

No labirinto transparente

LÍNGUA E SENTIDO EM EUGÊNIO DE ANDRADE

FEDERICO BERTOLAZZI

Para Ana Luísa Amaral, in memoriam

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

É SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN quem, ao falar da pintura de Maria Helena Vieira da Silva, define a sua obra como um «labirinto que se tornou transparente» (Andresen, 1968): um horizonte, ao mesmo tempo, de clareza e de mistério, pintura complexa e contudo genuinamente figurativa, pois, como declarava a própria pintora — «não sei o que seja pintura não figurativa» (Andresen, 1958) —, essa pintura é fruto de uma atenção absoluta ao real que acaba por ser restituído numa forma «limpa de intermediários» (Andresen, 1960), fiel ao olhar rigoroso que é capaz da atenção mais extrema. Por isso, Sophia chama Maria Helena Vieira da Silva uma «vidente» (Andresen, 1964), pois há nessa relação com as coisas, uma dimensão enigmática que é resolvida com as mesmas leis que geram o mistério, com a mesma potência original, primeira e criadora. Um pouco como se a artista conseguisse interpretar as leis da criação e com base nelas agisse na sua própria obra. O real, assim, não é contado, ou descrito, mas evocado, e, no quadro, inaugura e reverbera a sua potência perante o observador, conectando-o e implicando-o em si.

Esta relação de rigor entre a realidade e a maneira como é dita também se encontra, a meu ver, na base da poesia de Eugénio de Andrade que, perante a condição do homem, pratica o mesmo tipo de atenção da grande pintora: «essa descida ao coração da alma [...], essa coragem de mostrar o que achou no caminho — e nunca é fácil, nem alegre, nem irresponsável revelar o que se encontrou ou sonhou nas galerias da alma — é o que chamarei agora dignidade do poeta, e com ele a do homem», diz Eugénio na sua «Poética»¹. «Encontrar» ou «sonhar» nas «galerias da alma» é o percurso do poeta.

Reconhecer a coisa latente no escuro ou projectar a consciência dessa coisa para um plano de possibilidade, real, mesmo quando sonhado, como nos ensinou para todo o sempre Fernando Pessoa.

O poeta atravessa o mundo com a consciência e a esperança de um peregrino que recolhe na concha das suas mãos tudo aquilo de que é capaz. As «galerias da alma» são o lado inquietante da realidade que o poeta, quando vive a sua poesia como uma moral, tenta descortinar, pôr a nu, trazer à luz, revelar. Pois a poesia, para Eugénio de Andrade, é a busca da afirmação do ser na sua plenitude, desafiando o não-ser, a treva. Por isso ele diz: «A poesia, se não for o lugar onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos, é a mais fútil das ocupações»², sendo o desejo o sinal da pulsão vital, da afirmação do sangue que alimenta o corpo, e também a alma. O desejo, em Eugénio, é o avesso da morte, é a proclamação da vida plena; a exactidão celebra-o, fá-lo vibrar à frente do homem, permitindo que ele se erga para além dos limites da contingência.

Esta ultrapassagem dos limites da existência através da linguagem está presente desde o início em Eugénio que, já em *As Mãos e os Frutos*, seu primeiro livro canónico, de 1948, dizia «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» (*Poesia*: 37)³. A dimensão outra da existência que a linguagem veicula remete-nos para aquelas «galerias da alma» vistas acima, em que ao mesmo nível estão o encontro e o sonho. A linguagem surpreende e foca o fenómeno, delimita-o e, dizendo-o, força e abre os mesmo limites que acaba de impor. Na metalinguagem, no articular-se dos recursos da linguagem, o poeta actua ao nível mais profundo e aí é capaz de abrir a passagem. É nesta linha que conduzirei aqui a minha leitura.

