

A poesia numa perspectiva prosódica: oralidade, voz e “plenitude” na obra de Eugénio de Andrade

Poetry from a prosodic perspective: orality, voice and “entirety” in the work of Eugénio de Andrade

Marcella Petriglia

Università di Firenze (UNIFI) | Florença | FL | IT

marcella.petriglia@unifi.it

<https://orcid.org/0000-0002-3854-8210>

Resumo: A oralidade é um dos alicerces e um dos objetivos da pesquisa poética de Eugénio de Andrade. Após uma apresentação do papel que ela desempenha na obra do poeta, o artigo debruça-se sobre alguns dos seus aspetos não verbais, nomeadamente os prosódicos. Em primeiro lugar, a análise concentra-se em documentos de arquivo inéditos – produzidos pelo poeta na fase da elaboração textual ou utilizados como suporte na declamação dos textos em público – que apresentavam vestígios da sua reflexão sobre o aspeto prosódico e a dimensão oral da sua poesia através da indicação de pausas de leitura. Esta abordagem permite conjugar a crítica genética com as análises prosódicas. A seguir, o objeto do estudo passa a ser as gravações de alguns poemas, contidas no CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), no que concerne aspetos diferentes (entoação, intensidade, velocidade de leitura, pausas e *enjambements* realizados). Estes aspetos relacionam-se com os níveis gráfico e semântico, inclusive do ponto de vista da retoma de palavras, um dos traços estilísticos típicos da poesia eugeniana. Os dados obtidos mostram que o poeta visa a reintegração da voz na escrita: uma reflexão baseada em Zumthor (2007) permite estabelecer relações entre este processo e a ideia eugeniana de plenitude do ser humano.

Palavras-chave: prosódia; poesia; oralidade; documentos de arquivo; Eugénio de Andrade.

Abstract: Orality is a core element, as well as one of the aims, of Eugénio de Andrade’s poetic research. After introducing the role that it plays in his work, this article analyzes its non-verbal, namely prosodic, aspects.



Firstly, it draws on unpublished archival documents, produced by the poet during the elaboration of some of his texts or used as a support in public text readings. These documents register, through signs indicating the pauses, traces of Eugénio de Andrade's work on prosody. This approach articulates genetic criticism and prosody. Secondly, the object of the study comes to be the recordings of some of his poems, as the poet reads them in the CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), drawing attention to different aspects (intonation, intensity, speech rate, pauses and *enjambements*). These aspects are linked to graphic and semantic ones, emphasizing their relationship with words repetition, one of the poet's recurring stylistic traits. The information we obtain proves that Eugénio de Andrade aims to reintegrate voice in written texts. Based on Zumthor (2007), the article will show how this process is one of the stages of Eugénio de Andrade's project, which aspires to a condition of entirety for the human being.

Keywords: prosody; poetry; orality; archival material; Eugénio de Andrade.

1 A oralidade na poesia de Eugénio de Andrade

A aspiração de Eugénio de Andrade à recuperação da dimensão oral da linguagem na escrita relaciona-se com muitos aspetos da sua poética: com a centralidade que nela adquire a voz, naturalmente, no sentido de voz individual, mas também, voz da mãe e voz coletiva, bem como com o papel de coordenadas fundamentais que nela desempenham a terra natal do poeta (a Beira Baixa), a música e o ritmo, a língua e, por fim, o corpo.¹ Ao falar de “um fazer rente ao dizer”, Maria João Reynaud (1994, p. 367) salienta que a poesia eugeniana é centrada na ‘dicção’, caracterizada por um ‘estilo vocal’, pela dimensão corporal da escrita, e orientada para um ‘tu’, é “uma fala que se decanta no seu contínuo refluir ao mais remoto estado da poesia, que é o da sua oralidade”, justamente como acontecia nas cantigas. Esta dimensão é reivindicada, portanto, inclusive como elo de ligação com a tradição literária portuguesa, como elemento que permite situar a poesia eugeniana no âmbito da história da literatura, inserindo-a em determinadas linhas da poesia produzida em Portugal, nomeadamente a oral

¹ Sobre a voz e a sua dimensão corporal, veja-se Zumthor, 2007. Quanto a este aspeto na obra eugeniana, remetemos para Petriglia, 2023a, p. 49-56.

e medieval, as cantigas e os romances populares.² Para Eugénio de Andrade a oralidade é um elemento indissociável do próprio texto, substância da poesia, mas também objetivo a ser alcançado através do seu consueto *labor limae*.

