente por esse efeito óptico na água ganha vulto no soneto seguinte:

Imagens que passais pela retina

Dos meus olhos, por que não vos fixais?
Que passais como água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncais,
E o vago medo angustioso domina,
— Por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos,
— O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual dos meus dedos incertos,
— Estranha sombra em movimentos vãos.
(Pessanha, 1988a, p. 84-85)

Logo na primeira estrofe, o sujeito não compreende porque é que as imagens não se detêm e as suas interrogações vão ganhando a intensidade do tom ao longo do poema. Na frase relativa subordinada suspensa, "Que passais como água cristalina", é conferida às percepções visuais a qualidade subjectiva da água cristalina por uma comparação directa. O eu-lírico não é capaz de fixar uma imagem sequer, pois todas elas passam fugidias e móveis pela vista como água que brota da fonte e a extravasa. Ao nível semântico da palavra, cremos que se estabelece a equivalência entre "imagens: olhos" e "água: fonte" que o estudioso Paulo Franchetti salienta: "se processa a partir da noção de que em ambos existe um momento único de passagem, sem possibilidade de repetição ou retorno [...] A fonte é a imagem da exteriorização, em que aquilo que se exterioriza se afasta irreversivelmente da origem" (*apud* Monteiro, 2010, p. 53). Assim, a fonte, donde deriva todo o complexo simbólico, aponta para um movimento do interior para o exterior. Não há um regresso ao lugar da origem, antes um processo de fuga que dá ênfase ao conceito da transitoriedade e da irreversibilidade da realidade percebida pelo próprio sujeito por meio do olhar, na corrente do tempo. Logo, na unidade da primeira estrofe, a água que o sujeito narcísico contempla também pode

servir do espelho. Podemos recorrer à hermenêutica psicanalítica de Bachelard (2018, p. 25), para lhe revelar essa constante e indefinida transformação de si próprio e do mundo ao redor.

Na quadra seguinte, impelido a aceitar o facto de as imagens estarem fadadas a desfazerem-se, o sujeito supõe que haja um término onde o curso das imagens cessaria, mas tal como antes teima-se num processo de dissolução indeterminada: o fluxo da água iria reter-se em "o lago escuro", correspondendo ao "nunca mais" do verso anterior, que já assinala a ideia de haver um ponto em que as imagens não existiriam ou nunca mais retornariam. Como vimos na análise de Bachelard no primeiro capítulo, a água estagnada e silenciosa fornece a carga material necessária para credibilizar o devaneio da morte. Verifica-se a mesma tendência ao escurecimento e ao entorpecimento da água-viva:

[...] toda água primitivamente clara é [...] uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água-viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água-viva é uma água que está a ponto de morrer. (Bachelard, 2018, p. 49)

Então, poderíamos verosimilmente interpretar desta maneira a dimensão física e psicológica da água: a água-viva das imagens vai absorvendo "o vago medo angustioso" do sujeito desamparado, tornando-se assim cada vez mais pesada e sombria até num lago escuro que, enfim, "recebe a morte em sua intimidade" (*Idem*). No quarto verso – com o travessão que indica uma mudança da atitude, pontuação típica da sintaxe de Pessanha, como observa Óscar Lopes (1987, p. 133) –, o sujeito interroga angustiado mais uma vez a razão pela qual as imagens não o levam com elas, mostrando já o desejo de partir rumo ao lago escuro, prefiguração da morte. Aqui está presente a metáfora do auto-aniquilamento, ou seja, o "mim" ou o "me" do poema deseja desfazer-se como imagens, atingindo como elas a dissolução, o fim da vida. Portanto, o espírito aspira fundir-se na água-viva sem forma fixa, já prenúncio da morte, tal como sucede no dito de Heráclito citado por Bachelard (2018, p. 59): "É morte, para as almas, o tornar-se água". Mais adiante, trataremos mais profundamente este desejo manifestado noutros poemas de Camilo Pessanha.

Para além desses significados metafóricos e simbólicos assumidos pela água, a ideia das imagens fluídas, fugitivas, é reforçada por uma linguagem aquática, realizada por meio da exploração fonosimbólica que imita a liquidez aos versos. Nas primeiras duas estrofes, além dos verbos "passais" — que se repetem duas vezes —, "ides" e "levais" acentua o sentido semântico do movimento, de algo que corre para a frente sem voltar, reforçado pelas rimas de "-ais" — em "passais", "fixais", "mais" — juntamente com o emprego de consoantes líquidas e sibilantes dispersas, por exemplo em "olhos", "cristalina", que promovem o escorrimento dos versos, dando a ideia do fluir contínuo da água. Particularmente na assonância de "-ais", as tónicas vogais predominantes articulam-se na posição relaxada da boca, enquanto as tónicas [i] já exigem a pronúncia com mais força e tensão. É desta maneira que a alternância da posição da boca parece estar a imitar o som do fluir contínuo da água que bate e abre, repetidamente, sem destino conhecido. Spaggiari (1982, p. 74) observaria ainda que os *enjambements* nos primeiros seis versos também sugerem a sensação do fluir, porque as imagens escorrem sem repouso a par da água. Mas, é de notar que, a partir da segunda estrofe, o som de "-ais" torna-se mais fraco pois só aparece em "juncais" e "levais" e dá lugar ao uso mais frequente de [u] em "escuro", "curso" e "angustioso", sugerindo o ritmo já brando e mais fechado, tanto nos sons dos versos, como na água. Isso coincide com a tendência da vida para a morte, que as palavras bem sugerem na sua fono-semântica.

Na terceira e quarta estrofes, o eu-lírico apercebe-se da inutilidade dos seus olhos que não lhe conservam a materialidade das imagens, e por isso, desesperadamente, suplica que fiquem pelo menos as sombras das suas mãos. Desta vez, a água pode corresponder ao estado do espírito do sujeito pela sua ausência. A aridez alude aos olhos do sujeito, incapazes de reter qualquer imagem, sugerindo assim a inutilidade do ser efémero e a impossibilidade da transcendência.

Na última estrofe, já se manifesta o desejo de captar e eternizar aquilo que lhe é exterior. No pedido "Fica sequer", recorre também à disposição rítmica e estrutural, a fim de recriar a demora e a suspensão no texto. Dispensar-nos-emos da análise minuciosa neste momento, dado que nos debruçaremos de novo sobre a maneira como se trabalha este efeito na última parte desse capítulo...

Noutro poema muito semelhante ao que analisado, o sujeito contempla novamente o fluir das imagens num ambiente frio do inverno. As águas límpidas e fugidias provocam-lhe o mesmo sentimento e o levam a interrogar-se outra vez:

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, 1988a, p. 83)

De novo, as águas correntes reflectem uma realidade do carácter instável e fragmentário, carregando a melancolia do sujeito: "Onde ides a correr, melancolias?/ — E refractadas, longamente ondeando,/ As suas mãos translúcidas e frias..." (*Idem*, p. 84).

Vemos facilmente que, nos versos que compõem a *Clepsydra*, todo o ser está fadado a morrer e a desfazer-se no termo hipotético do tempo. A inevitável morte espreita na esmagadora maioria dos poemas, podendo o seu pensamento aproximar-se de muitos filósofos de índole pessimista, como Schopenhauer ou Cioran (Eiras, 2020). Contudo, seria necessário precisar aqui, para o distinguir até de Eugénio de Andrade, que não é a morte no seu sentido usual que causa um temor imensurável e a rejeição, pois se trata, para Pessanha, de uma morte desejável, do próprio sujeito poético ou do outro que ama como a sua mãe, no exemplo do poema "Quem poluiu".

A afirmação pode parecer-nos duvidável: como pode a atitude predominante perante a morte ser a do desejo? De facto, o desejo da morte podia ser entendido como uma busca da anulação dos sentidos, do desprendimento das paixões humanas; e, por conseguinte, o querer a cessação do sofrimento que advém dos conflitos. Todavia, é de acentuar que, desse ponto da vista, a morte, nos poemas de Pessanha, não significa a aniquilação total, pois o sujeito imagina-se morto, mas paradoxalmente, não perdeu completamente a capacidade de ver e sentir. Salienta-se um processo da vida que se vai desfazendo: é um limiar do deslizamento da vida para a morte, do ser para o não ser. Mais uma vez, observa-se a presença dos olhos: contrastando com as retinas vivas pelas quais passam as imagens, o poeta pede-lhes: "Sossegai, esfrai, olhos febris" (Pessanha, 1988a, p. 81), para que os olhos sejam semiabertos, prestes a ser apagados como se

fossem dormentes ("olhos baços"³, devem eles ser), ou já apagados em "Água Morrente" e "Branco e Vermelho": "Fez-me perder a vista, / Fez-me fugir a vista" (Pessanha, 1988a, p. 131) Eis o estado que permite uma união breve entre o sujeito e o objecto, estando finalmente rompida a dor inerente à existência na realidade: "Porque o melhor, enfim, / é não ouvir nem ver.../ Passarem sobre mim/ E nada me doer!" (Pessanha, 1988a, p. 118).

Este ideal só pode ocorrer quando "Às águas da torrente/ Já tão longe passadas", já tinham chegado a uma situação limite, "nunca mais", tal como sucede no soneto "Imagens que passais". A água, mais uma vez, simboliza a vida, a passagem do tempo e, ainda mais importante, sugere a ideia da morte em si mesma. A água vai correndo e sempre perdendo um pouco de si ao longo do curso, e desta forma sugere a cada minuto a morte que se avizinha. Mas disso nunca teremos a certeza, pois é como Jean-Paul Sartre afirma: "enquanto existes, não existe a morte; quando a morte sobrevier, então não existes tu" (*apud* Almeida, 2010, p. 117). Nesta linha de pensamento, a experiência da morte nunca chegará a ser dita ou escrita verdadeiramente, pois quem fala e escreve ainda vive e existe. Contudo, a lógica é subvertida aqui. O advérbio "já" frisa o sentido do passar, um passado acabado, associado à sugestão de "águas da torrente", remetendo-nos para um tempo diferente da ação humana e da existência, um tempo fora do conhecimento, do campo indizível. É esse momento não explícito que, na poesia de Pessanha, a "água" insinua.

Analisámos nos poemas anteriores que a água representa uma força cruel que avança sem piedade e o momento em que todos os vestígios humanos serão apagados pela água. Para o sujeito, a única maneira de escapar a este horrível desencadeamento é ser levado pela água até àquele lago sombrio do devaneio, onde finalmente pode dormir em paz, sendo atirado o corpo para o mar sem limite, dissolvendo-se nos destroços batidos pelas ondas.

O sujeito pede que o mar lhe tome o corpo e a alma, um lugar onde, segundo Spaggiari, "espaço e tempo se anulam, onde o homem se pode tornar criança e deixar-se

³ Cf. Pessanha, 1988a, p. 84

embalar, minorado por um momento das suas responsabilidades e aliviado do peso de viver" (1982, p. 107).

