

EROS E THANATOS NA POESIA

DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Ana Maria Soares

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

A partir da obra *No Tempo Dividido* (1954), instala-se uma profunda crise ontológica na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, motivada pela consciência aguda do tempo enquanto irreversibilidade e finitude.

Nas composições poéticas desta fase, a morte surge frequentemente associada ao amor e assume a sua mais profunda forma trágica. A morte é perda irrevocável, escândalo e desintegração da esfericidade do *Eros*.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, Eros, Thanatos, Amor, Morte, Tempo, Irreversibilidade

À partir de l'œuvre *No Tempo Dividido* (1954), il s'installe une profonde crise ontologique dans la poésie de Sophia de Mello Breyner Andresen, due à la conscience aiguë du temps en tant qu'irréversibilité et finitude.

Dans les compositions poétiques de cette période, la mort surgit fréquemment associée à l'amour et prend sa plus profonde forme tragique. La mort est perte irrévocable, scandale et désintégration de la sphéricité de l'*Eros*.

Mots-clé: Sophia de Mello Breyner Andresen, Eros, Thanatos, Amour, Mort, Temps, Irréversibilité

«Sonhava, senhor, [...] *que*
estávamos vós e eu presos por
um fio e eu cortava-o, e que
vos não via mais.»

Bernardim Ribeiro

O espaço que separa *Poesia I* (1944) de *O Búzio de Cós* (1997) revela uma nítida evolução na escrita andreseana. Num primeiro momento, que abrange *Poesia I*, *Dia do Mar* e *Coral*, valorizase a perceção, mecanismo que permitirá o ansiado acesso a uma temporalidade densa. Concêntrica, durativa e alheia à seta do tempo, a experiência de comunhão com o Real mergulha o sujeito num plano intensamente frutivo. Mas, para atingir a limpidez percetiva, é necessário que se submeta a um ritual exigente que procura o silenciamento do consciente e de todo o tipo de interferências provenientes do mundo exterior. São necessários um desenraizamento espáciotemporal e uma permeabilidade absoluta, a fim de que, progressivamente, o sujeito deslize para o plano infinito da fruição pura, aquele em que comunga plenamente com o percecionado. Nesta fase da escrita de

Sophia, domina uma forte positividade. A experiência poética procura a fusão plena com o mundo, a suspensão temporal que desvincula do irreversível e que extasia. A interioridade do sujeito, enrolada sobre si mesma, procura, então, os caminhos para a participação no Ser.

Porém, a partir de *No Tempo Dividido* (1954), opera-se uma rutura. O sujeito, anteriormente fascinado com o esplendor do mundo e entregue à sua fruição, descentrase, *evolui*. O olhar devolve-se, nesse momento, uma imagem lúcida de si próprio, dos outros e da realidade. Instalase uma profunda crise ontológica, motivada pela consciência aguda do tempo enquanto irreversibilidade e finitude inelutáveis. A temporalidade é perspectivada como condenação por uma falta imemorial, e a morte surge problematizada a partir da contemplação dos efeitos no Outro, pois «nous rencontrons la mort dans le visage d'autrui» (Levinas 1993, 122). Daí que se transforme em espetáculo de negação, que reduz a vivacidade da existência a uma inércia absurda e a um silêncio incompreensível. Nos poemas desta fase, a morte surge frequentemente associada à realidade do amor. Na relação com o ser amado, este acontecimento surge na sua mais profunda forma trágica. Tornase experiência escandalosa porque contraditória: o Outro converte-se em imobilidade, rigidez, ausência¹.

Em Sophia, o caráter ameaçador e trágico da experiência da morte, na relação do sujeito com o Outro, associa-se intimamente a uma conceção platónica do amor. A morte é escândalo, crise (Levinas 1993, 122), porque amante e amado se constituem como partes divididas de um ser único, reunido através do *Eros*. A existência do sentimento do amor prova, acima de tudo, que o homem é um ser fragmentado, cindido outrora pelos deuses, condenado à separação de si, à bifurcação do humano em Mesmo e Outro. Primitivamente uno e pleno, o andrógino não conhecia a realidade do desejo, uma vez que reunia em si o todo². Os sentimentos de incompletude, de carência, de divisão surgiram como consequência da ousadia do primitivo ser esférico: «Leur force, leur vigueur était si stupéfiante, leur orgueil si démesuré qu'ils s'en prirent aux dieux eux-mêmes, tentant d'escalader le ciel pour s'attaquer à eux» (Platão 1991, 190b-190c). A mutilação foi a resposta divina ao excesso de orgulho e à quebra da aliança entre o homem e os deuses. O que era uno e partilhava da excelência do sagrado foi cindido em dois seres incompletos e desesperados³. Apesar das tentativas constantes de se refundirem num todo, a esfericidade do ser foi ir-