Na sua obra, identificam-se duas tendências caraterizantes que estão relacionadas com este aspeto: por um lado, o poeta introduz a oralidade nos seus textos através da integração dos recursos típicos da fala – repetições, orações interrogativas,³ numerosas expressões fáticas etc. – por outro, ele tenta ultrapassar os limites entre escrito e oral, verso e prosa (pense-se no cada vez mais evidente versilibrismo ou no recurso frequente ao *enjambement*, sobretudo em determinadas coletâneas, como *O Peso da Sombra*), num esforço que reflete a teorização do contínuo *fala (parlé) – oral – escrito* proposta por Henri Meschonnic.⁴ A vontade de se superar a distinção entre poesia e prosa é patente, por um lado, nas próprias afirmações de Eugénio de Andrade, como aquelas relativas às obras do amado heterónimo pessoano Álvaro de Campos ou de Cesário Verde – à propósito da qual fala de uma poesia “atraída pela prosa” (Andrade, 2022, p. 44) – ou ainda de Iannis Ritsos, que traduziu e na qual reconhece e aprecia uma “prosódia tão habilmente próxima da prosa” (Andrade, 1995, p. 15); por outro, no sempre lábil limite existente entre texto poético e texto em prosa na sua produção, não só por contar, inclusive, com coletâneas que se inscrevem num género ‘híbrido’ como o dos poemas em prosa, mas também pelo facto de os próprios textos em prosa serem caraterizados por um cunho fortemente poético. A sua interpenetração é enfatizada inclusive através da escolha, no título de alguns poemas que pertencem às coletâneas mais recentes, de termos geralmente usados para textos em prosa, assim utilizando designações inesperadas em títulos de textos poéticos em versos.⁵ Com base nas teorias de Henri Meschonnic, a apreciação do poeta pela tendência de certa poesia para se assemelhar à prosa pode ser interpretada como o gosto de Eugénio de Andrade por poemas que deixem emergir a oralidade, entendida como “primazia do ritmo e da prosódia na enunciação” (Meschonnic, 1999, p. 117).

Uma das obras eugenianas em que a dimensão oral da linguagem está presente de forma mais explícita é *Limiar dos Pássaros*, publicada em 1976, que se diferencia das outras coletâneas pela arquitetura, pela atmosfera que o poeta constrói e pelo léxico escolhido. Nela, o poeta emprega vários traços típicos da oralidade como as repetições, o uso incoerente dos tempos verbais, as focalizações ou a sintaxe anacolútica. Alguns recursos gráficos e a pontuação – que adquire valor semântico e tem que ser interpretada no âmbito do sistema cons-

² Eugénio de Andrade coloca na abertura da sua poesia completa “Canção”, homenagem evidente às cantigas de amigo (Cfr. Bertolazzi, 2010, p. 187-223; Petriglia, 2023b).

³ As orações interrogativas incidem de forma contundente no aspeto prosódico dos textos (Mata, 1992). O caso de “Estrilhos”, de Obscuro Domínio (Andrade, 2017, p. 175), é emblemático, sendo o poema inteiramente composto por unidades tonais com configuração entoacional ascendente.

⁴ “Le discours s’accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. [...] Il n’y a donc plus le modèle binaire du signe, l’oral et l’écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l’écrit et l’oral. L’oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l’énonciation” (Meschonnic, 1999, p. 117). Repare-se na referência à voz e ao corpo neste trecho.

⁵ É o caso de um dos poemas de Rente ao Dizer, intitulado “Prosa de aniversário”, caraterizado pela recorrência dos enjambements (Andrade, 2017, p. 503); de “Prosa de centenário”, de Véspera da Água (Andrade, 2017, p. 216); de “Narração inexacta da casa” (Andrade, 2017, p. 518) e de “Narrativa da neve” (Andrade, 2017, p. 527), de Ofício de Paciência; de “Relato breve”, de Os Sulcos da Sede (Andrade, 2017, p. 640), só para citarmos as ocorrências mais explícitas.

tituído pela coletânea – são utilizados, ainda, com o objetivo de se alcançar o equilíbrio entre a presença das pausas e dos silêncios nos textos, contribuindo, assim, para a configuração dos três diferentes ritmos ou “andamentos” (Eiras, 2014, p. 5; Magalhães, 1981, p. 89) que caracterizam as três secções que a compõem.

Embora a análise das marcas da oralidade nos poemas e nas coletâneas eugenianas éditos seja sem dúvida frutuosa e útil, o nosso objetivo é destacar aspetos prosódicos que não podem emergir do estudo dos textos publicados. Para tal fim, recorreremos a materiais inéditos que registam o trabalho do poeta com a oralidade nas fases anterior e posterior à edição. Nos arquivos de Eugénio de Andrade, de facto, existem documentos que testemunham o trabalho prosódico realizado pelo poeta ao longo da fase da elaboração textual; ainda, vários documentos de arquivo, juntamente com as gravações dos poemas lidos por ele próprio, permitem estudar a sua poesia numa perspetiva prosódica, numa fase posterior à edição e por ocasião da declamação dos textos.

2 A prosódia nos acervos literários: o testemunho dos documentos de arquivo

Marcas materiais da atenção de Eugénio de Andrade à prosódia encontram-se nos seus acervos. No fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, existem vários documentos nos quais ele anota as pausas e as cesuras para o efeito da leitura em voz alta. Como adiantámos, estes documentos pertencem seja à fase da elaboração dos textos, seja a fases posteriores à edição. À primeira tipologia pertence um datiloscrito a tinta preta com emendas e rubrica autógrafas do poeta realizadas com caneta preta, título a vermelho e datação. O documento integra o dossiê genético do poema “Vozes”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 521), e está presente na pasta com cota BPMP, M-EA-386, juntamente com outros documentos, entre os quais dois relativos a este mesmo poema. Aqui consideramos só a folha n.º 8,⁶ na qual estão indicadas as pausas de leitura por meio de uma barra vertical realizada com caneta preta, que reproduzimos para os fins da nossa análise:⁷

VOZES

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | As vozes |
| 2 | rompem pela casa, pousam |
| 3 | sobre o silêncio, no pulso |
| 4 | do silêncio, coração de lume |

⁶ Os documentos que se encontram na pasta com a cota referida não dispõem de numeração; o número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta no momento em que o conferimos (setembro de 2021).