No célebre «Poema à Mãe», de *Os Amantes sem Dinheiro* (1950), vemos acontecer essa mesma passagem no final, onde se lê: «Mas — tu sabes — a noite é enorme, / e todo o meu corpo cresceu. / Eu saí da moldura, / dei às aves os meus olhos a beber. // Não me esqueci de nada, mãe. / Guardo a tua voz dentro de mim. / E deixo-te as rosas. // Boa noite. Eu vou com as aves» (*Poesia*: 52). Anunciada aqui no plano da dicção transfiguradora, essa permeabilidade realiza-se entre o plano objectivo e o plano subjectivo, delineando-se nos termos de uma ambiguidade linguística que é estrutural. Uma ambiguidade do sentido que não significa incerteza mas sim possibilidade extrema de plúrima realização, liberdade de leitura para o destinatário do poema que, conforme a sua possibilidade e capacidade, penetra o texto e dele se apropria. Um primeiro exemplo maciço desta vertente que há na poesia de Eugénio encontramos-lo no poema «Adeus» de *As Palavras Interditas* (1951):

Como se houvesse uma tempestade
escurecendo os teus cabelos,

ou se preferes, a minha boca nos teus olhos,
carregada de flor e dos teus dedos;

como se houvesse uma criança cega
aos tropeções dentro de ti,
eu falei em neve, e tu calavas
a voz onde contigo me perdi.

Como se a noite viesse e te levasse,
eu era só fome o que sentia;
digo-te adeus, como se não voltasse
ao país onde o teu corpo principia.

Como se houvesse nuvens sobre nuvens,
e sobre as nuvens mar perfeito,
ou se preferes, a tua boca clara
singrando largamente no meu peito.

(*Poesia: 62-63*)

A este poema dedicou Óscar Lopes um ensaio que se encontra agora no seu livro *Uma Espécie de Música* (Lopes, 2001: 45 ss.); é uma leitura de linguística em que o autor sublinha os mecanismos específicos que aqui são convocados. O que me interessa ver, agora, é como no poema domina a tonalidade que a comparação inicial e insistente confere («como se»); uma espécie de deslocamento do plano natural da locução no qual se encontra uma articulação de referentes reconhecíveis sem dificuldade, mas cujo alcance semântico é indefinível, acabando por ter uma abrangência ampla e cujos limites não estão à vista.

Para dar um exemplo, sem sair da primeira quadra, encontramos substantivos de uso quotidiano: tempestade, cabelos, boca, olhos, flor, dedos. No entanto, estes elementos extremamente concretos, encontram-se articulados numa sintaxe que os estrutura em metáforas de ampla ambiguidade. O tom sombrio da primeira quadra está atravessado por imagens que se sobrepõem e que são caracterizadas por uma clareza lexical na qual a tessitura semântica se estratifica de forma complexa, pois o que nos é dito é perturbadoramente suscitador de variadas possibilidades, numa reiterada abertura daquele deslocamento devido à comparação inicial de que falei, renovado no inciso do terceiro verso, «ou se preferes». O espaço em que acontece a acção é corporal: o corpo do «tu» é convocado por sinédoques que o colocam numa dimensão transfiguradora, a da «tempestade / escurecendo os teus cabelos», projecção deste último elemento numa dimensão do mundo natural de grandes proporções,

como uma floresta, em sua verticalidade, ou uma extensão marinha, horizontal e perenemente móvel, ambas sujeitas ao referido efeito da tempestade. Este aspecto é colocado em pé de igualdade, poder-se-ia dizer, com a alternativa dos dois versos seguintes, nos quais se prolonga a perspectiva corporal, desta vez com um hermetismo semântico quase emudecedor (para quem lê) e que apresenta uma sobreposição, por assim dizer, acessível — «a minha boca nos teus olhos» —, mas cuja acessibilidade é logo cassada por uma especificação adjectival que dificilmente sabemos decifrar para além da sua literalidade obscura — «carregada de flor e dos teus dedos». O primeiro substantivo, no singular, sela a imagem numa sobreposição pontual: boca e flor; o segundo, no plural, abre essa mesma sobreposição e multiplica os elementos que a povoam, criando um pequeno caos controlado.

A segunda quadra, que reitera, como as demais, o *incipit* desestabilizador «como se», numa sucessão arbitrária, quase agride o leitor no seu primeiro verso, que tem ritmo familiar sendo um decassílabo. Uma imagem dramática — a «criança cega» — é projectada para o interior do domínio do «tu» lírico em redobrada incerteza — «aos tropeções dentro de ti». Segue-se um desfasamento temporal (com três pretéritos, dois perfeitos e outro imperfeito) e espacial, que muda completamente o horizonte — «eu falei em neve, e tu calavas / a voz onde contigo me perdi» —, numa quadra cuja única rima («ti-perdi») relaciona e subtiliza toda a composição, o «adeus», com uma perda espacializada na voz: «a voz onde».

