

OS NAVIOS “SEM NENHUM DESTINO” E A CIDADE DIVIDIDA EM *AS PALAVRAS INTERDITAS (1950-1951)*, DE EUGÉNIO DE ANDRADE

Joana Souto Guimarães Araújo¹

RESUMO: Sob regime violento e autoritário, a poesia de Eugénio de Andrade se escreve, em *As palavras interditas (1950-1951)*, pela negativa e pela ausência, referindo-se a tudo aquilo que não pode ser dito em um Portugal debaixo de forte censura e repressão. Sua poesia aponta para um cenário devastado, fragmentado, despido de humanidade. Sem levantar bandeiras políticas, demonstra a necessidade de ação por meio da expressão do amor, tornado cada vez mais improvável no contexto totalitário em que os afetos são controlados e as relações sociais rigorosamente dirigidas. Assim, pelo avesso, pelo silêncio e pelos caminhos instáveis do não dito, a poesia eugeniana se empenha em dizer um amor proibido. Em nossa análise, pretendemos acompanhar alguns dos principais poemas do livro, como o poema de abertura e aqueles organizados ao redor de signos recorrentes como o do “navio”, que, sem direção, flutua e corta o ambiente noturno da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: totalitarismo, censura, abjeção, alegoria, signo.

THE VESSELS “SEM NENHUM DESTINO” AND THE DIVIDED CITY IN *AS PALAVRAS INTERDITAS (1950-1951)* BY EUGÉNIO DE ANDRADE

ABSTRACT: *As palavras interditas (1950-1951)*, by Eugénio de Andrade, was written during the period in which Portugal was living under a violent and totalitarian regime. By evoking feelings of absence and negativism, the poems appeal to all that could not be said or done in a country submitted to censorship and repression. His poetry points out to a devastated scenery, empty of hope or humanity, and incites action through the expression of love, presented as a subversive force, especially when confronted to other socially controlled habits. Our analysis aims at providing a reading of some of the most important poems of the book organized around recurrent poetic signs, like the “ship”, for example, which constantly cuts and drifts around the nocturnal surroundings of the city.

KEYWORDS: totalitarianism, censorship, abjection, allegory, sign.

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Bolsista da FAPESP.

*Antes que a morte se aproxime, procuro-te.
Nas ruas, nos barcos, na cama*
(Eugénio de Andrade, 1966, p. 114)

*O Compromisso do poeta é com o amor
e o acto um acto livre no tempo-único*
(A. M. Lisboa, 1950)²

As palavras interditas (1950-1951), terceiro livro de poemas de Eugénio de Andrade³, localizam-se, temporalmente, em um período conturbado da história portuguesa, em que o regime ditatorial, instaurado desde 1926⁴, sofria redefinições após o desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Percebia-se a instalação de uma autocracia cada vez mais rígida no país, na contramão das ideias democráticas e anti-imperialistas difundidas no Ocidente a partir da vitória dos Aliados. Nesse contexto, ainda que sem entrarem na discussão política diretamente, quer dizer, sem nomearem nenhum partido ou grupo de oposição, *As palavras interditas* expressam de modo contundente a atmosfera de pessimismo e desilusão que pairava em Portugal no início da década de 1950, principalmente após a tentativa frustrada de eleições⁵, e a consequente manutenção do governo autoritário e conservador de Salazar. O título do livro parece aludir, de modo mais direto, ao problema da censura, que desde os anos 1930 tornara-se mais acirrada, principalmente no campo literário, como explica a historiadora Adelaide Ginga Tchen.

Assim, em referência a tudo aquilo que não pode ser dito no país no momento, sob um regime violento e autoritário, a poesia eugeniana se escreve, neste livro, pela negativa e pela ausência. Aponta para um cenário devastado, fragmentado, despido de humanidade. Sem levantar bandeiras políticas, sua poesia demonstra a necessidade de ação por meio da expressão do amor, tornado cada vez mais improvável no contexto totalitário, em que os

² *Erro Próprio*, em *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1980, p. 81.

³ Terceiro livro, após o autor ter renegado seus primeiros títulos, escritos durante a juventude: *Narvizo* (1940), *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945).

⁴ O regime ditatorial português é fundado com o golpe militar de 28 de maio de 1926. António Oliveira Salazar é nomeado ministro das Finanças em 1928. Com o êxito da sua “Reforma Orçamental”, Salazar adquire popularidade e em 1932 assume a chefia do governo, fundando o “Estado Novo”, respaldado na aprovação de uma nova Constituição, que havia sido criada no modelo do Estado corporativo de Mussolini. O regime se estende até a morte de Salazar em 1970. Cf. *The Making of Portuguese Democracy*. Kenneth Maxwell. Cambridge: University Press, 1995, pp. 7 a 29; e “O Estado Novo: Salazarismo, Fascismo e Europa”. Luís Reis Torgal. *História de Portugal*. (Org.) José Tengarrinha. São Paulo: Editora da Unesp, 2001, pp. 391 a 415.