⁷ Transcrevemos a última lição que pudemos extrapolar do documento, seguida pelo aparato genético e pelas notas que completam as informações relacionadas com o texto. Os símbolos empregados a seguir são alguns dos símbolos adotados por Ivo Castro na edição crítica da obra de Fernando Pessoa, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda:

< > segmento riscado;

< > / \ substituição por superposição (<substituído>/substituto);

[→] acréscimo na margem direita.

Veja-se também Castro, 2013.

5 velho, | é um dizer, |
6 correm no pátio doutros dias, |
7 ardem no mar.

E.
13.2.91

1 <Com os pardais,> <a>/A\s vozes |
3 sobre o silêncio, | <o>[→no] pulso
5 velho, | é <apenas> um dizer, |
7 <o céu de cal> arde<n>/m\<do> <sobre> [n]o mar.

6 *É ainda possível identificar uma barra vertical entre as palavras pátio e doutros, sucessivamente apagada.*

Nas versões seguintes do poema, que são testemunhadas pelos documentos citados e cuja posterioridade pode ser estabelecida com base na análise das variantes, a posição em que se encontram as barras que indicámos corresponde, na maioria dos casos, ao final do verso. Não se trata, contudo, de uma afirmação válida para todas as ocorrências: no caso do v. 5, por exemplo, nos dois restantes documentos de que dispomos, o poeta não efetua alterações. Na versão publicada, porém, ele insere um travessão antes do verbo copulativo (“velho – é um dizer,”), com o objetivo, justamente, de representar a pausa na leitura, talvez uma pausa mais longa da que a vírgula indicava. Isto prova que as barras não indicam o final do verso, mas a colocação das pausas. Este documento, que constitui uma etapa de um dossiê genético mais amplo, testemunha que Eugénio de Andrade integra a fase da leitura em voz alta e a reflexão sobre a dimensão prosódica dos poemas na construção dos seus textos.

O poeta dedicava uma atenção particular a este aspeto também na ocasião de declamações em eventos públicos ou das gravações. Este cuidado não se limita aos poemas, mas é também exercido nos textos em prosa. Prova disto são alguns documentos de arquivo, que funcionaram de suporte para este objetivo e nos quais encontrámos anotações das pausas de leitura.⁸ O documento de 14 páginas conservado no acervo eugeniano da Biblioteca Pública Municipal do Porto com catalogação BPMP, M-EA-331, apresenta, nos parágrafos iniciais, as mesmas características de indicação das pausas que identificámos no documento anterior, desta vez a serem realizadas por ocasião da declamação pública do texto. Transcrevemos o primeiro parágrafo: “A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos, | e a poesia, | por ser a expressão suprema do génio de qualquer língua, | é por sua vez a forma mais nobre que tem um país de revelar o seu rosto. | E também de se perpetuar. | [...]”

No datiloscrito com catalogação BPMP, M-EA-169, ainda, lemos o poema X de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 379) com a indicação das pausas a lápis (apagadas, porém bem visíveis), além da anotação, por sua vez cancelada, que explicita a pertença do poema à coletânea referida. O título entre colchetes constitui um acrescento autógrafo do poeta realizado com caneta preta. Transcrevemos o texto indicando as pausas assim como elas aparecem no documento. Eugénio de Andrade utiliza para este fim uma barra vertical geralmente mais curta da que empregamos aqui:

⁸ Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, conservada na Biblioteca Municipal de Gondomar “Camilo de Oliveira”, há outros documentos que apresentam as mesmas características e desempenham a mesma função dos que transcrevemos a seguir.

[SÓ O CAVALO...]

- 1 Só o cavalo, | só aqueles olhos grandes
2 de criança, | aquela
3 profusão da seda, | me fazem falta. |
4 Não é a voz, |

5 que tanto escutei, | escura do rio, |
6 nem a cintura fresca, |
7 a primeira onde pousei a mão |
8 e conheci o amor; |

9 é esse olhar | que de noite em noite | vem
10 da lonjura por algum atalho, |
11 e me rouba o sono, |
12 e não me poupa o coração. |

13 Meu coração, | alentejo de orvalho.

Como se vê, as pausas coincidem geralmente com a pontuação; nos versos 1-3, o poeta realiza dois *enjambements*, completando a frase do ponto de vista da sintaxe, algo que requer que a leitura ultrapasse os limites dos versos. Destaca-se, inclusive, a pausa que ele insere no v. 9 após o sintagma “é esse olhar”, precedido de uma linha em branco e que conclui o clímax que o poeta constrói ao longo dos versos anteriores; neste mesmo verso, as pausas ressaltam também a repetição enfática progressiva “de noite em noite”, recurso que ocorre com frequência no *corpus* eugeniano. Note-se que a pausa precede um verbo de movimento (“vem”), uma categoria que se encontra amiúde relacionada com as pausas e com o *enjambement* (Petriglia 2023a, p. 130-139 e 167-170), num binómio que tem finalidades enfáticas.