Tomai meu corpo e abride-lhe as veias...
O meu sangue entornai-o,
Difundi-o, sob o rútilo sol,
Na areia branca como em um lençol,
Ao sol triunfante sob o qual desmaio!
(Pessanha, 1988a, p. 116-117)

Ou apela à sua dissolução nas gotas caídas da chuva:

Meus olhos apagados,
Vede a água cair.
Das beiras dos telhados,
Cair, sempre cair.

Das beiras dos telhados,
Cahir, quase morrer...
Meus olhos apagados,
E cansados de ver.
Meus olhos, afogai-vos
Na vã tristeza ambiente.
Cai e derramai-vos
Como a água morrente.
(Pessanha, 1988a, p. 118)

Neste poema, encontramos uma nova aparência da água: a chuva, a água que cai numa verticalidade incessante, e que se dissolve, morre a cada momento. Desta vez, a água é "o elemento melancólico por excelência", nas palavras de Bachelard (2018, p. 94). Não apenas porque a queda da chuva nos provoca as imagens das lágrimas, mas também porque a água possibilita um devaneio sobre a disseminação. "O que se dissolve primeiro é uma paisagem na chuva; as feições e as formas se fundem. Mas aos

poucos o mundo inteiro se junta em sua água. Uma única matéria se apossa de tudo. "Tudo se dissolveu" (Bachelard, 2018, p. 95). Então, olhando para a queda das águas que marca a passagem do tempo, o sujeito assume-se cansado da sua situação e a impressão da dissolução toca-lhe o coração: pretende escorrer e desfazer-se com ela, e suplica que os seus olhos se afoguem na água para que cesse a visão inútil. Mais uma vez, a água da chuva assume o estatuto do destino ideal.

3.2.2 A água como a fugacidade do tempo e a morte em Eugénio de Andrade

Já em Eugénio de Andrade – poeta em que não faltam igualmente os dados sensoriais, essencialmente visuais e auditivos, que assumem o valor metafórico para escrever a percepção do real – não é tão perceptível esta conotação negativa da água. Se, em Pessanha, a água tem a ação clara no formar e deformar das imagens vãs e evanescentes, em Andrade, pelo menos lexicalmente, acentua-se mais a audibilidade da água, criando as palavras um "rumor" vivo, uma vivacidade "rumorosa" ao elemento aquático. De acordo com Joel Serrão (2005, p. 182), desde a primeira publicação de Andrade, *Pureza*, verifica-se a presença relevante das palavras "rumor", que se repercute em vibrantes como "ribeiro", "a água/escorrendo", "a corrente", "o rio", as quais desempenham o papel da cristalização imagética do devir do mundo numa temporalidade fugaz sentida pelo sujeito. O "rumor" é indissociável das águas que muitas vezes partem da nascente ou fonte, pois nasce nelas. É de referir que a fonte é um elemento importante para Eugénio de Andrade, pois é a fonte da força vital, o portador de energia de outras coisas da poesia. Segundo Luís Miguel Nava (1987, p. 29), ela é um dos “signos carregados” que “congregam uma energia suplementar, como se, além de designarem outras coisas, igualmente exprimissem um excesso de que essas outras coisas fossem portadoras”. O estado primordial do canto e da poesia é "a ossatura da percepção do tempo subjectivo" (*Idem*, p. 180), dado que só com o ritmo do tempo se torna audível para os homens a consciência do próprio tempo. As águas rumorosas também se fazem muito ouvir em *Ostinato Rigore*: em "Eros de Passagem", "Nas águas rumorosas da memória/ contigo agora acabo de nascer" (Andrade, 2017, p.133), em "Os Frutos", "rumoroso de águas e de vento" (*Idem*, p. 134), em "Escuto O Silêncio",

"Como um rio cresce, cresce um rumor;" (*Idem*, p. 138), ou em "Metamorfose da Casa", "à sua sombra encontrarei a fonte/ onde um rumor de água é só silêncio" (*Idem*, p. 135).

É óbvio que, já no último verso citado, nem o rumor nem o silêncio são estados opostamente absolutos nesta poesia, e o poeta ainda escreve: "O silêncio é de todos os rumores/ o mais próximo da nascente" (*Idem*, p. 137), "Escuto um rumor: é só silêncio" (*Idem*, p. 139), e "Aproxima a boca da nascente: / não te importes/ se for silêncio só/ o que te chega aos ouvidos:/ é música/ ainda" (*Idem*, p. 541). Daí a tensão criada próxima da imagem das águas entre a presença e a ausência dos sons. No início, o sujeito "escuta o silêncio", mas já provoca em si um rumor longínquo e pressentido que vá tornando cada vez mais audível e claro, pois ele "não cessa de crescer" (*Idem*, p. 138). Porém, depois de atingir o clímax, impõe-se a lei dura e impiedosa da mutação das coisas: há que dizer o adeus. Confrontando a ameaça do abandono, o sujeito procura voltar ao tempo ido, e por isso regressa, mais uma vez, ao silêncio anterior ao surgimento das palavras, tentando agarrar-lhe o pulsar interior. É de referir que também isto tem a ver com a reflexão poética, uma atitude dialéctica perante a palavra do próprio poeta. Por um lado, no entusiasmo do seu ofício verbal, o poeta é sempre um ser fascinado pelas palavras e é "espontaneamente verbicêntrico" (Lopes, 1979, p. 23). Por outro lado, o poeta reconhece cada vez mais o limite das palavras para exprimir a complexidade da condição humana, dada a taumaturgia enganadora das mesmas, ou a primazia ontológica delas sobre a coisa. Apercebe-se, segundo Óscar Lopes, de que "essa consumação pode ser posta em causa, que a plenitude é vibratória, contém sinusoidalmente o seu oposto, e se consegue através de um trabalho exercido sobre aquilo que não está consumado, sobre aquilo que não satisfaz, e é quase tudo" (1979, p. 23). Em suma, esta poesia é feita de uma tensão entre o silêncio e a linguagem, mais rigorosamente, é feita do movimento que oscila entre a proximidade e o afastamento do silêncio ao qual a poesia tende.

Por tudo isto, podemos observar pelo menos três tipos de movimentos cíclicos no carácter fluído e transitório do tempo, cujos ritmos tendem geralmente a acelerar primeiro e depois a abrandar, e nos quais as fases se correspondem umas com outras. Muito significativo é isto para a interpretação dos poemas de Andrade. Para a maior clareza, esquematizemos como o seguinte:

fonte/nascente → água/rio vivo, rumoroso



água/rio lento, surdo, escuro

Fig.1

silêncio → rumor primordial → sílabas → palavra → música → canto



murmúrio, rumor surdo, som intermediário entre palavra e silêncio

Fig.2

(re)começo/fim da vida → passado/infância → presente (tempo poético)



futuro (velhice, necessita de memória)

Fig. 3

Voltemos à maneira como Eugénio de Andrade aborda o tempo nos seus versos. A linguagem poética muitas vezes revela a tentativa de captar numa imagem a suposta essência do tempo, como sucede nos versos seguintes: "sentir o tempo, fibra a fibra,/ a tecer o coração de uma cereja" (Andrade, 2017, p. 33) – mesmo que tal tentativa de fragmentação possa ser em vão, pois até a existência dessa essência é duvidosa. E não é de admirar que, como o próprio gesto incessante de captar revela, se sinta que o tempo não é capturável. Na verdade, a poesia de Eugénio de Andrade estrutura-se, em suma, a partir da ideia da efemeridade, vivência partilhada pelo próprio poeta que deflui dessa reflexão geral sobre o tempo. São múltiplos os exemplos em relação a isso, e o mais representativo e sintético talvez seja o fragmento no poema "Cristalizações" em

Ostinato Rigore: "Estou de passagem: / amo o efêmero" (Andrade, 2017, p. 128). Verifica-se a constatação da vida efêmera como "passagem", ou como se diz noutros poemas, "luz breve" (*Idem*, p. 514), "folhas breves" estéreis (*Idem*, p. 33). O sujeito sabe bem que "a vida pouco dura" (*Idem*, p. 48) e desconfia de uma verdadeira eternidade: "nossa tão precária eternidade" (*Idem*, p. 637)...

Perante o tempo fugaz que rápido passa e leva tudo, interessante é podermos encontrar em Andrade vozes interrogativas que dialogam com as de Pessanha. Vejamos como o sujeito sente a mesma amargura perante a mudança constante:

correr do tempo ou só rumor do frio
onde o amor se perde e a razão de amar
— surdo, subterrâneo, impiedoso rio,
para onde vais, sem eu poder ficar?
(Andrade, 2017, p. 55)

O tempo flui impiedosamente e dá vida ao símbolo do rio que corre cegamente para a frente, sem tréguas. Note-se que o rio se encontra "surdo, subterrâneo", remetendo-nos para a fase próxima do fim do ciclo da água e da vida, segundo o que vimos. Estamos num tempo em que os rumores da água (metáfora da palavra e da poesia) transitam progressivamente para a própria ausência, ao passo que o fluir da água vai sofrendo a perda de visibilidade e velocidade, tal como a palavra "subterrâneo" nos sugere. Este estado intermédio acentua o sinal de mudança num sentido negativo. O rio ainda não chegou ao destino desconhecido, mas o sujeito na sua fugacidade já sente a ameaça do frio, a crise iminente do desgaste, do desencanto. Mais uma vez, há uma tendência ao entorpecimento a todos os níveis: o rio prestes a cessar de cantar, o amor prestes a estar gasto, o sujeito prestes a ser abandonado e pronto a morrer, entrelaçando e constituindo uma cristalização da mais efêmera existência do homem sob a lei inviolável do devir. Não é de surpreender que, no final do poema, a angústia leve o sujeito a inquirir para onde o fluxo do tempo irá, sendo o sujeito impotente para o impedir, "sem eu poder ficar", sem poder evitar as mudanças decadentes da vida.

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
de uma 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.

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.
(Andrade, 2017, pp. 36-37).

Encaramos, na primeira estância, interrogações sucessivas reforçadas pelas duas pontuações interrogativas, de um modo, digamos, que é típico de Pessanha, em "Passou o Outono Já": "Para onde me levais meu vão cuidado?"(Pessanha, 1988a, p. 83). O motivo é o mesmo. Enfrentando o fluir caudaloso do rio, o sujeito encontra-se em vertigem e convencido da sua efemeridade e inutilidade.