⁵ “O Estado Novo, apesar de ser uma ditadura, consagrou, na Constituição, a realização de eleições presidenciais, legislativas e para as Juntas de Freguesia, uma vez que só o voto popular podia fornecer a legitimação interna e externa de que necessitava. Todavia, os resultados eleitorais sempre foram controlados de modo a garantir a vitória do candidato ou da lista da União Nacional e todas as eleições foram fraudulentas. As eleições presidenciais de 1949 e 1958 foram dois desses momentos importantes para Portugal, em que o povo teria podido votar e decidir o futuro do país, mas em que a opressão, a censura, a violência e a fraude marcaram a campanha eleitoral e determinaram a votação, garantindo a vitória dos candidatos da Situação e a derrota dos da Oposição, apesar destes terem, inequivocamente, o apoio da maioria da população” (FERREIRA, 2006, p. 197).

afetos são controlados, e as relações sociais rigorosamente dirigidas. Portanto, ainda que pelo avesso, pelo silêncio e pelos caminhos instáveis do não dito, a poesia eugeniana se empenha em dizer um amor proibido⁶. Como outras manifestações poéticas do período, pretende erguer-se em reação aos reveses políticos e históricos, em defesa das liberdades individuais, dos afetos, do amor, da imaginação, do desejo: “A cidade onde te amei foi decepada/ e não posso abolir as sentinelas do medo./ Mas também não posso deixar de te querer/ com beijos e relâmpagos [...]” (ANDRADE, 1966, p. 111⁷).

Desse modo, percebe-se, como uma espécie de pano de fundo ao longo dos poemas do livro, certa “consciência da abjeção”, articulada também por outros artistas do período, como Mário Cesariny e Pedro Oom, embora estes mais ligados ao surrealismo⁸.

⁶ Embora Eugénio de Andrade tenha se mantido discreto em relação às suas opções sexuais, num empenho contínuo para separar vida e obra, há momentos em *As palavras interditas* em que o eu lírico parece se dirigir, amorosamente, a um interlocutor masculino, ainda que tal leitura, por demasiada indireta, possa ser contestada. A sensação de que o sujeito poético está a falar de um segredo se confirma, principalmente, no poema “Rosto afogado”, antepenúltimo do livro. Este problema central de um segredo ou amor proibido parece estar associado às “palavras interditas” do título, já que, como se sabe, “No Estado Novo podia-se ser homossexual, mas não se podia dizer”, conforme o relato do jornalista São José de Almeida: “Como era ser homossexual no Estado Novo? Como era viver no reino do não dito e do semipermitido? As respostas encontradas pela *Pública* – com a ajuda de estudiosos e de homossexuais que viveram sob estes anos de chumbo, alguns dos quais ainda hoje aceitam apenas falar sob anonimato – revelam um quadro repressivo feroz para a generalidade dos homossexuais apanhados pelas rugas da polícia e uma permissividade calada, que ignora, ou finge que não existe, a prática por uma elite que, pelo seu estatuto social, está acima da moral e sobretudo da lei. [...] ‘A homossexualidade era o segredo que toda a gente sabia. E, como toda a gente sabia, ninguém dizia’, afirma António Fernando Cascais, professor universitário e um dos mais antigos activistas da defesa dos direitos dos homossexuais em Portugal.” Em *Jornal Público*, 28 de maio de 2012, <http://www.publico.pt/Sociedade/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>. Outra evidência importante, encontramos no texto “Sem abrigo para tanto amor”, em que Eugénio de Andrade narra sua relação com a poesia ainda na infância e na adolescência. O poeta deixa claro a associação que encontrou, desde cedo, entre identidade poética e libertação sexual, a despeito de todo silêncio e tabu: “Com *Ciúme* de António Botto voltei a sentir a terra faltar-me debaixo dos pés. Pedi explicações: que significava aquilo de um homem escrever poemas de amor para outro homem? Estavam todos a jantar: pai, mãe, filho e irmã. Olharam uns para os outros, ninguém disse nada. No fim da refeição, o engenheiro, já só comigo, disse-me que não havia nada a explicar, desde que o mundo era mundo, sempre houvera homens que amaram outros homens, e alguns tinham necessidade de o afirmar” (ANDRADE, 1990, p. 280). No entanto, tal precariedade do amor e da expressão humana no contexto do regime totalitário português, tal como denunciada por Eugénio de Andrade em *As palavras interditas*, pode ser lida em um âmbito mais universal, ou seja, a ausência ou o controlo dos afetos é algo que afetava a todos de maneira estrutural, e não só aos homossexuais. Como é sabido, a censura portuguesa proibia manifestações de caráter “subversivo”, incluindo não só escritos que fizessem alusões críticas ao regime ou à segurança do estado, ou que elogiassem a revolução e as ideias comunistas, mas também aqueles que tivessem conteúdo erótico e pornográfico. Proibia-se qualquer demonstração de sexualidade; qualquer “ousadia” que expressasse os desejos, o erotismo, o corpo.

⁷ Citaremos, neste artigo, a edição de *Poemas (1945-1965)*, reunião dos sete primeiros livros de Eugénio de Andrade, Lisboa: Portugalíia Editora, 1966.

⁸ Tais declarações foram feitas em leituras públicas e manifestos escritos pelos membros do segundo movimento surrealista português, centrado na figura de Mário Cesariny, que, em oposição “moral e teórica” ao Grupo Surrealista de Lisboa, funda “Os Surrealistas” em 1949. Embora não tenha participado do movimento, Eugénio de Andrade, como também os poetas de sua geração, foi fortemente influenciado pelas criações surrealistas, e podemos apontar, neste terceiro livro da coletânea, certas consonâncias com a concepção poética surrealista, sobretudo na intersecção entre ética e estética, na vontade de ação política, no

Conforme explica Fernando J. B. Martinho, essa geração respondia àquilo que Cesariny identificava como “abjeccionismo conjuntural”: experiência trágica da vida e da arte; expressão de inclinações negativistas, autodestrutivas e nihilistas (MARTINHO, 1996, p. 80). Como exemplo mais elucidativo, o crítico cita o livro de António José Forte, *Quarenta noites de insônia...*, que estampava na capa as palavras de Pedro Oom, “o que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos”, adotadas como lema por muitos artistas da geração. Defendia-se, assim, uma “posição abjeccionista”, em que o escritor exigia para si o estatuto de “insubmissão permanente ante os conceitos, regras, e princípios estabelecidos”⁹.