A definição da relação entre «eu» e «tu» declina-se no espaço na terceira quadra, na qual os agentes, num horizonte escuro que se substitui à candura anterior, se movem de forma indefinida — «como se a noite viesse e te levasse» —, entre uma necessidade pungente — «eu era só fome o que sentia» —, e uma possibilidade indefinida de reencontro — «digo-te adeus, como se não voltasse / ao país onde o teu corpo principia» — na qual, de novo, corpo e espaço se confundem fazendo-se do primeiro uma topografia sensível, e contudo ilegível, pois não temos instrumentos para nos orientar no mapa do «país onde o [...] corpo principia». Mas os amantes sabem que ele existe, percorrem-no.

O poema fecha-se com mais uma estratificação desta espacialidade, em níveis indizíveis — porque fora de qualquer cânone e medida —, e nos quais se conjugam cromatismos claríssimos, quer no tom quer no sentido, mas que projectam o leitor num domínio de perda dos referentes gerais, mantendo-se uma sequência de pontos reconhecíveis, mas já definitivamente alterados, dentro desse mesmo horizonte:

I. «Como se houvesse nuvens sobre nuvens» — estratificação cromática e espacial, conotação evidente mas incluída na possibilidade comparativa da locução («como se») em anáfora;

II. «e sobre as nuvens mar perfeito» — ulterior acrescento espacial de amplitude indefinida e conotação hipersubjectiva e por isso polivalente («mar perfeito»);

III. desfecho, como anteriormente, da possibilidade em alternativa que convoca directamente o «tu», e espacialização do corpo do «eu» e do «tu» num regresso ao cromatismo anterior (I.) e ao segundo estrato da espacialização (II.) — «ou se preferes, a tua boca clara / singrando largamente no meu peito».

O mar, duas vezes evocado na última quadra (directamente: «mar perfeito»; e por metonímia: «singrando») ecoa a evocação inicial menos explícita do primeiro verso, onde os «cabelos» poderiam ter o aspecto de um mar, por baixo da incidência de uma «tempestade» que os «escurecesse»... Desta forma, o poema fica contido no horizonte marinho variamente evocado e em contiguidade constante com o corpo do «tu» e do «eu» líricos. As metáforas que se desenrolam ao longo do poema avançam por núcleos autónomos cuja decifração literal é definitivamente destituída de utilidade, uma vez que a função destas metáforas é a de definir um domínio ainda não nomeado, que é variável já que pertence a cada homem de uma forma diferente, e a sua ambiguidade é essencial, pois essa variabilidade subjectiva adapta-se às metáforas e convoca cada um dos leitores para a fusão no corpo vivo da língua⁴.

Esta estrutura de reconhecibilidade lexical, de acessibilidade imagética, de imediatez, coabita com a indecifrabilidade pontual dos seus núcleos, ou antes com a inutilidade dessa especificação pontual que é substituída por uma influência *sub limine* que actua reverberando-se a vários níveis, isto é, a todos os níveis de que o leitor for capaz.

Em muitos poemas encontra-se esta estruturação semântica e, através da elaboração deste recurso de linguagem, evolui a poesia de Eugénio de Andrade até ao ponto mais rarefeito e concentrado. Já aponte para este percurso no prefácio que escrevi para o livro *Véspera da Água* (1974) (cf. Bertolazzi, 2014), individuando nele o cume desta evolução. Poder-se-ia avançar em muitas direcções procurando traçar diferentes linhas; tentarei percorrer uma das possíveis só para exemplificar o andamento do trabalho oficial, artesanal, no corpo da língua, citando um exemplo de cada livro até *Véspera da Água*.

O livro intitulado *Até Amanhã* (1956) abre com o poema «Coração Habitado» que também nos proporcionaria uma série de exemplos; no entanto, escolho para citar o poema «Contigo»:

Acordo na manhã de oiro
entre o teu rosto e o mar.

As mãos aflagam a luz,
prolongam o dia breve.

Entre o teu rosto e o mar
ninguém deseja ser neve.

Ninguém deseja o veneno
da noite despovoada.

Acorda-me a tua voz,
nupcial, branca, delgada.