O rio, o objecto do canto da voz lírica, é novamente a concretização do fluir impiedoso do tempo que leva o sujeito poético para a frente e é também correspondente ao estado do espírito do sujeito. Ele canta e pergunta, pois já sente a ameaça da decadência no porvir que, porventura "pura solidão e desencanto", vai voltar a tomar-lhe o coração, substituindo a esperança do passado. No seu devaneio, esse fluir da água ameaça demarcar-se do reino nocturno do silêncio, o silêncio que marca o cessar do canto na primeira estância, nos tempos da água-viva e, portanto, como vimos no esquema anterior, corresponde ao fim da vida. Quando se trata dos efeitos sonoros, a

frequência das consoantes líquidas [l] [r] e [λ] em palavras tais como "levas" "silêncio" "pura" "hora" "contrária" "olhos" "molhei" e os ditongos descendentes que rimam em "cantei" e "molhei" garantem o efeito expressivo da fluidez da água, ao passo que a proliferação dos sons nasais, mais graves e escuros – em "onde", "solidão", "desencanto", "não", "noite", "maior", "mais" – acentua a melancolia e a dor da perda no correr do tempo. A isso acrescenta-se o *enjambement* que corrobora a fluidez dos versos. Ainda é interessante assinalar que, no último verso da primeira estância, se segue ainda uma vírgula ao ponto de interrogação, sugerindo uma pausa prolongada, uma incompletude da ação. Interpretávamos isto como uma demonstração do desejo e da tentativa de reter o fluxo do tempo para evitar o desencanto.

Nas estâncias seguintes, o sujeito pede que o fluir o deixe na terra, mesmo sabendo o sofrimento de "sabor amargo" da realidade. Porque vê na "terra", nos "frutos bravos" a esperança do recomeço de uma vivência em plenitude, sendo eles símbolos maternos da fecundação. Por fim, mostra-se o carácter metapoético e autorreflexivo da poesia de Eugénio de Andrade: a autonomia da poesia como a maneira de opor-se à morte e de buscar uma plenitude de vivência. O poeta pede sonhos, prantos e espasmos para com eles escrever a poesia, sinónimo de canção. Na sua perspectiva, a poesia tem um poder libertador e garante a expansão e abertura de significações inesperadas da linguagem. Com efeito, produz-se uma outra realidade eufórica em que se pode rasgar a sombra de um "vago medo angustioso", igual à do sujeito no poema de Pessanha sobre o caminho por vir e a morte à vista. Em Andrade, todavia, pode-se atingir a plenitude indo ao encontro da integração do "eu" e do "outro" numa "vida transbordante". Constitui-se uma experiência de "outridade", para usarmos o conceito de Octavio Paz: "Recuperar a vida completa significa reunir a parelha vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos" (Paz *apud* Araujo, 2012, p. 13). Constatamos neste poema a atitude positiva perante a iminência da morte, a qual pode ser designada como uma modulação de *Carpe Diem*, como é descrita por Óscar Lopes:

Há em Eugénio de Andrade uma sabedoria ainda de algum modo horaciana, uma trégua, por vezes de "áurea mediana" contente com as coisas; mas o mundo objectivo já não é o antigo, o tónus de esperança excede o da sapiência clássica da vida breve com a morte à vista (Lopes, 2001, pp. 19-20).

Voltando aos versos concisos que condensam o sentido do tempo do poeta em "Cristalização", a reação direta da efemeridade da vida não é tão pessimista como a do sujeito poético de Pessanha, mas é amar, é a aceitação e a entrega a essa efemeridade. O apelo ao aproveitamento do momento na sua deflagração também se verifica nos versos "passo e amo e ardo" (Andrade, 2017, p. 108), "colhe/ todo o oiro do dia" (*Idem*, p. 143), a ponto de a própria poesia se tornar "um só fluir, um só fulgor" (*Idem*, p. 131).

Óscar Lopes salienta esta positividade, afirmando que nesta poesia de Andrade até a dor é solar e "participa da alegria, como, no fundo, toda a verdadeira e intensa dor moral" (2001, p. 25). É de notar que o tempo é também o tormento matricial de toda a poesia de Eugénio de Andrade, mesmo que esta se veja revestida da aparência álcere. Até porque a noção de *Carpe Diem* tem óbvia ambivalência: a positividade de tirar o partido o máximo dos instantes é justamente o sintoma de uma consciência angustiada da brevidade do tempo humano. O envelhecimento, a morte, a solidão e as várias formas da decadência da vida são motivos que resultam num tom elegíaco, ainda que haja um desespero recolhido, a exaltação solar da vida plena. Na verdade, como Vergílio Ferreira observa, "Eugénio de Andrade está longe de ser o poeta da alegria útil, [...] se ele é o poeta da alegria útil, é-o da amargura e da morte que a determinam", "O que nos fala do lado de lá é apenas a melancolia pressentida ainda aqui" (Ferreira, 2005, p. 307). No fundo da sua poesia, "as palavras mordendo a solidão,/ atravessadas de alegria e de terror" (Andrade, 2017, p. 89).

Veremos esta tensão mais claramente nos poemas sobre a morte: ela é inevitavelmente penosa, mas à amargura da morte não falta a esperança e a coragem para a superar. Como já vimos em Bachelard, a água recebe a substância da morte, toda a abordagem sobre ela não a dispensa desse elemento líquido.

É de referir que são inúmeros os poemas de Andrade que tateiam a pele da morte. Antes de tudo o mais, e tal como na poesia de Pessanha, importa sublinhar que Eugénio de Andrade também se serve da água como o símbolo do destino, da morte, muitas vezes acompanhada do retorno ao silêncio das fontes: "O silêncio é a água destas pedras/ onde a noite se estende pra morrer" (Andrade, 2017, p. 243), "Como a noite sobe às fontes, / assim regresso à água" (*Idem*, p. 151), "Vai perder-se, não tarda,/ vai

perder-se na água sem memória, / assim como indiferente cai / um cabelo - ou neve" (*Idem*, p. 218), "Ou no lago cair um fiozinho de água./ O lago é o tanque daquela idade/em que não tinha o coração/ magoado" (*Idem*, p. 638).

Mas dessa ligação também existem exceções em que a *secura* significa uma fase do ciclo da vida, quando desaparece a água que corria em abundância e era a força vital. Por exemplo, "uma fonte por onde a água já não passa" (*Idem*, p. 34), "à míngua de água" anunciam o "tempo em que se morre" (*Idem*, p. 172).

Óscar Lopes, ao analisar o movimento semântico de metáfora da palavra "água", regista uma quebra no seu uso a partir de *Véspera da Água*, quando da fonte e da fluida mobilidade das forças vitais, se passa para "a linha de água" (*Idem*, p. 189) que significa "uma lenta diluição nos ritmos vegetais e minerais, processo a que apenas a nível do senso comum correspondem as ideias de envelhecimento e morte" (2001, p. 124).

como dormir?

Como enxotar a morte: esse animal
sonâmbulo dos pátios da memória?

Bago a bago podes colher
a noite: está madura:
podes levar à boca
a preguiçosa espuma
das palavras.

E crescer para a água.
(Andrade, 2017, p. 196)

Nesta fase da escrita, parece que o poeta ganha um novo nível de maturidade para aceitar a morte como uma queda e apreender a aproveitar esse grau minimal da vida humana com antecipação. E concordamos com Óscar Lopes que isto é porque Andrade faz poesia dessa antecipação, como Pessanha faz poesia por outra via (2001, p. 125). Embora o eu-lírico da poesia de Eugénio de Andrade não aspire à dissolução na água para livrar-se da angústia existencial, vê a água também como um horizonte desejado: "Sem nenhum destino flutuam as cidades,/ partem no vento, regressam nos rios"

(Andrade, 2017, p. 61), "Regressas à água/ mais pura do dia" (Andrade, 2017, p. 96). Por um lado, há uma visão da morte como a maturação fecunda desde *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" (Andrade, 2017, p. 39). Por outro lado, a água acaba por remeter para um incessante recomeço, pela sua força regeneradora, da vida e das suas memórias: "Nas águas rumorosas da memória/ contigo acabo agora de nascer" (*Idem*, p. 133). E o mar, enquanto o destino da errância, fornece a possibilidade de enganar a morte: "e sei uma canção para enganar a morte —/ assim errando vou a caminho do mar" (*Idem*, p. 353)

É particular nesta poesia de Andrade que esta força surja numa fusão da água com um ou mais elementos primordiais.

O corpo destrui-se e renova-se em combustão na água: "um rio onde ardesses/ para voltares a nascer longe da terra" (*Idem*, p. 281), "Como se fora minha a respiração do trevo/ alcanço a linha de água/ Habito onde o ar dói/ as próprias mãos acesas" (*Idem*, p. 189). O fogo pode assumir-se na forma da luz: "Um rio interior aguarda./ Aguarda um relâmpago, / um raio de sol,/ outro corpo", para que "Um novo corpo nasce" (*Idem*, pp. 81-82). Então, se há de morrer, o poeta apela: "Morre/ de ter ousado/ na água amar o fogo" (*Idem*, p. 129).

O mesmo acontece na conjunção terra/ água. Em "À tua sombra", morrer já não é acabar mas cantar e recomeçar quando "teu corpo nu" é associado à terra e à água:

[...] cantar ou correr
na água, na seiva
dos ombros, dos braços,
no azul secreto
da concha das pernas.
Ó sabor eterno,
ó mortal sabor
das fontes da terra,
materno, solar
rumor de alegria:
apetece morrer,

morrer ou cantar.

(Andrade, 2017, p. 111)

Desta vez, a água aparece como um veículo materno da morte, mas mantém-se a crença do sujeito no ciclo da vida: a vida e a morte se dissolvem e fundem nesse único líquido incolor. Em última instância, paradoxalmente, essa união leva-o a nem sequer reconhecer a morte: "A morte não existe: tudo é canto ou chama" (*Idem*, p. 82). Se a morte em Pessanha é uma saída da vida dolorosa, em Andrade a morte é, enfim, o recomeço de um novo ciclo do corpo, o renascimento.

Seja qual for o motivo, os sujeitos poéticos nos poemas de Pessanha e Andrade acabam por mergulhar nas águas primordiais, onde sempre o destino humano reside.

3.3. Água, guardiã da memória

Paralelamente, a angústia da passagem da vida e da morte fadada e a melancolia diante do devir desgraçado levam a que o sujeito poético tenha saudade do passado, quase sempre da infância, mesmo que a evocação das memórias seja igualmente dolorosa.

O que é que significam as memórias e o passado, especialmente a infância, para Pessanha? Segundo Spaggiari, a memória não é menos dolorosa, pois é "um coágulo de nostalgia e de dor" (1982, p. 44). A saudade, o sentimento dito mais típico do povo português, também é complexo e penoso por ser um sentido da perda e ausência do que outrora somos. Paulo Franchetti aborda este sentimento num seu ensaio:

[...] ao longo desse duplo percurso, temporal e espacial, esse coágulo que somos nós perde um pouco de si, impregna aquilo que nos impressionou ou nos seduziu: algo se desprende de nós e fica para trás, e nós nos vamos assim dissolvendo ao longo dos eixos do tempo e do espaço. É o sentimento decorrente dessa percepção que o poeta denomina genericamente de saudade e que tem, no contexto em que surge, uma forma específica: menos do que uma perspectiva de recuperação de um bem perdido,

é a consciência de que não é possível apreender as experiências e mantê-las, não é possível incorporá-las à subjetividade (Franchetti, 2001, p. 16).