Os poemas de *As palavras interditas* também procuram definir-se pela negativa e pela clandestinidade, rejeitando os valores morais e sociais, e a “condição mais comum”, segundo mais tarde declararia Manuel de Castro: “Nós os intocáveis, os imundos, recusamos/ nossa condição comum”, ou por Cesariny em “Um adeus português”: “um país onde os homens são só até o joelho”¹⁰. Conforme observamos em um grupo grande dos poemas, a conjuntura social é retratada com realismo: o cenário é devastador, e a realidade histórica, “abjecta”. Contudo, percebe-se ainda uma aposta na capacidade de resistência da linguagem e na exaltação do amor, embora ambos se revelem também efêmeros diante de forças mais duradouras.

É nesse sentido que o ato da escrita surge, neste volume, dramatizado. Com grande frequência encontramos aludida, de um modo ou de outro, a figura do poeta em ação, às vezes em linguagem mais ou menos literal, como em: “É a hora de fazer milagres:/ posso ressuscitar os mortos e trazê-los/ a este quarto branco e despovoado,/ onde entro sempre pela primeira vez,/ para falarmos das grandes searas de trigo” (“Os olhos rasos de água”, 1966, p. 115), como também em: “Neste quarto, agora habitado pelo vento;/ [...] Aqui estou, alto como o trigo” (“Elegia e destruição”, 1966, p. 111); e em outras vezes, a cena realista dilui-se no fluxo metafórico do poema:

[...]
Deixa-me o braço direito,
o mais ardente dos meus braços,

compromisso com o amor e com a libertação – semelhança que se dá, antes de tudo, na atitude perante a realidade, e não propriamente em termos estilísticos, já que a linguagem de *As palavras interditas* é predominantemente discursiva e descritiva, se afastando, de maneira ainda mais intensa do que nos demais livros do poeta, da proposta surrealista de dar vazão aos desejos inconscientes por meio do entrelaçamento de imagens, em busca de uma linguagem que possibilite maior experimentação e abertura. Cf. Fernando J.B. Martinho, em *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa: Edições Colibri, 1996.

⁹ Pedro Oom, citado por Fernando J. B. Martinho, 1996, p. 64.

¹⁰ Versos citados por Fernando J. B. Martinho, 1996, p. 50 e p. 80.

o mais azul,
o mais feito para voar.
(...)
Deixa-me só, vegetal e só,
correndo como um rio de folhas
para a noite onde a mais bela aventura
se escreve exactamente sem nenhuma letra.

(ANDRADE, “Vegetal e só”, 1966, p. 109)

Em certas ocasiões, o poeta reflete sobre o ato poético com voz lúcida e consciente: “Por isso escrevo esta elegia,/ como quem oferece a luz dos olhos” (1966, p. 119), em outras, convoca à cena da escrita alucinações, sonhos, fantasmas pessoais: “Como se houvesse uma tempestade/ escurecendo os teus cabelos” (1966, p. 100). Assim, a situação da escrita é frequentemente encenada, por onde se explicita a vontade de dizer, a vontade de romper com o contexto opressor, e a proposta de reconquistar algo que à primeira vista parece já derrotado.

Frequente na poesia eugeniana, identificamos, neste terceiro livro, a predominância de um signo determinado, no caso aqui o “navio” ou “barco”¹¹, ao redor do qual se desenvolvem certos núcleos poéticos que ondulam durante o conjunto dos poemas. O “navio”, como se sabe, é um signo evidente do imaginário português, que talvez remonte a período anterior ao dos descobrimentos. Segundo João Adolfo Hansen, constituía-se um “lugar-comum alegórico” já na Ode XIV de Horácio, em que se alegorizava Roma: “É lugar comum muito usual o da travessia por mar, ilustrado pela ode de Horácio, também significando o destino pessoal ou o ato mesmo de compor um poema” (HANSEN, 2006, p. 32). Em *As palavras interditas*, o movimento do “navio” também admite leitura semelhante, associada à autoencenação dos poemas, constantemente afirmados como um “ato” poético, mesmo que pelo revés e pela tangente de palavras “interditas”.

Assim, em um livro cujo título aponta para a imposição de um obstáculo à escrita, é significativo o fato de o ato poético ser obsessivamente reiterado. Conforme Rosa Maria Martelo:

As cenas de escrita nunca são inocentes. [...] Elas indiciam sempre uma poética e também uma ética da escrita. Com efeito, a questão de *onde* e *como* se escreve não é inócua nem destituída de sentido, sobretudo quando o acto da escrita é tematizado num poema. Faz parte da

¹¹ Em um total de quatorze poemas, o “navio” ou o “barco” aparecem em oito: “As palavras interditas”, “Litania”, “Canção”, “Viagem”, “Não é verdade”, “Procuro-te”, “Os olhos rasos de água” e “Rosto afogado”. Em algumas vezes, mesmo quando não diretamente nomeados, são sugeridos por palavras que pertencem ao mesmo campo semântico, como os verbos “singrar” em “Adeus” e “flutuar” em “Post-scriptum”, e o vocábulo “mar” em “Mar, mar e mar”.

dimensão meta-reflexiva da poesia de tradição moderna a apropriação das cenas de escrita como um dos tópicos através dos quais a poesia se dobra sobre si mesma e a si mesma se mostra, pensa e analisa [...]. E não é por acaso que uso aqui a palavra *cena*, com tudo quanto ela tem de alusão ao teatro, pois a especularidade da escrita que absorve o acto de escrever, ou que o figura, tem algo de cenografia, de uma *ceno-grafia*. Quando um poema se transforma em cena de escrita, o que nos é dado ver é sempre a poética que lhe está subjacente [...]. (MARTELO, 2010, p. 323).

