

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

**A EMERGÊNCIA DE ABRIL EM *O NOME DAS COISAS* (1977), DE  
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS - BRASIL  
2012

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

M149e  
2012

Machado, Rodrigo Corrêa Martins, 1986-  
A emergência Abril em O Nome das Coisas (1977), de  
Sophia de Mello Breyner Andresen / Rodrigo Corrêa Martins  
Machado. – Viçosa, MG, 2012.  
ix, 163f. : il. ; (algumas col.) ; 29cm.

Inclui anexos.

Orientador: Gerson Luiz Roani

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 141-149

1. Poesia portuguesa - Séc. XX. 2. Poesia - História e crítica. 3. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1922-2004. 4. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1922-2004. O Nome das Coisas. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 869.1

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

A EMERGÊNCIA DE ABRIL EM *O NOME DAS COISAS* (1977), DE SOPHIA DE  
MELLO BREYNER ANDRESEN

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal de Viçosa, como parte das  
exigências do Programa de Pós-Graduação  
em Letras, para obtenção do título de  
*Magister Scientiae*.

APROVADA: 29 de outubro de 2012

---

Luís Claudio de Sant'Anna Maffei

---

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

---

Elisa Cristina Lopes

---

Gerson Luiz Roani  
(Orientador)

Ao Ciro, Elizabeth e Carlota.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Gerson, meu orientador e amigo, por todos esses anos de companheirismo, amizade, orientação e ensinamentos, por torcer sempre por meu bem. Devo a ele não só grande parte do conhecimento que adquiri durante a graduação e mestrado, como também a paixão que a Literatura em geral, a portuguesa em especial, em mim desperta.

Agradeço ao Luis Maffei pela amizade, pela troca de experiências, pela ajuda na minha pesquisa de mestrado tanto com materiais quanto com preciosas dicas e pela oportunidade de continuarmos sempre dialogando acerca da Literatura.

Agradeço também aos revisores extraoficiais do meu trabalho: Bruna, Thaís e Vovó Graça. Obrigado pela disponibilidade, pela ajuda, pela amizade e pelo amor que há entre nós.

Não posso deixar de agradecer à Elisa e demais professores da graduação e do mestrado que contribuíram significativamente para a minha formação enquanto profissional e pesquisador do campo das Letras.

Obrigado aos amigos que sempre, perto ou longe, estão junto a mim: Fafate, Rosana, Suellen, Rose, Thamy, Monalessa, Renato, Lucca, Maikely, Adriana, Rosilene, Eliana, Laodiceia, Rodrigo, entre tantos outros.

Agradeço também àqueles que estão sempre ao meu lado, a quem devo meu amor, carinho e tudo de bom que eu possa oferecer-lhes, Ciro, Elizabeth e Carlota. Os amores da minha vida.

Por fim, devo agradecer à FAPEMIG pela bolsa concedida para a plena realização desta pesquisa.

A Sophia de Mello Breyner Andresen enviando-lhe  
um exemplar de “Pedra Filosofal”

Filhos e versos, como os dás ao mundo?  
Como na praia te conversam sombras de corais?  
Como de angústia anoitecer profundo?  
Como quem se reparte?  
Como quem não pode matar-te?  
Ou como quem a ti não volta mais?  
(SENA, 1989, p. 25)

Os deuses vão-se como forasteiros.  
Como uma feira acaba a tradição  
Somos todos palhaços estrangeiros.  
A nossa vida é palco e confusão.

Ah, dormir tudo! Pôr um sono à roda  
Do esforço inútil e da sorte incerta!  
Que a morte virtual da vida toda  
Seja, sons, a janela que, entreaberta,

Só um crepúsculo do mundo deixe  
Chegar à sonolência que se sente;  
E a alma se desfça como um feixe  
Atado pelos dedos dum demente...  
(PESSOA, 2007, p. 193)

## RESUMO

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2012. **A emergência de Abril em O Nome das Coisas (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen.** Orientador: Gerson Luiz Roani.

Este trabalho de dissertação tem como principal objetivo investigar a relação existente entre poesia, memória e História na obra *O Nome das Coisas* (1977) de Sophia de Mello Breyner Andresen. Tal obra figura dentre os principais escritos de reflexão concernentes ao período ditatorial português, à Revolução responsável pelo fim do Governo totalitário em Portugal - a Revolução dos Cravos – bem como ao período posterior a estes acontecimentos. Para a realização deste trabalho, nos baseamos em uma análise de caráter teórico-crítico, da qual destacamos os principais estudiosos que nos forneceram apoio teórico para a realização da investigação proposta: A. Cândido, O. Paz, Aristóteles, L. C. Lima, T. Adorno, A. Berardinelli, H. Friedrich, M. Hamburger, P. Valéry, A. Bosi, L. Hutcheon, P. Burke, G. Duby, P. Ricouer, L. Secco, K. Maxwell, R. Barthes, J. G. Merquior, M. Halbwachs, E. Bosi, L. R. Pereira, C. C. Rocha, C. Guirardo, H. Malheiro, dentre outros. Delimitados o *corpus* a ser investigado, bem como o material teórico em que nos apoiamos para analisá-lo, a etapa posterior constitui-se da análise dos poemas de *O Nome das Coisas* (1977). Como pudemos vislumbrar, a própria Sophia Andresen dividiu a obra em questão em três capítulos correspondentes aos anos de escrita dos poemas, a saber, “I 1972 – 73”, “II 74-75” e “III”. Por sua vez, cada um desses capítulos corresponde a momentos históricos distintos e importantes para Portugal, que dizem respeito à passagem do regime totalitário, desmantelado pela Revolução dos Cravos, para a democracia. Sendo assim, os poemas andresenianos trazem importantes reflexões acerca dos anos finais da ditadura salazarista, da Revolução de Abril, como também dos desdobramentos que essa insurreição teve e ainda possui em terras lusitanas. Faz-se necessário ressaltar que o eu lírico andreseniano revela não somente os desejos, angústias, euforias e decepções de um sujeito particular, uma vez que aquilo que é revelado através dos poemas analisados diz respeito também a toda uma população que vivenciou um ambiente dominado por um governo totalitário e sonhou com a liberdade que uma Revolução poderia proporcionar-lhes.

## ABSTRACT

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, october, 2012. **The emergency of April in O Nome das Coisas (1977), by Sophia de Mello Breyner Andresen.** Adviser: Gerson Luiz Roani.

The present dissertation aims principally to investigate the existing relationship between poetry, memory and History in the title *O nome das coisas* (1977) written by Sophia de Mello Breyner Andresen. Such book is situated among the most important writings of reflections concerning the Portuguese dictatorial period, the Revolution responsible for the ending of the totalitarian government in Portugal – The Carnation Revolution – and also the period posterior to these happenings. For the accomplishment of the present work, we based our studies in an analysis of theoretical character, of which we highlight the main researches who provided critical support to the realization of the proposed investigation: A. Cândido, O. Paz, Aristóteles, L. C. Lima, T. Adorno, A. Berardinelli, H. Friedrich, M. Hamburger, P. Valéry, A. Bosi, L. Hutcheon, P. Burke, G. Duby, P. Ricouer, L. Secco, K. Maxwell, R. Barthes, J. G. Merquior, M. Halbwachs, E. Bosi, L. R. Pereira, C. C. Rocha, C. Guirardo, H. Malheiro, among others. We delimited the corpus being investigated, as well as the theory on which we leaned to analyse it, the next phase was the analyses of the poems presented in *O Nome das Coisas* (1977). As we could glimpse, Sophia Andresen herself divided her book in three chapters corresponding to the years of writing of each group of poems, i.e., “I 1972 – 73”, “II 74-75” e “III”. In turn, each of these chapters correspond to distinct and important historical moments for Portugal, which concern the transition from the totalitarian regime, dismantled by The Carnation Revolution, to the democracy. Thus, the poems made by Andresen bring up important reflections upon the final years of the Salazarist dictatorship, of April Revolution, as well as the consequences of this insurrection had and still has in lusitanian lands. It is necessary to emphasize that the lyrical I reveals not only the desires, fears, euphoria and disappointments of a particular subject, since what is revealed through the poems analyzed also concerns an entire population who experienced an environment dominated by a totalitarian government and dreamed of the freedom that a revolution could provide them.

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>01</b>
<b>2.</b>	<b>POESIA COMO “LUZ CHÃO” .....</b>	<b>08</b>
<b>2.1</b>	<b>Intersecções entre a Lírica e a Sociedade.....</b>	<b>08</b>
<b>2.2</b>	<b>A poesia sob o signo do real.....</b>	<b>24</b>
<b>3.</b>	<b>O POEMA COMO “ESCRITA DA TERRA” .....</b>	<b>40</b>
<b>4.</b>	<b>“A POESIA ESTÁ NA RUA” .....</b>	<b>64</b>
<b>4.1</b>	<b>O prelúdio da alvorada (I 1972 – 73).....</b>	<b>76</b>
<b>4.2</b>	<b>A madrugada redentora (?) (II 74 – 75).....</b>	<b>97</b>
<b>4.3</b>	<b>O labirinto dos dias (III).....</b>	<b>123</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>138</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>141</b>
<b>6.1</b>	<b>Bibliografia de Sophia de Mello Breyner Andresen .....</b>	<b>141</b>
<b>6.2</b>	<b>Bibliografia sobre Sophia de Mello Breyner Andresen.....</b>	<b>142</b>
<b>6.3</b>	<b>Bibliografia geral.....</b>	<b>145</b>
<b>6.4</b>	<b>Bibliografia das imagens .....</b>	<b>149</b>

<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>150</b>
------------------------	------------

## 1.INTRODUÇÃO.

Esta dissertação tem como principal objetivo investigar a relação existente entre poesia, História e memória na obra *O Nome das Coisas* (1977) de Sophia de Mello Breyner Andresen. Tal obra figura como um dos principais escritos de reflexão acerca dos desdobramentos históricos que conduziram à Revolução dos Cravos, culminância do descontentamento dos militares e da população portuguesa em relação aos anos de liberdade cerceada, abuso de poder, censura, Guerra Colonial africana, crises econômicas, portanto, de vivência em um ambiente dominado pela opressão às liberdades individuais e sociais. Nesta obra, os poemas se configuram como reflexões profundas acerca da história presente e, sobretudo, são ponderações sobre os erros e acertos cometidos nas tentativas de construção de uma sociedade portuguesa mais justa, livre, democrática, crítica e próspera. A poesia transfigura o real a fim de celebrar o momento transformador que se afigurava como aurora libertadora na qual a liberdade seria incorporada como condição inalienável de vida portuguesa em todas as suas esferas. Como expressa Eduardo Lourenço (1994), haveria para Portugal um antes e um depois de Abril de 1974.

Tendo em vista a temática social, política e histórica vislumbrada em *O Nome das Coisas* (1977), há uma abertura proporcionada pelo texto para a descoberta de como a História (ditadura, Revolução e pós-Revolução) influenciou a confecção dessa obra. Através deste diálogo empreendido entre texto poético e História, buscamos investigar a estreita relação entre esses dois campos do saber humano. A opção da dissertação foi pela análise da intersecção entre História e lírica, o que não exclui, considerando o caráter metafórico da poética andreseniana, a abordagem de outros temas como sobejamente a fortuna crítica da autora tem suscitado.

A presente dissertação de mestrado investe na hipótese de que entremeados à escrita da autora, existem fatos reveladores do período compreendido em seu interior e que a poética andreseniana se configura como uma apurada e aguda consciência crítica sobre o ser português no tempo e no espaço. Para tanto, partimos da premissa de que a relação existente entre Literatura e História, apesar de, na maior parte das vezes, recair sobre gêneros narrativos, é bastante fecunda na investigação de textos poéticos, uma vez que neles encontramos memórias de um sujeito que não são somente individuais, correspondendo também ao coletivo a que ele pertenceu, bem como reflexões importantes acerca de períodos históricos experienciados.

Uma possível explicação para não se recorrer à lírica em comparação com a História é a complexidade do texto lírico enquanto expressão de sentimentos e emoções individuais do sujeito, como também a ideia comum que atribuía exclusivamente à narrativa (ao relato) uma capacidade de interlocução entre a Literatura e os textos históricos, através da configuração de enredos. Nossa postura aproxima-se da lição benjaminiana acerca da História como iluminação do presente, como citação à *l'ordre du jour*, que volta a irromper no encontro do leitor com o texto, no caso da poesia lírica (cf. BENJAMIN, 1994). Além disso, os historiadores, principalmente a partir do século XIX, tendiam a considerar essa disciplina enquanto ligada ao campo da Ciência positiva, capaz de promover a exumação “realista” do que aconteceu (cf. DUBY, 1989). O que a tornaria, portanto, isenta de qualquer subjetividade, elemento identificador dos discursos literários em geral, com destaque para a poesia, tida como uma visão particular do sujeito em relação ao mundo, mediada por um discurso fantasioso, emotivo, simbólico.

Entretanto, postulamos que o mundo do poema não se furta ao diálogo com a História, uma vez que a lírica é uma maneira particularíssima do ser humano expressar sua relação com o espaço e o tempo. Como expressão da relação entre sujeito e experiência, cabe à lírica transfigurar uma experiência humana em particular que é a do ser humano com o tempo vivido, “tempo humano”, na esteira da lição de Paul Ricoeur (1997).

Os estudos literários, até então desenvolvidos, deixaram na sombra a grande capacidade de alusão ao mundo histórico, típica de grandes obras épicas, como *Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida*, *Os Lusíadas*, dentre outras. Alfredo Bosi (2000, p. 12) declara que no relacionamento existente entre a poesia e os tempos da sociedade, portanto, com a História, ele percebe que há, muitas vezes, uma resposta da obra poética quanto às ideologias dominantes, vindas tanto do mercado, quanto do Estado ou de outras instituições que ele denomina como “senhoras das palavras”. Ou seja, quando um texto lírico (ou em prosa) dialoga com a sociedade, ele está afirmando uma experiência humana que é a da impossibilidade de viver fora da consciência histórica.

O fato de a poesia encarnar ou representar a realidade “de um tipo ou de outro”, nem mesmo os poetas o negaram (cf. HAMBURGUER, 2007, p. 35). No tocante a essa afirmação, há uma passagem de Michael Hamburger (2007, p. 149) com a qual concordamos: “Que as verdades de algum tipo de poesia sejam verdades parciais e provisórias não lhes diminui o valor. Cabe ao leitor de poesia não se abeirar delas com expectativas e exigências que ela não pode, por sua natureza, satisfazer”. Logo, destaquemos

que todo poema possui um substrato no qual emergem vozes e ressonâncias sociopolíticas, independentemente da intenção existente por trás de sua escrita.

Sophia Andresen é um dos maiores nomes na lírica portuguesa do século XX. Ela possui lugar de destaque ao lado de grandes e reconhecidos poetas portugueses, por ter, através de seus escritos, possibilitado ao cidadão lusitano conscientizar-se e perguntar-se sobre o ser português no tempo e espaço, bem como pelo fato de ter cultivado uma poesia valorizadora da alteridade do Outro, preocupando-se sempre em relatar, discutir e mesmo denunciar os problemas de todos, a quem sempre viu como seus iguais. A autora escolhida como objeto/*corpus* de nossa investigação assume uma grande importância no panorama literário português também através dos inúmeros prêmios com os quais foi galardoada. Dentre tais lauréis, destacamos o Grande Prêmio da Sociedade Portuguesa de Escritores (1964), Prêmio Teixeira de Pascoaes (1977), Prêmio da Fundação Luís Miguel Nava (1998), Prêmio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana (2003), sendo a primeira mulher portuguesa a receber o prêmio máximo das Literaturas de Língua Portuguesa, o Prêmio Camões (1999), entre outras distinções.

Durante sua vida, Sophia de Mello Breyner Andresen produziu variados gêneros literários, com destaque para os contos infantis e para a poesia, os quais conquistaram grande reconhecimento por parte dos leitores e da crítica, tornando-se, assim, verdadeiros clássicos na Literatura Portuguesa. No que concerne à escrita poética andreseniana, na lírica, a artista trilhou um de seus caminhos prediletos de escrita, a interlocução com a História. Isso pode ser detectado através do investimento criativo na revisitação da tradição grega, nos intertextos com temas, figuras e situações oriundas da tradição histórica e literária de Portugal, como também na atenta preocupação com os problemas sociopolíticos do Portugal que lhe foi contemporâneo, na transfiguração de experiências de um sujeito que vivenciou a ditadura, a Revolução dos Cravos e os desdobramentos de tais acontecimentos em terras lusitanas.

Sublinhamos, na escrita desta poeta, a forte relação entre poesia e os problemas sociopolíticos, pois ela acompanhou, com um olhar atento e perscrutador, os desdobramentos e contradições do século XX português – a escrita andreseniana é de uma mão no pulso do tempo. De 1933, quando António de Oliveira Salazar assumiu o poder absoluto do estado, ao 25 de abril de 1974, Portugal viveu sob um regime totalitário, chamado Salazarismo. Como é comum às ditaduras de todos os tempos e lugares, foram utilizados vários mecanismos de repressão, como a censura, violência, a PIDE (polícia política salazarista), as manipulações das eleições, a fim de que o povo não se rebelasse

contra o autoritarismo em vigor. O ocaso da ditadura em terras lusitanas se deu pelo descontentamento dos militares e da população portuguesa em relação aos anos de liberdade cerceada, ao abuso de poder, à Guerra Colonial em África, às crises econômicas – que ao longo do século XX mergulharam a população em todo o tipo de privação –, portanto, de vivência em um ambiente dominado por um governo totalitário.

Muitos foram os resistentes que, oriundos de todos os setores da sociedade lusitana lutaram ativamente a favor da liberdade e da livre circulação de ideias. Dentre estes, há um inegável destaque para o papel desempenhado por Sophia de Mello Breyner Andresen na construção da nova cena democrática portuguesa. Ela lutou tenazmente contra o regime ditatorial português, filiou-se ao Partido Comunista, tornou-se deputada logo após a Revolução de Abril, foi um dos membros fundadores da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, em seus poemas, escreveu contra a Guerra Colonial entre Portugal e as ex-colônias africanas, além de, em 1975, ter sido eleita para a Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista português. Sophia Andresen fez de sua poética um espaço de fulgura do ideal grego de *demos* e de *pólis* como centro aglutinador das experiências do sujeito civilizado e cidadão.