Neste sentido, em Pessanha, a memória põe em evidência a incompatibilidade entre o sonho e o objecto real. "A fuga para o passado é um modo de continuar a iludir-se, tanto no plano histórico como no individual", afirma Spaggiari (1982, p. 43). Contudo, não se trata de uma resolução derradeira, pois a racionalidade impede-lhe de sonhar. Assim, o sujeito poético, na poesia de Pessanha, vive simultaneamente na amargura do presente, na memória de um passado não menos dolorosa e no vago medo sobre o futuro desconhecido.

Nesta linha temática, continua presente a metáfora água-tempo ou água-memória. Em "Singra o Navio", a profundidade "Sob a água clara" forma-se uma distância-tempo que afasta o sujeito dos mineralizados destroços de um naufrágio na "fria transparência luminosa". Esta perífrase do "mar" corresponde à distância sem fim que separa o sujeito do presente da "impecável figura peregrina" da sua saudade. Assim, no seu fundo, a água guarda as memórias como destroços que vão perdendo um pouco de si todos os dias, enquanto, ao mesmo tempo, o ser vai morrendo um pouco de si ao longo do percurso. No entanto, mesmo seja a guardiã da memória, a água não se relaciona com a permanência. Para a "fúlgida visão", as imagens da memória são mera mentira, pois a maré vai desgastando as ruínas que um dia se irão desfazer por completo: "Rósea unhinhas que a maré partira.../ Dentinhos que o vaivém desgastara.../ Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos..." (Pessanha, 1988a, p. 82).

Também as memórias são os passos "Ainda frescos" que o sujeito deixa na "húmida areia" (cf. soneto "Quando voltei encontrei os meus passos" em que evidencia mais uma vez a inutilidade do esforço humano perante o fluir do tempo). O poema parte da ideia da vida como caminhada na areia de uma praia, mas o tempo desta vez parece infinito e cíclico, logo sugerido pelo verbo "voltei". Porém, este regresso não significa uma eternidade de renascimentos sem fim, mas uma circularidade cansativa e não frutífera pois todos os esforços e todas as conquistas vão desaparecendo, tal como o maré vai apagando todos os passos: "Toda esse extensa pista — para quê?/ Se há-de vir apagar-vos a maré,/ como as do novo rasto que começa..." (Pessanha, 1988a, p. 84). O mar varre constantemente a areia, pelo que percebemos por "húmida" a vida absorta que

permite a reevocação da memória (os passos), mas que por fim a levará. Assim, o vaivém das ondas é uma forma de impermanência que provoca angústia imensa no sujeito errante, e como esta inutilidade só é percebida depois de longa caminhada ("Quando voltei"), a impotência sentida exacerba-se e torna-se ainda mais dolorosa.

Sendo o símbolo tanto da origem como do fim da vida, a água pode dissolver as fronteiras entre a vida e a morte, o passado e o presente. Nela é possível reencontrar os mortos, os que se amaram e se foram. Em "Passou o Outono já" e "Vénus I", entrevêem-se as figuras femininas com contornos ondeantes na água, sugerindo alguém já morto, como uma espécie de Ofélia afogada.

No primeiro soneto, uma mulher do tempo ido surge no fundo das águas límpidas. As águas correntes sem espuma – que segundo Chevalier&Gheerbrant (2001, p. 781) simbolizam um estado para além do ser e não-ser – provocam a melancolia do eu-lírico. Em "Vénus I", as ondas desfazem o "esboço" de uma mulher e arrastam para o fundo do mar "o seu esboço na marinha turva..." (Pessanha, 1988a, p. 111). Pessanha lança mão da água como imagem da dissolução da vida. Os cabelos flutuantes, segundo Bachelard, evocam um complexo da Ofélia, sugerem a morte desejada. Assim, a água é aquele veículo que transporta os mortos nas memórias de volta, mas que, ao mesmo tempo, os dissolve sem piedade.

Para Eugénio de Andrade, as memórias sempre se associam à água. No seu texto autorreflexivo "O Sacrifício de Ifigénia", as memórias parecem ser um "mar crepuscular e materno", com várias estratificações da sua profundidade. O adjetivo "crepuscular" aponta para o limiar do dia e noite, e o "materno" consagra o mar da memória como a origem das palavras. As palavras cheias de memórias sempre tomam lugar na água: "Secretas vêm, cheias de memória./ Inseguras navegam:/ barcos ou beijos,/ as águas estremecem" (Andrade, 2017, p. 93). Por isso, na sua poesia, a água vai do orvalho à fonte, do ribeiro ao rio, do rio ao mar, e juntam-se nela os fragmentos esparsos das memórias durante todo o processo do fluidez e crescimento.

Mesmo que Eugénio de Andrade às vezes nos pareça um poeta anti-passadista – "o passado é inútil como um trapo" –, mesmo que ele nos apele para aproveitar o momento presente – "colhe/ todo o oiro do dia" –, na verdade, o sujeito dos seus poemas frequentemente revisita o passado- Ressalta-se o tempo anterior, mas separa-se do agora

por uma linha temática de véspera, limiar, "rente a", "até que". O tempo anterior ao presente da escrita é o tempo "em que tudo era possível, tudo era euforia; mas o tempo de agora é outro, porque da véspera se passou a hoje, o limiar foi transposto, a noite protectora foi invadida por uma luz, primeiro branda, logo mais forte, até chegar o dia excessivo" (Morão, 1981, p. 22). Um dos grandes motivos do regresso ao passado nesta poesia é o reencontro com alguém perdido como "tu". A memória muitas vezes é referida como "retrato" em momentos imóveis e rígidos que não interferem com o presente, pois o rosto do "tu" já se encontra confinado na moldura. Tal sucede, por exemplo, no "Poema à Mãe". Então, as águas como elementos fluídos e móveis podem servir para romper esta fixidez. No poema "Rosto com Sombra", o sujeito procura água para o amante se desprender da fotografia que ele contempla com tristeza e solidão: "até que uma fonte rasgue a tua boca/ e a noite fique transbordante de água" (Andrade, 2017, p. 66).

Esta evocação da água para romper a rigidez entre os tempos cindidos, da infância e do adulto, dos vivos e dos mortos, atinge o climax em *Coração do Dia*, um livro dedicado à mãe. Por exemplo, no poema com mesmo título, o sujeito parece contemplar mais uma vez a fotografia da mãe morta, mas desta vez "desprendida de inumeráveis,/ melancólicos muros" (Andrade, 2017, p. 94). Esta libertação acontece no ambiente da água: "Numa paisagem de água,/ tranquilamente,/ estende os teus ramos/ que só a brisa afaga" (*Idem*, p. 95). No fluir diluidor do rio, o sujeito reencontra como a mãe, os "meus dedos" tocam o "teu rosto" e ele anda de mãos dadas com a mãe: "Mãe, já nada nos separa./ Na tua mão me levas,/ uma vez mais,/ ao bosque onde me sento/ à tua sombra" (*Ibidem*). As águas unem agora o que o tempo separa e correm para além do tempo vivido. Semelhantemente, o poema "Um Rio te Espera" desencadeia-se em torno do rio nocturno que perpassa tanto o presente como o passado. Quando a água é vista como o elemento da diluição e mobilidade, permite ao sujeito retornar à infância, ainda que através de um distanciado "tu", e encontrar-se com a mãe que o contempla:

Olhas o rio
como se fora o leito
da tua infância:
lembras-te da madressilva

no muro do quintal,
dos medronhos que colhias
e deitavas fora,
dos amigos a quem mandavas
palavras inocentes que regressavam a sangrar,
lembras-te de tua mãe
que te esperava
com os olhos molhados de alegria.
(Andrade, 2017, p. 97)

Nos poemas acima referidos, vemos que a água é um mediador que traz pelo menos a fluidez entre as memórias do passado e o presente.

3.4 A Água que dissolve o tempo — a *durée* e o instante

Na análise anterior, já vimos que as águas turbulentas do rio e do mar se relacionam com a impermanência. Em Pessanha, são "águas fugidias" (Pessanha, 1988a, p. 83) que só podem reflectir nos olhos a miragem despedaçada da realidade em perpétua mutação, é a maré que virá apagar todo o rasto e também leva e traz as lembranças como despojos: "Trouxesse-o o mar de rojo,/ Levasse-o na ressaca" (*Idem*, p. 94). Já em Eugénio de Andrade, a impetuosidade do rio nem sempre é controlável: "cavalo indominável como um rio" (Andrade, 2017, p. 30). A ameaça da segura evidencia a passagem do tempo e o subsequente devir. Relembremos a hipótese de segundo Bachelard, essas águas inquietas provocarem espontaneamente uma vontade de controlo. O desejo de domar o mundo num duelo permanente está presente na poesia de ambos os poetas. As águas ondulantes – que apontam para o fluir do tempo incapturável – são ao mesmo tempo, a maior razão do desejo de domar o tempo, testemunhada pelos apelos dos sujeitos líricos: "Fica sequer" (Pessanha, 1988a, p. 85), "torna para trás" (*Idem*, p. 80), ou "Deixa-me" (Andrade, 2017, p. 37)...

Na verdade, este desejo de domar o tempo não é simplesmente o de suspender ou recuar no tempo, mas é, no fundo, uma ânsia de intemporalidade, um além-tempo ou a

uma atemporalidade como explica João Mattar: como se a "atemporalidade interior, psicológica, inconsciente, estivesse sempre a desafiar a regularidade da temporalidade do tempo exterior ao poeta" (*apud* Monteiro, 2010, p. 9). Esther de Lemos afirma que se verifica em Pessanha uma tendência lírica para interceptar o plano do objectivo com a sua subjectividade, que cria "um mundo diferente do mundo, um tempo diferente do tempo" (1981, p. 50). Do ponto de vista biográfico, Camilo Pessanha refere-se a esta intersecção também numa experiência de opiómano, relatada numa carta de 8 de novembro de 1916:

[...] delírio lúcido [...], em que, sem se perder a consciência da situação em que se está, se evoca no espírito, com absoluta fidelidade e nitidez, uma outra situação, em outro lugar e em outro tempo, como se se vivessem simultaneamente duas vidas, muito distante uma da outra. (1988b, p. 106)

Já Eugénio de Andrade – ainda que a sua poesia se preocupe com os ritmos dos tempos, divididos entre noite/dia/madrugada, verão/outono/inverno – aspira na verdade, sempre a um tempo de plenitude, de "paraíso-particular-a-dois" (Torres, 2005, p. 23), em que o "eu" se funde no "tu", ainda que seja o “eu” de outrora, como vimos nos poemas dedicados à mãe. De qualquer modo, o que interessa a ambos os poetas não é o tempo de cá e de agora, mas um tempo desligado de qualquer coordenada temporal no pensamento matemático e físico.