Desse modo, podemos falar de um “cenário” que ronda quase todo o conjunto dos poemas: uma “cidade bombardeada”, feita de “pedra escura”, “ruas álgidas” em que “ondas de sombra quebram nas esquinas”, “montes de carvão”, “vendedores ambulantes”, “cigarros e gente sem destino”, “arcos e arcos de solidão”, e o “tempo a soluçar”¹². Se nos demais livros de Eugénio de Andrade, a natureza e o campo se fazem mais presentes, neste livro, encontramos caracterizado, de maneira predominante, o espaço urbano: local em que as diferenças são mais latentes, em que as trocas e as intercomunicações culturais, sociais, políticas são possíveis, e onde há, portanto, maior resistência à ideologia fascista, assente, sobretudo, no sentimento patriótico de unidade.

Os fragmentos ou ruínas da cidade concorrem com as marcas da ausência de um “personagem” que partira recentemente e a quem ainda se procura, obsessivamente. Diante desse quadro, a voz lírica se autoconvoca, em primeira pessoa, a atravessar o cenário de devastação para penetrar a solidão de seu quarto branco e buscar, na escrita, uma cena de reencontro. Assim, logo na primeira linha do prefácio, “Primeiramente”, há o contorno de uma ausência, de uma fissura:

Acordo sem o contorno do teu rosto na minha almofada, sem o teu peito liso e claro como um dia de vento, e começo a erguer a madrugada apenas com as duas mãos que me deixaste, hesitante nos gestos, porque os meus olhos partiram nos teus.

E é assim que a noite chega, e dentro dela te procuro, encostado ao teu nome, pelas ruas álgidas onde tu não passas, com a solidão aberta nos dedos como um cravo.

Meu amor, amor de uma breve madrugada de bandeiras, arranco a tua boca da minha e desfolho-a lentamente, até que outra boca – e sempre a tua boca! – comece de novo a nascer na minha boca.

Que posso eu fazer senão escutar o coração inseguro dos pássaros, encostar a minha face ao rosto lunar dos bêbados e perguntar o que aconteceu... (ANDRADE, 1966, p. 97).

¹² “Cidade bombardeada”, “pedra escura”, e o verso “ondas de sombra quebram nas esquinas” pertencem ao primeiro poema, na página 98. “Ruas álgidas” é trecho do prefácio, na página 97. “Vendedores ambulantes” e “cigarros e gente sem destino” encontram-se na página 117. “Montes de carvão”, “arcos e arcos de solidão” e “tempo a soluçar” estão, respectivamente, nas páginas 108, 103 e 112.

O prefácio evoca uma imagem despedaçada: os “olhos” partiram; restaram apenas “duas mãos”, “gestos hesitantes” e “a solidão aberta nos dedos como um cravo”.

Ainda assim, o eu lírico apresenta seu projeto de persistir no que poderia ser o trabalho poético de “erguer a madrugada” com apenas “as duas mãos que me deixaste”, à procura pelo “nome” do amado, a fim de suplantar o isolamento e a ausência deixados pela partida recente de um “tu”. A solidão é, portanto, anunciada como foco de resistência, como começo possível de toda palavra poética, e como o modo encontrado pelo sujeito para lidar com a derrota do contexto histórico em Portugal.

Conforme assinala María Zambrano, “escrever é defender a solidão em que se está” (ZAMBRANO, 2000, p. 37): ação que nasce de um “isolamento comunicável” em que o sujeito toma distância das coisas concretas a fim de poder ver, entre elas, as relações. No caso de *As palavras interditas*, escrever na intimidade do quarto ou do ambiente interior, como parece ser este, descrito no prefácio, é defender a posição de um “isolamento comunicativo” que faça frente à impossibilidade geral de comunicação no contexto totalitário português. Ou seja, é defender a liberdade da solidão contra a ordem coletiva, opressora e censuradora do regime. Por conseguinte, escrever é também defender o “silêncio” e o “interdito”, quase sempre vencidos pela “fala oficial” e ideológica, mais a favor das circunstâncias e dos interesses imediatos:

Falamos porque algo nos compele e a ordem que nos é dada vem de fora, de uma armadilha em que as circunstâncias pretendem caçar-nos, e a palavra livra-nos dela. Pela palavra tornamo-nos livres, livres do momento, da circunstância assediante e instantânea. Mas a palavra não nos recolhe, nem, portanto, nos cria e, pelo contrário, o muito uso que dela fazemos produz sempre uma desagregação; vencemos pela palavra o momento e depois somos vencidos por ele, pela sucessão dos momentos que vão levando consigo o nosso ataque sem nos deixar responder. [...] Escreve-se para reconquistar a derrota sofrida sempre que falamos longamente. E a vitória somente pode dar-se ali onde se sofreu a derrota, nas mesmas palavras. Estas mesmas palavras terão agora, no escrever, uma função diferente; não estarão ao serviço do momento opressor. (ZAMBRANO, 2000, p. 37).

Nas mesmas “palavras interditas” que o título do livro evoca se posiciona agora o sujeito poético, a procurar, através da escrita, pelo “nome” do amado. Como é constante nessa poesia, esse prefácio também se fundamenta no desejo erótico e na vontade de coincidência. No entanto, o amor de que tratarão *As palavras interditas* é apresentado como uma força ainda mais subversiva, por ser declarado como um “segredo” – embora, admita-se aqui a afirmação de Octavio Paz de que todo amor apresenta uma ruptura, uma violação

da ordem social, “um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade (PAZ, 1994, p. 103)¹³.