Os documentos que citámos proporcionam informações sobre o *modus operandi* eugeniano em relação à oralidade e testemunham a integração das pausas nos poemas, ou melhor, a integração do silêncio nos poemas através da inserção das pausas. A luta do poeta com as palavras, de facto, tem a ver, de forma especular, com aquela “fascinada apetência de silêncio” (Andrade, 2022, p. 150) que para ele é consubstancial ao apelo a fazer poesia.

3 Eugénio de Andrade lê os seus poemas: as gravações

Neste quadro de atenção ao aspeto prosódico dos poemas inserem-se as gravações dos textos eugenianos lidos por atores, como é o caso de Eunice Muñoz, que interpretou, entre outras obras do poeta, as *Cartas Portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado na sua versão (Andrade; Muñoz, 1976). Existem, contudo, também gravações das leituras realizadas pelo próprio Eugénio de Andrade. Estas últimas, em particular, constituem um acervo de informações relativas à dimensão prosódica da sua poesia passível das mais variadas análises.⁹ Aqui con-

⁹ As nossas reflexões movem de uma afirmação de Simone Celani (2012, p. 61), segundo o qual “se quisermos entender a fundo os caminhos da pesquisa rítmica de Eugénio de Andrade, grande parte do trabalho está obviamente ainda por fazer, implicando pelo menos uma atenta análise de todos os esquemas rítmicos dos seus textos poéticos, possivelmente comparadas com as suas leituras gravadas que ainda conservamos”, que estimulou

sideramos o CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade* (1997), que reúne a leitura de 42 poemas,¹⁰ de *As Mãos e os Frutos* até a *O Sal da Língua*.

A análise das gravações constitui um complemento fundamental para uma maior compreensão da obra eugeniana porque, nas palavras de Patrizia Sorianello (2006, p. 16, trad. nossa), “os traços prosódicos participam diretamente na dinâmica comunicativa de forma distintiva e contrastiva”.¹¹ Segundo a autora, a entoação, por exemplo “contribui para a caracterização sintática, semântica e pragmática da mensagem linguística” (Sorianoello 2006, p. 27, trad. nossa).¹² Ao ler a primeira estrofe de “Green God” (Andrade, 2017, p. 27; faixa n.º 1), poema caracterizado pela regularidade métrica, por exemplo, Eugénio de Andrade sobrepõe um andamento prosódico peculiar à estrutura rítmica obtida graças à métrica e à rima:

- 1 Trazia consigo a graça
- 2 das fontes quando anoitece.
- 3 Era o corpo como um rio
- 4 em sereno desafio
- 5 com as margens quando desce.
- [...]

Nesta estrofe, de facto, os vs. 1, 3 e 4 correspondem a unidades tonais com configuração entoacional ascendente; os versos 2 e 5, diversamente, são formados por duas unidades tonais, a primeira (que corresponde a “das fontes” e “com as margens”) com configuração entoacional ascendente, a segunda descendente (“quando anoitece”, “quando desce”, respetivamente): o poeta relaciona prosodicamente os dois versos especulares entre si e ligados pela rima, destacando também a estrutura deles.

Em geral, pode-se afirmar que, nestas gravações, à presença da pontuação corresponde um andamento descendente. Há, contudo, uma exceção: “Véspera da água”, de *Obscuro Domínio* (Andrade, 2017, p. 160-162; faixa n.º 16), onde isto não acontece de forma generalizada. Na leitura do poema, a preponderância da entoação ascendente deve-se ao facto de o poeta recorrer sistematicamente à enumeração: a entoação tem, assim, um efeito de suspensão que remete para a espera, indicada pela ‘véspera’ do título.

Em outros casos, é graças a intensidade que o poeta acrescenta novos matizes de sentido aos poemas lidos: em “As palavras interditas” (Andrade, 2017, p. 61-62; faixa n.º 6), Eugénio de Andrade, lendo com maior intensidade o verbo ‘ser’ do v. 8 (“É preciso partir, é preciso ficar”), ressalta, por um lado, a ligação semântica com o verso anterior (“Anoitece. Não

a nossa vontade de analisar – embora de outras perspectivas – uma parte deste material. Agradecemos ao autor, inclusive, a conversa que tivemos a este respeito.

¹⁰ Contém as gravações dos poemas seguintes: 1. Green God; 2. Os amantes sem dinheiro; 3. Poema à mãe; 4. Adeus; 5. Rumor; 6. As palavras interditas; 7. Adeus; 8. Rapariga descalça; 9. Lítania; 10. As palavras; 11. Coração do dia; 12. Pequena elegia de setembro; 13. Metamorfoses da casa; 14. Casa na chuva; 15. À memória de Ruy Belo; 16. Véspera da água; 17. Desde o chão; 18. O silêncio; 19. Três ou quatro sílabas; 20. Cavatina; 21. Sobre flancos e barcos; 22. Que fizeste das palavras? 23. Faz uma chave; 24. Já não se vê o trigo; 25. Ignoro o que seja a flor da água; 26. Raivosos; 27. Não há ninguém à entrada de novembro; 28. As cabras; 29. As crianças; 30. As mães; 31. O sorriso; 32. As amoras; 33. As primeiras chuvas; 34. Mulheres de preto; 35. Último poema; 36. Num exemplar das *Geórgicas*; 37. *Adagio Sostenuto*; 38. O inominável; 39. Os trabalhos da mão; 40. A sílaba; 41. O lugar da casa; 42. Oiço falar. Ao analisarmos as gravações, indicaremos entre parênteses a referência bibliográfica e o número da faixa.