1 Levinas considera que «Ce qu'on appelle d'un terme un peu frelaté amour est par excellence le fait que la mort de l'autre m'affecte plus que la mienne. L'amour de l'autre c'est l'émotion de la mort de l'autre» (Levinas 1993, 122).

2 A tese de que o homem era primitivamente um ser esférico e completo é defendida por Aristófanes em *Le Banquet*, de Platão: «c'est l'androgyné dont la nature, comme le mot lui-même, tenait à la fois du mâle et de la femelle [...] chaque homme était tout d'une pièce, ayant le dos rond, les flancs en cercle, quatre mains et autant de pieds; deux visages opposés, bien que tout pareils, [...] quatre oreilles, deux sexes, et le reste à l'avenant» (Platão 1991, 189e - 190a).

3 Aristófanes descreve a dimensão do castigo divino para o andrógino mutilado: «Les corps ainsi dédoublés, chacun poursuivait sa moitié pour s'y réunir. Embrassées, entrelacées, brûlant de ne faire plus qu'un, l'inanition et l'inactivité où les réduisait le refus de rien faire l'une sans l'autre les tuaient» (Platão 1991, 191a-191b).

reversivelmente rasgada. Como habitava na plenitude, antes do desdobramento divino, o andrógino desconhecia a realidade do desejo. É após o castigo que, segundo Aristófanes, nasce o *Eros*, sob o anátema da perda, da separação, da lacuna e do desejo incessante de reencontro da unidade perdida:

C'est donc sans doute de ces temps reculés que date l'amour inné de l'homme pour son semblable, l'amour qui tente de retrouver notre condition première, de refaire l'unité rompue et de rétablir ainsi la nature humaine. (Platão 1991, 191d)

A realidade do desejo e a obsessão da procura confirmam a inegável divisão de algo que era absoluto. Assim, em Platão, o *Eros* assume uma dimensão dupla: por um lado, é a evidente prova da incompletude humana, da brutal mutilação da excelência primitiva, mas, por outro, é desejo e impulso para um regresso a si⁴, um retorno à fusão primordial: «le désir [...] de s'unir et de se confondre avec celui qu'il aime pour n'être enfin plus deux, mais un seul» (Platão 1991, 192e). O *Eros* define, então, o presente como carência e despoleta a procura do Outro, a fim de reencontrar nele a plenitude perdida. Pelo encontro, transcende-se o que foi rompido e afastado, e regressa-se à esfericidade. Ora, esta conceção é visível no «Poema de Amor de António e de Cleópatra», em que sujeito e ser amado se fundem e confundem num só, e os seus gestos refletem a harmonia serena dessa reunião:

Pelas tuas mãos medi o mundo
E na balança pura dos teus ombros
Pesei o ouro do Sol e a palidez da Lua. (Andresen 1995b, 32)

Sol e Lua são astros complementares, destinados a perseguirem-se contínua e ciclicamente. A luz nega a sombra e a noite o dia. Como tal, simbolizam a cisão primordial, a instituição da antítese, da incompatibilidade. No entanto, apesar desta dualidade essencial que separa o Mesmo do Outro, pelo *Eros*, a fusão verifica-se. Amante e ser amado religam-se num só corpo, num só pensamento, num todo indiviso. Também no poema «Na Cidade da Realidade Encontrada e Amada», o tempo perde o seu carácter disjuntivo e assume-se como um unificador, enlaçando e con-fundindo os amantes num ser único, indistinto: «E o tempo veio ao meu encontro confundindo / Os meus gestos e os teus nos seus» (Andresen 1995b, 86-87). O amor constitui-se, assim, em Sophia, como princípio de manifestação do Ser. O Outro é a suprema possibilidade de regresso, nele reside a hipótese de redenção do sujeito, a transcendência da lacuna. Na «Meditação do Duque de Gandia sobre a Morte de Isabel de Portugal», é nítida a representação do ser amado como revelação. O Outro surge como a «excepcional epifania do rosto» (Levinas 1998, 14), pois dele emerge o Ser em pleno esplendor: «Porque eu amei [...] / A glória, a luz e o brilho do teu ser» (Andresen 1995b, 62). A harmonia, a luminosidade, a graciosidade, a beleza dos gestos e das expressões do ser amado irradiam vida, colocam-no acima do tempo, e transportam o sujeito para um horizonte de plenitude.