A imagem erótica seguinte poderia aludir tanto à celebração do encontro amoroso quanto à origem do canto: “arranco a tua boca da minha e desfolho-a lentamente, até que outra boca – e sempre a tua boca! – comece de novo a nascer na minha boca.” O último trecho do prefácio recupera o espírito de busca e transformação constante na poesia eugeniana, e faz sobressair agora, como nunca, o tom de inquietação, principalmente por deter-se aqui nas próprias marcas da ausência, no espaço vazio e fragmentado em que o sujeito se encontra, hesitante, mas esperançoso quanto ao poder unitivo e reconciliador da linguagem. As imagens finais “coração inseguro dos pássaros” e “rosto lunar dos bêbados” descrevem movimentos oscilantes, de perambulação.

Pelo ambiente despedaçado, lança-se a poesia, encenando seu próprio esforço desesperado, à procura pelo “rosto” e pelo “nome” do amado. Nesse sentido, o signo mais trabalhado no livro, o “navio” ou “barco”, parece flutuar à deriva, entre as duas “margens nuas”: de um lado, o ambiente noturno e desumanizado da cidade, do outro, à procura pelo encontro privado entre os amantes, como no poema de abertura e homônimo ao livro:

As palavras interditas

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.

Na areia branca, onde o tempo começa,
uma criança passa de costas para o mar.
Anoitece. Não há dúvida, anoitece.
É preciso partir, é preciso ficar.

Os hospitais cobrem-se de cinza.
Ondas de sombra quebram nas esquinas.
Amo-te... E entram pela janela
as primeiras luzes das colinas.

As palavras que te enviam são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras.

¹³ A referência ao “peito liso e claro” poderia sugerir a figura de um amante masculino, embora tal leitura resulte em uma interpretação muito subjetiva, já que a descrição é insuficiente para tal caracterização. No entanto, defendemos que, por conta da questão do “interdito”, e da referência a um “segredo”, como veremos mais adiante, o amor aqui tratado parece ser entre dois homens, ou seja, um amor não permitido socialmente. No entanto, a denúncia que *As palavras interditas* fazem em relação à supressão geral do amor e dos afetos em um contexto totalitário se estende a qualquer amor universal e verdadeiro.

Dói-me esta água, este ar que se respira,
dói-me esta solidão de pedra escura,
estas mãos nocturnas onde aperto
os meus dias quebrados na cintura.

E a noite cresce apaixonadamente.
Nas suas margens nuas, desoladas,
cada homem tem apenas para dar
um horizonte de cidades bombardeadas.

(ANDRADE, 1966, p. 98)

A confirmação de que “os navios existem” surge como um contraponto ao sentimento de fragmentação do presente: o “navio” parece ser a única coisa que “existe” e que apresenta inteireza em meio às ruínas de uma cidade que lembra a “terra desolada” do cenário do pós-guerra, em que “hospitais” se cobrem de “cinzas” e “ondas de sombra”. O ar é pesado, a “noite cresce” e encobre certas imagens luminosas que, em sequências fragmentadas, se apresentam ao longo dos versos: “areia branca”, “primeiras luzes das colinas”, “halo das searas”, “curvas claras”. Esses estilhaços de “luz”, portanto, aos poucos se extinguem nas “mãos nocturnas” e na “solidão de pedra escura”: “Anoitece. Não há dúvida, anoitece”.

O “navio” é um signo que possui a inteireza de um símbolo ou de uma metáfora¹⁴, em meio a outros elementos espedaçados da paisagem, que funcionam como espécies de “alegorias”¹⁵, tal como definida por Rosa Maria Martelo. Desse modo, apresentando-se

¹⁴ Na definição de Rosa Maria Martelo, o “símbolo” ou a “metáfora”, apesar das diferenças, revelam, ambos, certa “essência” capaz de conter em si mesma a parte e o todo da substância que representa, estabelecendo, por isso, uma relação de unidade com o mundo. Como dissemos anteriormente, em *As palavras interditas*, o “navio” é recuperado alegoricamente para significar os destinos da nação portuguesa, tendo, desde os descobrimentos, se tornado uma das imagens mais carregadas no imaginário português. No entanto, nesta afirmação, tomamos o sentido de “alegoria” como entendido pelos antigos: figura ornamental, que não se distinguia do símbolo na tradição greco-latina, medieval e renascentista, conforme explica Hansen (HANSEN, 2006, p. 15). Assim, em contraste com os demais elementos da paisagem, o “navio” possui a inteireza do “símbolo” ou da “alegoria” no sentido antigo, ao passo que os demais elementos fragmentados da paisagem são lidos aqui como “alegorias modernas”, conforme explicamos mais adiante no texto. Ou seja, o sentido de “alegoria” que evocamos e que mais se expressa em *As palavras interditas* é aquele ressignificado por Baudelaire, o qual Walter Benjamin definiu como “destruição do orgânico e extinção da aparência”: fragmentos e ruínas daquilo que outrora salvaguardava o mito. Para evitar confusão, designamos o “navio”, em toda sua inteireza, como “símbolo”.