¹¹ “i tratti prosodici partecip[a]no direttamente alla dinamica comunicativa in maniera distintiva e contrastiva”.

¹² “contribuisce alla caratterizzazione sintattica, semantica e pragmatica del messaggio linguistico”.

há dúvida, anoitece”), inserindo as suas afirmações numa dimensão de certidão, e, por outro, oferece uma determinada leitura do verso em apreço: uma leitura pela qual o poeta afirma com força aquilo que, pela sua aparente incoerência, poderia ser interpretado como uma hesitação. No mesmo poema, ele lê com menor intensidade as palavras “Amo-te...” do v. 11, isto é, as palavras que, como o título do próprio poema e da coletânea à qual pertence afirma, são interditas. A ênfase posta numa palavra através da intensidade pode servir para ressaltar elementos semânticos e para a realização mais evidente de algumas soluções estilísticas. Isto acontece em “As primeiras chuvas”, de *Rente ao Dizer* (Andrade, 2017, p. 486; faixa n.º 33), poema rico em aliterações, no qual, nos vs. 4 e 5, lemos:

[...]
 4 uma súbita alegria,
 5 súbita e bárbara, subia e coroava
 [...]

A intensidade cresce no ato de o poeta ler o adjetivo “súbita” do v. 5, tornando mais evidente a sua retoma e a ligação fónica com “subia”. Um exemplo análogo é constituído por “*Adagio sostenuto*”, em que o poeta ressalta as vogais tónicas dos verbos “apazigua” (v. 9) e “acaricia”, imediatamente seguinte (v. 10), destacando as semelhanças fónicas e de extensão silábica entre os dois.

O poeta trabalha também com a velocidade de leitura, que Giuseppe Tavani (1983, p. 82) define como “[d]a relação entre tempo de realização e quantidade de material linguístico a realizar”. Analisando deste ponto de vista a leitura dos poemas gravada por Eugénio de Andrade, notamos alguns elementos recorrentes. Um deles é a mudança na velocidade de leitura quando introduz momentos dialógicos, como no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* (Andrade, 2017, p. 51; faixa n.º 3), rico em expressões que estabelecem um verdadeiro diálogo com esta figura, central na formação e na poética eugenianas, que até ouvimos falar:

[...]
 ainda oiço a tua voz:
 Era uma vez uma princesa
 no meio de um laranjal...
 [...]

Ao introduzir os versos que ecoam os romances tradicionais pronunciados pela mãe (Barberini 2017), o poeta lê muito lentamente, acelerando quando é ela a tomar a palavra. O mesmo acontece no caso do poema “Adeus” (Andrade, 2017, p. 56-57; faixa n.º 4):

[...]
 Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.
 [...]

Eugénio de Andrade introduz a fala lendo lentamente, realiza uma longa pausa e pronuncia as palavras que seguem os dois-pontos rapidamente. Há, contudo, casos em que ocorre o contrário, como em “Casa na chuva” (Andrade, 2017, p. 239; faixa n.º 14) e “Sobre flancos e barcos” (Andrade, 2017, p. 217; faixa n.º 21): o dado que importa registar, portanto, é que

o poeta costuma indicar prosodicamente o momento dialógico, recorrendo à velocidade da fala e às pausas para o destacar e diferenciar do momento narrativo.

A modulação da velocidade de leitura dos textos pode ser enumerada entre os recursos que Eugénio de Andrade emprega visando colocar a ênfase no(s) verso(s) conclusivo(s) dos poemas, como o uso da linha em branco ou a presença do travessão antes dele(s) (Petriglia, 2023a, p. 167-176). No poema XVII de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 383-384; faixa n.º 25), por exemplo, o poeta lê mais lentamente os versos finais, graficamente destacados graças à linha em branco, à anáfora (“até ao fim do mundo, / até amanhecer”) e à rima que relaciona o último verso (“amanhecer”) com os vs. 7 (“treme”) e 10 (“beber”).