As obras andresenianas transfiguram um compromisso social, a defesas de causas humanitárias e democráticas, atitude de quem se preocupa com a liberdade dos seus compatriotas e de seu país. Tendo em vista as informações anteriores, a lírica de Sophia Andresen apresenta-se como fecunda para os estudos acerca da transfiguração artística da matéria histórica concernente ao período revolucionário e pós-revolucionário português.

O presente trabalho subscreve a discussão a respeito da poesia portuguesa contemporânea com o substrato social, focalizando a lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen como significativa dentro do movimento de renovação estética, de engajamento social e de luta política no contexto ditatorial, Revolução e pós-Revolução dos Cravos. Com base nesse enfoque, o estudo da obra desta poeta descortina um campo fecundo para novas pesquisas e revisitações dos trabalhos já realizados sobre essa poeta portuguesa contemporânea. Destaquemos os trabalhos de investigação sobre o relacionamento da lírica andreseniana e os mitos gregos (CUNHA, 2004), (MALHEIRO, 2008); as relações entre a escrita poética andreseniana, a História e a política portuguesas (PEREIRA, 2003), (MALHEIRO, 2008), (GUSMÃO, 2005), (BOECHAT, 2004), (MARTELO, 2010); o diálogo entre a escrita andreseniana e os intertextos literários à

que a poeta refere, como Camões, Fernando Pessoa e Cesário Verde (KLOBUCKA, 1996), (BARBOSA, 2001); entre outros.

Considerando-se o horizonte de estudos sobre a poesia portuguesa contemporânea, bem como a inserção de Sophia de Mello Breyner Andresen no âmbito dessa produção ficcional, justifica-se, então, um estudo focalizador da obra escolhida como corpus, *O Nome das Coisas* (1977), como tessitura complexa de relações definidas pela perspectiva de análise da obra que propomos discutir: a interlocução entre Literatura e História nessa tessitura poética.

A investigação proposta almeja discutir a obra poética andreseniana como discurso estético que abriu para a poesia portuguesa contemporânea caminhos audazes no que concerne à reflexão acerca da História, da situação sociopolítica e da compreensão da Literatura como “ato socialmente simbólico” (cf. JAMESON, 1992). Além disso, tendo em vista que a poesia nasce da perplexidade do sujeito, a de Sophia Andresen exprime esse sintoma, esse susto, as expectativas do sujeito em relação ao espaço e ao tempo.

Como a obra a que propomos analisar divide-se em três partes, correspondentes aos anos de escrita dos poemas (“I 1972-73”; “II 74-75” e “III”), determinamos que nossa análise acompanhará o movimento que o próprio texto nos propõe – com isso, a análise intersecciona forma e conteúdo através da percepção de que esses desdobramentos assinalam os movimentos pelos quais a obra se tece e se abre à leitura crítica e interpretativa. Considerando-se que a ditadura salazarista em Portugal teve início em 1933 e terminou em abril de 1974, as divisões apresentadas na obra de Sophia apontam reflexões tecidas em diferentes momentos históricos e, devido a esse fato, contribuem significativamente para uma inquirição que objetiva analisar a influência dos elementos históricos e sociopolíticos em sua escritura.

Devemos ressaltar que, apesar da cronologia temporal que Sophia de Mello Breyner Andresen impõe aos escritos d’*O Nome das Coisas* (1977), os poemas contidos nesta obra superam o caráter cronológico proposto, portanto, os marcos temporais. Desta forma, os textos poéticos andresenianos configuram-se enquanto reflexões a serem feitas e vislumbradas a qualquer momento histórico, uma vez que constituem a luta pela liberdade pátria, pela democracia e, acima de tudo, pelo direito das pessoas de se expressarem em qualquer contexto sociopolítico.

No primeiro capítulo dessa dissertação, dividido em duas partes, buscamos, na primeira delas, desenvolver – com a contribuição de estudiosos como Pedro Lira, Antônio Cândido, Octávio Paz, Aristóteles, Luiz Costa Lima, Theodor Adorno, Alfredo Be-

rardinelli, Hugo Friedrich, Michael Hamburguer, Paul Valéry, Alfredo Bosi, entre outros – uma análise das relações entre lírica e sociedade, a fim de compreendermos como o discurso poético pode se relacionar com o real, com esse grande Outro, como menciona Adorno (2003), transmutado em experiência humana com o tempo, com a História.

Já na segunda parte, ansiamos estabelecer uma análise do relacionamento existente entre Literatura e História, para chegarmos ao cerne deste trabalho, que é a discussão das intersecções existentes entre poesia e História. Com a contribuição de estudiosos de ambos os campos do saber, como Hayden White, Peter Burke, Georges Duby, Paul Ricoeur, Luiz Costa Lima, Roland Barthes, Aristóteles, José Guilherme Merquior, Maurice Halbwachs, João Adolfo Hansen, entre outros, investigamos as maneiras pelas quais a poesia relaciona-se com a História e a memória, inclusive, utilizando-se de figuras de linguagem, como a alegoria, imprescindível para o diálogo entre os tempos.

No segundo capítulo deste trabalho, apresentamos as principais linhas de força que compõem a lírica de Sophia Andresen, bem como relacionamos a escrita poética desta autora com a realidade social. Para tanto, lançamos mão das *Artes Poéticas* escritas pela própria autora, estudos de investigadores da obra andreseniana, tais como as reflexões críticas de Luís Ricardo Pereira, Clara Crabbé Rocha, Ciça Guirardo, Helena Malheiro, dentre outros. Aproveitando o estabelecimento de tal relação, situamos a lírica andreseniana no âmbito do lirismo português e elaboramos uma concisa introdução das coordenadas históricas que envolveram a vida da autora e que possuem grande relevância na análise de *O Nome das Coisas* (1977).

O terceiro capítulo é dedicado à análise da obra andreseniana proposta como *corpus* deste trabalho. É preciso destacar que, durante toda essa etapa, utilizamos de estudos históricos e filosóficos acerca do período ditatorial, Revolução e pós-Revolução em Portugal elaborados pelos historiadores Lincoln Secco e Kenth Maxwell, pelo filósofo Eduardo Lourenço e pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos. A análise é composta por quatro partes distintas. A primeira delas objetivou estabelecer o relacionamento do nome da obra com o contexto histórico em que está inserida. Na segunda parte, sendo a primeira da análise, nos debruçamos sobre a parte inaugural da obra, intitulada, “I 1972 – 73”. Observamos que a autora, ao datar tal escrita, pretende destacar o que se passava em Portugal nos dois últimos anos da ditadura salazarista. O eu lírico revela-se descontente com a situação em que o país se encontra, mas, ao mesmo tempo, o sujeito percebe-se impotente para modificá-la.

Na segunda parte da análise, a terceira deste capítulo, continuamos a seguir os movimentos temporais descortinados pelos títulos, neste caso “II 74-75”, para investigarmos os poemas ali contidos. Podemos compreender, através dos poemas, como a Revolução dos Cravos ocorrida no dia 25 de abril de 1974 infundiu um sentimento de mudança, altamente utópico, na vida social lusitana. Como consequência de tal utopia, os desdobramentos da Revolução não produziram os frutos esperados pela sociedade portuguesa. Nem todas as propostas políticas colocadas na nova cena aberta pelo alvorecer do vigésimo quinto dia de abril de 1974 foram cumpridas, iniciou-se uma luta pelo poder e, conseqüentemente, o sujeito lírico de quem lutou pela renovação está cada vez mais decepcionado com os rumos tomados pelos governos provisórios estabelecidos após a insurreição, revelando, assim, um sujeito frustrado e em crise pelo naufrágio de suas ilusões.

Na terceira parte da análise, a parte quarta do terceiro capítulo, observamos uma reflexão do sujeito poético quanto aos erros e falhas cometidos na implementação da política revolucionária. O desajuste entre as expectativas da vida real e da política é causado pelo que, no pós-74, transformou-se numa acirrada disputa pelo poder entre as facções da direita e da esquerda, impondo-se a ideologia da primeira delas. Como consequência desses desdobramentos frustrados, o eu lírico imerge na descrença originada pela profunda desilusão em relação às promessas não cumpridas, a ponto de evadir-se através das memórias da infância, revelando, assim, uma notável crise do sujeito lírico frente à realidade.

Nas considerações finais desta dissertação, arrematamos os principais pontos presentes na obra analisada, no intuito de apontar como toda a reflexão elaborada em *O Nome das Coisas* (1977) está intrinsecamente ligada à História. Por fim, relacionamos os desdobramentos da Revolução e das ponderações andresenianas com a História contemporânea de Portugal.

## 2. A POESIA COMO “LUZ DO CHÃO”

Este trabalho pretende-se comparativo, uma vez que se propõe a estudar as relações existentes entre a obra *O Nome das Coisas* (1977) de Sophia de Mello Breyner Andresen, a memória e a História. Tendo em vista esse viés, faz-se necessário expor como a lírica relaciona-se e dialoga com a sociedade, com a memória coletiva e, dentro dessa relação, com a História, uma vez que o campo historiográfico estuda as relações humanas como experiências que se desdobram temporalmente, assumindo a forma de discurso. Desta forma, esse capítulo apresenta uma discussão teórica acerca do relacionamento entre esses campos de estudo, que consideramos imprescindível para um coerente desenvolvimento do estudo na perspectiva adotada.

### 2.1. Intersecções entre a Lírica e a Sociedade.

*Ora, tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual (CANDIDO, 2000, p.61).*

Como é de conhecimento dos estudiosos que se debruçam sobre as obras de arte em geral, elas funcionam como agentes transfiguradores da realidade cultural. Por conseguinte, muitos pesquisadores da Literatura se preocupam em fomentar discussões em relação ao processo de representação social através das obras literárias. Como nosso foco de estudos reside no texto poético, cabe-nos questionar as relações existentes entre, não só o poeta e a sociedade na qual está inserido, como também de que maneira seus poemas refletem ideologias, valores, lutas, distensões, convergências e divergências nessa mesma sociedade. Para tanto, é necessário traçar um panorama de relacionamento entre poesia (Literatura/arte) e sociedade desde os primeiros registros artísticos até a contemporaneidade.

Para iniciarmos nossas elucubrações, sublinhamos que a relação estreita entre poesia e sociedade já se fazia presente na arte Clássica<sup>1</sup>, tornando-se pauta para amplas discussões e tratados filosóficos realizados por filósofos gregos, como Platão e Aristóte-

---

<sup>1</sup> Ao nos referirmos à Literatura Clássica, utilizaremos a proposição de Benedito Nunes (1999, p. 21), na qual ele revela que “em sentido amplo, chamando de ‘Clássica’ a época que vai desde a filosofia e a grande arte dos gregos até o Classicismo do século XVIII”.

les. Esse fato torna clara a importância e destaque conferidos à Literatura como, não só uma necessidade de expressão do artista, mas também uma forma de contribuir para a reflexão crítica em relação à sociedade em que vivia.

Em *A República*, de algum modo, Platão condenou a poesia de caráter imitativo, pois, para ele “ou o poeta é inspirado ou é um imitador vulgar; se é inspirado, imita as ideias e é, como tal, um ‘vidente’ (...) amigo das musas” (NUNES, 1999, p. 24). No sentido exposto acima, observa-se que Platão não condena totalmente a poesia, no entanto, ele, o pensador confere maior relevância ao poeta inspirado em relação ao poeta imitador – o que se pauta na relação mimética<sup>2</sup> da Arte. Em meio a essa discussão, Benedito Nunes esclarece a contenda que vem de tempos longínquos quanto ao banimento da poesia na obra platônica. Para esse estudioso, Platão considera que o mito e a poesia “imitativa”, que se relacionam ao real, ao terem aparência de verdade, são mentirosos e, por isso, condenáveis.

Por outro lado, Aristóteles, em sua *Poética*, acredita que, ao dizer aquilo que pode acontecer, de acordo com a verossimilhança de ações humanas, a poesia leva o homem a conhecer não o singular, mas o possível, sendo assim “[...] a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a história” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Neste caso, Aristóteles expressa a visão grega quanto ao universalismo do espírito clássico que paira sobre a Literatura, já que os textos produzidos naquela época partiam de padrões e comportamentos sociais, impondo-se como “legados” universais, válidos para todo o conjunto da vida social.

Tais discussões contribuem para que possamos situar e mesmo endossar as complexidades existentes, desde a Grécia antiga, a respeito da relação entre a arte (poesia) e a sociedade de um modo geral. Isso demonstra que tal pauta, capaz de envolver tantos e tantos estudiosos, não foi e não será esgotada, já que a dialética que envolve os dois elementos em destaque retorna para o centro das discussões no processo de criação de uma obra artística. A estreita ligação, ou mesmo adequação do poeta ao mundo, tem fim com o advento da Modernidade, na qual “[...] a obra nada imitaria do real, porque, espelho do Eu, de sua verdade, introduziria, contra a ordem casual da natureza, um permanente elemento de novidade” (NUNES, 1999, p. 109).

---

<sup>2</sup> Devemos ter em mente o conceito aristotélico de *mimesis*, ou, imitação da ação. Uma vez que, as obras literárias produzidas no período que vai desde a arte dos gregos até o Classicismo eram não somente uma visão do mundo, mas também buscavam refletir a imagem desse mesmo mundo. O intuito dos escritores era representar, a partir de suas obras a figura, a cópia e o símbolo do universo (PAZ, 2010, p. 262).

No tocante à inadequação da poesia/poeta ao mundo e à sociedade com o início da Modernidade, é necessário conhecermos algumas das principais características inerentes a esse período. Inicialmente, deve ser ressaltado que “Desde o final do século XVIII, os sintomas de uma profunda modificação da cultura artística” já se multiplicavam e ganhavam impulso “graças a uma reflexão nova sobre o conceito de fantasia e de língua poética” (BERARDINELLI, 2007, p. 22). Muitos desses sintomas já eram sentidos desde o Pré-Romantismo, no qual o homem deixava de representar-se em conformidade com o mundo – demonstrando uma ultrapassagem ao Classicismo –, voltava-se para si mesmo, seus problemas, sentimentos diante dos dilemas da vida, como também iniciava-se um processo na poesia de cantar não somente o belo de cunho grego<sup>3</sup>, uma vez que desilusões e fracassos marcaram muitos poemas e poetas. Os artistas, ao comporem, não se preocupavam com as normas e convenções de gêneros literários e sim com a expressão de suas impressões e sentimentos.

O termo Modernidade, conforme Luiz Costa Lima (2003), foi estabelecido com Baudelaire que, além de ter sublimado na poesia muitas mudanças que já se anunciavam, foi também aquele que criou esse termo. Este artista foi e é considerado o poeta da Modernidade, por possibilitar muitas inovações no poema, como a retratação de temas cotidianos, a imersão profunda na subjetividade do sujeito, a relegação dos padrões formais clássicos, entre outras correntes poéticas de caráter diverso que surgiram a partir de seus escritos (FRIEDRICH, 1991). Tendo em Baudelaire uma espécie de protótipo do poeta moderno, podemos, através de apontamentos de algumas características da lírica elaborada por ele, observar traços marcantes dentro da poesia moderna. Destacaremos algumas destas peculiaridades a partir de agora.

Hugo Friedrich (1991) assinala que, com Baudelaire, a poesia francesa alcançou a universalidade, exercendo, inclusive, influência nas várias Literaturas europeias e mais além. Ao criar o termo “Modernidade”, o poeta francês enfatizou a particular cosmovisão do artista moderno: “[...] a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1991, p. 35). Michael Hamburger (2007, p. 12) compartilha essa ideia ao mencionar que “Baudelaire tinha consciência de viver numa civilização na qual as mercadorias assumiram o comando das coisas, dos preços, dos valores”.

---

<sup>3</sup> A arte que buscava uma pureza formal através do equilíbrio e rigor, aproximando-se o mais possível de um padrão de perfeição artística.

O fato de Baudelaire ser considerado o iniciador da Modernidade se justifica pela poesia por ele produzida ser atravessada por conflitos ideológicos que marcam o século XIX, no qual há um embate entre, de um lado, a orientação de fundo cristão, de outro, as novas estruturas das relações insurgentes com o capitalismo (LIMA, 2003, p. 129). A partir da Modernidade, o homem conscientizou-se de que mudanças significativas ocorriam a seu redor – como a passagem de uma sociedade agrária para urbana, da produção manufaturada para outra em escala industrial, dentre outras – e que tais alterações produziam ressonâncias no sujeito. Para H. Friedrich (1991, p. 42 – 43) a modernidade:

Sob aspecto diverso, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso.

O conceito de Modernidade de Baudelaire, ainda segundo Friedrich (1991), faria do negativo algo fascinador, a ponto de poetizar o mísero, o decadente, o mal, o feio, o anormal, o noturno e o artificial. Logo, é uma poética da inconformação ou de incorporação da marginalidade, impondo, em termos estéticos, um novo conceito de belo que não é mais pautado pela ordem, simetria, beleza no sentido conhecido e consagrado até então. De maneira geral, a poesia elaborada pelo autor de *Les Fleurs du Mal* almejou ser um espaço no qual a alma poderia poetizar e escapar à trivialidade do progresso, sendo, portanto, um baluarte de evasão, protesto, denúncia, descontentamento, rebeldia e grito em relação à alienação do sujeito pelos mecanismos do capital que se impunha com a consolidação da burguesia na política e na vida social.

Ao observar-se que os caminhos traçados por e a partir dos poemas baudelairianos conduzem a uma zona desconhecida, portanto, misteriosa, muitos estudiosos creditam a esse poeta a criação da despersonalização como elemento fundamental ou propriedade da lírica moderna. Isso se daria, porque, para ele, a lírica não mais nasceria da unidade da poesia e pessoa empírica, de maneira que o intelecto guiaria as produções poéticas. Essa prevalência do intelecto conduziria à poesia pura, pois, para chegar até ela seria necessário trabalho, construção sistemática de uma arquitetura e operação com os impulsos da língua. O caráter moderno de despersonalização, inaugurado por Baudelaire, possui uma grande relevância na produção poética em geral. Como exemplo de uso deste recurso na posteridade baudelairiana, citemos a poesia daquele que é considerado, na

sequência de Camões, o grande poeta de Língua Portuguesa, Fernando Pessoa, o qual utiliza a despersonalização em sua obra tanto na composição de seus poemas, quanto na criação de seus heterônimos. Essa característica presente na poética pessoana faz com que, ainda hoje, ele seja lembrado como o grande “fingidor” no âmbito da Literatura ocidental.