¹⁵ Rosa Maria Martelo discorre sobre a diferença entre o símbolo e a metáfora de um lado, e a alegoria de outro: “Próprio do símbolo, como atesta a etimologia, é o lance simultâneo, o lançar conjuntamente, de que a metáfora guarda, identicamente, a valorização da produtividade que decorre da intersecção de dois reinos diferenciados mas unidos num terceiro; próprio da alegoria é o lance que se faz *em vez de*, e por conseguinte no reconhecimento de nesse movimento haver sempre uma vertente de perda, uma dimensão que não comparece” (MARTELO, 2007, p. 96). Martelo abraça a “reapreciação” da alegoria (desvalorizada pela tradição crítica desde o Romantismo) por parte de Walter Benjamin e mais tarde por Paul de Man e Craig Owens. Esses autores foram responsáveis por investigar a alegoria não mais como uma figura de linguagem

como um veículo de fuga, de exílio, de saída de um país tornado inabitável, o “navio” evoca um espaço de maior inteireza, em que talvez seja possível experimentar uma realidade alternativa à desolação do entorno¹⁶. No entanto, está “à deriva”, “sem destino”, levando encostado ao seu o “rosto do amado”, flutuando e “regressando” nos rios, e apresentando-se, portanto, como veículo de separação dos amantes. Desse modo, associado a uma vida clandestina, de fuga, exílio ou mesmo saída para a guerra, o “navio” se distancia da visão idílica geralmente evocada, ou da imagem gloriosa da nação. Nesse vaivém indeterminado do “navio”, entremeio entre o “claro” e o “escuro” frequentemente contrastados no poema¹⁷, se posiciona a voz lírica: “É preciso partir, é preciso ficar”.

Uma poesia que se caracteriza pela autovigilância e capacidade de transformação, que pretende afirmar-se contra a ausência, resistir à opressão humana propõe também aqui a procura pelo “verdadeiro rosto humano”. Porém, como demonstra esse poema, divide-se entre a vontade do “sim” e o sentimento de negação que habita os “dias quebrados na cintura” e o “horizonte de cidades bombardeadas”. Ao pronunciar “Amo-te”, “as primeiras luzes da colina” entram pela janela, mas vagueiam sem destino, sem conseguir se consubstanciar em palavra poética, e o “Nome” do amado perde-se nas “curvas claras”.

A distância de toda origem é anunciada na imagem: “Na areia branca, onde o tempo começa, uma criança passa de costas para o mar”¹⁸, cujos constituintes, que formariam uma unidade-arquetípica, se desagregam, mimetizando a profunda dissolução do mundo e do sujeito. O signo “criança” também tem a espessura simbólica de um “navio”, porém, do mesmo modo que este, flutua sem destino, caminha “de costas” para outros referentes, retrocedendo o processo de encontro e realização da imagem poética. O mesmo

meramente ornamental e estilística, mas como um “formante de uma relação com o mundo e, por conseguinte, também uma condição da apresentação dessa relação” (MARTELO, 2007, p. 89). Nessa perspectiva, o “olhar do alegorista” expressaria a experiência de perda irredimível em relação ao tempo: ao debruçar-se sobre a própria “fissura”, sobre a separação em si mesma, manifestaria a perda e a “distância de sua própria origem”, estabelecendo “a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal” (MARTELO, 2007, p. 96). Em *As palavras interditas*, a alegoria é a figura mais frequentemente empregada na descrição da paisagem urbana, no centro da qual habita o sujeito incompleto e angustiado, à procura de uma unidade reveladora do ser. Por outro lado, o signo central do “navio” mantém a inteireza de um símbolo ou de uma metáfora – embora encene, à deriva, a impossibilidade do encontro esperado com outros constituintes imagéticos, permanecendo no centro de uma imagem fragmentada do mundo.

¹⁶ Sobre este poema, Eduardo Prado Coelho escreveu: “O navio dentro da cidade parece transmitir uma relação de um *lugar de resistência* frente à ruína e a opressão: navios que, atravessando o desespero, a ditadura e a morte, permitem a passagem dos passageiros clandestinos que a eles se encostam e das mensagens que eles enviam, palavras interditas – notícias de bloqueio” (COELHO, 1971, p. 74).

¹⁷ Contrastes marcados ao longo de todo o poema: “ondas de sombra” X “primeiras luzes das colinas”; “anoitece” X “areias brancas”/ “halo das searas”; “água” X “pedra”; “mãos nocturnas” X “dias quebrados na cintura”; partir X ficar; partir X regressar, unidade X ruína; “mar” X “cidade”.

¹⁸ A imagem aqui poderia também se referir à recusa da juventude de seguir pelo mar, associada no imaginário português à saída para a guerra ou para as colônias, a serviço da nação.

signo também aparece em outros poemas, como “criança cega / aos tropeções dentro de ti”, “criança adormecida” e “sem nenhuma criança acordada”¹⁹.

Por conseguinte, o “navio” a flutuar pela cidade, em alguns poemas, “barco perto, distante, perdido” (1966, p. 102), associa-se, por um lado, à errância urbana e à experiência do não-lugar em *As palavras interditas*, mas também sugere, por outro, um espaço de resistência, em que é possível navegar, ainda que sem destino. Ora comparado ao corpo do amado que parte, como em “Reconheço o teu corpo [...] / flutuando sem limites na espessura / da noite” (1966, p. 123), ora equiparado à palavra poética ou a um “pássaro”, como em “Um pássaro e um navio são a mesma coisa / quando te procuro de rosto cravado na luz” (1966, p. 114), o “navio” faz-se presente em muitos poemas do livro que se demoram sobre o movimento de partida e separação, como sugerem os títulos de certas composições: “Viagem”, “Mar, mar e mar”, “Adeus”; ou os versos “amor de uma viagem nocturna”, “A minha morte é este vaguear contigo”, “onda e outra onda e outra / desfaz o seu corpo azul contra o meu corpo”.²⁰ Em poemas como “Adeus”, “Litania” ou “Viagem”, a lenta movimentação de partida é anunciada: por vezes, a voz lírica parece entoar do próprio “navio” que parte, outras vezes da praia onde o sujeito vê o navio seguir rumo.