Em primeiro lugar, na poesia que tem a água como a sua base da imaginação material, a água parece não apenas oferecer a imagem, mas também potencialmente conferir a qualidade substancial da continuidade e da fluidez do tempo poético. Veremos uma indeterminação do tempo: as noções de passado, presente e futuro são esvaziadas, como se fossem dissolvidas e misturadas na água, tornando-se um todo indivisível e imensurável, de modo que a poesia deixa de estar sujeita ao tempo cronológico (passado, presente e futuro), alcançando uma intemporalidade psicológica.

Isto ocorre sobretudo, quando a água está associada à música. Por um lado, descreve-se uma experiência musical com a metáfora da água. Por outro lado, a água aparece como matéria sinónima da linguagem poética.

3.4.1 A *durée* em Camilo Pessanha

Na poesia de Pessanha, este carácter contínuo parece exprimir-se numa direcção horizontal: o tempo vivido podia ser uma espécie de *durée*, para usarmos o conceito de Bergson. Já muito cedo, Esther de Lemos apontara, no seu estudo minucioso sobre o estilo de Pessanha, que muitas vezes o tempo presente na *Clepsydra* se exprime "à maneira bergsoniana", como se fosse uma "sucessão e simultaneidade de factos interiores" (1981, p. 50). Em termos gerais, para Bergson, o verdadeiro tempo não é o do pensamento esquemático da geometria, não é abstrato, estático e cortado em inúmeros instantes como pontos fixos. O tempo bergsoniano é um tempo interior experimentado pela intuição, é um fluxo de consciência com origem no impulso vital, cuja verdadeira realidade é a sua duração contínua. "A vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é a duração [*durée*] que explica verdadeiramente a vida" (Bachelard, 2010, p. 20). Ou seja, o fluir do tempo é, de facto, a experiência do fluir da vida. A *durée* não é segmentável nem quantificável em que o instante não é senão "uma falsa cesura", então não existe uma verdadeira distinção entre passado, presente e futuro, dado que são sempre separados artificialmente: "o passado leva suas forças para o futuro, e parece também que o futuro é necessário para dar passagem às forças do passado e que um único e mesmo impulso vital solidariza a duração" (*Idem*, p. 19). Este sentimento exprime-se nos versos: "Vou a medo na aresta do futuro/ Embebido em saudades do presente..." (Pessanha, 1988a, p. 107). O tempo subjectivo predomina: a vivência do presente é desde logo desencaminhada por um impulso, no presente, mas o instante converte-se num conjunto de recordações do passado e de aspirações para o futuro. Assim, o presente do poema praticamente não existe como um estado imóvel, mas é um durar, um fluir, horizontal, muito rico e complexo, feito de simultaneidade e interpenetração dos sentimentos.

Voltemos à filosofia bergsoniana: afinal, os ditos passado e futuro reúnem-se neste quadro teórico como indissolúveis, podem de facto, mutuamente transformar-se, interpenetrar-se e sobrepor-se um sobre o outro. Cumpre, neste sentido, tomar o tempo como um "bloco" ou "uma unidade indestrutível". Daí as últimas consequências: "em cada um de nossos atos, no menor de nossos gestos, poder-se-ia apreender o carácter acabado do que se esboça, o fim no começo, o ser e todo o seu devir no impulso do germe" (Bachelard, 2010, pp. 19-20). Desta maneira, é nos permitido saltar do

pensamento de que o passado já se foi e é irrevogável. Aquilo que os físicos demarcam, o que conhecemos intelectualmente como "instante", tem a sua essência na *durée*. Porém, é de referir que, pelo menos na poesia pessimista e céptica de Pessanha, isto nem sempre acontece. Muitas vezes, ao contrário do que sucede em Bergson, não existe entusiasmo pelo progresso nem se reconhece na *durée* uma continuidade criadora.

Quando se ouve a música da poesia de Pessanha, esse efeito de *durée* é, porém, sensível: a música do poema transforma o instante objectivo (no sentido físico) num tempo psicologicamente extensível. Relembremos a tendência de intercepção que mencionámos antes. Quando o sujeito se entrega ao sonho, o tempo torna-se interior, e recuperam-se fragmentos do passado ("imagens que passais pela minha retina"), que afinal não se perderam de todo e se conservaram nele como uma parte integrante da experiência do tempo. "É o caso dos momentos em que [o sujeito] se abandona ao êxtase musical" (Lemos, 1981, p. 51). Quando o sujeito poético ouve música é impossível escapar à experiência da *durée*:

[...] vive ao mesmo tempo o momento em que se encontra fisicamente, auditivamente, e os momentos antigos ou "extravividos" que a música por associação lhe sugere. E mergulha assim, consciente ou inconscientemente, naquela duração do eu, que não é o mesmo que o tempo no sentido comum, e de que Bergson dizia: "C'est une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède". (Lemos, 1981, p. 48)

É de referir que há uma ligação forte entre a Música e a Poesia de Pessanha, como ele próprio sugere num texto crítico sobre *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro. Para ele, a Poesia é arte subjectiva e comparável à Música, no sentido em que o valor estético da boa poesia só pode ser reconhecido pela sensibilidade à arte dos sons, do seu efeito evocativo e fono-simbólico: "impossível é dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das suas obras, como o é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança, por outra maneira que não seja refazendo-a ouvir" (Pessanha, 1988b, p. 56). Digamos que, na poesia de Pessanha, há uma poética particular da música do carácter fluído, que indetermina o tempo, como "festões de luz dissimulando a hora", e que possibilita artisticamente o efeito de *durée* interior, uma continuidade horizontal e fluída do tempo.

Centremo-nos num conhecido poema do tema musical, de inspiração instrumental que, segundo Óscar Lopes, reduz "todo o seu significado a uma modulação" (1987, p. 131).

Chorai arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
Do pesadelo...

De que esvoaçam,
Brancos os arcos...
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio, os barcos.

Fundas, soluçam
Caudais de choro...
Que ruínas. (ouçam)!
Se se debruçam,
Que sorvedouro!...

Trémulos astros...
Soidões lacustres...
— Lemos e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas!
Blocos de gelo...
— Chorai arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo.
(Pessanha, 1988a, p. 94)

O poema, em que dominam as frases nominais, traça um cenário de contornos pouco nítidos: por baixo da ponte correm as águas sombrias do rio e navegam os barcos no meio do ambiente noturno. Na escuridão envolvente, de repente sobressai a música, o choro do violoncelo como uma nota luminosa que quebra o silêncio, fazendo as emoções convulsar a par das altas e baixas da melodia. A imagem das arcadas e do toque do violoncelo evoca logo uma ambiguidade entre o arco nas cordas do violoncelo e os arcos da ponte sob os quais fluem as águas. Com esta ambiguidade, a imagem vai dando lugar a outras, sobretudo aquáticas, que se vão transformando (e vão escurecendo) nas três estrofes intermédias. As águas assumem várias formas no decorrer do poema: primeiro o rio, a água corrente de caudais, o sorvedouro, a água lacustre, até congelada, correspondendo às diferentes modulações da música do violoncelo, como uma metáfora da música no todo do poema, bem como da própria poesia. Até que, na última estrofe, o foco volta ao violoncelo, mas o que resta da realidade já são fragmentos.

A combinação de água e música a que nos referimos também se traduz numa linguagem do campo semântico da água, que dialoga com a musicalidade formal do poema, para que ele corra, flua e flutue como a água, sendo a água "a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua" (Bachelard, 2018, p. 193). Neste poema, segundo Esther de Lemos (1981, p. 80), sendo ele uma poesia de "harmonia imitativa", os sons das palavras não apenas imitam a música grave do violoncelo, mas também podem causar efeitos sinestésicos, visuais e musicais, isto é, aludir a cores e a sons.

Então, a par da melodia do violoncelo, os sons das palavras evocam uma passagem de sons abertos e fechados, a transição da luz para a sombra na superfície das águas. No início da composição, a melodia flui como um rio corrente, mas o ritmo acelera-se progressivamente até que tem a maior tensão nos caudais. Mais uma vez, as águas correntes são utilizadas para evidenciar o carácter fragmentário e fugidio das imagens, como o reflexo da realidade nos olhos do sujeito poético. As assonâncias de "-adas" e "-elo" e as aliteraões das sibilantes e líquidas que abundam nas primeiras duas quintilhas produzem a musicalidade fluída e reforçam um sentido de leveza do voo bem como as vibrações das cordas musicais. Predomina também, a vogal sempre aberta [a] cujo timbre é claro, evoca a brancura dos arcos.

Em seguida, as águas sofrem uma perda da velocidade na terceira e quarta estrofes, fechando-se as vogais, como em "sorvedouro" "lacustre", com a colaboração dos sons mais surdos e ditongados [u] [o] , bem como com as terminações nasais que se tornam mais frequentes em "ouçam", "sorvedouro", "choro", "fundas" e "soluçam". Relembremos ainda, como vimos no capítulo I, que as águas lentas e sombrias carregam o sofrimento humano no devir do tempo, ressoando como o choro do violoncelo. A música diminui de intensidade e torna-se branda. Porém, regista-se uma ligeira subida da curva melódica na quarta, pelo timbre mais claro do [e] e da líquida [l] em "Trémulos astros", correspondendo ao subtil arrastamento palatal que as mesmas palavras deixam.

A característica fragmentária da linguagem poética de Pessanha está muito evidente neste poema. Em primeiro, os versos curtos criam ritmos frequentemente quebrados e pausas constantes, contribuindo para uma ideia de detenção do tempo cronológico, contável. Ao nível da construção sintática, há uma tendência da omissão das formas verbais (cf. orações nominais) que Fernando Guimarães afirma como um dos sintomas de uma "linguagem elíptica", que é "muitas vezes marcada pela omissão de tempos verbais [...] ou por uma desarticulação sintática" (1992, p. 33).

Por um lado, a omissão das formas verbais apaga qualquer vestígio do tempo objectivo do mundo exterior. Por outro, às vezes, reduz os versos à mera justaposição das locuções nominais (como ocorre na quarta estrofe), criando uma impressão fragmentada em termos visuais. Ou seja, contrariando em certa medida o descritivismo, o poema assemelha-se a um quadro impressionista em que as coisas são manchas, sem contornos definidos, como se tivessem sido desfeitas na água, tornando-se flutuantes e opacas. Para além disso, o uso desta omissão dos predicados, juntamente com as reticências, a suspensão, bem como outras formas de desarticulação sintática, não deixam de reforçar (neste e noutros poemas de Pessanha) os traços flutuantes de significação, como Fernando Guimarães afirma (1992, p. 33). Cria-se assim a ambiguidade da linguagem que o próprio poeta se calhar descrevia como "imprecisão da linguagem", ou "intensidade da sugestão" (*apud* Guimarães, 1992, p. 33).