Quanto às pausas, a análise das gravações revela-se particularmente útil nos casos de poemas que não apresentam sinais de pontuação além do ponto final, permitindo integrá-las de forma coerente com o projeto do poeta. Isto acontece com “Cavatina”, de *Véspera da Água* (Andrade, 2017, p. 216, sinais gráficos nossos; faixa n.º 20). O termo que lemos no título pertence ao léxico musical e indica uma “ária curta, composta ordinariamente de um recitativo, com andamento ora lento ora vivo” (Cavatina, c2003–2026):

- | | |
|---|--|
| 1 | Obstruído o caminho da transparência |
| 2 | só me resta reunir os fragmentos do sol nos espelhos |
| 3 | e com eles junto ao coração |
| 4 | atravessar indiferente a desordem matinal dos mastros. |
| 5 | Quanto mais envelheço mais pueril é a luz |
| 6 | mas essa vai comigo. |

O poeta realiza as pausas a cada final de verso; no v. 5, ainda, identificamos uma pausa entre as palavras “envelheço” e “mais” e, no seguinte, outra mais breve entre “essa” e “vai”: como vimos, elas não são indicadas graficamente no texto. Se a primeira permite enfatizar a contraposição entre os dois hemistíquios, no caso da pausa do v. 6 é o sujeito (“essa”, isto é, a luz) a ser destacado. Esta função enfática atribuída às pausas emerge de forma evidente na leitura gravada, como no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* (Andrade, 2017, p. 51; faixa n.º 3), no que diz respeito à palavra-chave do poema (justamente, “mãe”). Além disso, no primeiro poema de *Branco no Branco*, a pausa precede e segue todas as palavras que, no texto impresso, estão em itálico e, portanto, são postas em destaque, mas são também antecipadas por verbos que introduzem a fala: no v. 7, por exemplo, “Não digas | *pedra*, | diz | *janela*.” (Andrade, 2017, p. 373, sinais gráficos nossos; faixa n.º 23). Note-se que estas palavras recorrem no texto, numa construção do ritmo que é típica dos poemas eugenianos, muitos dos quais são caracterizados pela retoma de palavras que estão presentes nos versos anteriores. Trata-se de um exemplo indicativo da inter-relação do aspeto gráfico (neste caso, o uso do itálico) com a dimensão prosódica. No poema “Sobre flancos e barcos” (Andrade, 2017, p. 217, sinais gráficos nossos; faixa n.º 21), que, como “Cavatina”, não apresenta sinais de pontuação, o poeta realiza as pausas como a seguir:

Havia ainda outro jardim | o da minha vida |
exíguo é certo | mas o do meu olhar |
são talvez dois pássaros que se amam
um sobre o outro | ou dois cães não sei |
é sempre a mesma inquietação

este delírio branco | ou o rumor
da chuva sobre flancos e barcos |
o inverno vai chegar |
na palha ainda quente a mão |
uma doçura de abelha muito jovem |

era o sopro distante das manhãs sobre o mar |
e eu disse | sentindo os seus passos nos pátios do coração |
é o silêncio | é por fim o silêncio |
vai desabar.

Na versão gravada, as duas palavras finais do v. 4 são “de pé”, que Eugénio de Andrade substitui com a expressão “não sei”; assim fazendo, por um lado, ele insere um elemento de oralidade no poema através de uma hesitação típica da fala, e, por outro, mantém o comprimento do verso e a sua prosódia originais. Na leitura, o poeta enfatiza as aliterações que estão presentes no antepenúltimo verso (“sentindo os seus passos nos pátios”) por meio das pausas e da acentuação da oclusiva.

Também em outros poemas, as pausas desempenham esta função de ressaltar alguns aspetos estilísticos que contribuem para o ritmo: na leitura do v. 5 de “Rapariga descalça”, de *Até Amanhã* (Andrade, 2017, p. 85; faixa n.º 8), “A chuva em abril tem o sabor do sol:”, por exemplo, realizando uma pausa antes e depois do sintagma “em abril”, o poeta destaca, por um lado, o sujeito “A chuva” e, por outro, a semelhança no plano fonético e acentual entre “abril” e “sol”, pondo, assim, a ênfase num dos elementos que constituem o enredo fónico do verso.

A introdução das pausas através da gravação da leitura dos poemas permite também explicitar aquela sobreposição de ritmos identificada por Simone Celani (2012), que evidenciámos ao longo das nossas análises e que se concretiza nas mais variadas maneiras. Isto é evidente ao ouvirmos a leitura do poema em prosa “As crianças”, de *Memória Doutro Rio* (Andrade, 2017, p. 311; faixa n.º 29). Na linha “Escondem-se no mais oculto da casa para serem gato bravio, bétula branca.”, os dois sintagmas nominais finais constituem um segmento rítmicamente rico, sendo especulares quanto à estrutura (um nome seguido por um adjetivo), ao número das sílabas (quatro, em ambos os casos), à colocação dos acentos (na primeira e na quarta sílaba) e caracterizados pela aliteração da bilabial (em dois casos, seguida pela líquida). Aos efeitos rítmicos obtidos graças à articulação destas características no segmento analisado, sobrepõe-se o aspeto prosódico, com a cesura colocada pelo autor antes de “para”: “[...] da casa | para serem gato bravio, | bétula branca.” (sinais gráficos nossos). A associação entre os dois elementos finais, evidente graças a todos os recursos que elencámos, é assim ressaltada através da posição da pausa, que os separa e inclui o primeiro num segmento maior, realizando uma sobreposição de níveis rítmicos no texto.