4 A este propósito, Levinas defende: «Se amar é amar o amor que a Amada me tem, amar é também amar-se no amor e regressar assim a si» (Levinas 1988, 244).

Sendo assim, pelo *Eros*, amante e amado reinstalam o reinado do Ser, recuperam, no seio do tempo, a esfericidade primitiva. Porém, com a morte, essa unidade fracturase. O desaparecimento definitivo do Outro assume-se como uma segunda mutilação. Com esta nova e irreversível cisão, o amor perde o sentido, pois a plenitude fruída cessa. A morte instala a desintegração, mas, desta vez, a perda é irreparável, dado que a nova reunião do Mesmo e do Outro, no fluxo linear do tempo é irrecuperável. Contudo, no «Poema de Amor de António e de Cleópatra», Sophia aponta implicitamente um exemplo de recusa e de vitória sobre essa mutilação. De facto, a morte só questiona o *Eros* quando é efetivamente sinónimo de amputação do sujeito, por outras palavras, quando se abate apenas sobre o ser amado. Mas no par amoroso António e Cleópatra, a coesão e a força do *Eros* deulhes a capacidade de defrontar, voluntariamente, o mistério da morte, a fim de impedir uma nova cisão. A unidade reencontrada no plano da existência não se deixou dividir, uma vez que os amantes optam pelo suicídio, pela evasão cúmplice de um tempo alienante, adverso à continuidade do *Eros*⁵. António e Cleópatra elevam-se ao paradigma do *Eros* restabelecido em esfericidade, oferecendo-se como um todo à morte. O que foi consubstanciação, no decorrer irreversível do tempo, permanece religado na morte. Os dois amantes confirmam, assim, a sua interdependência e fusão, na medida em que transformam a experiência solitária da morte em verdadeiro reencontro, e vencem, desta forma, o seu poder desestruturante. Também no par amoroso «Tristão e Isolda», o amor possui essa dimensão coesiva. O *Eros* surge como a força destinal mais poderosa, e a morte apenas contribui para confirmar essa capacidade indissolúvel do Ser. Tristão e Isolda «Traziam em si suspensa / Indizivelmente a presença / Extasiada da morte» (Andresen 1995a, 108), pois é precisamente este acontecimento que restabelece a androginia primordial. O impossível no tempo converte-se em eterna possibilidade. Também para estes amantes, a morte surge como um refúgio, uma solução para o *Eros* alienado pelo tempo, pois, sem a aliança do cindido, a vida destitui-se do seu verdadeiro significado⁶. Paradoxalmente, a morte transforma-se em acontecimento fundador ao serviço do *Eros*. Os amantes subvertem-na, escarnecem do seu poder, usam-na para recuperar o que o mundo e o tempo interditaram. Em Tristão e Isolda, tal como em António e Cleópatra, a morte é ludibriada: não flagela o *Eros* mas glorifica-o, imortaliza-o, e dá continuidade à sua ânsia de absoluto.

Todavia, nem sempre a morte sai defraudada. Os exemplos de Orfeu e de Eurídice e do duque de Gandia e de Isabel de Portugal realçam a dimensão trágica do amor, mutilado pela morte. No mito de Orfeu e de Eurídice, o amor problematizase de uma forma muito específica. Apesar dos esforços do amante, a queda de Eurídice no Hades permanecerá sem restituição. Contrariamente aos pares amorosos anteriormente analisados, face à realidade da perda, Orfeu não opta pela morte. A sua escolha continua a ser a vida e o seu

5 Arthur Weigall explica que, quando informam erradamente António de que Cleópatra se teria suicidado, o general «Ayant dénudé son torse, il s'adresse à haute voix à la reine qu'il croyait morte: 'Cléopâtre, je ne m'attriste pas de me trouver séparé de toi; car je ne tarderai pas à te rejoindre'» (Weigall 1952, 325).