Afinal, a água permeia todo o poema: as flutuações e a fluidez dos sons imitativos da música do violoncelo confundem-se com os reflexos e contornos dos arcos, dos barcos no rio, dos astros, etc., e por fim, as sinestésias dos significados. Consideramos o

poema uma autêntica obra-prima da água, pois nele reúnem-se, segundo sintetiza Esther de Lemos (1981, p. 67), as três qualidades mais próprias da água que estimula a sensibilidade de Pessanha: a luminosidade, a mobilidade e o som.

Com tudo isto, a música faz esquecer temporariamente o tempo exterior e impiedoso que a inteligência conhece como "sorvedouro" e que foge a cada momento. Por momentos recria-se a plenitude ideal do modo bergsoniano: o tempo torna-se somente interior quando uma alma ansiosa se encontra embebida na música do violoncelo, pois é-lhe possível viver a sucessão e a simultaneidade das imagens e dos factos. Anulam-se nas águas as coordenadas temporais e espaciais, o que subsiste é só esta música do violoncelo que cria no interior de si o próprio tempo e espaço.

Logo justifica-se a escolha do nome para a única coletânea do poeta. Na clepsidra, o tempo não se encontra dividido no espaço, mas toma a forma da água a cair. Cada gota da água parece o instante fictício que no fundo, pertence ao fluir, contendo em si a sucessão. Tal como a exegeta cuidadosa Esther de Lemos reflecte: "Nenhum relógio vulgar, com as divisões rígidas do quadrante, nem mesmo a poética ampulheta, com os grãos distintos da areia, poderia dar a ideia do esvair contínuo, complexo, ininterrupto, que é, dentro e fora de si, a realidade existente" (1981, p. 53).

3.4.2 O instante poético em Eugénio de Andrade

Parece-nos que um processo semelhante ocorre na poesia de Eugénio de Andrade, só que, desta vez, a extensão fluída do tempo se apresenta na sua verticalidade. Andrade encontra-se mais próximo de uma poesia do instante, em vez de uma poesia da *durée*, pois a poesia de Andrade ama e exalta o efémero: "Estou de passagem: /amo o efémero" (Andrade, 2017, p. 143). Segundo Arnaldo Saraiva, a poesia de Eugénio de Andrade crê nos instantes epifânicos como "o súbito acesso a um conhecimento ou prazer essencial, a percepção nítida de uma verdade imprevista, um momento de 'inteligência global do real'" (1995, p. 53). Podemos perceber isto se elencarmos o leque muito reduzido do vocabulário em que abundam os marcadores textuais: adjectivos como "súbito", "brusco", "repentino", "efémero" e as correspondentes formas adverbiais; verbos como "acordar", "nascer", "irromper", "iluminar", "arder"; substantivos como "fulgor", "ardor", etc. O tempo do milagre, da plenitude, só pode ser efémero, e a imortalidade

também só existe no instante. "Neste instante sou imortal" (Andrade, 2017, p. 386), assim diz um poema de *Branco no Branco*. Porém, o poeta está longe de lamentar que esse prazer, ou esse milagre, é transitório e crê que lhe cabe, pelo ofício do poeta, conferir o sentido ao presente transitório para que o instante seja intenso a varar a eternidade.

Então, o poeta mobiliza as palavras para consagrar nelas o instante vivido de eternidade em que a força vital se vai transformar no canto alegre. E é de assinalar que esse canto de alegria só se consuma numa condensação do instante. Joel Serrão apontara já que o instante corresponderia ao instante poético no pensamento de Bachelard: "o passado e o futuro se condensam, afinal, na verticalidade do poema, apresentará visos de verosimilhança a teoria de Roupnel sobre o caráter instantâneo do tempo, que Bachelard aceita e defende, considerando-a essencial à compreensão do acto poético" (2005, p. 191). Diferente de Bergson, que nega a realidade do instante, Bachelard valoriza-o e consagra-o como a verdadeira essência. Mas é de notar que esse instante também não está definido como ponto fixo, pois inscreve-se, não numa escala horizontal, entre conceitos transversalmente temporais ou espaciais, mas numa escala vertical, em diferentes estratos, entre superfície e profundidade. Para Bachelard, o tempo poético é vertical:

Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. (Bachelard, 2010, p. 94)

Condensam-se, nesse instante, as simultaneidades numerosas até ao ponto de nele se harmonizarem os contrários, como, por exemplo, a razão e a paixão. Toda a poesia de Eugénio de Andrade é um exemplo disso, pois a sua mundividência poética apoia-se nas tensões, de "mil e uma antinomias" (Andrade, 2022, p. 143), como noite/dia, silêncio/música, euforia/disforia, excesso/carência, eterno/efémero, etc. Escreve o poeta na sua prosa metapoética: "[o poeta] tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência" (*Idem*, p. 141).

Sob esta hipótese, a diferenciação entre o passado e o futuro também deixa de existir. "O passado é tão vazio quanto o futuro. O futuro está tão morto quanto o passado. O instante não contém uma duração em seu seio, não impele uma força num sentido ou noutro. Ele não tem duas faces, é inteiro e único" (Bachelard, 2010, p. 49). Então o que interessa nesta poesia é um chamado "presente" relativizado, em que o passado e o futuro convergem e se tornam implícitos e irrelevantes, portanto, tende a nutrir-se desse instante-presente como o único que permanece claro e vivo e cuja verticalidade é infinitamente profunda. Diferente do carácter interrogativo dos poemas do seu mestre, a poesia de Eugénio de Andrade tende a ser assertiva do presente. Dizia Óscar Lopes: "A poesia de Eugénio de Andrade não pergunta. Essa poesia: *está*" (2001, p. 59). Isto reflecte-se no seu uso característico do indicativo, do *estar* ou *ser* no início do poema ou da estância, de predicados como *está aqui, eis, haver*, de marcadores como *hoje e agora*. Exemplos disso seriam "Um Rio Te Espera" ou "Entre Março e Abril".

Para além disso, é interessante verificar a recorrência do movimento ascensional na poesia de Eugénio de Andrade pela recorrência explícita de palavras como "erguer", "haste", "espiga", num processo semântico semelhante ao que Bachelard descreve no instante poético: "No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo" (Bachelard, 2010, p. 95).

Este tempo poético que Bachelard descreveu é o tempo da música para Eugénio de Andrade. Como vimos, Eugénio de Andrade colhe a influência musical do seu mestre e possui uma escrita que pode equiparar-se à música de Mozart, pois "ela é luz, oiro, plenitude, diálogo da promessa matinal com ardor maduro, ou latejante, dos frutos ou do corpo humano acordado para o seu milagre arterialmente rumoroso" (Lopes, 2001, 25).

O gosto pela música resulta numa metáfora metapoética da poesia como música que se justifica na prosa do próprio poeta. Na cosmovisão de Eugénio de Andrade, o nascimento do poema equivale ao "nascimento da música". Pode ler-se num texto em prosa do poeta: "Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos — quem sabe onde um começa e outro acaba?" (Andrade, 2022, p. 143). Desse "rumor de sangue", logo "as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras,

tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra ainda. Como se umas às outras chamassem, começam a aproximar-se, dóceis" (*Ibidem*). Quando as palavras se encontram e melodicamente se sucedem, "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 — voz do homem" (*Ibidem*). O ritmo do coração é que principia a verdadeira poesia, fora dele, as palavras deixam de fazer sentido pois tornam-se estáticas e mortas:

Diremos terra mar
ou madressilva,
mas sem música no sangue
serão palavras só,
e só palavras, o que diremos.
(Andrade, 2017, p. 113)

Este nascimento da música, conforme vimos anteriormente, consuma-se com a imagem da água. Ora nela "inseguras navegam" as palavras, ora dela vem o canto: "O seu canto vem de outro rio", "Sempre a água me cantou nas telhas". Por isso é que Óscar Lopes afirma que "nada surpreende que aquosa seja também a imagem da música" (2001, p. 44).

Parece-nos que, quando encontramos ao mesmo tempo a fluidez da melodia e as imagens aquáticas no poema, estamos perante um instante “vertical”, uma continuidade fluída, na direcção oposta à da *dureé*, pois se trata de um contraponto. A procura da água pode ser traduzida pela evocação do amado do sujeito desamparado, como vemos no emblemático poema de *As Mãos e Os Frutos*:

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.

(Andrade, 2017, p. 23)

A chegada do amado desperta um canto que ergue do corpo, metaforizado num rio. Neste sentido, o rio faz o ritmo amoroso coincidir com o ritmo musical, da própria poesia. Mal entra no universo do amor e da música, o tempo deixa de ser exterior ao sujeito e passa a ser "vida suspensa". Parece-nos que esta suspensão é o instante vivido, subjectivo, que se espacializa na verticalidade e nesta direcção vertical sobrepõem-se a paixão e a alegria do encontro com o amado e a solidão e o silêncio já pressentidos "quando cessa o teu canto". A altura melódica no poema desce e sobe, que se faz também com a variação dos números silábicos e das intonações frásicas entre os versos, bem como a alternância entre enunciação de "tu" e "eu". O ritmo do amor, que é o princípio de uma "espécie de música", encanta a linguagem e provoca as imagens em perpétuo fluir, muitas vezes configurado no correr do rio em todo o livro de *As Mãos e Os Frutos*.

Noutro poema, as ondulações das águas, a melodia do canto, bem como as flutuações da linguagem musical, fazem eco uns com outros e a tentativa da condensação do instante encontra-se reunida na imagem do mar:

Tudo era claro:
céu, lábios, areias.
O mar estava perto,
fremente de espumas.
Corpos ou ondas:
iam, vinham, iam,
dóceis, leves — só
ritmo e brancura.
Felizes, cantam;
serenos, dormem;
despertos, amam,
exaltam o silêncio.
Tudo era claro,
jovem, alado.

O mar estava perto.
Puríssimo. Doirado.
(Andrade, 2017, p. 107)

Neste poema, corpos e ondas misturam-se sem distinção nítida, abrangidos através de "tudo": é um espaço limite, a praia, "o mar estava perto". Parece que entre o mar e o corpo estabelece uma relação de equivalência, como um lugar do desejo. É de assinalar que este mar se sintetiza em espumas frementes, espessas, brancas, relembrando as metáforas lácteas de que Bachelard falava dentro da dinâmica da imaginação material. No sonho mais profundo e inconsciente do sujeito, o mar é materno e torna-se leite, uma "bebida feliz" (Bachelard, 2018, p. 121) que se nutre do amor e provoca os primeiros e primitivos prazeres humanos, por meio dos "lábios". Neste sentido, ao mar correspondem as lembranças inconscientes do passado, precisamente da infância, tempo em que as ondas "iam, vinham, iam", alternando o presente do adulto com o instante alargado da vivência evocada de encontros quando "Felizes, cantam". Percebe-se uma sobreposição na verticalidade de várias vivências contrárias: os amantes "dormem" ao mesmo tempo que estão "despertos"; "cantam", mas também "exaltam o silêncio". A fluidez dos modos verbais entre o pretérito e o presente também indica a confluência e condensação do passado e do presente, rompendo logo a linearidade horizontal do tempo.