De uma forma ampla, a poesia surgida desde o Pré-Romantismo marca a distensão entre o homem e o mundo, entre o autor e público; e o nascimento do poeta solitário. O poeta de *Les Fleurs du mal* é o primeiro a representar um traço marcante da poesia moderna e que é evidente ainda hoje, a solidão do sujeito na metrópole. Essa experiência do sujeito surgiu a partir do momento em que o poeta sentiu-se exilado dentro da cidade em que vive, “Sua solução é a solidão na sua cidade, entre seus pares” (LIMA, 2003, p. 125). Há uma explicação para esse sentimento de não pertencimento ao mundo em que se vive uma “Solidão que, portanto significa encontrar-se em um ponto de desacordo quer com a tradição, quer com o setor socialmente dominante, sem tampouco saber-se muito bem o que colocar como padrão contraposto de valor e conduta” (LIMA, 2003, p. 125).

O poeta apresenta-se como um agente crítico de si e da sociedade, devido mesmo a esse caráter de desacordo com a tradição e normas de um meio social repressivo, opressor, no qual as pessoas relegam tudo em favor do progresso, portanto, do capital e do lucro. Isso fez com que o poeta buscasse, de muitas formas, ultrapassar e superar as limitações do real, fugir daquilo com o qual não estava em acordo, possibilitando ao artista moderno possuir e retratar uma multiplicidade de tempos e significados distintos do novo ideário burguês do progresso que protagonizava o presente. Com isso, “Se tradicionalmente, a poesia era identificada com a linguagem elevada, sublimadora da realidade, ela agora busca palavras e situações ‘vulgares’ e não mais reveste o real com o encanto que o purificava” (LIMA, 2003, p. 95). Cabe-nos também relacionar que uma nova concepção de sociedade aponta para uma nova estética, logo, uma sociedade que antes era estruturada em torno de uma vida rural, tornou-se cada vez mais urbana, industrial e capitalista, criando as condições necessárias para o surgimento da Modernidade.

O que Hugo Friedrich apontou em muitos anos de crítica é que a Modernidade marcaria o fim do relacionamento entre poesia (Literatura) e sociedade. Isso se daria pelo fato de que o homem, a partir das tendências artísticas, estéticas e criativas difundidas na poética baudelairiana, se voltaria totalmente para si (como uma espécie de metapoeticidade, autorreferencialidade do texto), deixando o Outro, o mundo real, exilados

da criação artística. Cabe-nos questionar esses posicionamentos através das considerações de outros teóricos que nos ampliarão o campo do pensamento, a fim de nos mostrar que é incontornável o relacionamento da poesia com o social. Entretanto, da mesma forma que as representações artísticas se transformaram, a maneira humana de ver o mundo tornou-se distinta, o relacionamento da arte produzida pelo ser humano com o real também foi alterado.

Em oposição aos argumentos de Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli (2007, p. 23) postula que há na Modernidade uma relação intrínseca entre poesia e sociedade, exemplificando que poetas modernos como Walt Whitman possuem uma poética “[...] democrática e pânica, otimista, inteiramente anti-intelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista”. O posicionamento de Berardinelli não nega seu enraizamento lição de Theodor Adorno (2003), segundo a qual a relação entre poesia e sociedade é existente e pulsante mesmo naquele a quem muitos acreditavam que não havia esse relacionamento, Baudelaire:

Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também a todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como “Les petites Vieilles” [As velhinhas] ou o da servente de grande coração de *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [*Armeleutepoesie*] (ADORNO, 2003, p. 77).

Michael Hamburguer (2007, p. 18-19) também defende a poética baudelairiana, rejeitando a posição que dizia que o poeta francês havia criado uma obra preocupada exclusivamente com os elementos formais, relegando qualquer relação com o real, distinguindo que “[...] apesar de sua adesão parcial à escola da ‘arte pela arte’, Baudelaire em nenhum momento julgou necessário desenvolver um tipo de crítica literária que se concentrasse nos aspectos estéticos e estilísticos de um poema” e que, na verdade, o autor de *Les Fleurs du Mal*, com suas diversas máscaras teria enganado a muitos moralistas, investindo na mistificação e no logro como propriedade fundamentais da arte poética.

Alfredo Bosi (2000, p. 167) concorda com M. Hamburguer e T. Adorno, destacando que “A modernidade se dá como recusa e ilhamento”. Este estudioso brasileiro ainda reitera seu pensamento ao dizer “[...] quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2000, p. 167).

A poesia moderna, como se poderia pensar a partir de uma atitude formalista, surgiu em total desarmonia com o mundo, mas, contrariamente ao pensamento de muitos estudiosos, esse sentimento de não pertencimento,

[...] a resistência contra a pressão social não é nada absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem” (ADORNO, 2003, p. 73).

Houve, a partir do advento da Modernidade, uma modificação na concepção mediante a qual a poesia e a arte em geral se relacionam com a sociedade. Ou seja, “Quando se diz que o conceito de lírica, para nós algo imediato e até certo ponto uma segunda natureza, tem um caráter completamente moderno, apenas se está exprimindo de maneira diferente essa percepção da essência social da lírica” (ADORNO, 2003, p. 63). Por mais que um autor invista na retratação da sua subjetividade, excluindo o mundo e a sociedade em seus escritos, tal pretensão se torna impossível. Isso é comprovado pela seguinte afirmação de Paul Valéry (2007, p. 194): “Renunciamos, sem saber, ao nosso problema original acreditamos ter escolhido finalmente uma opinião só nossa, esquecendo que essa escolha se exerceu apenas sobre uma coleção de opiniões [...]”. Para Adorno (2003), toda obra, por mais que se relacione a um sujeito particular, carrega consigo a representação de sentimentos coletivos:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mas ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individualização. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento universal e abrangente (2003, p. 67).

Com base nas considerações elaboradas no excerto adorniano, devemos escutar a voz da humanidade na solidão, na palavra de um sujeito particular, o próprio individualismo de um autor reflete uma sociedade que se fecha e se torna cada vez mais individualista. Quando abordamos uma obra literária estamos não só autorizados, como também comprometidos a nos perguntar sobre o substrato social que a compõe, quais as contribuições, reivindicações ou mesmo o que ela transfigura em relação à sociedade que preside a seu movimento e circulação.

Na opinião de Michael Hamburguer (2007, p. 31)

[...] a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode ser um monólogo; mas é um monólogo feito em voz alta.

Ao ser um monólogo dito em voz alta, o poema possibilita o alcançar outras esferas, outros ouvidos e sentimentos, a ponto de fazer com que as pessoas compartilhem aquilo que nele é cantado. A partir desse compartilhamento, a ideia de monólogo cairia por terra, porque de alguma forma haveria uma troca de informações entre o poeta e o receptor do texto poético. Aos artistas não lhes é possível subtrair o real de suas obras, o que faz com que, “Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de Literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e de seu caráter de expressão [...]” (CÂNDIDO, 2000, p. 41).

Posto isto, mesmo os poetas que julgamos acentuadamente subjetivistas, que cantam os problemas do sujeito, representam, de certa forma, o social, as angústias às quais o gênero humano está submetido. Veja-se, a título de exemplo, o caso de Mário de Sá-Carneiro e seus inúmeros poemas que retratam a aversão e, ao mesmo tempo, o fascínio pela morte. Há também aqueles escritores que em sua poesia celebram a grandeza de um povo, seja para glorificá-lo, seja para inspirar no peito dos seus compatriotas o sentimento de pertencimento do sujeito à experiência coletiva que é a Pátria. Em ambos os casos, o sentimento individual consegue conferir a um poema um alcance universal, na medida em que manifesta algo ainda não captado e que atinge o ser humano. Logo, “[...] o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada absolutamente individual” (ADORNO, 2003, p. 73). Mesmo que o artista pretenda deliberadamente apagar totalmente os vestígios do meio social em sua escrita, isso se torna impossível. Uma vez que, “A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta.” (LIMA, 2003, p. 85). Tudo isso permite-nos afirmar que, de forma alguma, a subjetividade existente na poesia desautoriza seu relacionamento com o meio social em que o seu produtor, seu leitor estão inseridos. Ao contrário do que se pensa,

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto esquecimento do sujeito, que se entrega a linguagem como algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário da sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco (ADORNO, 2003, p. 74).

A lírica se mostra mais assegurada onde não fala conforme as normas e àquilo que é bem visto pela sociedade, onde o sujeito chegou a uma sintonia com a linguagem seguindo o caminho que ele trilhou para si. A fuga da realidade pode ser um sentimento que o poeta julga ser somente seu, porém, essa emoção supõe tensão e crise do sujeito em relação ao real.

“Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual”, logo “a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva”, pois ela possibilita que o sujeito expresse sua voz através da linguagem (ADORNO, 2003, p. 77). Antonio Candido também menciona o que ele chama de “arte coletiva”, harmonizando-se com o postulado por T. Adorno. De acordo com o estudioso brasileiro,

O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (CANDIDO, 2000, p. 23).

Esse dissolver de valores, ou mesmo, a corrente subterrânea coletiva podem não ser notados *a priori* em muitos poemas, mas conforme o dito pelos dois estudiosos, lá está. A lírica, desta maneira, tem a possibilidade de antecipar uma situação que, por mais que aparentemente represente o individual, o ultrapassa.

A poesia de Florbela Espanca, por exemplo, é um claro registro de subjetividade e imersão profunda do sujeito. Ao lermos as composições líricas desta poeta, muitas vezes, podemos nos questionar em relação ao lugar do social e do sentimento universal. No entanto, como nos é apontado por Adorno (2003, p. 73), a subjetividade que eventualmente possamos encontrar em composições líricas, aquilo que superficialmente representa um momento único e pertencente ao indivíduo, testemunha exatamente o contrário, que é o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, assim como o amor a essa existência.

“A resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual” isto é, ao se rebelar contra a sociedade, contra a realidade que o rodeia, o poeta expressa sentimentos que não pertencem somente a si próprio (ADORNO, 2003, p. 73). Essa reflexão leva-nos a afirmar que, por mais que pensemos que na poesia de António Botto<sup>4</sup> haja uma expressão do olhar pessoal e subjetivo em relação aos corpos amados, à

---

<sup>4</sup> (Cf. Machado, 2010). Destacamos o estudo que realizamos acerca da obra bottiana, no qual investigamos a relação entre os poemas de António Botto com a sociedade.

admiração pelas formas masculinas, aos desejos em relação a outras pessoas do mesmo sexo e que isso não é compartilhado pela sociedade, podemos estar enganados. A lírica deste autor contribuiu para, dentre outras coisas, questionar valores impostos pela sociedade, fazer emergir o discurso de um grupo social marginalizado (principalmente se considerarmos a época em que os poemas deste artista foram escritos e publicados – 1921), os homossexuais. Neste ponto, ressaltamos que o elemento aparentemente particular em A. Botto está presente no seio da sociedade, por mais que este autor apresente aspirações, emoções de uma pessoa atraída afetivo-sexualmente por outro ser de mesmo sexo, irrefutavelmente, representa o universal, pois, as problematizações do amor em suas várias faces, além dos dilemas de um sujeito que se transforma, de maneira alguma são dádivas de um sujeito particular.

As características que um poema apresenta revelam o caráter social a que tanto o poeta quanto o texto lírico por ele engendrado se propõem. Como exemplo, podemos citar a subjetividade e a liberdade lírica dos modernistas portugueses como uma forma de protesto em relação a uma sociedade apática, alienada e que assistia, como se estivesse em uma plateia, à derrocada trágica de um país que um dia fora cantado e exaltado por seus grandes feitos históricos – como é o caso de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, um texto marcado pelo caráter anti-épico. Para Adorno (2003), em protesto em relação a uma determinada ocasião, o poema cria uma nova situação, na qual há um mundo cuja conjuntura seria distinta. A. Bosi (2000, p. 140) harmoniza-se com o postulado de T. Adorno ao revelar que:

Como, porém, um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à História da formação social em que escreve, a sua obra poderá conter (e muitas vezes contém, de fato), em equilíbrio instável, o ‘positivo’ da ideologia corrente e o ‘negativo’ da contraideologia, que acaba recuperando a relação viva com a natureza e os homens (BOSI, 2000, p. 140).

Poetas modernos reconhecem que, na escrita que elaboram, o elemento social está, inegavelmente, presente, como uma espécie de marca d’água. Veja-se o caso do poeta brasileiro Ferreira Gullar (2006, p. 142) que assume: “Disso quis fazer minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz”.

O que esse grande expoente da poesia brasileira contemporânea (galardoado com o Prêmio Camões, em 2010) expressa é que, para ele, poetizar, de modo geral, relaciona-se à vida, que através da poesia existe a possibilidade de dar voz não só a um sujeito

particular, como também a todos aqueles que compartilham com ele o estar no mundo, na mesma sociedade e com problemas semelhantes. Há algo que não pode ser negado com a globalização e com o advento da comunicação sob várias formas, as pessoas estão cada vez mais próximas. Isso confere autenticidade à tese de que as pessoas, direta ou indiretamente, vivem numa sociedade na qual a grande maioria compartilha estigmas, medos, problemas, entre outros valores e sentimentos.

De certa forma, a Modernidade tem em seu cerne um grande elemento revolucionário, pois, a partir do momento em que a arte não está mais em consonância com o social, existe a possibilidade de denunciar aquilo que atinge a todos. Cada sujeito particular que expõe seus medos, problemas, fala de muitos outros que, por falta de criatividade, inspiração, medo, se cala (m) ou são calados. Nos tempos modernos:

A realidade originária, pré-categorial, que era apreendida como um todo vivo pelos mitos, pelos ritos e pelos cantos primitivos, começa a ser repartida, classificada e, com isso, conotada pelos *valores* dominantes de cada formação social. Surgem os *pontos de vista* que servem de anteparo entre o homem e as coisas ou os outros homens. A *ideologia*, que é uma percepção historicamente determinada da vida, passa a distribuir valores e a esconjurar antivalores, junto à consciência dos grupos sociais. Já não bastam à palavra poética as mediações “naturais” da imagem e do som; entra na linha de frente do texto o sistema ideológico de conotações que vai escolher ou descartar imagens, e trabalhar as imagens escolhidas com uma coerência de perspectiva que só uma cultura coesa e interiorizada pode alcançar (BOSI, 2000, p. 138).

As transformações do mundo são sentidas na poesia, “[...] mesmo porque o que chamamos genericamente de ‘sociedade’ entra no sujeito na medida em que o sujeito se forma e se transforma no drama das relações com outros sujeitos e consigo mesmo” (BOSI, 2000, p. 14). Como é corrente, um dos elementos constitutivos da Literatura é a fantasia. O que não quer dizer que o fictício não remeta de alguma forma ao mundo concreto. A liberdade que o escritor possui é essencial, porque, às vezes, ele “[...] precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica.” (CANDIDO, 2000, p. 13). Por isso,

A imaginação, por outras palavras, é necessária a fim de expressar até mesmo realidades tão sombrias quanto a fome e a privação sexual; e a beleza, também, pode entrar a furto pela porta de trás, porque a exatidão de qualquer tipo [...] é considerada bela” (HAMBURGUER, 2007, p. 349).

Neste caso, pensemos na poesia que nasce no seio de uma sociedade marcada por interdições, como ocorreu, em épocas nas quais os artistas não podiam expressar livremente os sentimentos e percepções, devido à Inquisição, à censura, aos governos totali-

tários, ao fundamentalismo religioso, entre outros. Em épocas como essas, deparamo-nos com escritas marcadas pela exacerbação da fantasia, pela utilização de um discurso metafórico que tenta traduzir o medo, a revolta, a denúncia e tantos outros sentimentos. Sophia Andresen (1977, p. 78), que viveu durante quase cinquenta anos sob o regime ditatorial salazarista, esclarece que em contextos como estes:

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a Revolução será real.

Ferreira Gullar também expressa o desejo de que sua poesia seja uma luz em meio à escuridão. Ele diz “[...] pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (GULLAR, 2006, p. 152). A respeito do papel da fantasia na arte, A. Candido (2000, p. 47), considera que nas manifestações artísticas – por conseguinte, na Literatura – há uma transposição do real para o ilusório através de uma estilização da forma, “[...] que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Para tanto, combinam-se o elemento de vinculação à realidade e o elemento de manipulação técnica, o que implica numa atitude de gratuidade. O estudioso conclui esse pensamento afirmando que:

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo (CANDIDO, 2000, p. 49).

Nem mesmo a palavra da poesia pertence ao sujeito que através dela se expressa, pois o signo linguístico, além de em muitos casos possuir mais de uma significação, só faz sentido quando utilizado no discurso, quando está envolvido não só o comunicante, mas também o ouvinte que atribuirá sentido ao que lhe é apresentado. A respeito da linguagem, cabe-nos destacar e endossar que “[...] a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer” (ADORNO, 2003, p. 74).

As composições críticas mais altas seriam aquelas em que o sujeito ressoaria sem resíduo material, até o ponto em que a linguagem ganhe voz. Esse arrefecimento do sujeito corresponde ao caráter imediato e involuntário da expressão. Nesse ponto, a linguagem se tornaria elemento de mediação entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco. Devido a esse relacionamento:

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 74).