6 Segundo Charles Squire, quando Tristão é mortalmente ferido, «His servant takes him to his castle in Britany, and there he is joined by Iseult. The joy of seeing her saps his remaining strength and he dies in her arms. Iseult, knowing that they can only love in death, dies by his side» (Squire 1999, 471-472).

empreendimento não é a demanda do *Eros* mas a demanda do Mistério Absoluto. De facto, Orfeu procura entrar vivo no reino dos mortos, a fim de resgatar Eurídice, porém a sua intenção não era unir-se à amada e permanecer no Hades, recuperando, assim, a unidade perdida. Pelo contrário, Orfeu desejava, acima de tudo, a «abolição da morte»⁷, a recuperação de um tempo feliz que a irreversibilidade implacável do destino precipitou no vazio. Sendo assim, mais do que o *Eros*, Orfeu amava a vida, e, por isso, a descida ao mundo das sombras tinha essencialmente como objetivo o confronto com a irreversibilidade e com a finitude. Se tivesse conseguido a anulação da morte de Eurídice, Orfeu poderia usufruir a continuidade do amor no seio da temporalidade e fazer retroceder o tempo até ao dia dos esponsais. Todavia a sua tentativa fracassou. Os deuses provaram-lhe que o seu amor pela vida era mais forte do que o amor por Eurídice, logo, a morte permaneceu inabalável cisão entre o Mesmo e o Outro, entre a existência temporal e o mistério absoluto⁸. Orfeu e Eurídice representam, por isso, o fracasso do amor perante a implacabilidade da morte. Neste mito, ela é muro intransponível que transforma a vida do poeta em procura vã, em definitiva ausência e silêncio do ser amado, em tentativa absurda de aprisionamento do vazio⁹. Porém, se Orfeu vagueia alienado em pleno tempo, também no domínio das sombras, Sophia vê o espectro de Eurídice, devassado pela solidão e buscando incessantemente o amado:

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu:
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.¹⁰

A incomunicabilidade, o rompimento irreversível do que fora efemeramente uno, acentua o dramatismo e o fracasso do amor perante a finitude. Esta mensagem atravessa igualmente a «Meditação do Duque de Gandia sobre a Morte de Isabel de Portugal», contudo a tragédia do sujeito, dilacerado pela perda, eleva-se a uma dimensão mais dramática, uma vez que o ser amado sofre uma nítida desestruturação:

Nunca mais
A tua face será pura limpa e viva
Nem o teu andar como onda fugitiva
Se poderá nos passos do tempo tecer.
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.
Nunca mais servirei senhor que possa morrer.

7 «Eurydice» (Andresen 1995b, 12).

8 Fedro explica este desenlace para a busca de Orfeu. Na sua opinião, os deuses «renvoyèrent Orphée[...] les mains vides, en ne lui montrant, au lieu de la femme qu'il était venu chercher, que son fantôme; parce qu'il leur avait semblé, en vrai joueur de cithare, d'âme un peu veule et que, loin d'accepter de mourir par amour [...] il avait tout essayé pour pénétrer vivant dans l'Hadès» (Platão 1991, 179d).

9 Cf. o poema «Eurydice»: «Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido / Pa-ra que cercada sejas minha» (Andresen 1995b, 12).

10 «Soneto de Eurydice» (Andresen 1995b, 33).

A luz da tarde mostra-me os destroços
Do teu ser. Em breve a podridão
Beberá os teus olhos e os teus ossos
Tomando a tua mão na sua mão.
Nunca mais amarei quem não possa viver
Sempre,
Porque eu amei como se fossem eternos
A glória, a luz e o brilho do teu ser,
Amei-te em verdade e transparência
E nem sequer me resta a tua ausência,
És um rosto de nojo e negação
E eu fecho os olhos para não te ver.
Nunca mais servirei senhor que possa morrer. (Andresen 1995b, 62)