O carácter musical da poesia de Eugénio de Andrade também é bastante evidente neste poema, e basta uma leitura em voz alta para o perceber. A musicalidade da poesia de Andrade faz com que um seu cuidado estudioso, Óscar Lopes, afirme que "apetece logo caracterizar esta poesia como uma espécie de música, em que as próprias imagens, metáforas ou conotações verbais apenas entram como valores de composição, [...] como notas integradas numa espécie de estruturas tonais, modais, seriais" (2001, p. 63). Assinala ainda, muito significativamente, que tal delicadeza da arte poética de Andrade se calhar só se pode medir com a do seu mestre Pessanha no mundo do idioma português de Portugal. Neste poema de Eugénio de Andrade, adotam-se os versos curtos, a pontuação cerrada, com vírgulas, pontos explicativos e travessões, para jogar com o ritmo que evoca a brevidade e a profundidade do instante. Os sons das palavras remetem para uma harmonia imitativa, sugerem o som das coisas. As repetições nasais

– em "iam, vinham, iam", "freme de espumas" e "cantam" "dormem" "amam", a alternância entre as sílabas tônicas e átonas da maneira simétrica em " dóceis, leves (só", "corpos ou ondas") – parecem mimetizar o movimento flutuante do fluxo e refluxo do mar. As aliterações sibilantes – em "dóceis, leves – só" e "puríssimo" – ainda podem sugerir a pureza, a limpidez da água no plano luminoso, reforçado pelo timbre claro e alegre das vogais mais abertas que abundam nas assonâncias de "claro" "alado" "doirado" "cantam" "amam" "dóceis" "só", etc....

A par das flutuações dos sons, a fluidez linguística de Andrade manifesta-se na flutuação semântica da metáfora, à qual Óscar Lopes chama "movimento de metáfora", neste e noutros poemas como "Mar, Mar, Mar", em que se apresenta uma série de significados metafóricos do mar. Procurando o que é mar, o poeta em primeiro cria uma metáfora de lágrima e de dentes, para a substituir depois por uma gama de outras metáforas: o mar é "minha mãe", "figura branca" e "adolescente morto" (Andrade, 2017, pp. 73- 74) Explica o crítico Gastão Cruz que "perseguir uma imagem é sempre, para o autor de *Os amantes sem dinheiro*, perseguir uma série de outras de que ela é a metáfora ou que são metáforas dela" (Cruz, 2005, p. 120). A força que alimenta a metáfora da água é o amor, o motivo inesgotável para Andrade, a fluidez da natureza que também desencadeia as constantes metamorfoses do elemento em outro elemento, causando "indistinção máxima das coisas". Eis o outro nível da fluidez em toda a poesia de Eugénio de Andrade: "Ser/ da neve ao fogo um só ardor" (Andrade, 2017, p. 131), "Um pássaro e um navio são a mesma coisa/ quando te procuro de rosto cravado na luz" (*Idem*, p. 70).

No vaivém das ondas, os contornos do corpo do amado dissolvem-se no mar. O ritmo amoroso e o ritmo das ondas coincidem para produzir uma sinfonia: nela se ergue um instante luminoso da poesia, em que se experimenta a simultaneidade das antíteses. Os amantes descem e sobem, cantam e calam-se, dormem e despertam-se, o mar aproxima-se e afasta-se. Neste poema, não existe presente nem passado, só existe um instante de plenitude.

Em suma, por um lado, ambos os poetas procuram nas imagens da água uma série de metáforas e símbolos para representar todos os níveis do real; por outro, a água

torna-se a própria textura da linguagem poética através da metáfora da música. Bachelard sublinha-o:

[...] a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. (2018, p. 17)

Por tudo isto, os poemas de Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade tornam-se um fluir, sobretudo os poemas em que as águas têm uma imagem da música. Portanto, o tempo desprende-se do enquadramento cronológico e torna-se extensível como uma *durée*; ou sincrético, como um instante vertical. Se repararmos bem, estas concepções sobre o tempo não são incompatíveis e opostas. Embora Bergson seja, aparentemente, "anti-instante", Bachelard só legitima a instantaneidade da poesia por redefinir o que é o "instante". Embora Bachelard elabore uma filosofia do "instante", esse instante deve superar o ponto fixo não durável nem extensível na coordenada. Podemos dizer que, nos poemas de ambos os poetas, os sujeitos conseguem viver a simultaneidade, a extensão do tempo. A única diferença entre Bergson e Bachelard, é na direcção dessa estratificação. Enfim, a água dissolveria as fronteiras do interior e exterior, o tempo intuitivo expande-se para fora, e assim, dissolveria também o tempo no seu sentido usual. E só neste tempo indeterminado se consuma o ideal da estética moderna baudelairiana, a simultaneidade da efemeridade e da eternidade. Neste domínio dialogam também, como vimos, Eugénio de Andrade e Camilo Pessanha.

Considerações Finais

Percorrendo o longo caminho da presente dissertação, procuramos estudar as metáforas e os símbolos bem como os demais expedientes poéticos em torno do elemento aquático e o efeito estético atingido por esses meios, com vista a mostrar uma poética construída a partir da água que une Camilo Pessanha e o seu assumidamente humilde discípulo Eugénio de Andrade: poderíamos resumir brevemente essa poética como uma poética de fazer cantos da água. Pretendemos ilustrar que, na imaginação dos ambos os poetas, a água é a matéria perfeita e essencial da poesia, no sentido em que o elemento aquático não apenas é um elemento recorrente e estruturante em toda a obra deles, mas também é aquilo que confere à escrita o carácter fluído, instável e indefinido da realidade representada.

Mais especificamente, sob este sistema poético, explorando predominantemente as várias facetas metafóricas e simbólicas da água e tendo como auxiliar outros procedimentos estéticos da poesia, a água parte da sua representação mais tradicional da passagem do tempo objectivo e do devir, vai se tornando inquieta para romper as limitações físicas do tempo e do espaço do mundo exterior e alcança-se, na última instância, um ideal artístico – a saber, a fluidez do tempo e do espaço próprios da poesia. A esta poética subjaz uma metáfora metapoética persistente (como o pressuposto da construção da poética): a água é a metáfora tanto da música como da poesia. Ambos os poetas se preocupam com a aproximação da poesia à música como uma arte do tempo e dos sons. Por um lado, a fluidez do tempo manifesta-se na dissolução das noções de passado, presente, futuro e instante como ponto fixo, criando assim, mesmo num instante no sentido físico, a riqueza e a complexidade não instantâneas. Por outro, a fluidez do espaço aponta para a indeterminação do espaço que nas indefinições do lugar e nas viagens marítimas, como uma representação do exílio. O tempo e o espaço fluídos acompanham a musicalidade da linguagem, isto é, a fluidez dos sons e dos ritmos reforçam as flutuações semânticas, fortalecendo ainda mais o efeito estético criado a partir das metáforas e dos símbolos da água. Enfim, todos os níveis da fluidez cooperam

para que a textura da própria poesia de Camilo Pessanha e a de Eugénio de Andrade se transformem numa fluência da palavra e da vida, correndo suavemente para sempre, ainda que em sentidos por vezes divergentes. Assim, digamos, constroem ambos uma poética da Água, uma poesia da Água.

Começámos por recuperar algumas passagens da prosa de Eugénio de Andrade para evidenciar a influência significativa de Camilo Pessanha sobre a sua poesia, nomeadamente a influência da linguagem musical e sugestiva. Evidenciámos ainda, a recorrência da água enquanto um elemento "mais plurissignificativa e plurivalente" (Lopes, 2001, p. 43) e ao mesmo tempo o eixo poético na poesia de ambos os poetas, e também a ubiquidade da água em toda a cultura humana, por revisitar a simbologia tradicional dela.

A seguir, procedemos a reflexão teórica mais alargada, sobretudo no que se toca das definições e das funções da metáfora e do símbolo enquanto procedimentos predominantes para trabalhar artisticamente a água enquanto um objecto do mundo exterior, na poesia como uma arte da imaginação, a fim de percebermos melhor certa equivalência entre a substância aquática e o efeito estético alcançado nos poemas analisados. A esse respeito, estudámos o pensamento de Charles Baudelaire manifestado no soneto "Correspondances" e percebemos que a água enquanto um símbolo da natureza, pode não se limitar a mera representação da paisagem, mas estimular os sentidos humanos e corresponder às emoções e ao estado da alma. Para além disso, através das perspectivas clássicas e perspectivas modernas de Paul Ricoeur, percebemos que a metáfora da água pode criar a realidade no interior da poesia e pode ser lida a três níveis, na palavra, na frase e no discurso. As reflexões teóricas dos psicanalistas sobre o símbolo fornecem-nos uma maneira para perceber a sua diferença com a metáfora e mais importante, compreender que os símbolos, semelhante ao que pensa Charles Baudelaire, nos dizem os segredos da psique humana, desta vez inconsciente, desconhecida e inefável por outras palavras.

Consideramos fundamental o estudo de Bachelard em "A Água e Os Sonhos" que nos fornece a perspectiva psicanalítica para perceber ainda melhor a relação entre a matéria e a imaginação no ato da criação poética. Vimos que, a imaginação deve receber uma matéria para que resulte numa obra poética, e a matéria aquática vai criar na

superfície da poesia imagens de diversas formas e uma poética da água que orienta toda a poesia. Mais que isso, as imagens aquáticas de diversas formas, por exemplo, as águas claras, escuras, doces, violentas, correspondem a diferentes tipos de devaneios.

Seguindo esta linha de pensamento, verificamos que a poesia orientada pela água cofere em primeiro o carácter fluído ao seu espaço. No segundo capítulo, debruçámo-nos sobre a indeterminação do espaço. Percebemos que as poesias de Pessanha e de Andrade se desprendem dos lugares reais do mundo exterior para, ao mesmo tempo, recriarem os lugares internos. E examinámos na poesia de ambos os poetas, alguns poemas que tomam a água (nomeadamente o mar) como espaço incerto em constante movimento (principalmente o mar) que provoca no sujeito o ímpeto de navegar como uma maneira do exílio, da fuga à realidade dolorosa. A água carrega assim, a dor da perda de si mesmo e da sua identidade, ao mesmo tempo, o desejo da procura incessante do autoconhecimento.