Conforme Octávio Paz (1990, p. 38), há dois atos pelas quais as palavras são submetidas no processo de criação poética:

El primer acto de esta operación consiste en desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separando del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en un objeto de participación.<sup>5</sup>

Neste processo, as palavras são submetidas a uma verdadeira violência, na medida em que são arrancadas de suas conexões habituais, para serem manuseadas de acordo com os propósitos do poeta. O texto poético fornece, ao mesmo tempo, um prazer estético (trabalhando com as figuras de estilo e de linguagem, os recursos de intensificação sonora e musical, o ritmo, e retirando as palavras de seus usos habituais, proporcionando ao ser humano pensar sobre as palavras e os sentidos por elas expressos) e um conhecimento acerca do real, induzindo o ser humano a atentar sobre o mundo que o circunda, a deixar sua zona de conforto para perceber o Outro enquanto alguém que também ama, vive e possui conflitos (D'ONOFRIO, 2004, p. 10-11).

Cada vocábulo encerra em si uma pluralidade de sentidos, principalmente na fala e no poema. A linguagem coloquial, por exemplo, se aproxima mais da poesia do que da prosa, porque a forma de sua expressão é menos reflexiva, mais natural e mais liberta de quaisquer amarras do poder que rege a vida do ser humano. Mesmo assim, na fala, o signo não pode ser considerado tão livre quanto à palavra que soa no poema. Ao contrário da prosa, na qual a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significa-

---

<sup>5</sup> [tradução nossa] “O primeiro ato desta operação é erradicar as palavras. O poeta as arranca de suas conexões e necessidades habituais: ao serem separados do mundo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em um objeto de participação”.

dos – o que acontece também na fala, em relação a seu relacionamento com as demais formas que a cerca – no poema:

[...] la lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le impone la prosa y habla cotidiana. La conquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros e plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia<sup>6</sup> (PAZ, 1990, p. 22).

Talvez por sua maior liberdade, como também por ser utilizada de maneira metafórica, a palavra poética é tão mais instigante e, muitas vezes, difícil de ser compreendida. Para entrarem no círculo da poesia, vocábulos, sons, cores e outros materiais sofrem uma espécie de transmutação. Tais elementos não perdem sua função enquanto símbolos de significação e comunicação, somente se transformam em uma “outra coisa”, uma coisa que lhes devolve a sua natureza original. “Ser ‘otra cosa’ quiere decir ser la ‘misma cosa’: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son<sup>7</sup>” (PAZ, 1990, p. 22).

É um tanto quanto paradoxal pensarmos que esse mais além da linguagem de que é constituído o poema só poderá ser alcançado através da própria linguagem. Aprisionada no papel, a poesia consegue, mesmo assim, se libertar e fluir. A linguagem é um instrumento que extravasa os limites da palavra e que a transcende para nos levar à poesia. Todo discurso necessariamente remete a um tempo, o qual “[...] é um tempo originariamente social. Social porque intersubjetivo, social porque habitado pelas múltiplas relações entre pessoa e pessoa, pessoa e coisa”, além de ser determinado por valores familiares, “de classe, de status, de partido, de educação literária, de gosto” (BOSI, 2000, p. 142). A respeito dessa relação entre signos e discurso, devemos sublinhar que ‘A *literatura* [...] é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem) e mobiliza afinidades aprofundadas que congregam os homens de um lugar e de um momento para chegar a uma ‘comunicação’”(CÂNDIDO, 2000, p. 127).

Quando nos referimos ao papel social desempenhado pela Literatura, não podemos relegar o escritor, uma vez que o papel dele continua a ser de alta relevância em

---

<sup>6</sup> [tradução nossa] “[...] a linguagem retoma sua originalidade primeira, mutilada pela redução imposta pela prosa e fala cotidiana. A conquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos bem como os significativos. A palavra, por fim em liberdade, mostra todas suas entranhas, seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de se estalar no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria”.

<sup>7</sup> [tradução nossa] “Ser ‘outra coisa’ significa ser a ‘mesma coisa’: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são”.

uma sociedade, uma vez que não é somente o indivíduo que exprime sua originalidade através da escrita, mas também alguém que desempenha um papel social, não só ao ocupar uma posição relativa ao grupo profissional ao qual pertence, como também ao corresponder às expectativas daqueles que usufruem de seus escritos (CANDIDO, 2000). O poeta Ferreira Gullar (2006, p. 158), do seu lugar social estabelecido enquanto escritor, nos esclarece quanto a essa discussão, ao considerar que “[...] o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor. Reside na inesgotável riqueza de interações dessa personalidade com o universo de significações sociais, afetivas e culturais, a possibilidade do surgimento da obra poética”. F. Gullar acredita que se a personalidade artística sofre influências do momento histórico, quanto mais criadora for essa personalidade, menos passivo será seu comportamento em face do condicionamento que a História lhe traz. Para este poeta brasileiro, essas considerações, de forma alguma, sugerem a onipotência do sujeito, e sim afirmam todo o teor de responsabilidade pessoal e também social que o artista (o poeta) possui frente a sua obra, como também marcam o caráter “[...] inevitavelmente limitado de sua expressão. O poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais” (GULLAR, 2006, p. 158).

Há uma relação entre autor-obra-público que é inegável ao referirmos à arte. “Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel” (CANDIDO, 2000, p. 33). Cada um desses elementos possui sua peculiaridade e sua importância no processo de comunicação artística, se por um lado, o artista transpõe para o objetivo tudo aquilo que sente, por outro, o público é quem atribui sentido a essa mesma obra “[...] e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 2000, p. 33). É o público o responsável por estabelecer uma ligação entre o autor e a obra.

O poema, assim como a linguagem, é uma matéria viva que necessita, para sua sobrevivência, do contato com um leitor e/ou um ouvinte (como se dava na antiguidade). O interlocutor é responsável para que as imagens não sejam meros símbolos destituídos de significados. Ao mesmo tempo, vale ressaltar que sem a participação deste, os poemas nunca seriam poesia. O leitor possui a capacidade de reviver o poema e de ascender a um estado, ao qual se chama poético.

Qualquer obra poética objetiva de alguma maneira “[...] comover, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do *Outro*, bruscamente submetido à excitação

dessa enorme carga de trabalho intelectual. Existe nesse caso, uma ação de *desmedida*” (VALÉRY, 2007, p. 183 – 184). Este aspecto, distingue o fato de que uma obra bem sucedida será aquela que conseguir dialogar com seu receptor, de maneira a causar nele algum frêmito que o aproxime minimamente da poesia anteriormente vislumbrada pelo poeta. Ao tratar da importância do leitor para a efetiva realização do poema como Arte, Roland Barthes (2004, p.269) nos diz claramente que:

Ler é reecontrar – no nível do corpo, e não da consciência – como *aquilo foi escrito*: é colocar-se na produção, não produto; pode-se encetar esse movimento de coincidência, quer de maneira bastante clássica, revivendo com prazer a poética da obra, quer de maneira mais moderna, retirando de si toda espécie de censura e deixando ir o texto em todos os seus transbordamentos semânticos e simbólicos; nesse ponto, ler é verdadeiramente escrever: escrevo – ou reescrevo – o texto que leio, melhor e mais adiante do que o seu autor o fez.

No processo de leitura, como nos diz R. Barthes (2004), o leitor se torna parte integrante e indispensável, que escreve e reescreve o que lê e que, dessa maneira, dá um significado à palavra escrita. O poema faz do leitor, criador e matéria indispensável de sobrevivência. O elemento social também deve ser destacado no relacionamento entre a tríade autor-obra-público. Neste caso, em específico, “A função social [...] comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 2000, p. 41).

No que concerne ao texto poético, ao nos predispor ao ato do ler, nos propomos a interagir, interpretar, a tentar de alguma forma sentir o texto em sua essência. Somente após este ato, nos tornaremos aptos a apreciar e, talvez, a criticar, estudar uma obra poética, uma vez que seremos como fios condutores e elementos de propagação do texto fruído. Neste processo de interação do leitor com o texto poético:

A obra oferece-nos em cada uma de suas partes *o alimento e o excitante* ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativo que nos impõe e o sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato; e tudo isso despendendo, *para nossa grande alegria*, nossa própria energia, evocada por ela de maneira tão adequada ao rendimento mais favorável de nossos recursos orgânicos, que a sensação do esforço se torna, ela mesma, inebriante, e sentimo-nos possuídos para sermos magnificamente possuídos (VALÉRY, 2007, p. 189).

A voz do poeta que existiu no momento da confecção de sua obra possui uma ligação contínua com essa nova voz que nasce na matéria textualizada, que deve se impor

e excitar o estado afetivo “[...] do qual o texto seja a única expressão verbal”, no entanto, não há como controlar a maneira como esse estado afetivo se dará em cada receptor (VALÉRY, 2007, p. 185). As proporções que o texto poético pode alcançar fogem do alcance de seu autor, fazendo com que poeta e texto, apesar de interligados na gênese deste último, têm a possibilidade de se tornarem, de certa forma, independentes. Paul Valéry (2007, p. 209) assinala que “Na verdade um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras. O efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos”.

Mesmo que o idealizador do texto lírico não mais esteja de acordo com o que escreveu, ou com a maneira pela qual se expressou em determinado poema, este não mais lhe pertence. Ao ser fruído pelo leitor, o poema cria uma nova realidade, na qual ele se faz presença e, de certa forma, a sua própria verdade, uma vez que o que afirma é único e inconfundível. Não há mais como o autor interromper o pensamento que foi difundido, há um jogo no qual o homem, que se vangloria por ser racional e sensorial, perde para as palavras que ele mesmo enunciou. Esse fato ocorre, principalmente, porque na sua materialidade, a palavra se torna, além de única, imortal, considerando o processo de recepção pelo qual ela passa ao tomar contato com o sujeito leitor e interlocutor. E essa imortalidade deixa-a cada vez mais sublime.

Octávio Paz (1990) baliza que cada criação poética é autossuficiente e que cada poema é único, não há possibilidade de ser repetido. Para o autor, cada poema se torna singular, na medida em que, após sua criação, a técnica pela qual ele foi produzido se desfaz. Apesar de um poeta seguir, utilizar e se adaptar a um fundo comum de sua época, por sua parte criativa e pessoal, ele consegue transmutar esses materiais e realizar uma obra singular. Por este motivo, cada poema se constitui como uma unidade autossuficiente que jamais se repetirá, mas que será revisitado e atualizado mediante o processo de leitura cúmplice.

## **2.2. A poesia sob o signo do real.**

Para os gregos, a Literatura (*Poiesis*) e a História (*Clio*) eram filhas da memória (*Mnemosine*) e de Zeus. Essa filiação revela que a memória é uma matéria basilar, imprescindível para a escrita da História e da Literatura, e, além disso, “[...] a memória como forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da

atividade poética” (BOSI, 2000, p. 177). Por conseguinte, através da memória do poeta, a poesia inscreve-se na História, proporcionando à *mnemosine* um lugar especial quando se trata do relacionamento entre o discurso historiográfico e o literário.

Levando em consideração a emergência da memória no presente trabalho, faz-se necessário ressaltar os estudiosos que teorizaram acerca deste elemento do discurso humano. Destacamos inicialmente os estudos de Ecléa Bosi (2006), para quem a memória estaria ligada diretamente com a sociedade, de maneira que “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 2006, p. 54).

Assim como Maurice Halbwachs (2006), E. Bosi reconhece que a memória assume duas formas, a individual e a coletiva. Essas modalidades se interseccionariam, uma vez que as memórias individuais, para confirmar, tornar exatas e preencher lacunas das lembranças, se apoiam nas memórias coletivas e até se confundem com elas em alguns momentos ou circunstâncias. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

No processo de construção memorialística, o indivíduo toma de empréstimo, em seu ambiente social, palavras e ideias. Muitos dos valores humanos derivam naturalmente de uma *práxis* coletiva, assimilando-os não se sabe ao certo a verdadeira fonte de onde partiram. Para E. Bosi (2006, p. 408) é extremamente difícil determinar a origem de uma influência social, pois ela pode ter se originado a partir da convergência de várias correntes do pensamento e do imaginário coletivos.

A memória individual também é um elemento incontornável, já que “[...] é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 2006, p. 411). Enquanto M. Halbwachs (2006) postula que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, E. Bosi (2006) afirma que pertencer a novos grupos faz o indivíduo evocar lembranças significativas para o presente, conforme o que convém à ação atual. Nesse caso, para este indivíduo localizar uma lembrança, ele terá que buscar um ponto de encontro, de convergência entre os muitos planos do passado a ele pertencentes.

Para E. Bosi (2006, p. 414) o grupo é o suporte da memória na medida em que com ele se identifica. Caso esse grupo seja efêmero, as memórias criadas em conjunto com ele tendem a se dispersarem. No caso do tempo individual que labora no processo mnêmico, ele será absorvido pelo tempo social no momento em que o sujeito se aproximar de outro grupo. Sendo assim, “um tempo que fosse abstrato e a-social nunca poderia abarcar lembranças e não constituiria a natureza humana” (BOSI, 2006, p. 422).

Pode ser que, ao pensarmos na memória coletiva e nos questionarmos sobre a influência dela em nossa vida, imaginemos que ela não passa de um conjunto de acontecimentos históricos, associados a datas e acontecimentos distantes de nós e que, conseqüentemente, não estão relacionados diretamente conosco. Entretanto, essa visão é tida, por Maurice Halbwachs (2006), como estreita, porque ao refletirmos sobre tais acontecimentos, descobrimos e entendemos o porquê de sua ressonância em nossa sociedade e vida. Inegavelmente, o passado deixou vestígios na sociedade de hoje, muitas vezes visíveis através de imagens, monumentos, aspectos das cidades, inclusive na maneira de pensar e agir das pessoas. O que permite que os habitantes se assemelhem a seu bairro ou casa, culminando em que “Em cada época há uma estreita relação entre as atitudes, o espírito de um grupo e o aspecto dos lugares em que este vive” (HALBWACHS, 2006, p. 88).

A partir do momento em que entramos nos círculos de preocupações, interesses e paixões nacionais, passamos a perceber as imagens que nos circundam a partir do ponto de vista do grupo. Mesmo que não entendamos de imediato o sentido de um acontecimento histórico, “O essencial é que o momento em que compreendemos vem logo, quando a memória ainda está viva. Assim, é da própria lembrança, em torno dela, que vemos de alguma forma raiar seu significado histórico” (HALBWACHS, 2006, p. 82).

A nossa própria revisitação do passado é crivada por linhas marcadas e planejadas por nossas outras lembranças e pelas lembranças de outros. Para que a memória dos outros reforce e complemente a nossa é imprescindível que as lembranças destes grupos relacionem-se com os acontecimentos do nosso passado. Ao situar-nos nesse ou naquele grupo, nosso pensamento também se estabelece de acordo com esse enquadramento ou circunscrição. Com isso, não podemos considerar que estivemos a refletir sozinhos,

[...] mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Peter Burke (2000) também acredita que as memórias são influenciadas pela organização social de transmissão, bem como através dos diferentes meios de comunicação empregados nesse processo e destaca cinco meios. O primeiro diz respeito às tradições orais; o segundo, à esfera do historiador e de outros relatos escritos, dentre os quais inserimos a Literatura. Vale lembrar que “[...] esses relatos não são atos inocentes da memória, mas antes tentativas de convencer, formar a memória de outrem” (BURKE, 2000, p. 74). O terceiro meio de comunicação seriam as imagens pictóricas ou fotografias; o quarto, as ações que transmitem memórias através da transmissão de aptidões, como no caso de mestre e aprendiz; e, por fim, o quinto refere-se ao espaço, possibilitador da inserção de imagens, que desejamos que sejam lembradas, em locais impressionantes e estratégicos.

Dentre os elementos destacados por P. Burke (2000), gostaríamos de dar destaque à Literatura que é um meio através do qual tanto as memórias de um sujeito, quanto as da coletividade, são guardadas e evocadas sempre que necessário. Com frequência, a Literatura faz também aquilo que este estudioso diz ser tarefa do historiador, ou seja, exercício de rememoração, fazendo com que as pessoas se deparem com aquilo que teriam olvidado. Entre essas duas áreas, devemos destacar que a Literatura muitas vezes revela o Outro da História, aquilo que foi esquecido, rasurado ou apagado – considerando-se que, por muito tempo, a História esteve em consonância com as ideologias do Estado, Igreja, enfim, das entidades vinculadas ao poder. Ela interroga a História em seus interstícios, silêncios e lacunas existentes entre documentos e na própria confecção da escrita histórica, como ocorre nos romances da metaficção historiográfica<sup>8</sup>, por exemplo.

A função da Literatura de relembrar o que muitos gostariam que fosse obliterado é relevante em muitos casos, como quando governantes, pessoas e entidades ligadas a todo tipo de poder valem-se das memórias coletivas com a finalidade de criar uma manipulação a fim de que haja uma “amnésia social”. No caso desta, há uma organização social do esquecer, com regras determinando exclusões, supressões ou repressões e o

---

<sup>8</sup> Contribuindo ainda mais para os estudos de aproximações entre escrita história e literária, Linda Hutcheon (1991) - em contraste com o romance histórico do século XIX - cria uma nova definição para as narrativas de tema histórico, “Metaficção Historiográfica”. A metaficção Historiográfica nasce da junção da Literatura e da História, consistindo no ato de repensar o fato histórico e buscar um novo sentido à história anteriormente conhecida. Hutcheon (1991, p. 144) afirma que “A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica”.

mais importante quem deseja que se esqueça, o que e por quê. P. Burke (2000, p. 86) exemplifica que muitos regimes revolucionários e contrarrevolucionários promovem a amnésia social com o intuito de simbolizar um rompimento com o passado. Por outro lado, regimes totalitários suprimem fatos que os comprometem e ameaçam no poder, o que acarreta a criação de órgãos de censura e de vigilância em todos os âmbitos da vida de uma população. Conforme essa ótica perversa, o que é inconveniente de ser lembrado tenta ser suprimido para que se esqueça. Nesse caso, a História e a Literatura têm uma função social importante a desempenhar que é impedir o olvidar ou garantir a impossibilidade do esquecimento. Alfredo Bosi (2000, p. 131) não deixa de sublinhar que:

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.