Nesta composição poética, assiste-se à profunda decepção ontológica de um sujeito confrontado com a irremediável perda do ser amado e com o consequente estilhecimento do *Eros*. Isabel de Portugal é o arquétipo da mulher sublimada pelo amor. Nela, o sujeito contemplava o Ser em pleno esplendor, leveza, transparência, claridade. A amada é elevada a uma esfera superior à do sujeito e o amor é, aqui, concebido como *serviço* a uma «senhor», numa clara alusão às cantigas de amor de influência provençal. O facto de Isabel de Portugal e de o duque de Gandia serem personagens historicamente ancoradas no tempo atribui a esta coita amorosa um realismo e um dramatismo intensos. O sujeito poético recorda a beleza quase incorpórea da amada e a admiração, devoção, fidelidade e constância com que servia a sua «senhor». O amor constituía-se como serviço e entrega, submissão e contemplação da «glória», da «luz» e do «brilho» irradiantes do Outro. Mas este serviço em nome do *Eros* não se reduz, em Sophia, a um mero jogo convencional, como nas tradicionais cantigas de amor. Efetivamente, a meditação de Francisco de Borja, duque de Gandia e marquês de Lombay, encerra uma trágica decepção. O sujeito poético sublinha o enlevo e a ilusão do tempo em que acreditava que o ser amado pertencia à esfera do Belo. Em Isabel de Portugal, habitavam a perfeição física («a tua face [...] pura limpa e viva»), o gesto esquivo e grácil de bailarina («o teu andar como onda fugitiva»)¹¹. No plano do Ser, a senhor irradiava uma luminosidade intensa, que a constituía como uma entidade etérea, em comunhão com o divino. Ora tal representação da mulher amada contribui para sublinhar o dramático sofrimento do sujeito, face ao contraste chocante entre um passado deslumbrado e um presente acabrunhador. De facto, a rutura do *Eros* deve-se não só à profanação do sagrado que habitava no Outro mas também à súbita revelação, pela morte, do logro em que o sujeito tinha vivido¹². A felicidade irradiante da amada levou a acreditar na sua invulnerabilidade ao tempo: «Porque eu amei como se fossem eternos / A glória, a luz e o brilho do teu ser». A morte assumia-se, portanto, como uma possibilidade absurda em rela-

11 Adro Xavier descreve a beleza física que caracterizava a imperatriz de Portugal: «Encanto dulce el de Isabel, con su boquita de fresa, su frente de horizonte limpio, su mirar de niña Emperatriz. [...] su talle frágil, gracioso, su cuerpo de reina de belleza, aquel que después immortalizará el pincel de Tiziano» (Xavier 1958, 69).

12 A propósito da morte, percecionada, neste poema, como «momento traumático» e «descoberta de um logro», leia-se: Borges 1996, 348.

ção à plenitude do amor¹³. Porém ela surgiu bruscamente como rapto e destruição, rasgando a esfericidade estabelecida. Pela morte, o diálogo sempre nascente do amor foi mutilado pelo silêncio, a harmonia converteuse em horror, a presença em carência. A proximidade da senhor converteu-se em distância absoluta, em recuo ao imperscrutável. O inexorável convocou o ser amado e proscreeu o sujeito, inesperadamente destituído de qualquer possibilidade de participação. Instalouse a rutura absoluta.

Contudo, nesta composição poética, a morte como perda não é o principal objeto da meditação do duque de Gandia. Maria João Borges refere que «a morte é sentida como mais que uma separação, porque, destruindo a imagem do tu, consome a sua memória» (Borges 1996, 347). De facto, este acontecimento ascende à dimensão de escândalo, na medida em que questiona e subverte o sublime. A mulher anteriormente amada e divinizada, por causa da morte, surge duplamente renegada. A partir do momento em que se recolheu ao silêncio, tornou-se absoluta inacessibilidade, sem laços, sem retorno, sem piedade. Não só traiu o diálogo do *Eros*, como se mostrou escandalosamente submissa à morte, permitindo que o imperscrutável *inter-ferisse* a unidade do Mesmo e do Outro. Logo, a imortalidade anunciada no seu ser não era mais do que uma simples aparência, um efêmero ludíbrio. Por outro lado, se a mulher amada renegou a esfericidade do amor, ao entregar-se à morte, ela também se converteu em absoluta vulnerabilidade física, em fracasso dos enlevos do sujeito-vassalo. Essa decepção profunda surge descrita por Adro Xavier, quando narra a reação de Francisco de Borja, no momento em que, na cripta da catedral de Granada, teve de fazer o reconhecimento do corpo da imperatriz:

Todos los señores que habían acompañado los restos reales desde Castilla tenían que prestar juramento ante el cadáver descubierto de que aquel cuerpo era auténticamente el de la Sacra Cesárea Majestad de D.^a Isabel. Uno a uno fueron jurando prelados y nobles, caballeros y auditores del Consejo. El último avanza hacia el catafalco, el Marqués de Lombay: su mirada fija, su frente pálida, sus músculos tirantes y recios muestran el dolor que abre su alma. Con mano trémula levanta el cendal de seda que cubre el rostro de su señora, y ante aquella visión de descomposición y podredumbre, consecuencia natural de quince días de zarandeo bajo el fuego del sol ardiente de tierras manchegas, extiende su brazo y jura. [...] Que bien sabía él que aquel rostro [...] era el de su Emperatriz, el de aquella mujer hermosa que con su gracia y belleza llenaba días antes salones y fiestas. Nunca dudó. No podía dudar. [...] Y la conclusión salió de su alma grande, categórica: No serviré a más Reyes que se me puedan morir... (Xavier 1958, 117-118)

Submisso à morte, o rosto do Outro tornou-se máscara, o corpo «estátua / Que no tempo não fica»¹⁴. A morte decompôs o ser amado num «rosto de nojo e negação». O

13 Referindose à tendência para eternizar o finito, Sophia afirma numa entrevista: «Eu penso que há em todo o homem [...] uma tentativa para conservar uma eternidade que está latente nas coisas, porque, no fundo, todos nós amamos as coisas sob um olhar de eternidade mesmo que depois vejamos as coisas desfazerem-se...» (Andresen 1986, 60-61).

14 «Brisa» (Andresen 1995b, 88). Segundo Levinas, «La mort est écart irrémédiable [...] La mort est décomposition; elle est le sansréponse. [...] Quelqu'un qui meurt: visage qui devient masque» (Levinas 1993, 20).

sublime transformou-se em macabro, o amor em repugnância e visível repúdio: «E eu fecho os olhos para não te ver». A imagem do Outro nega o passado, e o presente escarnece do *Eros*, reconhece a vitória da morte. Daí que, perante esta ruína das expectativas anunciadas na plenitude do passado, a meditação do sujeito poético o conduza a uma decisão inabalável que elevou o seu sofrimento amoroso à dimensão do mito: «Nunca mais servirei senhor que possa morrer». Tal opção representa a entrega ao deserto do presente, a um tempo dividido pela abdicação de amar. Todavia esta rutura do sujeito não deixa de ser, paradoxalmente, um ato de fidelidade a si e de confirmação da esfericidade do *Eros*. A perda do Outro significa a impossibilidade de, no seio do tempo, recuperar a unidade perdida, logo a recusa de amar converte-se numa homenagem à senhor, apesar do seu envilecimento pela morte. Por outro lado, este juramento condena o Mesmo ao exílio de si, pois nunca mais se reconhecerá, até ao fim dos seus dias, na plenitude do amor. Tal reacção à morte do amado evoca a «Lamentação de Adriano sobre a Morte de Antínoos». Aí também se sublinha a tese de que a existência do sujeito é destituída do seu sentido quando ela se caracteriza pela perda irrevocável do Outro. Antínoos, irreversivelmente perdido, arrasta consigo Adriano, aquele que continua a existir mas definitivamente afastado da capacidade de regressar à condição divina, e de se redimir no tempo através do *Eros*: «Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas / Porque estás morto / E contigo morreu o meu projeto de viver a condição divina» (Andresen 1996, 154).

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1986. «Sophia de Mello Breyner Andresen Fala a Eduardo Prado Coelho». *ICALP*, 6. Lisboa.
- _____. 1995a. «Dia do Mar». In *Obra Poética I*, 77-151. Lisboa: Caminho.
- _____. 1995b. «No Tempo Dividido». In *Obra Poética II*, 7-39. Lisboa: Caminho.
- _____. 1995b. «Mar Novo». In *Obra Poética II*, 41-89. Lisboa: Caminho.
- _____. 1996. «Dual». In *Obra Poética III*, 97-169. Lisboa: Caminho.
- Borges, Maria João Quirino Rosa da Cunha. 1996. *Em Torno do Conceito de «Poesia Pura»: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade (A Poesia como Investidura, Iniciação e Respiração)*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Levinas, Emmanuel. 1988. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1993. *Dieu, la Mort et le Temps*. Paris: Bernard Grasset.
- _____. 1998. *Le Temps et L'Autre*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Platão. 1991. *Le Banquet*. Paris: Le Livre de Poche.
- Squire, Charles. 1999. *Celtic Mythology*. Scotland: Geddes & Grosset.
- Weigall, Arthur. 1952. *Cléopâtre*. Paris: Payot.
- Xavier, Adro. 1958. *El Duque de Gandía*. Madrid: Espasa – Calpe.