(*Poesia*: 81)

Vemos aqui modulada mais uma vez a transição metafórica entre diferentes domínios espaciais («o rosto e o mar», «prolongam o dia breve»), entre contiguidades personificadoras de objectos inanimados («a tua voz [...] delgada») ou objectificadoras de seres animados («ninguém deseja ser neve»); vemos cromatismos declinados no interior de sinestias («voz [...] branca») e sempre, sempre, uma ambiguidade que confere abertura máxima ao seu ritmo semântico. Há uma surpresa no enunciado que, apesar de arbitrária, se sente como necessária, e se abre à possibilidade de interpretações, não num sentido charadístico, como poderia ser o de um certo Pessoa, mas de participação individual: estas possibilidades têm a característica de serem todas compatíveis umas com as outras e coexistentes, de duração dependente apenas da capacidade do intérprete (como nos versos 5 e 6), adaptando-se ao domínio senciante do leitor. Com a língua o poeta enuncia palavras e convoca domínios, conjugando elementos pontuais que porém são capazes de gerar grandes aberturas — aqui reside a sua inigualável mestria. Nesta dimensão condensa-se a urgência do seu dizer.

Continuando no recenseamento podemos passar a *Coração do Dia* (1958), livro no qual lemos, no poema «Tarde Ferida»: «Que mar a pique / ou luz, / ausente e quente, / na boca tão intensa / que fere a tarde?» (*Poesia*: 98). A concisão deste poema é lancinante. O primeiro verso, com apenas quatro palavras e cinco sílabas, cria um espaço indefinido, ao mesmo tempo horizontal e vertical, cujo tamanho é impossível definir; logo em seguida, esse mesmo espaço é relativizado pela conjunção que estabelece uma alternativa, igualmente abrangente, ilimitada: «ou luz»; o terceiro verso, quase oximoricamente define o sujeito («ausente e quente») colocando a sua presença num espaço conclusivo e conotado («na boca tão intensa»), mas de forma não unívoca, para terminar, uma vez mais, com a projecção desse sujeito e de todas as suas características, enunciadas antes, num âmbito que lhe não é contíguo, mas distante, e conotado de forma a dilatar a sua presença e intensificar a sua acção («que fere a tarde»). Tudo na forma de uma pergunta directa que, mais do que exigir uma resposta, relativiza o texto com ainda maior intensidade.

Eugénio molda a sintaxe e vivifica a dicção, enxugando-a, talhando-a numa substância cada vez mais resistente e depurada. Em *Mar de Setembro*

(1961), livro que cronologicamente se segue, temos uma outra etapa deste percurso de depuração e condensação expressiva. No poema «Ocultas Águas» lê-se:

Um sopro quase,
esses lábios.

Lábios? Disse lábios,
areias?
Lábios. Com sede
ainda doutros lábios.

Sede de cal.
Quase lume.
Lume
quase de orvalho.

Lábios:
ocultas águas.

(*Poesia*: 109)

A sequência de sinestésias apresenta uma musicalidade verbal modulada também no aspecto visual: uma articulação sensorial precisa, medida minuciosamente em cada sílaba, passando, como já vimos acima, do corpo para o mundo e transfigurando num instante um horizonte num outro, deixando o leitor deslizar, no plano semântico, de incerteza para incerteza e contudo num embalo que o envolve sensorialmente, sensualmente, desaguando num domínio que tem origem na realidade e a rearticula, enriquecendo-a, aprofundando o conhecimento dela.

Este trabalho a caminho da máxima concisão, de contracção linguística, levará, como disse, aos três livros em que Eugénio atinge o cume da sua elaboração: *Ostinato Rigore* (1964), *Obscuro Domínio* (1971), *Véspera da Água* (1973). Publicados durante quase uma década, estes três livros representam o vértice de uma busca extenuante. De *Ostinato Rigore*, parece-me que cada poema testemunha desta busca, mas, particularmente, e porque continua a articular os aspectos de que tenho até aqui falado, creio que «Acorde Perfeito», conjugando música e visualidade num horizonte natural transfigurado para dentro do corpo, é o exemplo que mais convém citar aqui: «Oh, os ramos do verão — // onde as cigarras / ou a cal // queimam / lentamente o coração» (*Poesia*: 140).