O poema é, dessa maneira, multiplamente determinado, unido aos sentimentos e ritmos da experiência, conotado com o histórico e o social (cf. BOSI, 2000, p. 132). O discurso poético, enquanto representação dos sentimentos, medos, angústias e anseios do sujeito, é uma das maneiras eficazes de o poeta transfigurar o ambiente repressivo em que pode estar vivendo, de deixar marcas que remetam diretamente às situações que, juntamente com seus compatriotas, presenciou. Neste caso, o poema torna-se parte da memória de um sujeito e de todo o grupo social no qual ele está inserido, possibilitando ao leitor encontrar nos interstícios poéticos revelações de uma época em que o silêncio torna-se prevacente. Ao considerarmos as transfigurações artísticas que a poesia realiza sob a matéria memorialística, é necessário que tenhamos em mente que:

De inofensiva, a poesia converte-se na mais suspeita das manifestações humanas, na mais perigosa de todas as criações. Tudo quanto ela toca se torna presa de uma inquietação como não há outra, pois se trata então do acordar da alma, da confortável “seriedade” onde agonizava para uma vida subitamente entrevista como sem medida com o conforto e a seriedade do mundo (LOURENÇO, 1974, p. 49).

O excerto de Eduardo Lourenço (1974) leva-nos, mais uma vez, a sublinhar que a periculosidade associada à poesia e à Literatura em geral relaciona-se à capacidade destabilizadora do texto literário, que tem de “[...] desenterrar os silêncios, o mundo da memória de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de testemunho que não chega às reportagens [...]”(SAID, 2007, p. 107), enfim, de revelar o que está oculto, subtraindo o sujeito da zona de conforto em que se encontra. Nesse caso, concordamos com a lição de Edward Said (2007, p. 87) quando

destaca que a arte de cunho humanista e, porque não, social, “[...] existe num estado de oposição inconciliada às depredações da vida diária, o mistério incontrolável sobre o chão bestial”.

No caso de uma arte socialmente comprometida, observamos que a Literatura e a sociedade são necessárias à sobrevivência uma da outra, já que, por um lado, como assinala Antonio Candido (2000), a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana e, por outro lado, as diversas representações artísticas necessitam do social para serem desenvolvidas. Sendo assim, gostaríamos de propor uma nova indagação acerca da relação existente entre a poesia e outro campo do saber, que também envolve o social como elemento essencial: trata-se de investigar o relacionamento entre poesia e História.

Se a História prima pela proximidade com a verdade através da objetividade, a ficção, por outro lado, também consiste numa busca de veracidade, neste caso, do conhecimento sobre a experiência do ser humano com a temporalidade. No entanto, o que a diferencia da História é a liberdade de criação – a Literatura é muito mais livre para inventar –, a essência da sua escrita é baseada inegavelmente na criatividade, na ficcionalidade, na originalidade, na verossimilhança, na criação de mundos e de Histórias diferentes das convencionadas por historiadores ou quaisquer outras pessoas (LIMA, 1989). A Literatura não nega a História, ela reconhece no discurso historiográfico uma objetividade mínima: aconteceu. É sobre a indagação do como aconteceu e de como a História poderia ter sido configurada que a Literatura se constrói como discurso evocador e transfigurador do passado. Como filha da memória, em suma.

Nesse ponto, é importante destacarmos o relacionamento complexo e instigante da História com a Literatura e a ficção, que levou aquele campo do saber a almejar a objetividade científica. Em um primeiro momento, devemos ressaltar que, desde o seu surgimento, na Grécia Antiga, com Heródoto e Tucídides, a História buscou se diferenciar da Literatura. Aristóteles em sua *Poética* reconhece que o texto elaborado por Heródoto não se encaixaria na categoria de poesia, mesmo que constituído por versos, seria uma outra coisa, “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma História com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra os acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Na Antiguidade Clássica, conforme L.C Lima (2006, p. 16), a diferença entre a História, a épica e os gêneros poéticos existe,

mesmo que não seja muito desenvolvida, isto é, que esses gêneros possuam mais elementos em comum do que aqueles que os diferenciam. Nesse contexto:

A historiografia antiga tem seus parâmetros próprios, sem por isso se confundir com os gêneros literários. A reconstituição pretendida pelo *histor* não o impedia de omissões e seleções, que se tornam nocivas para a escrita da História quando são expressão do interesse do próprio historiador. Embora a proximidade com as formas literárias fosse maior na Antiguidade, até mesmo porque a escrita da História não era reconhecida como uma área própria, o decisivo é considerar que ela surge como premissa de registro da verdade (LIMA, 2006, p. 88).

Mesmo almejando a objetividade, até o início do século XIX, a historiografia experimentou uma constante troca de informações com a Arte e a Ciência. Segundo Hayden White (1994, p. 55),

Em meados do século XIX os historiadores, se tornaram prisioneiros de concepções de Arte e Ciência que artistas e cientistas teriam que abandonar se quisessem compreender o mundo de mudanças e percepções interiores e exteriores que lhes era oferecido pelo próprio processo histórico.

Os historiadores asseveravam que o principal propósito da Arte seria contar Histórias, construir seu discurso calcado somente no ficcional, e não é isso que ocorre. Considerando o romance histórico, eles criam que a Literatura por possuir em sua imago a fantasia não poderia revelar a História crível, séria. Neste ponto, há uma desatualização em relação ao pensamento e à arte contemporâneos, já que, enquanto a Arte e a Ciência evoluíram rapidamente, a História tomou posse de convicções já ultrapassadas por esses dois âmbitos.

Considerando-se que a Ciência consolidava-se no mundo todo pelo fato de ter feito grandes descobertas, comprovado seu caráter inovador e preciso, todas as áreas do conhecimento humano almejavam obter esse pretensível caráter científico, dessa maneira, seus estudos seriam legitimados e reconhecidos como uma grande contribuição para a humanidade, ou seja, teriam o selo legitimador da comprovação. Para a História concretizar sua aspiração à Ciência foi necessário que seus estudiosos negassem a utilização de quaisquer fatos fictícios em seus textos – já que consideravam a ficção como imprecisa e mentirosa, impossibilitada de fornecer dados fidedignos. Nesse ponto, qualquer estudo que continha o elemento fictício perdeu parte de seu prestígio no contexto histórico e social, ou seja, a ficção foi tomada como o antônimo da ciência. O ficcional era sinônimo de fantasioso, incorreto, imperfeito, místico, sem a possibilidade de criar um discurso fidedigno sobre o acontecido. Ao contrário do que se difundiu (e ainda hoje muitos continuam a pensar), Literatura e ficção não são sinônimos:

[...] se pelo romance, a literatura é o discurso ficcional por excelência da modernidade, o território da literatura não se confunde com o da ficcionalidade. Assim como a ficção não se limita à literatura (...), tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional. Como os gêneros poéticos são ficcionais, se confundíssemos literatura e ficção estaríamos dizendo que a poesia moderna apenas aumentara o seu acervo de modalidades expressivas (LIMA, 2006, p. 340).

Para L. C. Lima (2006, p. 379), a ficção seria um gênero da Literatura. Ambas possuiriam em comum “[...] expressão de um eu e resposta emocional do receptor [...]”. O ficcional é uma modalidade do uso da linguagem, que “[...] não pretende ser uma investigação do que foi, sem que por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la” (LIMA, 2006, p. 225). Por conseguinte, “[...] o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo à realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real” (LIMA, 2006, p. 269).

As ficções são importantes instrumentos auxiliares para entender-se a realidade, já que “[...] são ferramentas que nos aproximam da coexistência das sucessões. Elas são úteis e mesmo indispensáveis” (LIMA, 2006, p. 274). A ficção ainda possui uma função pragmática própria, que diz respeito ao fato de exigir de seu receptor “[...] a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia” (LIMA, 2006, p. 284).

A proximidade que o discurso objetivo, muitas vezes, atribui entre ficção e mentira, não passa de uma falácia. Isso, porque a mentira em si pressupõe o propósito de enganar, já a ficção possui a conjectura de não propagar informações verídicas, o que predispõe aquele que com um texto fictício tem contato a não lidar com fatos provados, mas, na maior parte das vezes, possíveis (cf. LIMA, 2006, p. 244). Ainda em relação às ficções, “[...] se elas ocupam um espaço intermédio entre o falso e o verdadeiro, só podem ser definidas por sua distinção quanto ao falso e pela perspectivação, teoricamente demonstrável, do verdadeiro” (LIMA, 2006, p. 262 – 263).

A História continua ainda hoje sendo considerada como pertencente ao campo das ciências, entretanto, a ideia de objetividade que perpassa ao campo científico, em relação ao discurso histórico não perdurou por muito tempo. Os questionamentos feitos sobre a possível não-cientificidade histórica vieram através de estudos e indagações de filósofos, sociólogos e críticos literários. Estudos esses, que surgiam de maneira tímida e que ainda não eram tão consideráveis a ponto de destronar aquela do seu tão sonhado *status* de Ciência. Para Stephen Bann (1994), nesse processo de crítica à cientificidade histórica, o marco, e também aquele que conseguiu abalar e definir que a História não

seria uma ciência empírica foi a publicação da *Metahistory*, de Hyden White em 1973 e diz ainda, que “[...] mesmo um trabalho tão substancial e ambicioso, não poderia ter acarretado uma mudança perceptível se o terreno já não estivesse revolvendo” (BANN, 1994, p. 88),.

O fato é que os estudiosos buscaram de todas as formas privar a História do estatuto de Ciência. E creditaram a ideia de que o historiador selecionava e interpretava seus textos de acordo com suas próprias crenças e interesses. A cientificidade histórica foi abalada em sua credibilidade e a partir de então surgiu a necessidade de se repensar o fazer histórico.

A partir da obra *Metahistory*, de Hyden White, passa-se a questionar a veracidade do discurso da História, começa-se a observar que, assim como o ficcional, o historiográfico pressupõe elementos que apontam para uma subjetividade na construção textual, sendo o discurso do historiador uma interpretação de um acontecimento. Ademais, como apontado por Paul Ricoeur (2010, p. 320), ao olhar-se para as Histórias do passado, começa-se a perceber a maneira como as comemorações reverenciosas possuem afinidade com a História dos vencedores, dos poderosos, daqueles conotados com o poder, sendo, por isso, parcial e comprometida com alguma instituição.

Na escrita da História, o estudioso nota que há lacunas entre os documentos e acaba por preenchê-las, a fim de construir seu discurso. Esse é mais um fato que clarifica a ideia de que há imaginação na escrita da História. A imaginação atua no processo de escrita, mas “[...] não é seu lastro. Porosa, a História há de ser menos veraz. Mas veraz, ela não pode pretender, como as ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade” (LIMA, 2006, p. 65). Novamente recorremos a Luiz Costa Lima (2006, p. 104):

[...] a única aporia indevassável é a da crença, que não se concilia com a própria revisão continuada requerida pela escrita da História. Já a aporia da História há de considerar que seu conteúdo, a verdade, é sempre incerto. Incerta, ela tem uma face devassável, a leitura que se faça do que houve; e uma face indevassável, a escura verdade que não se esgota na nomeação dos fatos.

A passagem supracitada se completa com outra formulação do estudioso, na qual ele desvela que para a reconstituição de uma cena passada, o historicista ao mesmo tempo em que descobre, oculta algo, e isso não é necessariamente intencional. Com isso, na própria constituição da História, essa “[...] dupla e antagônica propriedade” aos poucos se solidifica e, à medida que se repete, tende à imobilização (LIMA, 2006, p. 111).

A escrita da História, aos poucos, foi perdendo sua condição de pensamento autônomo e autolegitimador, as pessoas já não aceitavam passivamente as ideias e problemas levantados por seus estudiosos. Logo, surgiu a noção de relatividade da verdade histórica, os estudiosos começaram a perceber o caráter fortuito dos fatos – a relatividade é a negação do caráter absoluto das coisas – trazidos pelos historiadores e iniciaram principalmente a criar um senso crítico que lhes impedia de aceitar qualquer notícia ou fato histórico como possuidor de uma verdade única.

Existe, segundo L. C. Lima (2006), uma importante distinção entre História, escrita da História e historiografia. Para esse estudioso, a História seria aquilo que sucede no mundo para criaturas capazes de reconhecer o tempo, por isso, seria um fenômeno natural e espontâneo. Ela, “[...] fenômeno da realidade, respeita as ações pontuais de um agente humano, de um grupo de agentes, de uma comunidade, de uma sociedade ou de uma época” (LIMA, 2006, p. 116). As ações podem permanecer anônimas ou então passarão a ser parte da memória de alguém ou de um grupo, o que não significa que passarão de forma automática a integrar a escrita da História.

Já a escrita da História, tem como objetivo a construção de

[...] um aparato analítico explicativo da História crua, caótica e irracional (Koselleck), sua comprovação depende tanto de seu exame contrastivo com outros aparatos explicativos como, mais diretamente, de seu apoio na referencialidade contextual (LIMA, 2006, P. 119).

É na escrita da História que nos depararemos com a seleção, organização e parcialidade do sujeito humano que integra uma sociedade, um ser que possui valores, ideologias, envolve-se em conflitos, é movido por ambições e interesses e acaba por imprimir esses elementos em seu texto. Ou seja, é nesse ponto que a intervenção humana se faz presente e coloca em questão a objetividade de algo calcado na escrita discursiva. Isso tudo aponta para o seguinte:

[...] porquanto a verdade histórica aparece no interior de um texto historiográfico, podemos dizer que a História espontaneamente processada se distingue da escrita da História porque esta supõe a intervenção de uma atividade interpretativa que não se restringe a sintetizar o que materialmente já se dera, senão que sujeita o fato a perguntas, propõe significações e valores que passam a integrar o passado para nós. Por essa intervenção do historiador, o passado se amolda a um ponto de vista que não concerne a um fato singular, senão às conexões estabelecidas entre uma série de fatos (LIMA, 2006, p. 128).

A historicidade, por sua vez, é o elemento que articula a História e a escrita da História, como também “[...] indicia a temporalidade da historiografia e o próprio lugar de que ocupa quem a escreve” (LIMA, 2006, p. 120). No tocante à escrita da História,

Paul Ricoeur (2010) afirma que há certa “ficcionalização” a serviço da representação do passado. Destacamos, em um primeiro momento, o caráter imaginário que o historiador utiliza em seus escritos para a instauração do tempo histórico. Nas etapas de preservação, seleção, reunião, consulta, leitura dos arquivos e documentos que utiliza para a elaboração de seu texto, o historiador necessita de algo que medie os vestígios e permita que surja deles uma História propriamente dita. Linda Hutcheon (1991) sustenta que esse algo mediador é o discurso, uma vez que, para a teórica canadense, observando-se as especificidades, tanto o texto elaborado pelo historicista quanto pelo ficcionista são interpretações da realidade.

Em outra passagem Paul Ricoeur (2010, p. 316 – 317) assinala que “É sempre por meio de alguma transferência do Mesmo para o Outro, em simpatia e em imaginação, que o Outro estranho se torna próximo”. Dessa passagem, podemos inferir certos pontos importantes do fazer histórico. Se no confronto com o Outro que o Mesmo se torna significativo, há sempre um julgamento no tempo presente ao se codificar esse Outro. Isso implica em julgar o passado com os valores do presente. Além disso, ao se contatar com o desconhecido, ao significá-lo, explicamos o inexplicável através da imaginação, que se torna uma ferramenta operante e indispensável.

Em seu discurso, o historiador utiliza-se de estruturas de enredo, figuras de linguagem como a metáfora, também toma de empréstimo à Literatura elementos importantes para a função representativa da imaginação histórica, tais como o trágico, o cômico, etc. Nesse ponto, P. Ricoeur (2010, p. 318) faz uma importante revelação de que “A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de História e um admirável romance. O incrível é que esse entrelaçamento da ficção à História não enfraquece o projeto de representatividade desta última, mas contribui para realizá-lo”. Mesmo em tempos modernos, nos quais há um maior rigor por parte dos historiadores ao elaborar seu texto, eles “Nem por isso deixam de apelar, de formas mais sutis, ao gênio romanesco sempre que se esforçam para reafirmar, ou seja, repensar um certo cálculo de meios e fins” (RICOEUR, 2010, p. 319). No processo de escrita da História, os historicistas, mesmo que não tenham consciência, constroem um discurso subjetivo. De acordo com postulados de Roland Barthes (2004, p.169):

Em nível de discurso, a objetividade – ou carência de signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico:

quantos romancistas – na época realista – imaginam ser ‘objetivos’ porque suprimem no discurso os signos do *eu*!

Dois pontos devem ser ressaltados a partir da citação acima, o primeiro é o conceito barthesiano de “ilusão referencial”, que remete à suposição do historicista de que ao excluir o sujeito do discurso, este se tornará imparcial. Entretanto, como a própria expressão sublinha, isso não passa de uma ilusão referencial, uma vez que para construir esse mesma alocação, o estudioso recorre a métodos diretamente ligados ao sujeito e a subjetividade que lhe cabe. Luiz Costa Lima (2006, p. 72) contribui significativamente com essa discussão ao proferir que “[...] os pronomes propriamente pessoais são signos vicários, em si mesmos vazios, cuja ‘significação’ é sempre provisória: dependente de quem deles se utilize”.

Frederic Jameson (1992, p. 32) ressalta que “[...] a História *não* é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual”. Tal assertiva converge tanto com os postulados de R. Barthes (2004), quanto com os de Linda Hutcheon (1991), considerando-se que ambos atribuem à História um caráter discursivo de mediador entre o acontecimento e os leitores. Sendo assim, “como relato narrativo, a História é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (HUTCHEON, 1991, p. 185). O historiador é alguém que organiza os fatos, a fim de preencher o vazio existente entre eles, ou seja, possui a finalidade de estabelecer um sentido positivo, de homogeneizar algo que por si só é heterogêneo. A respeito do discurso histórico R. Barthes (2004, p. 175) enuncia:

Como se vê, por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de recorrer à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “preenche o sujeito da enunciação”.

Por mais que muitos possam acreditar que o evento em si já é História, na verdade ele faz parte de uma multiplicidade, como peças de um quebra-cabeça que precisam ser juntadas, articuladas através da intervenção de alguém. Contudo, na escrita da História não existe uma exatidão de peças para formar um todo, elas são aleatórias e são agrupadas de acordo com os objetivos e interesses de quem tem intenção de formular um texto. Por ser formada por contingentes de tempos diversos e, por isso, conviver com épocas

distintas, a História, como nós mesmos, é um “[...] mosaico de tempos heterogêneos” (LIMA, 2006, p. 131).