Em alguns momentos, essa “viagem escura” do “navio” coincide claramente com o destino do país, como no sétimo poema, “Não é verdade”, em que o eu lírico “sonha” o “país crescendo em liberdade / aureolado de trigo e alegria”, em meio à realidade de desolação, opressão e morte, que ameaça penetrar inclusive os únicos espaços de resistência: “a morte passeia nos quartos, ronda as esquinas, entra nos navios”. Diríamos que esse verso sugere a presença do que poderia ser os órgãos de vigilância política, talvez frequentes no Portugal da década de 1950, a censurar e reprimir qualquer comportamento considerado suspeito ou subversivo: “Não é verdade tanta rosa decepada, / tanta ponte de fumo, tanta roupa escura, / tanto relógio, tanta pomba assassinada!” (1966, p. 108). Além do tempo linearmente marcado (representação opressora da “morte”), o “relógio” também poderia remeter à presença de uma ordem controladora, talvez vestida de farda (“roupa escura”) a suprimir qualquer gesto de doçura (“rosa decepada”) e liberdade (“pomba assassinada”). E a reprimir, principalmente, este amor tido como proibido: “Não quero para mim tanto veneno, / [...] nem olhos pintados onde morre o dia, / nem beijos de lágrimas no meu cabelo!” (ANDRADE, 1966, p. 108).

¹⁹ Respectivamente: p. 100, p. 101 e p. 109.

²⁰ Respectivamente: dos poemas “Litania”, p. 101, “Rosto afogado”, p. 117, e “Mar, mar e mar”, p. 120.

Porém, ao fim do poema, ao contrário de “As palavras interditas”, em que o tom cético prevalece, a escrita surge como esperança: “Amanhece..., um galo risca o silêncio/ desenhando o teu rosto nos telhados. / Eu falo do jardim onde começa / um dia claro de amantes enlaçados” (ANDRADE, 1966, p. 108). Tanto o “sonho” quanto o “dizer do poeta” afirmam a força do amor e do erotismo contra a dura realidade histórica. De modo semelhante, em diversos poemas do livro, a voz lírica se lamenta, tomada por medo, desespero e tristeza. No entanto, revela, ainda que por meio de fragmentos luminosos, confiança na capacidade de resistência da escrita.

A equação difícil entre um real que se pressente em dissolução e a vontade afirmadora da poesia volta a ser apresentada em “Viagem”, poema emblemático do livro, em que a palavra é finalmente assumida do alto do “navio”, onde se encontram os amantes a perambular pela cidade desolada, singrando o frágil equilíbrio entre os contrastes. Da mesma maneira que no poema de abertura acima, alude-se às “palavras interditas”:

Viagem

Iremos juntos separados,
as palavras mordidas uma a uma,
taciturnas, cintilantes
– ó meu amor, constelação de brumal,
ombro dos meus braços hesitantes!
Esquecidos, lembrados, repetidos
na boca dos amantes que se beijam
no alto dos navios;
desfeitos ambos, ambos inteiros,
no rastro dos peixes luminosos,
afogados na voz dos marinheiros.
(ANDRADE, 1966, p. 106)

Há uma série de paradoxos reunidos cujo efeito maior é de cisão: compõem uma espécie de intervalo angustiante, de “hiato”, cujo centro é representado pelo “alto dos navios” em que se encontram os amantes. A despeito das rimas regulares, o ritmo geral do poema é truncado, obtido pela enumeração de palavras pertencentes a campos semânticos opostos, bem como por repetições como “desfeitos ambos, ambos inteiros”, em que a palavra “ambos” alonga o espaço do meio entre as antinomias apresentadas e entre os amantes; intervalo entre o “vaivém” do “navio” que não parte, mas também não permanece; campo entre o claro e o escuro das palavras “taciturnas” e “cintilantes”; “esquecidas” e “lembradas”; “hesitantes”. Assim seguem os amantes, “juntos separados”, já desfeitos e afogados “na voz dos marinheiros”.

O “navio” nesse poema, assim como em “Não é verdade”, também parece acenar

para o destino da pátria, que conduz os amantes pelo “não governo” de suas próprias vidas. As “palavras mordidas” no poema evocam “as palavras interditas” do título do livro, as quais, a um só tempo, poderiam se reportar à posição de “entremeio” vivida pelo sujeito (palavras “ditas” “entre” alguma coisa), como também à condição de “interdição” da livre expressão, instituída pela política opressora de Salazar, instaurada desde os anos 1930.

Como já referido, portanto, o livro expõe a experiência de aniquilação do indivíduo vivida no rastro da Segunda Guerra Mundial e da manutenção do Estado totalitário em Portugal. A voz dos amantes “afoga-se” na voz coletiva e opressora dos “marinheiros”, que poderia aludir aos homens do Estado, aos militares no poder e às forças maiores que sobrepujavam as vontades, os desejos e a liberdade dos indivíduos, interferindo também na própria relação amorosa. Assim, o erotismo é explicitado como resistência em diversos momentos do livro, como em: “se preferes, a tua boca clara singrando largamente no meu peito” (1966, p. 100), e nas imagens fálicas como a do “trigo” e das “espadas”: “Difícilmente esqueço a rua onde encontrei/ os teus olhos imensos, trespassados/ pelo fulgor secreto das espadas” (1966, p. 111); “Aqui estou, alto como o trigo” (1966, p. 112).²¹ Em diversos poemas do livro, o eu lírico alude à coibição geral do amor e da poesia por uma sociedade conservadora, organizada em rígidos moldes de comportamento e padrões de vida, cuja expressão é o espaço coletivo do “dia”, do ser social, do ambiente de trabalho, onde se espera certo comportamento masculino tradicional, em uma sociedade organizada nos moldes patriarcais como a portuguesa, em que não cabem as paixões e os desejos – ainda mais se homossexuais, se tomarmos em conta a biografia do poeta, como nesse trecho de “Os olhos rasos de água”:

Cansado de ser homem durante o dia inteiro
chego à noite com os olhos rasos de água.
Posso então deitar-me ao pé do teu retrato,
entrar dentro de ti como num bosque. [...]