A natural lentidão que se impõe na leitura; as metáforas que aparecem naquela ampla ambiguidade a que estou tentando dar evidência; os sujeitos

da frase, ao mesmo tempo pontuais e inumeráveis, e a sua acção; o objecto envolvido nessa acção, que convoca o leitor para dentro deste minúsculo universo — são o aprimoramento daquela necessidade de dizer o «eu» colocando-o dentro do horizonte observado, transfigurado, modificado pela própria dicção, consubstanciado apaixonadamente com o mundo natural, posto em vibração uníssona com esse mundo, evocado por sinédoques fulminantes dentro das obsessões temáticas recorrentes em Eugénio. A música, o canto são a substância dessa transfiguração e são o domínio habitado pelo poeta, apesar de claríssimo, pois se abre sobre o mistério. Lemos no livro seguinte, *Obscuro Domínio* (1971):

CANTAR

O corpo arde na sombra,
procura a nascente.

Agora sei
onde começa a ternura:
reconheço
o arbusto do fogo.

Conheci o deserto
da cal.

A raiz do linho
foi meu alimento,
foi o meu tormento.

Mas então cantava.

Como a noite sobe às fontes,
assim regresso à água.

(*Poesia*: 151)

A sequência das imagens, a sua contida exuberância (se tal coisa é possível), a difícil decifração (às vezes impossível) do ponto de vista do uso habitual da língua, obrigam o leitor a um abandono no universo do poeta, onde os referentes abstractos são ditos com extrema concretude, onde, como em Alberto Caeiro, pensamentos são sensações, e uns nos outros se esbatem. Em Eugénio, as águas e as fontes são sinais dessa busca na língua a que me referi acima; em *Os Sulcos da Sede* (2000), seu último livro, dirá: «Escrevo para subir / às fontes. / E voltar a nascer» (*Poesia*: 632). A renovação do homem só pode acontecer no encontro com a palavra justa, com a exacta dicção que é capaz de revelar o que «se encontrou ou sonhou nas galerias da alma». Essa dicção

tem de corresponder e se ajustar ao mistério que é revelado e, fatalmente, tem o fascínio das sibilas — a sua decifração não é imediata mas demorada, actua longamente pois evoca, envolve, convoca, inclui, «não explica, implica», como diria Sophia (Andresen, 1975), apela à participação do leitor, introduz ao labirinto transparente, à paisagem reconhecível e ao mesmo tempo misteriosa, onde, como nos ritos iniciáticos, os mistérios são revelados:

SOBRE O CAMINHO

Nada.

Nem o branco fogo do trigo
nem as agulhas cravadas na pupila dos pássaros
te dirão a palavra.

Não interrogues não perguntes
entre a razão e a turbulência da neve
não há diferença.

Não colecciones dejectos o teu destino és tu.

Despe-te
não há outro caminho.

(*Poesia*: 189)

Véspera da Água, livro de onde este poema é retirado, concentra, poder-se-ia dizer, a cada passo, a rarefacção da linguagem numa aproximação ao limiar do silêncio. Depois da extenuante elaboração da matéria para lhe conferir a maior abertura possível, a única substância em que a potencialidade da língua é contida é o silêncio. Eugénio chega à beira do silêncio no seu «caminho» para «a fonte»; dirige-se a um «tu», que, como amiúde acontece, é um «eu», com a consciência clara de que é necessário entregar-se totalmente, sem véus, a essa condição. A nudez é o definitivo sinal da verdade e da plenitude: «o silêncio é a minha maior fascinação», dirá⁵.

A rapidez deste meu recenseamento talvez não permita apreciar o grau de exigência praticado por Eugénio de Andrade, cuja precisão é elaborada, trabalhada, afinada com afincio até à exaustão, por ser necessária e imprescindível. Nisto reside a sua potência, inigualável. Muito se tem falado dos epígonos que teriam gasto essa linguagem premente de que Eugénio foi portador — eu creio que existe uma diferença sensível, que se percebe, entre o mestre e os epígonos. Uma diferença que é dada pelo peso de cada palavra, das suas sílabas, articuladas musicalmente. Numa música composta ao mesmo tempo por sons e por imagens, articulada com densidade, caracterizada por um ritmo que se impõe, por si, exigindo uma duração exacta. Essa linguagem que se alimenta

de uma língua depurada é dominada por obsessões e a cada passo se amplifica conseguindo não se repetir mas avançar.