No terceiro capítulo, vimos que a água se apresenta não apenas como a passagem impiedosa do tempo, mas também o destino desejado, a guardiã da memória, sobretudo nos poemas reunidos sob os temas da efemeridade, da morte e da memória. Pudemos examinar nesses poemas uma tendência ao escurecimento da água que implica a sua ambivalência simbólica, permitindo à linguagem romper a cisão rígida entre o passado e o presente, a vida e morte. Por fim, pela aproximação entre a Poesia e a Música, vimos como o motivo da água é tratado, não só como tema musical, mas também como elaboração formal (fonética e sintáctica). Parece-nos que, em ambos os poetas, a noção do tempo se dissolve, ainda que de formas distintas: o tempo poético em Pessanha pode aproximar-se de uma espécie de dureé, tal como foi definida por Bergson, enquanto que o em Andrade se pode assemelhar ao instante poético na definição de Bachelard. Observámos que, as águas, dão expressão aos sentimentos e aos devaneios complexos do sujeito que flutuam a par das altas e baixas da melodia, conferindo a fluidez ao tempo poético, à estrutura e às significações.

No decorrer das análises dos poemas, prestámos atenção as diversas formas da água e à maneira como se dá o efeito da fluidez: quais são os recursos utilizados, quais são as implicações metafóricas e simbólicas das águas. Além disso, procurámos evidenciar que, ambos os poetas utilizam uma linguagem musical que joga

delicadamente com o ritmo, a rima bem como a estrutura sintática dos versos. Desta maneira, os versos fluem e corroboram as expressões estéticas.

Por fim, a partir dessas leituras ao longo da dissertação, consideramos pertinente concluir que, Camilo Pessanha e Eugénio de Andrade encontram na água o correspondente essencial para a expressão poética dos sentimentos, a própria textura dos poemas, a matéria que fundamenta a imaginação criadora, fundando uma poética da água. a Água revela-se um tema, uma metáfora e uma forma que é matéria perfeita para os poetas atingirem um ideal artístico, formulado na sua arte poética, dado que ela é capaz de diluir todas as fronteiras, quer sejam dos espaços quer sejam dos tempos, sejam elas semânticas ou formais. A poética da água permite que o tema da água inunde toda a poesia de Camilo Pessanha e de Eugénio de Andrade, mas também que a metamorfose semântica (das imagens) dialogue com a metamorfose formal (dos sons). Todos os sentidos antitéticos – melancolia/ alegria, vida/ morte, particular/ universal – acabam por ser uma fusão harmónica, em que o sujeito se adequa ao mundo, questionando simultaneamente a sua ordem, e o poeta finalmente, reencontra com a unidade do ser.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Ativa

De Camilo Pessanha

Pessanha, Camilo (1988a). *Clepsidra e Poemas Dispersos: Introdução Biográfica e Crítica, Organização e Notas de António Quadros*. Mem Martins : Europa-América

_____ (1988b). *Contos, Crónicas, Cartas Escolhidas e Textos de Temática Chinesa, Organização e Notas de António Quadros*. Mem Martins : Europa-América

De Eugénio de Andrade

Andrade, Eugénio de (2017). *Poesia*. Porto: Porto Editora.

_____ (2022). *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim.

_____ (1990). Rosto Precário, in *Poesia e Prosa*, Porto: Limiar /Jornal, Vol. II, pp. 303-401.

_____ (s. d.). *Pequeno Caderno do Oriente*. Disponível em: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30018/1694>. Acesso em 30/04/2022

Bibliografia Passiva e Geral

AA. VV. (2005). *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA.

Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268–285. <http://www.jstor.org/stable/41054827>.

Almeida, João Paulo Barros (2010). *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*. Coimbra: Simões & Linhares.

Araujo, J. S. G. (2012). *"Com palavras amo": um estudo das imagens em poemas de Eugénio de Andrade*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

Aristóteles (2006). *Retórica*. (prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior). Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____(2003). *Poética*. (Trad., prefácio, e apêndices de Eudoro de Sousa). Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Bachelard, Gaston (2018). *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Antônio de Pádua Danesi (trad). São Paulo : Martins Fontes.

_____(2010). *A Intuição do Instante*. Antônio de Pádua Danesi (trad). São Paulo: Verus Editora.

Baudelaire, Charles (1964). *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris: Garnier-Flammarion.

_____(1964). *The Painter Of Modern Life And Other Essays*. Jonathan Mayne (trad). London: Phaidon Press.

_____(1861). *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*. Paris: E. Dentu.

_____(1868). Salon de 1859, *In Curiosités esthétiques, Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II*. Michel Lévy frères, pp. 245- 358. Disponível em : https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859. Acesso em 15/08/2022.

_____ (2012). Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Poe. In Poe, Edgar, *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, pp. 3-18. Versão Digital. Disponível em : <https://assimsimpliciter.files.wordpress.com/2015/11/edgar-allan-poe-contos-de-imaginac3a7c3a3o-e-mistc3a9rio.pdf>. Acesso em 15/08/2022.

Ceia, Carlos (s.d.) *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, ISBN: 989-20-0088-9.

Disponível em : <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 10-06-2022.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2001). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Cruz, Gastão (1973). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora.

_____ (2005). Função e Justificação da Metáfora na Poesia de Eugénio de Andrade. In *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA, pp. 118- 125.

Eco, Umberto (2014). *Sobre Literatura*. Lisboa: Relógio d'Água.

Eiras, Pedro (2020). Acerca de algumas fórmulas poéticas de Camilo Pessanha que poderiam descrever a filosofia de Emil Cioran (e vice-versa). In *Clepsidra 1920-2020*, p. 139-154.

Ferreira, A. M. (2013). Estou de passagem, amo o efémero: modulações do «carpe diem». *Colóquio/Letras*, n.º 183, pp. 80-100.

Ferreira, Vergílio. (2005). Breve Períplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade. In *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA, pp. 305- 309.

Franchetti, Paulo E. A. (2001). *Nostalgia, Exílio e Melancolia*. São Paulo: Edusp.

Gago, Dora Nunes *et al.* (2019). *Camilo Pessanha: Novas Interrogações*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.

Gomes, Álvaro Cardoso (2012). Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 128-139. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 11/06/2022.

Guimarães, Fernando (1992). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello&Irmão.

Habermas, J. (1988). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Heidegger, Martin (2007). *Carta Sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores.

Lemos, Esther de (1981). *A Clepsidra de Camilo Pessanha: notas e reflexões*, 2.^a ed. Lisboa: Verbo.

Liu, Bo (2004). 波德莱尔 “应和” 思想的来源. (The Origin of Baudelaire's Theory of Correspondences). *Journal of Sichuan International Studies University*, Vol.20, n.º 4, pp. 22-27.

Lopes, Tereza Coelho /ed. (1979a). Apresentação crítica de *Clepsidra*, de Camilo Pessanha. Lisboa: Seara Nova, pp. 14- 48.

Lopes, Óscar (1979b). Uma espécie de música. Dois movimentos de metáfora em Eugénio de Andrade. *Colóquio/Letras*, n.º 47, pp. 18-28.

_____ (1987). Camilo Pessanha. In Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 117-137.

_____ (1969). O quebrar dos espelhos. In Lopes, Óscar, *Ler e Depois*, Porto: Editorial Inova, pp. 198-210.

_____ (2001). *Uma Espécie de Música - a Poesia de Eugénio de Andrade*.

Porto: Campo das Letras.

Malato, Maria Luísa (2017). *As edições macaenses de Camilo Pessanha*, “Artes entre as Letras”. Número de Homenagem a Camilo Pessanha. Porto, 25 de Outubro, p. 6.

Mancelos, J. de (2009). Artes Comparadas: O toque da música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens. In Ana Gabriela Macedo *et al.*, (org.), *Actas de VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 1-14.

Mancelos, J. de (2009). Artes Comparadas: O toque da música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens. In Ana Gabriela Macedo *et al.*, (org.), *Actas de VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 1-14.

Marchioro, C. (2015). Tempo e desilusão em Clepsydra. *Revista Versalete*, Vol.3, n.º 5, pp. 277- 295.

_____ (2018). *Poesia do indizível: Camilo Pessanha e Cecília Meireles em comparação*. Tese de Doutorado, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal Do Paraná, Brasil.

Martelo, Rosa Maria (2007). *Vidro do Mesmo Vidro*. Porto: Campo das Letras.

Martin, E. (2011). Intertextuality: An Introduction. *The Comparatist* 35, 148-151. doi:10.1353/com.2011.0001.

Monteiro, V. (2010). *A poética da água: a busca de permanência e o fenômeno do adensamento em Camilo Pessanha*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

Morão, Paula (1981). Apresentação crítica. In Morão, Paula, *Poemas de Eugénio de Andrade*, Lisboa: Seara Nova/Editorial Comunicações, pp. 15-37.

Nava, Luís Miguel (1987). *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Ricoeur, Paul (1983). *A Metáfora Viva*. Porto: Rés.

Rosa, António Ramos (2005). Eugénio de Andrade ou a Energia da Pureza. In *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA, pp. 51-55.

Rubim, Gustavo (1993). *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*. Lisboa: Caminho.

Saraiva, Arnaldo (1995). *Introdução à poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

Saraiva, João Gaspar & Lopes, Óscar (2001). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Serrão, Joel (2005). Cronos, Eros e Tánatos nas Palavras do Poeta. In *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA, pp. 174-202.

Sousa, Carlos Mendes de (1992). *O Nascimento de Música - a Metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra: Almedina.

- Souza, Sweder (2019). A noção de intertextualidade e de interdiscursividade na linguística textual e na análise do discurso: perspectivas. *Revista Virtual Lingu@ Nostr@*, 5(1), pp. 97–111. URI: <https://www.linguanostra.net/index.php/Linguanostra/article/view/87>
- Spaggiari, Barbara (1982). *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*. Carlos Moura (trad). Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa Publicações.
- Tong, Ming. (2019). 现代性赋格：19 世纪欧洲文学名著启示录. (*A Fuga da Modernidade: Revelação das obras-primas literárias europeias do Séc XIX*). Sem local: San Lian Shu Dian.
- Torres, Alexandre Pinheiro (2005). O Conflito entre o Instinto e a Sociedade na poesia de Eugénio de Andrade. In *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Edições ASA, pp. 19-28.
- Valente, A. (2008). Intertextualidade e interdiscursividade nas linguagens midiática e literária: um encontro luso-brasileiro. OLIVEIRA, F.; DUARTE, IM *Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca: O fascínio da linguagem: Homenagem a Fernanda Irene Fonseca* (Org.). Porto: CLUP/Faculdade de Letras da Universidade de Porto (FLUP), pp. 79-89.
- Wellek, R. & Warren, W. (2003). *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes.
- Yeats, W. B. (2000). The symbolism of poetry, In (ed.) David Pierce, *Irish Writing in the Twentieth Century*, , Ireland: Cork University Press, pp. 57- 59.