É a hora de adormecer na tua boca.
Como um marinheiro no barco naufragado,
o vento na margem das espigas.

(ANDRADE, 1966, p. 116)

²¹ Embora em *As mãos e os frutos* não haja alusão direta a um segredo, como ocorre em *As palavras interditas*, Alexandre Pinheiro Torres destaca a coincidência, nesse livro, entre a chegada da noite e a chegada do amado: a noite é o momento em que o amante eugéniano descobre a única viabilidade para o seu amor, o que sugere um amor proibido, apartado dos olhos do “dia” e dos outros homens, em “O conflito entre instinto e sociedade”, em *As mãos e os frutos* de Eugénio de Andrade, *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova Porto, 1971, p. 9.

O fazer poético, no entanto, promete uma “viagem ao Paraíso”; sorve a “nostalgia das areias”, como em outro trecho do mesmo poema. Porém, a “boca” do amado, desígnio do canto e da expressão dos amantes, revela-se distante e abstrata: nela o sujeito só pode existir como um “marinheiro num barco naufragado”. Tem-se, portanto, apenas um fragmento dessa vivência de plenitude procurada: “vento na margem das espigas”. A vivência luminosa do amor e da poesia só pode se apresentar como fragmentos, “escamas cintilantes” na cidade “despedaçada” entre a banalidade do comércio, de “cigarros” e da “gente sem destino”, como em “Rosto afogado”.

Talvez nem a potência da poesia – geralmente creditada pela poética eugeniana como hábil em questionar o estatuto do real e dos modos de vida que nos limitam a uma concepção finita de nossas possibilidades – teve força de desmentir a realidade trágica apresentada ao sujeito, desesperado nesses poemas.

Desse modo, a poesia eugeniana faz sobressair, neste livro, sua face negativista, manifestada também nas formas poemáticas e nas mudanças de estilo em relação aos livros anteriores: sobretudo pela predominância do narrativismo sobre a tendência epigramática comum em sua poesia, e por certa “intenção alegórica”, ou certa “presença do fragmentário” a que nos referimos anteriormente em nota, tal como definida por Rosa Maria Martelo (a partir dos estudos de Walter Benjamin sobre a obra de Baudelaire)²², em que o “olhar do alegorista” expressaria a experiência de perda irredimível em relação ao tempo: ao debruçar-se sobre a própria “fissura”, sobre a separação em si mesma, manifestaria a perda e a “distância de sua própria origem”, estabelecendo “a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal” (MARTELO, 2007, p. 96). Desse modo, segundo a autora, a expressão alegórica favorece a contemplação de um fragmento do mundo presente e pobre, sob a “possibilidade de surpreender alguma beleza num mundo reificado e virtualizado, do qual nem sequer a poesia parece poder libertar-se inteiramente” (MARTELO, 2007, p. 100).

No entanto, diante de tantos destroços e desencontros, em que por vezes se declara falência, como no verso “espinha de silêncio atravessada na garganta” do poema “Rosto afogado”, o gesto principal dessa poesia continua sendo o de busca. Pois, ainda no dizer de Martelo, “se assim não fosse, não seria poesia” (MARTELO, 2007, p. 105). E no dizer do próprio sujeito eugeniano: Que posso eu fazer senão escutar o coração inseguro dos

²² Da obra de Benjamin, a autora cita, principalmente, “Parque Central”, em *A modernidade*, Ed. e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, e *Origem do drama trágico alemão*, Ed. e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

pássaros, encostar a minha face ao rosto lunar dos bêbados e perguntar o que aconteceu... (ANDRADE, 1966, p. 97).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Eugénio de. *Poemas (1945-1965)*. Lisboa: Portugália Editora, 1966.
- _____. *Poesia e prosa*. Vol. II. Lisboa: Limiar, 1990, p. 280.
- CASCAIS, António Fernando. *Jornal Público*. 28 de maio de 2012.
- COELHO, Eduardo Prado. “Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor”. *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, 1971.
- CRUZ, Gastão. “Função e Justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade”. *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Coleção Civilização Portuguesa. Porto: Editorial Inova, 1971.
- FERREIRA, Ana. “As eleições no Estado Novo: as eleições presidenciais de 1949 e 1958”. *Revista da Faculdade de Letras – HISTÓRIA, Porto, III Série, vol. 7, 2006*.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedra/Editora da Unicamp, 2006.
- LISBOA, António Maria. *Erro Próprio. Poesia de António Maria Lisboa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.
- MARTELO, Rosa Maria. “Cenas de escrita (alguns exemplos)”. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MARTINHO, Fernando. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.
- MAXWELL, K. *The Making of Portuguese Democracy*. Cambridge: University Press, 1995.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e Erotismo*. Tradução Olga Savary. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- TCHEN, A. G. *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. “O conflito entre instinto e sociedade em *As mãos e os frutos* de Eugénio de Andrade.” *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, 1971.
- TORGAL, Luís R. “O Estado Novo: Salazarismo, Fascismo e Europa”. *História de Portugal*. Org. José Tengarrinha. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- ZAMBRANO, Maria. “Porque se escreve”. *A metáfora do coração*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Artigo recebido em 03 de Setembro de 2012.

Artigo aprovado em 11 de Novembro de 2012.