Para prosseguir na análise da evolução da linguagem de Eugénio de Andrade seria preciso tomar em consideração a fase que chamo metaliterária, ou metalinguística, a que ele se dedicou. São as antologias, as traduções, as colectâneas de textos mais ocasionais e que se vão alargando e enriquecendo ao longo dos anos⁶. Um trabalho verdadeiramente de estudo dos materiais da tradição, mas também das possibilidades arquitectónicas, de estruturação dos textos, dos livros que compõe. Eugénio é um mestre neste aspecto, e a prova está na recolha de cinquenta sonetos de Camões (*Sonetos de Luís de Camões*, 2000) organizados como uma narrativa que, numa síntese admirável, apresenta este aspecto da lírica do grande poeta a uma luz nova, apaixonadamente participada. O mesmo cuidado se encontra em *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões* (1972), ou na recolha da poesia de Pessoa, *Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade* (1995), ou com perspectiva mais ampla e de grande elegância na *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* (1999), pilar do cânone lido por quem de direito a esse mesmo cânone pertence.

Em seguida, seria necessário demorarmo-nos nos poemas em prosa⁷, numerosos e articulados, complexos, fascinantes; e também na «poesia a caminho da prosa» dos últimos livros, nos quais a relação com as palavras evolui para outros patamares de exigência que o poeta apresenta. Por fim seria necessário (em parte já o fiz⁸) estudar as colectâneas de prosa de Eugénio na sua especificidade e na sua relação com a obra em poesia.

Mas estes são temas para trabalhos futuros e aqui me despeço.

NOTAS

[O Autor segue a antiga ortografia.]

¹ Publicado originalmente em *Poemas (1945-1965)*, de 1966, «Poética» foi sucessivamente recolhido em várias edições. Cito de Andrade, 2022: 141-142.

² Eugénio de Andrade, «Rosto Precário» (1977), entrevista recolhida em *Rosto Precário* (1979). Cito de Andrade, 2022: 190.

³ Cito os versos de Eugénio de Andrade a partir de *Poesia* (Assírio & Alvim, 2017) e os textos em prosa de *Prosa* (Assírio & Alvim, 2022). As referências serão feitas respectivamente pelos títulos *Poesia* e *Prosa*, seguidos do número de página.

⁴ Sobre a estratificação das metáforas em Eugénio de Andrade veja-se Cruz, 1999: 73-80. Sobre metáfora e catacrese vejam-se as fulmineas notas de Luís Miguel Nava (2004: 172). Para um panorama geral e exaustivo veja-se o estudo clássico de Carlos Mendes de Sousa (1992).

- ⁵ Sobre este aspecto veja-se o capítulo «Palavra e Silêncio, Infância e Mistério» no meu *Noite e Dia da Mesma Luz* (2010: 113-123).
- ⁶ No meu livro já citado, a bibliografia activa de Eugénio de Andrade está estruturada neste sentido, sem diferenciação de género literário das suas publicações, justamente para dar evidência a este aspecto.
- ⁷ Como já o fez, e muito bem, António Manuel Ferreira (2004: 59-70).
- ⁸ Cf. Bertolazzi, 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugénio de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- , *Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2022.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, «Vieira da Silva, o Real, a Pintura e a Poesia», *Diário Popular*, suplemento *Quinta-feira à tarde*, n.º 86, 7/8/1958.
- , «Poesia e Realidade», *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 8, Abr. 1960, p. 53-54.
- , «Um Falar Visível: Maria Helena Vieira da Silva», *Diário Popular*, 26/11/1964, p. 15.
- , «Metamorfose do Labirinto ou A Pintura de Vieira da Silva», *Diário Popular*, 8/8/1968.
- , «Poesia e Revolução», intervenção no congresso da APE, 10-11/5/1975, republicado com alterações em *O Nome das Coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 77-80.
- BERTOLAZZI, Federico, *Noite e Dia da Mesma Luz. Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Colibri, 2010.
- , Prefácio a Eugénio de Andrade, *Véspera da Água* [1973], Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- , Prefácio a Eugénio de Andrade, *Prosa*, Assírio & Alvim, 2022.
- CRUZ, Gastão, «Função e Justificação da Metáfora em Eugénio de Andrade», *A Poesia Portuguesa hoje*, 2.ª ed., corrigida e aum., Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 73-80.
- FERREIRA, António Manuel, «Os Poemas em Prosa de Eugénio de Andrade», *Forma Breve — Revista de Literatura*, Universidade de Aveiro, n.º 2, 2004, p. 59-70.
- LOPES, Óscar, *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)* [1981], 2.ª ed., Porto, Campo das Letras, 2001.
- NAVA, Luís Miguel, «‘Trocar de Rosa’: Sobre as Traduções de Eugénio de Andrade», *Ensaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 172.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992.