No poema I de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 373; faixa n.º 23), enfim, a inserção das pausas (indicadas também graficamente pela pontuação), permite realizar três segmentos de tetrassílabos nos vs. 1 e 2, que são caracterizados pela mesma estrutura acentual:

1 Faz uma chave, mesmo pequena,
2 entra na casa.
[...]

A pausa, de facto, está relacionada também com um recurso estilístico bastante aproveitado pelo poeta: a enumeração de três elementos (na maioria dos casos, três adjetivos), ligados pela conjunção copulativa ou por vírgulas. Diversamente do que acontece neste último caso, no primeiro, ao ler os textos, o poeta não costuma introduzir pausas. Isto é evidente em “Num exemplar das *Geórgicas*”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 518; faixa n.º 36), onde ambas as possibilidades estão presentes: as pausas separam os adjetivos dos vs. 2 e 3 (“A sua cálida, / terna, serena pele [...]”), porém não os do v. 8 (“branca e vegetal e cerrada”). Elas são utilizadas também, juntamente com uma maior intensidade na fala, para isolar os sintagmas constituídos por “tão + adjetivo”, que, com as suas cinco ocorrências, enumeram-se entre o conjunto de repetições que formam o enredo fónico do poema.

Nesta procura de uma “poesia a caminho da prosa” (Andrade, 2017, p. 570), o *enjambement* desempenha um papel fundamental, se considerarmos a afirmação de Giorgio Agamben, segundo o qual a única definição satisfatória de “verso” é a que o identifica com a prosa através da possibilidade do *enjambement* (Agamben, 2013, p. 19). Ele recorre com frequência no *corpus* eugeniano: no caso dos textos que integram *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade*, coletâneas caracterizadas por uma regularidade estrófica generalizada, o recurso estilístico em apreço permite sobrepor a este aspeto formal e gráfico um ritmo menos definido: através do *enjambement*, o verso ultrapassa os seus confins, destruturando também uma estrutura graficamente rigorosa. Esta função do recurso torna-se evidente nas gravações: é o caso, justamente, do poema XIII de *Branco no Branco* (Andrade, 2017, p. 381; faixa n.º 24), com a sua estrutura estrófica 4-4-4-1, mas com um *enjambement* que une os versos 4 e 5 e, portanto, a primeira estrofe com a segunda; ou ainda, do já citado poema XVII da mesma coletânea (Andrade, 2017, p. 383-384; faixa n.º 25), onde os versos 8 e 9 estão ligados graças ao mesmo recurso (unindo-se, assim, a segunda estrofe com a terceira). Neste caso, ainda, o *enjambement* é introduzido por uma pausa: “então | é como se na boca / um resto de imortalidade” (sinais gráficos nossos).

Mais uma modalidade de emprego deste recurso emerge da leitura do poema “Os amantes sem dinheiro” da coletânea homónima (Andrade, 2017, p. 45; faixa n.º 2), composto por três estrofes de seis versos. Graças à realização do *enjambement* entre o segundo e o terceiro da última estrofe, contudo, ela passa a ser formada por 4 novenários e um dodecassílabo:

[...]
 Tinham fome e sede como os bichos,
 e silêncio
 à roda dos seus passos.
 Mas a cada gesto que faziam
 um pássaro nascia dos seus dedos
 e deslumbrado penetrava nos espaços.

Um exemplo análogo está presente em “*Adagio sostenuto*”, de *Ofício de Paciência* (Andrade, 2017, p. 524; faixa n.º 37). Consideramos os versos de 4 a 7:

4 [...] concertada voz de sete
 5 estrelas, primeira respiração
 6 do mundo, alta
 7 e prometida harmonia; [...]

O poeta realiza o *enjambement* entre os versos 4 e 5, inserindo uma pausa em correspondência com a vírgula do v. 5 e, ainda, entre os vs. 5 e 6: as duas sequências tornam-se, assim, dois novenários (“concertada voz de sete / estrelas, [...]” e “primeira respiração / do mundo, [...]”).

Concluindo, uma anotação tem que ser feita a propósito do léxico relacionado com os atos da fala, com um exemplo tirado de “Rapariga descalça” (Andrade, 2017, p. 85; faixa n.º 8), em que se encontram duas ocorrências do verbo ‘cantar’:

[...]
cada gota recente canta na folhagem
[...]
canta, corre, voa, é brisa, ao ver
[...]

O poeta enfatiza os acentos de cada palavra, com pausas bem marcadas no caso do segundo verso transcrito, e o ritmo que se faz mais insistente, como a concretizar a ação descrita pelo verbo.