O outro ponto a ser destacado, refere-se à questão da Literatura lidar com os acontecimentos históricos. Harmonizando-se com as formulações de Linda Hutcheon (1991), mesmo sendo ficção, a Literatura possui uma feição documental, ou seja, ela proporciona conhecimento acerca da História de um povo. Isso revela que apesar de aceitar e possuir em sua imagem a presença do elemento ficcional, o literário também contém dispositivos que lhe capacitam lidar com a realidade, de maneira distinta da História.

Sabemos que o discurso literário surgiu e continua sendo uma atividade mimética e que, modificada a maneira de lidar com a mimesis, ele prescinde dela para sua sobrevivência. A mimesis tornou-se um elemento indispensável na escrita literária por estabelecer “[...] uma correspondência entre um estado do mundo e uma configuração textual” (LIMA, 2006, p. 188). Há também que destacar que, ao ser motivada pelo contexto espaço-temporal, a escrita da História relaciona-se com a mimesis. O que diferencia a utilização da mimesis pela História em relação ao discurso literário é que “[...] na escrita da História, a mimesis não se confunde com a *imitatio* porque ela nem apenas repete o que houve nem tampouco tem um modelo em que se espelhar” (LIMA, 2006, p. 65). O discurso literário, por sua vez, utiliza-se da *imitatio*, uma vez que esta é a propriedade artística que proporciona seguir a tradição para superá-la.

O menor envolvimento da História com a mimesis em relação ao elemento poético/literário ocorre porque naquela a imaginação é somente serva do entendimento. De qualquer forma, a mimesis na Literatura e na História corrobora com a capacidade de representação nos dois campos do saber. Mesmo que tenha tentado de várias maneiras, o historiador não se liberta da mimesis, uma vez que na reconstrução do passado, há sempre a marca do tempo e do lugar social que ele ocupa (Cf. LIMA, 2006, p. 156).

Após apontarmos tantos pontos na escrita histórica que a aproximam do discurso literário, como seleção, parcialidade, subjetividade, textualidade, elaboração de enredo, compartilhamento de uma produtividade textual que é a narrativa, devemos nos indagar o que os difere. Na escrita da História há a busca pela verdade, sem excluir a atual percepção das limitações na representação do passado. Seja como for, nessa procura há sempre um lado desvelado e outro oculto, não indagado. Já a Literatura não possui o intento de indagar a verdade, o que a isenta de mentir. “A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou

escuro” (LIMA, 2006, p. 156). Aristóteles, em sua *Poética*, já apontava para essa distinção, ao destacar que:

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma História com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

O historiador e o escritor artístico têm em seus textos várias possibilidades diferentes de interpretação e representação, eles agem como críticos dos seus discursos. Enquanto o escritor de Literatura muitas vezes nos aponta várias direções, o historiador liberta-se de algumas possibilidades visionais e foca somente em uma, naquela em que ele mais identifica seus valores, que julga ser a “verdadeira” – ele seleciona qual documento se identifica mais com o discurso que pretende elaborar.

Enquanto a História tem o compromisso com a busca da verdade e se restringe a relatos do passado; a Literatura não aceita nenhuma amarra limitadora, é mais livre para criar, decidir sobre o que falar, ela fundamenta um mundo onde as coordenadas imaginativas e simbólicas se impõem. Discursos próximos, o do historiador e o do escritor literário, porém diferentes quanto aos seus relacionamentos com o mundo e o com o modo como o narrador de ambos se apresenta (LIMA, 1989). Vale ressaltar que Paul Ricoeur (2010, p. 327) sublinha que da mesma forma que a História necessita de elementos literários para sua constituição (elaboração de enredo, utilização de figuras de linguagem, entre outros), a Literatura só pode exercer sua função libertadora, apontar outras possibilidades não realizadas no passado histórico, por meio de seu caráter quase histórico.

Ao relacionarmos Literatura e História devemos ter em mente que esta segunda sempre esteve associada ao poder, sendo feita também pelos homens que nem sempre figuram em documentos ou expõem sua visão através da escrita. Fazer História também consiste em vivê-la e deixar à posteridade impressões de um alguém que vivenciou o que se passava em seu tempo, o que aponta para poder-se elaborar um discurso histórico através da ficção.

Uma possível explicação para não se utilizar a lírica na comparação com a História é a complexidade do texto lírico enquanto representação da subjetividade do sujeito, como também a ideia comum que atribuía exclusivamente à narrativa (ao relato) uma capacidade de interlocução entre a Literatura e os textos históricos. Além disso, os his-

toricistas, principalmente a partir do século XIX, tendiam a considerar essa disciplina enquanto ligada ao campo das ciências. O que a tornaria, portanto, isenta de qualquer subjetividade, elemento identificador dos discursos literários em geral, com destaque para a poesia, tida como uma visão particular de um sujeito em relação ao mundo. Alguns estudiosos como José Guilherme Merquior (1997), apesar de não problematizarem a questão, não deixaram de entrever em seus estudos a utilização do elemento histórico para a construção de poesia:

Frequentemente, o que nos impede de enxergar no poema a abertura ao mundo histórico, sem cair na mutilação documental, são preconceitos derivados do quase monopólio mantido entre as ideologias artísticas, no que concerne às relações significativas entre literatura e sociedade, pela concepção realista, formada no século passado em torno do romance de 1830 (MERQUIOR, 1997, p. 31).

Os estudos literários até então desenvolvidos, deixaram na sombra a grande capacidade de alusão ao mundo histórico, típica de grandes obras poéticas, como *Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida*, *Os Lusíadas*, *Mensagem*, dentre tantas outras. No relacionamento existente entre a poesia e os tempos da sociedade, portanto, com a História, há, muitas vezes, uma resposta da obra poética quanto às ideologias dominantes, vindas tanto do mercado, quanto do Estado ou de outras instituições “senhoras das palavras”. Além disso:

Como, porém, um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à História da formação social em que escreve, a sua obra poderá conter (e muitas vezes contém, de fato), em equilíbrio instável, o “positivo” da ideologia corrente e o “negativo” da contraideologia, que acaba recuperando a relação viva com a natureza e os homens (BOSI, 2000, p. 140).

Também Sophia de Mello Breyner Andresen não vislumbra uma relação distanciada do poema com a vida e a História, ao evidenciar que “Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra. Procuramos o coincidir do estar e do ser.” (ANDRESEN, 1977, p. 78). Nesta passagem, a autora evidencia que o ser humano político e o ser humano social não se excluem, na verdade, eles convergem para a formação do sujeito que vive em sociedade.

A poeta admite, de maneira clara, que seus poemas são todos diretamente relacionados à vida e à condição humana, não há como pensá-los e analisá-los de outra forma. Ela diz buscar a coincidência existente entre o ser e sua capacidade de estar, de viver e, porque não, vivenciar, reconhecendo que a lírica é uma forma privilegiada de representar dado momento histórico vivido pelo ser humano. A afirmação de Sophia Andresen

vai ao encontro das palavras de Mário Lugarinho (2005, p. 35), em que ele diz que “O poema é, então, (...), a escrita de uma História que vai além da materialidade, aonde se busca uma causalidade – o poema é a fixação do instante que foge pelas ruas nas memórias dos narradores”.

O fato de a poesia encarnar ou representar a verdade “de um tipo ou de outro”, nem mesmo os poetas o negaram. No tocante a essa afirmação há uma passagem de Michael Hamburger (2007, p. 149) com a qual estamos totalmente de acordo, na qual ele transparece “Que as verdades de algum tipo de poesia sejam verdades parciais e provisórias não lhes diminui o valor. Cabe ao leitor de poesia não se abeirar delas com expectativas e exigências que ela não pode, por sua natureza, satisfazer”. Logo, destaquemos que todo poema possui implicações sociais, políticas ou morais e isso independente da intenção existente por trás da escrita dele.

No presente capítulo, fazer considerações teóricas acerca da reação entre Literatura e História, foi necessário para que pudéssemos embasar a proposta de leitura que *O Nome das Coisas* (1977) descortina como exercício poético privilegiado no qual dois eixos constitutivos se interagem, se interseccionam e se ultrapassam para dar lugar ao texto novo. Esses eixos são a Literatura e a História. O texto andreseniano dialoga e interage com eles, mas torna-se outro produto, interdisciplinar por excelência.

### 3. O POEMA COMO “ESCRITA DA TERRA”

Sophia de Mello Breyner Andresen

Uma atenção tão concentrada que  
parece distracção ou mesmo ausência.  
Navegação abstracta e a urgência de  
conjugiar o concreto e a imanência.

Ela colhe no ar a maravilha  
depois diz a safira o mar a duna  
procura o oriente o azul a ilha  
e seu canto a reúne: única e uma.

E por isso o seu gesto é como asa  
onde há a Koré grega e a grafia  
de quem junta os sinais e os sons dispersos.

E o poema é quase como casa  
e a casa é o outro espaço onde Sophia  
reparte à sua mesa o pão e os versos.  
(ALEGRE, 1999, P. 630).

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu no dia 6 de novembro de 1919, na cidade do Porto. Local onde residiu oficialmente até se casar com o político, advogado e jornalista Francisco de Sousa Tavares e mudar-se para o Bairro da Graça em Lisboa, sítio em que a poeta viveu quase 60 anos de sua vida. Até os 17 anos, Sophia frequentou o Colégio do Sagrado Coração de Maria e depois estudou Filologia Clássica na Faculdade de Letras de Lisboa, sem, no entanto, concluir o curso.

No tocante à relação de Sophia Andresen com a poesia, a artista ressalta em entrevistas e nas Artes Poéticas IV e V que

Na minha infância, antes de saber ler, ouvir, recitar e [sic] aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado *Nau Catrineta*. Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura (ANDRESEN, 2011, p. 848 – Arte Poética V).

A poeta também declarou em outros momentos que um pouco mais crescida, seu avô materno apresentou-lhe poemas de autores como Camões e Antero de Quental. Nesse contato primeiro com a poesia, ela não somente mostrou-se privilegiada em entrar em contato com a lírica, como também, a partir da infância, torna-se apaixonada por aquilo que o discurso poético pode proporcionar ao ser humano – a possibilidade de descobrir sentimentos, amores de outros, como também conhecer versões do mundo distintas daquela apresentada pelo discurso dito “Oficial” ou institucional. Esse amor à poesia possibilitou-lhe imaginar a origem do elemento poético:

Eu era tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si (ANDRESEN, 2011, p. 848 – Arte Poética V).

A união indissociável que ela imaginava haver entre poesia e universo é algo que os estudiosos de sua lírica destacam como um anseio criativo sempre buscado pela poeta. Ela sempre acreditou que em meio à natureza, com o silêncio, conseguiria ouvir a poesia: “[...] que eram [os poemas] como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para ouvi-los” (ANDRESEN, 2011, p. 844 – Arte Poética IV).

No caso dessa noção de experiência que lhe veio da infância, teria sido alguma vez esquecida ou abafada? Acreditamos que não, pois a artista revela uma atenta percepção da beleza do mundo, mas, ao mesmo tempo, escuta a voz triste de uma sociedade oprimida por um sistema totalitário e com essa gente sofrida e vigiada se solidariza, a ponto de tecer muitas composições líricas, nas quais emerge um sujeito em defesa da justiça social e da liberdade incondicional, como no *Livro Sexto* (1962):

Exílio

Quando a pátria que temos não a temos  
Perdida por silêncio e por renúncia  
Até a voz do mar se torna exílio  
E a luz que nos rodeia é como grades  
(ANDRESEN, 2011, p. 432).

Antes de nos adentrarmos propriamente na dimensão social, crítica, combativa e politizada da poesia andreseniana, importa destacar o início da carreira literária de Sophia Andresen. Como a própria artista revela em entrevista a Maria Maia (2000, s.p),

Quando comecei a escrever eu não sabia escrever. Eu tinha uma pena enorme (rindo). Eu pedi a minha mãe papel e caneta. Escrevia uma grafia que eu tinha imaginado, imagine você... Uns desenhos de umas letras inventadas por mim. Eu contava em voz alta.

Este comentário endossa o que dissemos a respeito da poeta em questão, desde a infância, possuir uma sensibilidade aguçada e uma relação visceral com a palavra, tanto em termos de leitura, quanto em termos de escrita artística. Nessa mesma entrevista, Sophia Andresen menciona que os seus primeiros poemas surgiram entre os 12 e os 14 anos. No entanto, somente aos 21 anos publica pela primeira vez, na série inicial dos *Cadernos de Poesia*. Cumpre mencionar algumas informações acerca dessa publicação

para entender e situar, com mais profundidade, o *lócus* da produção poética andreseniana no âmbito da poesia portuguesa contemporânea.

A poesia portuguesa da década de quarenta, época em que a poeta inicia a publicação dos seus poemas, apresentava duas tendências estéticas peculiares. A primeira tendência relaciona-se ao Presencismo (CF. SARAIVA; LOPES 2005, p. 1011 – 1021), ou segundo Modernismo, um grupo literário formado por jovens intelectuais a sair da escola, como José Régio, Branquinho da Fonseca, António Navarro, dentre outros. A revista coimbrã *Presença* (54 números, 1927 – 40) é o centro desse grupo. Conforme António José Saraiva e António Lopes (2005, p. 1012),

[...] a *presença* corresponde a um certo ambiente de apoliticismo forçado, depois do colapso da primeira República em 1926, e por isso os *presencistas* aspiram [...] a uma literatura e a uma arte desvinculadas [...] de qualquer posicionamento de caráter político ou religioso.

Notamos, portanto, que as principais características da *Presença* enfatizam a emoção estética, a liberdade na arte, a não submissão do fazer artístico a princípios sociopolíticos, bem como ao predomínio de uma Literatura de caráter psicológico, buscando sempre uma criação artística original e espontânea.

A segunda tendência a ser destacada é o Neo-Realismo (Cf. SARAIVA; LOPES, 2005, p. 1023 – 1045), que surge como uma revalorização do realismo, ao longo da década de 30, para o qual contribuirão significativamente os desdobramentos da crise econômica de 1929 e o início do Estado Novo em Portugal. Sendo assim, este movimento assume uma postura ideológica marcadamente de esquerda/ marxista, influenciada pela corrente literária de mesmo nome que surgira na Itália, pelo romance neorrealista norte-americano do mesmo período, assim como pelo “romance de 30” brasileiro. As características principais associadas a esse movimento são: intervenção social – firmada pelo pós-guerra e pela sedução dos sistemas socialistas que a atmosfera portuguesa sob a ditadura mitifica –, defesa de interesses da parcela trabalhadora da população, resistência ao salazarismo português; tentativa de conscientizar o leitor acerca da realidade social lusitana; denúncia das injustiças e desigualdades entre proletariado e detentores dos meios de produção. Dentre os autores que se destacaram nesse grupo, menciona-se António Alves Redol, Afonso Ribeiro Sidónio Muralha, Armindo Rodrigues, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Fernando Monteiro de Castro Soromenho, entre outros.

Na tentativa de sintetizar os paradigmas estéticos divergentes de, por um lado, o apoliticismo e culto da forma pela *Presença*, e, por outro, de intervenção social intensa e sem preocupações formais no caso do Neo-Realismo, a fim de chegar a uma conciliação, surgiu ainda uma terceira via teórica e criativa a qual pertenciam os artistas organizadores de *Cadernos de Poesia*, cujo lema era “A poesia é só uma”. Conforme Luís Ricardo Pereira (2003), estes intelectuais, a partir de 1940, promoveram na vida cultural portuguesa uma ação que modificou a criação e a crítica artísticas devido à sensibilização ética (e social) que motivaram. Os artistas de *Cadernos de Poesia* também foram os principais responsáveis pela superação das posições extremistas encontradas tanto no Presencismo (trabalho intenso com o aspecto formal da escrita literária, deixando de lado a alusão social, política e ideológica que são inerentes à Literatura) quanto no Neo-Realismo (por primar o trabalho com a relação entre poesia e sociedade, política e ideologia, deixou de lado a elaboração formal do texto poético).

Maria Madalena Gonçalves contribui significativamente para nosso entendimento acerca dessa série. Segundo a estudiosa, a série *Cadernos de Poesia* começou a ser publicada sob a direção de Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, como antologia que coligiria aquela produção poética que “[...] coubesse dentro dos parâmetros de qualidade e de *independência em relação a ‘escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas’*” (GONÇALVES, 1991, p. 183. Grifo nosso). A estudiosa em questão ainda situa a publicação de tal revista literária, da seguinte forma:

Em 1940, uma iniciativa como esta, destinada exclusivamente a recolher e a divulgar ‘poesia viva’, a que se ia fazendo no momento e a mais antiga, onde a garantia de qualidade estética era o único valor estimável a contrapor às dissensões provocadas no meio literário por transitórias disputas, não podia deixar de impor-se no panorama literário da época senão como um acontecimento relevante (GONÇALVES, 1991, p. 184)

O acolhimento de artistas que não se vinculavam a nenhuma escola literária contribuiu para que, sob a égide da orientação ideológica “A poesia é só uma”, os *Cadernos de Poesia* abrigassem poetas de distintas gerações e tendências, possibilitando que escritores desconhecidos ou pouquíssimos mencionados no panorama literário português tivessem a possibilidade de publicação e de visibilidade. Para L. R. Pereira (2003), para além da heterogeneidade dos poetas a publicarem nos *Cadernos*, estes compartilhavam a concepção de Jorge de Sena, segundo a qual a produção poética é resultado de um compromisso entre o homem e o seu tempo, portanto, uma concepção do fenômeno criador no qual ocorre a intervenção entre ética e estética. Por mais que, de início, se

possa pensar que a união de poetas sob um lema que desautorizava a criação de uma escola não teria ressonâncias éticas, essa “[...] atitude integradora, apoiada numa concepção muito aberta e por assim dizer ideologicamente asséptica da poesia” não “[...] cancelava as preocupações axiológicas, como não anulava uma ética de autenticidade poética que a todos devia congregar” (REIS, 2009, p. 75).