4 Conclusões

Como se vê, a dimensão oral e, em particular, os aspetos prosódicos de um *corpus* literário podem ser estudados de vários pontos de vista. A escolha da metodologia a empregar baseia-se, contudo, na tipologia de materiais de que o especialista dispõe. No caso de Eugénio de Andrade, a riqueza de documentos que podem ser aproveitados neste sentido convida a uma análise aprofundada. Os documentos de arquivo que apresentámos demonstram que o cuidado e o rigor extremos que o poeta exerce em outros aspetos da sua poesia (na escolha do léxico, na procura da simplicidade da expressão, mas também na atenção filológica que está patente, por exemplo, nas antologias e nas traduções) são exercidos também no que diz respeito a esta dimensão, inclusive na construção dos textos. A leitura em voz alta parece constituir uma fase da elaboração dos poemas, mas também o meio através do qual ele reintroduz a voz nos próprios textos, nas ocasiões da declamação em público ou nas gravações das leituras dos poemas. São justamente as gravações que permitem confirmar que algumas peculiaridades gráficas que encontramos nas obras do poeta (uso de espaços e linhas em branco, itálico, uso não padrão da pontuação) constituem soluções visuais para ele introduzir a oralidade, mas também o silêncio, nas versões impressas dos seus textos, permitindo relacionar o aspeto (ou ritmo) gráfico e o prosódico, que são centrais na poesia eugeniana, mas que escapam amiúde as análises. As gravações reintegram justamente aspetos que, como acontece em qualquer ato comunicativo escrito, não emergem dos próprios textos: é o caso da entoação e da velocidade de leitura e do papel semântico que elas desempenham. A análise das restantes gravações (realizadas seja pelo poeta, seja por atores), portanto, permitiria valorizar documentos bastante raros, mas que testemunham um aspeto central da poética eugeniana, numa abordagem da obra poética ainda pouco praticada pelos críticos e permitindo recolher mais dados deste tipo, fulcrais para a compreensão da obra de um poeta que reflete continuamente sobre a relação entre voz e silêncio, poesia e prosa. Os dados obtidos graças às nossas análises, de facto, mostram que o poeta aspira à reintegração da oralidade na escrita, sendo

as palavras escritas, às vezes, um obstáculo, a razão de uma espécie de incomunicabilidade. A oralidade concretiza-se na voz e a voz relaciona-se com o corpo, cuja primazia se delineia, por um lado, como primazia dos sentidos na compreensão e na percepção do mundo (é no corpo que se dá a compreensão do sentido) e, por outro, como primazia do corpo como lugar do *eros*. A plenitude – palavra que o poeta muito amava – a que Eugénio de Andrade aspira tem a ver, sem dúvida, também com estes elementos: repressão do corpo no sentido erótico (impossibilidade de se manifestar e viver plenamente a própria sexualidade) e no que diz respeito à voz (censura e autocensura devidas a fatores históricos e sociais). O homem é, assim, segundo o poeta, incompleto, e a luta contra esta condição passa também através da recuperação da voz: é na “reintrodução da voz nos funcionamentos fundamentais do corpo social” que Paul Zumthor vê “o retorno do homem concreto” (2007, p. 63). A integração da voz e da oralidade nos textos, portanto, não é só um ulterior traço estilístico ou mais uma ferramenta a que o poeta recorre com finalidades estéticas ou visando uma recuperação da sua infância que não tem consequências no momento presente, mas é parte integrante do projeto do poeta: do seu projeto literário, da sua aspiração à condição de plenitude ou de plena realização pessoal, da sua aspiração à condição de plenitude ou de plena realização do ser humano.

Agradecimentos

As pesquisas de arquivo necessárias à realização deste artigo foram realizadas com o apoio do Camões, I. P. através da Bolsa de Investigação no âmbito do programa de Doutoramento em Linguística da Universidade de Évora e em Scienze del testo dal medioevo alla modernità: Filologie Medievali, Paleografia, Studi Romanzi da Sapienza, Università di Roma.

Referências

- AGAMBEN, G. *Idea della prosa*. 2. ed. Macerata: Quodlibet, 2013.
- ANDRADE, E. de. *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*. Paços de Brandão: Numérica, 1997.
- ANDRADE, E. de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRADE, E. de. *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- ANDRADE, E. de; MUÑOZ, E. *Cartas portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*. Tradução de Eugénio de Andrade. Decca Records, 1976. 1 audiobook (CD-ROM).
- BARBERINI, F. Caperucita roja e la Princesa no laranjal (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?). *Artifara*, n. 17, p. 115-130, 2017.
- BERTOLAZZI, F. *Noite e dia da mesma luz: aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa. CAVATINA. Porto: Porto Editora, c2003–2026. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cavatina>. Acesso em: 10 mar. 2025.

- CELANI, S. A música de Eugénio (um estudo rítmico). *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XIV, p. 55-63, 2012.
- EIRAS, P. Paraíso perdido. In: ANDRADE, E. de. *Limiar dos pássaros*. Porto: Assírio & Alvim, 2014. p. 4-10.
- MAGALHÃES, J. M. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MATA, A. I. A questão da entoação na interrogação em português. 'Isso é uma pergunta?'. In: PEREIRA, I.; MATA, A. I.; FREITAS, M. J. (Org.). *Estudos em prosódia*. Lisboa: Edições Colibri, 1992. p. 33-64.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- PETRIGLIA, M. *Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade, como pressuposto para a tradução*. 2023. 409 p. Tese (Doutorado) – Universidade de Évora-Sapienza, Évora.
- PETRIGLIA, M. *Primeiros poemas de Eugénio de Andrade fra riscrittura e ritmo*. In: DAVYDOVA, O. I. et alii (a cura di). *Parola al testo: percorsi interdisciplinari di critica del testo*, Roma: Sapienza Università Editrice, 2023b. p. 151-162.
- REYNAUD, M. J. A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, v. XI, II Série, p. 365-367, 1994.
- SORIANELLO, P. *Prosodia: modelli e ricerca empirica*. Roma: Carocci, 2006.
- TAVANI, C. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Tradução: M. Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- TROCAR de Rosa. 5. ed. Seleção e tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução de: J. Pires Ferreira, S. Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.