O compromisso ético/estético dos *Cadernos de Poesia* é manifesto também em relação ao contexto histórico, político e social pelo qual Portugal e a Europa passavam nesse período, pois “Tudo isto ocorria num cenário político e social por um lado marcado pela consciência de guerra que alastrava pela Europa, por outro lado pelo esforço de isolamento do salazarismo” (REIS, 2009, p. 73). Diante desta realidade em constante tensão, os poetas não foram alheios aos acontecimentos que se desdobravam, caracterizando assim, o diálogo com a História contemporânea como uma das linhas de força dos *Cadernos*.

A primeira série dos *Cadernos de Poesia* durou de dois anos, com início em 1940 e término em 1941. Nesse espaço “democrático”, no qual publicaram seus trabalhos artistas conhecidos, desconhecidos, consagrados ou não e de distintas tendências, constata-se a ênfase à publicação de poemas, sem, entretanto, deixar de lado a crítica literária, que se revelou de suma importância para o acompanhamento e a compreensão dos caminhos percorridos pela poesia portuguesa contemporânea.

Nos ensaios publicados na primeira série dos *Cadernos*, deu-se destaque para obras de autores que não havia muito tempo tinham sido reeditadas ou ainda não tinham publicação em volume, como era o caso da poesia de Fernando Pessoa, que se encontrava dispersa em jornais e revistas e necessitava de uma edição atualizada. Neste caso específico, M. M. Gonçalves (1991, p. 185) destaca que, no ano seguinte à publicação de um artigo nos *Cadernos*, no qual analisava a complexa fisionomia de Pessoa e seus heterônimos, o próprio autor de tal ensaio, Casais Monteiro, inicia a recolha e organização desse material – culminando com a publicação, em 1942, do primeiro volume de uma antologia da obra pessoana, organizada pelo ensaísta mencionado, e com a publicação das Obras Completas de Pessoa pela Editora Ática.

Assim, a actividade dos *Cadernos* exercida no domínio da crítica literária por quem de forma consciente e informada a praticava não circunscreveu à interpretação das obras, [...]; discretamente colocou-se na origem de certas acções práticas que no futuro vieram a realizar-se (GONÇALVES, 1991, p. 185).

Os *Cadernos* também propiciaram o aparecimento de autores que se consagrariam posteriormente na cena poética portuguesa do século XX, tais como Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Cinatti, Eugênio de Andrade, Jorge de Sena, Merícia de Lemos, Natércia Freire e Ribeiro da Paiva. Através da produção destes autores e outros que surgiriam mais tarde na Literatura lusitana (Ruy Belo, Manuel Alegre, Herberto Helder, Alberto, entre outros), surge uma nova forma de poesia, “[...] decorrente de um posicionamento diferente em relação aos valores da arte, da vida, da cultura e do espírito” e emergiam das sombras “poemas com uma dimensão verbal e imagética incomuns” (GONÇALVES, 1991, p. 188).

Na imagem 1, abaixo, vislumbramos a primeira publicação andreseniana, que se deu nos *Cadernos*, no primeiro volume, em 1940.

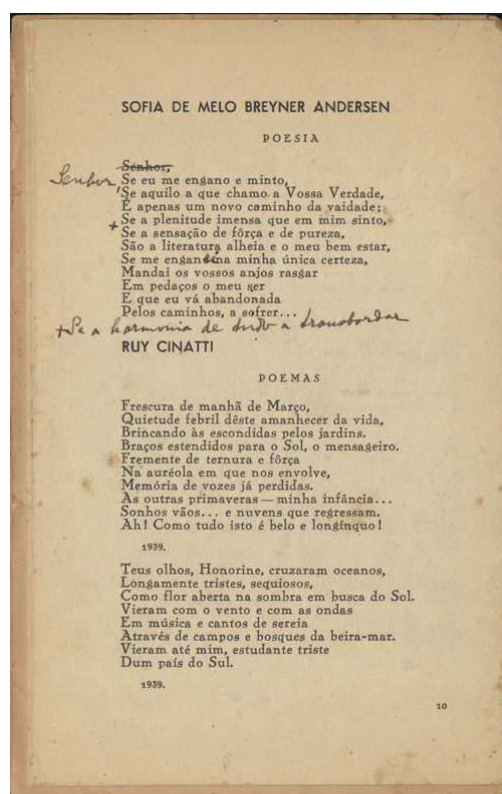


Imagem 1 – página de *Cadernos de Poesia*, volume 1, 1940, na qual aparece a primeira publicação de Sophia Andresen. Fonte: Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal.

Ao aderir aos *Cadernos de Poesia* e comungar o lema “A poesia é só uma”, Sophia de Mello Breyner Andresen, de antemão, expressa a convicção de que não se deve relacionar os seus escritos a escolas ou modismos literários. Como ressalta Clara Crabbé

Rocha (1979, p. 125), o ideário dos *Cadernos* sugere o estabelecimento de uma imparcialidade em relação a tendências e escolas e a publicação primava, desta maneira, pelo “[...] rigor na selecção das obras pela sua originalidade e qualidade estética”. Logo, “Sophia nunca traiu, ao longo da sua obra, essa posição inicial de independência em relação a escolas literárias e de originalidade criadora e estilística” (ROCHA, 1979, p. 125).

De forma incisiva, a poeta revela que a poesia não exigiu dela uma especialização, uma estética como padrão pré-estabelecido e programático. Em consequência disso, é notável que os poemas andresenianos seguem postulações presentes no Modernismo português e até mesmo em movimentos anteriores, sendo constituídos em sua grande parte, por versos livres e pela liberdade na utilização de elementos estilísticos:

A poesia não me pede uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta (ANDRESEN, 2011, p. 839 – Arte Poética II).

Apesar de a vida ser paradoxalmente perene e transitória, que “se quebra, gasta, corrompe e dilui”, a poesia exige de sua autora a inteireza do ser, uma espécie de transcendência em relação ao sujeito, frisando, mais uma vez, o carácter interdependente entre o ser e a lírica. Concomitantemente, essa mesma poesia exige que o ser que lhe dá objectividade escrita seja atento como uma antena, captando todos os mínimos sinais à sua volta e requer deste mesmo sujeito que nunca esqueça a si próprio, muito menos olvide sua posição enquanto alguém que vive, ama, sente e, sobretudo, observa o que acontece a seu redor. O poeta deve ser, para Sophia Andresen, alguém sempre obstinado, inflexível e pertinaz no tocante a seus propósitos estéticos/escriturais. Carlos Ceia (1994, p. 183) corrobora com o que foi dito até o presente momento, a respeito da poética andreseniana se embasar no ser e estar no mundo, ao proferir:

A arte e a vida de Sophia brotam da experiência do próximo, daquilo que está no mundo, de um mundo que ela escrutina até se confundir com os seus elementos primordiais: o vento que passa, o cintilante deus Sol, o dilecto mar ou o jardim ao qual ela pertence por um pacto íntimo que só os poetas são capazes de firmar com a Natureza e com a natureza deles próprios.

A poeta frisa que a opção por não aderir a nenhuma escola literária se deu, porque, para ela, a poesia deveria ser algo natural, que nasce da observação do mundo que lhe circundava, como assume na seguinte passagem, “Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema.’ A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste ‘acontecer’. O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto” (ANDRESEN, 2011, p. 844 – Arte Poética IV). A escrita poética que Sophia Andresen diz compartilhar com Fernando Pessoa assume o poema como criação dotada de naturalidade não necessitando de esquemas e fórmulas pré-estabelecidas para que surja. Ele paira no mundo e nasce de uma manifestação epifânica. Ela complementa a passagem anterior ao proferir “Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever” (ANDRESEN, 2011, p. 845 – Arte Poética IV). A respeito do fazer poético, a autora de *O Nome das Coisas* (1977) aponta mais alguns traços de sua escrita:

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo. Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. Para ouvir o ‘poema todo’ é necessário que a atenção não se quebre ou atenuie e que eu própria não intervenha. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo (ANDRESEN, 2011, p. 844 – 845 – Arte Poética IV).

Novamente, a poeta caracteriza o poema como uma realidade cuja essência e existência transcende sua vontade pessoal, já que deve ser ouvido e não produzido. Nesse sentido, o pensamento da autora aproxima-se do postulado por Pedro Lira (1992), acerca do poema, caracterizado por ele como uma substância anterior ao poeta, independente do poema e da linguagem, nada mais que uma substância imaterial, pura e complexa. Para esse estudioso, a transfiguração da poesia em poema exige uma atitude humana, na qual o indivíduo se coloque na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no âmbito da palavra.

Somente em 1944, com o custeio de publicação por parte de seu pai, João Henrique Andresen, a poeta lança *Poesia* (cuja capa reproduz-se na Imagem 2), cujos poemas são selecionados pela autora, incluindo na obra versos que escrevera aos 14 anos de idade. Após essa primeira publicação, seguem-se as obras *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Antologia 1944 – 67* (1968), *Grades* (1970), *11 Poe-*

mas (1971), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), *Poemas Escolhidos* (1981), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994), *O Búzio de Cós e outros poemas* (1997) e *Mar* (2001) – o último livro publicado em vida da poeta. Durante sua existência, a artista experimentou variados gêneros literários<sup>9</sup>, com destaque para os contos, contos infantis, peças de teatro, ensaios, traduções e poesia, os quais conquistaram grande reconhecimento por parte dos leitores e da crítica, tornando-se, a partir daí, produções incontornáveis na Literatura portuguesa.

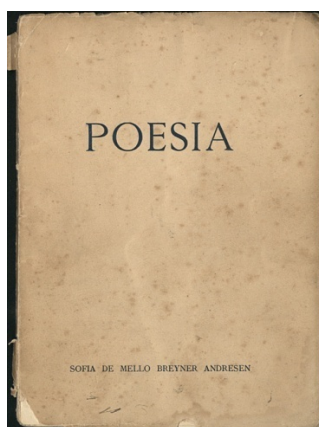


Imagem 2 – Capa de *Poesia*, 1ª edição, 1944, Coimbra (edição da autora).  
Fonte: Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal.

O sucesso andreseniano, principalmente, na escrita de poemas e contos infantis, proporcionou à autora variados e importantes prêmios de Literatura, como o Grande Prêmio da Sociedade Portuguesa de Escritores (1964), Prêmio Teixeira de Pascoaes

---

<sup>9</sup> Contos publicados pela autora: *Contos Exemplares* (1962) e *Histórias da Terra e do Mar* (1984); Contos infantis publicados: *A Menina do Mar* (1958), *A Fada Oriana* (1958), *Noite de Natal* (1959), *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964), *O Rapaz de Bronze* (1965), *A Floresta* (1968), *O Tesouro* (1970) e *A Árvore* (1985); Peças de teatro publicadas: *Não chores minha Querida* (1993), *Filho de Alma e Sangue* (1998), *O Bojador* (2000), *O Azeiteiro* (2000) e *O Colar* (2001); Ensaios publicados: "A poesia de Cecília Meireles" (1956), *Cecília Meireles* (1958), *Poesia e Realidade* (1960), "Hölderlin ou o lugar do poeta" (1967), *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975), "Torga, os homens e a terra" (1976), "Luís de Camões. Ensombramentos e Descobrimientos" (1980) e "A escrita (poesia)" (1982/1984); Traduções elaboradas: *A Anunciação de Maria* (Paul Claudel) – 1960; *O Purgatório* (Dante) – 1962; "A Hera", "A última noite faz-se estrela e noite" (Vasko Popa); "Às cinzas", "Canto LI", "Canto LXVI" (Pierre Emmanuel); "imagens morrendo no gesto da", "Gosto de te encontrar nas cidades estrangeiras" (Edouard Maunick), 1964; *Muito Barulho por Nada* (William Shakespeare) – 1964; *Medeia* (Eurípedes) – 1964; *Hamlet* (William Shakespeare) – 1965; "Os reis Magos", tradução de um poema do Eré Frene, 1967; *Quatre Poètes Portugais* (Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa) – 1970; *A Vida Quotidiana no Tempo de Homero*, de Émile Mireaux, 1979; *Ser Feliz*, de Leif Kristianson, 1980; *Um Amigo*, de Leif Kristianson, 1981; *Medeia*, de Eurípedes (inédito) [199-].

(1977), Placa de honra do Prêmio Francesco Petrarca, Itália (1995), Prêmio da Fundação Luís Miguel Nava (1998), Prêmio Max Jacob Étrange (2001), Prêmio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana (2003), sendo a primeira mulher portuguesa a receber o Prêmio Camões (1999), o mais importante laurel das Literaturas de língua portuguesa, atribuído conjuntamente pelo governo português e pelo governo brasileiro, entre outras distinções.

O recebimento do Prêmio Camões foi para Sophia Andresen, conforme Ciça Guirardo (1999, p. 6), um acontecimento ímpar, uma vez que “Para Sophia, o Prêmio Camões é mais importante que o Nobel, porque é específico da língua portuguesa”. Esse amor à língua portuguesa, sentimento que a poeta também compartilha com Fernando Pessoa, que fez da língua sua pátria: “Minha pátria é a língua portuguesa”. Ou seja, há na poesia andreseniana uma consciência lusófona, um cuidado com a língua e com os desdobramentos, uma História simultaneamente comum e diferente, como se observa, por exemplo, em “Brasil 77”:

Brasil dos Bandeirantes  
E das gentes emigradas  
Em tuas terras distantes  
As palavras portuguesas  
Ficaram mais silabadas  
Como se nelas houvesse  
Desejo de ser cantadas  
Brasil espaço e lonjura  
Em nossa recordação  
Mas ao Brasil que tortura  
Só podemos dizer não.  
(ANDRESEN, 2011, p. 862).

Pode-se observar que, na estrofe acima, existe o elogio da poeta ou até mesmo admiração pela vertente da língua portuguesa do Brasil, na qual as palavras “ Ficaram mais silabadas/ Como se nelas houvesse/ Desejo de ser cantadas”. Entretanto, mesmo em uma distância traduzida pela autora como “lonjura”, ela não deixa de vislumbrar a semelhança entre os quadros português e brasileiro, sobretudo, em relação aos dramas sociopolíticos, às repressões que os dois países se viam obrigados a sustentar por serem governados por regimes totalitários, e afirma que “Mas ao Brasil que tortura/ Só podemos dizer não”.

Convém-nos questionar acerca da unidade que a poética andreseniana manteve em seus mais de cinquenta anos de produção literária. E, inicialmente, recorreremos às considerações de Helena Malheiro (2008, p. 20), que caracteriza a obra andreseniana da seguinte maneira:

Toda a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma incessante busca da “inteireza” das coisas, dos seres e do universo. Incessante *navegação* de procura e de descoberta de si e do Outro, numa permanente tentativa de se explicar e de explicar o mistério do mundo que a rodeia, avançando pelo mar adentro como quem avança pela alma, numa viagem horizontal que se transforma quase sempre em viagem vertical, mítica viagem do conhecimento e de procura da unidade perdida dentro e fora de si, para chegar à essência do Ser. Porque chegar ao absoluto, onde a essência impera, parece ser, sem dúvida, o objectivo principal de Sophia e da sua obra fulcral e única.

A própria autora de *O Nome das Coisas* (1977) endossa o que foi apontado por H. Malheiro (2008), ao proferir na *Arte Poética V* que “No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (ANDRESEN, 2011, p. 848). Alguns elementos podem ser ressaltados dos apontamentos anteriores, o primeiro diz respeito à tentativa de Sophia Andresen em escrever o poema imanente, despersonalizado, algo que ela diz ter buscado durante toda a sua vida.

O poema, ou o livro imanente, seria “[...] um livro substancial, que existe pela verdade eterna da qual é a divulgação oculta, embora acessível; divulgação que coloca aquele que o consegue em posse do segredo e do ser divinos” (BLANCHOT, 2005, p. 336). Esse texto se aproximaria de tal maneira da essência divina que nele seria evocada a tradição transmitida desde a origem do universo, tornando-se uma espécie de verdade oculta apreendida pela palavra, não necessitando de um autor para permanecer na História, já que “O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê” (BLANCHOT, 2005, p.335).

Ao buscar a escrita do poema imanente, a poeta revela um carácter imperfeito do humano frente ao divino, na medida em que esse desejo se deu sempre e em toda sua escrita poética. E a questão paira no ar, ela conseguiu escrever o poema que fala por si só, que vale-se do corpo humano para rebelar-se contra o silêncio que o prende? Ela escreveu o poema cuja essência é “[...] tornar irreal seu próprio reconhecimento, sendo além disso, o conflito infinito entre a sua presença evidente e a sua realidade sempre problemática” (BLANCHOT, 2005, p. 340)? Os contornos que os escritos andresenianos foram assumindo ao longo dos anos de escrita da autora contribuíram para que ela seja consagrada tanto pela História quanto pela crítica literária como um dos “vultos fundamentais” na poesia portuguesa contemporânea, como destaca a seguinte passagem:

Da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen – obra que compreende mais de duas dezenas de títulos de poesia e mais de uma dezena de títulos de ficção narrativa – é difícil dizer com brevidade quanto ela significa para a moderna poesia portuguesa e como foi assumindo a dimensão incontornável que hoje tem, na nossa História literária (REIS, 2005, p. 76).

Sophia Andresen possuía um inegável apego à vida, à natureza, ao homem, o que a levou a escrever de maneira comprometida com aqueles que com ela compartilhavam a experiência de ser e estar no mundo. Novamente, evocamos a poeta, que explica a relação íntima entre sua escrita e o real:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito da verdade que o anima, a procurar a relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética (ANDRESEN, 2011, P. 841 – Arte Poética III).

Tanto o espantoso esplendor do mundo, quanto o espantoso sofrimento do mundo são elementos retratados na poética andreseniana, contribuindo ainda mais para a dualidade existente em toda sua obra. Ela assume que em sua lírica há a presença tanto do *Kaos* quanto do *Kosmos*. O Caos seria a primeira divindade a surgir no universo e acredita-se que ele seria uma mistura primordial dos elementos, podendo controlá-los e fundi-los. Sendo assim, o caos seria o estado de onde as coisas se originam, a primeira realidade. “O Caos se transforma em Cosmos através do acto divino da criação que instala um tempo puro, [...] tempo do instante primordial que reúne em si a força totalizadora de um momento infinito” (MALHEIRO, 2008, p. 130). O caos seria, portanto, o espaço vazio primordial, representando um mundo em que coabitam a sombra e a luz, a beleza e o medo, sem diferenças.

O cosmos é um vocábulo relacionado à ordem, ao arranjo das coisas. Desta forma, a ele era relacionado à criação de toda coisa visível. Dele emergem dois planos, a terra e o céu, o terrestre e o divino, entre eles o mar. Há neste eixo uma possibilidade de comunicação com o sagrado “Através da ritualização, o tempo mítico primordial é reatualizado, de tal forma, que se torna num tempo cíclico que permite ultrapassar as fronteiras do próprio conceito de tempo” (MALHEIRO, 2008, p. 131).

Surge do caos, o cosmos, uma vez que tais elementos apresentam-se enquanto dualidades. É comum observar-se essa dualidade nas relações onde nota-se o duplo, como nas relações entre dia/luz/noite; morte/vida/luz; cidade/campo/mar; Apolo/Dionísio. Essas dualidades não devem ser observadas sob um aspecto maniqueísta de luta entre o bem e o mal, pois, para que exista o cosmos é preciso o caos, para que exista vida é necessária a morte, para que exista dia faz-se necessária a noite, para que exista a cidade é essencial o campo e para a existência de luz é imprescindível a escuridão. Sophia Andresen sabia da necessidade de buscar a luz em meio ao caos. É uma busca de medida e harmonia enquanto lição relegada pelos gregos. Por isso, em meio a um presente extremamente caótico, repressor, sua arte opõe a busca de um real, de um tempo incorruptível, “[...] onde podem coexistir homens e deuses tão naturalmente como numa Grécia tão antiga como a infância perdida do mundo” (MALHEIRO, 2008, p. 131-132). Podemos vislumbrar um exemplo dessa dualidade na seguinte estrofe do poema “Sinal de Ti”, do livro *Poesia*:

Tu não nasceste nunca das paisagens  
Nenhuma coisa traz o Teu sinal,  
É Dionysios quem passa nas estradas  
E Apolo quem floresce nas manhãs.  
(ANDRESEN, 2011, p. 67).

Para entender a dualidade presente nesta estrofe, devemos atentar para a distinção entre esses dois deuses, elaborada por Helena Malheiro (2008) a partir da teorização de Nietzsche sobre o apolíneo e o dionisíaco. Para essa estudiosa, Apolo é considerado o deus das musas e da poesia, sendo associado também ao romper do dia, ao mar, à perfeição harmônica. “Assim, Apolo ultrapassa o tempo e instala a eternidade genesíaca” (MALHEIRO, 2008, p. 166). Já Dionysios, para a estudiosa, “[...] aparece em múltiplos poemas de Sophia, tratado de forma pouco convencional e muitas vezes disfarçado de terror e de ausência” (MALHEIRO, 2008, p. 166). Logo, Dionysios seria aquele que passa como fulgurância do vento.

Atentemos no verbo “passar” que, neste caso, aparece como verbo transitivo indireto, indicando a ação de transpor, percorrer e levando-nos a pensar em vocábulos como rapidez e também de algo que está ausente. Já Apolo transparece permanência, clareza e florescer que normalmente são vocábulos conotados com os estados de alegria e perfeição. Ou seja, o ser que é revelado/buscado pelo sujeito poético, ao possuir aspectos dionisíacos e apolíneos, “É Dionysios quem passa nas estradas/E Apolo quem floresce

nas manhãs”, exemplifica claramente a busca de harmonia na qual a escrita andreseniana se pauta.

Note-se somente que essa dualidade nem sempre pode ser levada à risca por leitores ou estudiosos da obra andreseniana, considerando que Apolo é “[...] um deus que apresenta muitas zonas de sombra. Deus inquietante, complexo e autoritário, solar e octoniano, portador de vida e de morte” (BRUNEL, 1998, P. 72). Consideremos também que “Apolo nunca é um deus inteiramente justo e bom, mas tampouco se coloca ao lado das forças exclusivamente maléficas” (BRUNEL, 1998, P. 74). Isto é, Apolo é um deus ambivalente que oscila entre a luz e a escuridão. Como exemplo de obscuridade apolínea, evoquemos a *Ilíada* homérica, na qual um Apolo multi-flecheiro é o semeador da morte e do terror no acampamento grego através das flechas da peste dizimadora. Logo a dualidade entre Dionísio e Apolo não é sempre perfeita ou absoluta.

Ainda sobre alguns temas recorrentes na obra da autora de *O Nome das Coisas*, destacamos um intenso processo de imersão e intertextualidade com a cultura Clássica, que “[...] como um incontestável modelo de inteireza e equilíbrio que permite, especialmente aos poetas, desvelar o real e fazer emergir a harmonia e a beleza que ainda o habitam” (CUNHA, 2004, p. 7). Como mencionamos anteriormente através das dualidades apresentadas, há também a presença dos mitos na obra andreseniana como elementos duais – e como expressões do diálogo direto com a cultura Clássica –, uma vez que, ao mesmo tempo em que proporcionam uma aproximação do tempo em que o homem vivia em plena consonância com as coisas, portanto, em proximidade maior em relação aos deuses e do dia inicial, os mitos também “[...] fazem emergir perplexidades, angústias e questões que o homem coloca a si próprio e ao mundo” (CUNHA, 2004, p. 7). Acerca disso, Mircea Eliade (2007, p. 21) explicita que, ao evocar os mitos, o indivíduo torna-se contemporâneo deles e os faz reviver, pois “Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez”. Ao dialogar com o mito, Sophia Andresen demonstra que o mundo, o homem e a vida têm uma origem mítica significativa com a qual é necessário dialogar a fim de aproximar-se do divino primordial, reencontrar os entes sobrenaturais e reaprender a lição criadora subjacente aos mitos. Logo, na “perseguição do real” andreseniana, os mitos gregos, o olhar as coisas na totalidade revelam-se imprescindíveis na missão de chegar o mais próximo possível do absoluto, da perfeição e do equilíbrio.

No aspecto que tange à escrita andreseniana relacionando-se aos mitos, ao estabelecimento de intertextos, ressalta-se que existe um intenso elo com a cultura e Literatura helênica (Homero, Horácio, Plutarco, Ovídio, Eurípedes, Simónides de Ceos, entre outras obras e autores com os quais dialoga indiretamente), sem, contudo, deixar de lado os grandes nomes, as magistras vozes da Literatura de língua portuguesa e universal: Camões, Dante Alighieri, Garcia Lorca, Antero de Quental, António Nobre, Fernando Pessoa e seus heterônimos, Cesário Verde, Jorge de Sena, Ruy Cinatti, Byron, bem como diversos escritores brasileiros como João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, entre outros nomes de destaque na escrita literária. Este *modus operandi* da escrita andreseniana assinala que

‘Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de textos’ diz Kristeva, na esteira de Bakhtine. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto em relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura (PERRONE-MOISÉS, 1968, P. 73).

A obra andreseniana em relevo promove não somente um diálogo com o gênero lírico em si, mas também com as relações sociais, políticas e históricas vivenciadas por um sujeito particular, transfigurando a angústia, a percepção do mundo no qual milhões de pessoas viviam.

No processo intertextual, “[...] a ‘palavra literária’ não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Logo, a poética andreseniana é fruto não só daquilo que ela leu e se identificou de alguma forma, todavia, representa também um diálogo fecundo entre presente e passado, entre aquilo que se vê e aquilo que se viu, entre alguém que busca no tempo pretérito fontes e explicações que o levem a entender, buscar correspondências e semelhanças com o tempo atual em sua plenitude. Como exemplificação dessa forma de criar o literário, tomemos o poema “Fernando Pessoa ou Poeta em Lisboa”, contido no livro *O Nome das Coisas* (1977):

Em sinal de sorte ou de desgraça  
A tua sombra cruza o ângulo da praça  
(Trémula incerta impossessiva alheia  
E como escrita de lápis leve e baça)  
E sob o voo das gaivotas passa  
Atropelada por tudo quanto passa

Em sinal de sorte ou de desgraça.  
(ANDRESEN, 1977, p. 20)

Como dizíamos, neste poema, datado de 1972, a poeta empreende um diálogo no presente com a figura enigmática, obscura e fragmentada em si mesma que foi Fernando Pessoa. O criador da heteronímia foi alguém que renunciou à vida em função da Literatura e, ao mesmo tempo, tornou-se um dos grandes nomes da Literatura mundial, fazendo com que seu processo criativo e engenhoso se impusesse no horizonte de qualquer escritor posterior, tornando a escrita poética dos autores subsequentes um desafio em termos criativos. Este poema refere-se à presença de F. Pessoa como um “sinal de sorte ou de desgraça”, como uma sombra “trêmula incerta impossessiva alheia”, dionisíaca, imprecisa. A enunciação poemática converge diretamente com o tempo presente vivido pela autora, no qual havia uma insegurança generalizada causada pelo terror do regime ditatorial salazarista. L. R. Pereira (2003, p. 142) ressalta que “o real (*re*)*presentado* na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen engendra-se, paradoxalmente, pela manifestação subjetiva do mundo interiorizado pelo sujeito criador”, levando à constatação de que:

[...] captando da realidade vivida todos os fenómenos que se lhe apresentam sobretudo pelo *olhar*, mas não só, o sujeito vai moldando as suas impressões num universo imaginário, simultaneamente *irreal* e *real*, que não raro se deixa filtrar pela operação fulminante do acto de nomear, como vimos, consubstanciando originalmente o Universo e o Ser.

A relação entre a poesia andreseniana e a realidade social, conseqüentemente com a História portuguesa, é tão visível, imprescindível, forte e singular que a própria poeta reconhece que busca suas fontes e inspirações no tempo real e vivido:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato (ANDRESEN, 2011, p. 839 – Arte Poética II).

Todo o engajamento político de Sophia de Mello Breyner Andresen explica-se pelo fato de ela possuir uma consciência apurada em relação à História, assim como ter vivido sob um regime ditatorial em terras portuguesas, com duração de aproximadamente 50 anos. De 1926, quando líderes militares implantaram a ditadura e o Estado Novo (1933), até Abril de 1974 com a deposição do governo totalitário, a população lusitana

se viu envolvida em uma atmosfera opressora que lhe privava a liberdade, lhe fiscalizava a maneira de se vestir, de se comportar, ou seja, submetia o povo às imposições do regime (MAXWELL, 2006, p. 34).

Em consequência da percepção das situações críticas de interdição da democracia pela qual Portugal atravessava, é nítida a interlocução entre a poesia andreseniana com a brutalidade do mundo real, com a História contemporânea à autora e do discurso lírico que ela empreendia. É uma poesia não somente de sensações, mas, principalmente de visão, de retratação no poema dos rostos, dos mares, da vida que se vive e que se vislumbra, mas que também pode ser aniquilada pelas forças da repressão. Quando ela afirma que seu poema não nasce de um mundo ideal, percebemos que tudo o que está posto em versos é uma visão pessoal de um sujeito, mas de um alguém que se mistura não somente aos outros, como também a tudo aquilo que lhe é perceptível e passível de ser vivido com certa intensidade. Consideremos o seguinte poema de *Coral* (1950):

Depois da cinza morta destes dias,  
Quando o vazio branco destas noites  
Se gastar, quando a névoa deste instante  
Sem forma, sem imagem, sem caminhos,  
Se dissolver, cumprindo o seu tormento,  
A terra emergirá pura do mar  
De lágrimas sem fim onde me invento.  
(ANDRESEN, 2011, p. 171)

Neste poema observa-se que apesar da “cinza morta desses dias”, do “vazio branco dessas noites” ou da “névoa deste instante/ sem forma, sem imagem, sem caminhos”, o sujeito poético acredita ainda que tudo isso se dissolverá e, conseqüentemente, “A terra emergirá pura do mar”, desse mar “De lágrimas sem fim onde me invento”. Ao retomarmos a passagem em que a poeta afirma que sua lírica nasce de um mundo real, é possível que este poema revele uma realidade marcada pela escuridão, pela tristeza, uma vez que, até mesmo o mar que Sophia Andresen tanto celebra em seus poemas, como uma forma de se ter contato com os deuses, ser formado pelas lágrimas. Obviamente não se tratam de lágrimas de alegria e sim de “tormento”. Segundo Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 43):

A experiência do real surge em Sophia Andresen como campo de referencialidades onde se define uma crença no mundo manifestada em pontos de vista éticos. Em sucessivos pontos de vista éticos que rapidamente desenham questões de verdade, questões de regra de vida e questões de sentido da existência quer da realidade interior quer da realidade exterior.

Mesmo que o mundo esteja imerso no caos, nas contradições, em lutas, desigualdades, a autora ainda manifesta o desejo e a possibilidade de haver o surgimento do cosmos, de uma restauração de plenitude que existiu no dia inicial, paradisíaco, primordial, no qual homens e os elementos mundanos estavam unidos, possibilitando aos primeiros uma maior proximidade do divino. A vivência do real deslumbra tanto a poeta, a ponto de paralisá-la frente ao que muitos outros seres humanos veriam como banal. É uma espécie de êxtase nascido da admiração, concentração e contemplação. A percepção poética que emana dela é de tal maneira aguçada, permitindo-lhe vislumbrar esse real em elementos presentes no cotidiano humano:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada imaginário: era a própria presença do real. (ANDRESEN, 2011, p. 841 – Arte Poética III)

Neste ponto, faz-se necessário que evidenciemos nossa posição quanto à relação entre o poema e a transfiguração criativa do real em textualidade. Estamos de acordo com o que enuncia o estudioso inglês Michael Hamburger (2007, p. 147): “[...] o ‘real’ não deve ser confundido com o racional nem mesmo com a forma realista nas artes. A realidade tem de ser transformada pela imaginação antes que seja verdadeiramente percebida”. Esta passagem está plenamente em sintonia com L. R. Pereira (2003) quando este assinala que a metáfora poética andreseniana não imita o real, a História presente, não os traduz em palavras, mas torna possível a construção de outra realidade na e através da linguagem. Na criação deste novo mundo instaurado pela palavra poética pode surgir a existência de uma voz empenhada na defesa social, conseqüentemente,

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. [...] o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes (BOSI, 2000, p. 169).

A palavra, elemento edificador dessa nova realidade, possibilitou a Sophia Andresen expressar seus sentimentos, seus medos, angústias, felicidades, esperanças, revoltas perante uma realidade social e cultural marcada pela opressão e pelo silêncio. Dois elementos tornaram-se imprescindíveis nessa edificação, experiência e imaginação, já

que ambos possibilitam que a habilidade do artista revele de maneira alegórica sua percepção do mundo.

Em texto inédito da artista, datado de 1975, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (s.p), número 1052, de 26 de janeiro a 8 de fevereiro de 2011, ela revela que “Onde há violência há abuso e onde há abuso não há justiça. Onde há violência há medo e onde há medo não há liberdade. Onde há medo, há sempre alguém que poussa o seu pé em cima da cabeça dos outros”. Essa passagem alude aos anos que Sophia Andresen vivenciou em relação não somente à ditadura salazarista, bem como à segunda guerra mundial, à disseminação de governos totalitários por todo o mundo, da Europa à América Latina, entre outros acontecimentos que exemplificam o uso do poder para dominar populações e anular a vivência da cidadania. Em contextos de exclusão como esses, a liberdade é cerceada e todos se veem obrigados a viver de acordo com as normas ditas por uma minoria dominadora, interesseira e opressora.

Como aponta Clara Crabbé Rocha (1979, p. 125), sendo sempre “[...] fiel à sua noção de harmonia e à sua formação humanista cristã, Sophia revolta-se contra as injustiças sociais, de início em virtude duma consciência política, que pouco a pouco vai formando, como dum sentimento de justiça e de harmonia fraterna”. A poeta inicia um processo de defesa do ser humano que é reprimido, tentando cada vez mais defender valores essenciais para a vivência em sociedade, como a justiça e a liberdade. O caráter de revolta contra o que é injusto pode ser aferido do poema “Carta aos amigos mortos”, incluído no *Livro Sexto* (1962):

Eis que morrestes – agora já não bate  
O vosso coração cujo bater  
Dava ritmo e esperança ao meu viver  
Agora estais perdidos para mim  
– O olhar não atravessa esta distância –  
Nem irei procurar-vos pois não sou  
Orpheu tendo escolhido para mim  
Estar presente aqui onde estou viva.  
Eu vos desejo a paz nesse caminho  
Fora do mundo que respiro e vejo.  
Porém aqui eu escolhi viver  
Nada me resta senão olhar de frente  
Neste país de dor e incerteza.  
Aqui eu escolhi permanecer  
Onde a visão é dura e mais difícil

Aqui me resta apenas fazer frente  
Ao rosto sujo de ódio e de injustiça  
A lucidez me serve para ver  
A cidade a cair muro por muro  
E as faces a morrerem uma a uma  
E a morte que me corta ela me ensina

Que o sinal do homem não é uma coluna.

E eu vos peço por este amor cortado  
Que vos lembreis de mim lá onde o amor  
Já não pode morrer nem ser quebrado.  
Que o vosso coração que já não bate  
O tempo denso de sangue e de saudade  
Mas vive a perfeição da claridade  
Se compadeça de mim e de meu pranto  
Se compadeça de mim e do meu canto.  
(ANDRESEN, 2011, p. 419).

O sujeito poético denuncia, de forma direta, o país que é constituído “de dor e incerteza”. A paisagem não é plena de imagens que extasiam o ser, ao contrário, “a visão é dura e mais difícil”. Esses elementos obrigam o eu lírico a tomar as rédeas de seu destino e de sua comunhão com os homens para “fazer frente/ Ao rosto sujo de ódio e de injustiça”. E, em meio a essa situação insustentável e aterrorizante a lucidez serve apenas “para ver/ A cidade a cair muro por muro”, para presenciar “as faces a morrerem uma por uma”. Esse país dilacerado, que é transfigurado em palavras, obriga o eu lírico a evocar os amigos que já morreram, uma vez que no local onde se encontram espera-se que “o amor / Já não pode morrer nem ser quebrado” seja vivido em plenitude, assim como vivam “a perfeição da claridade”. Estando mais próximos da unidade perdida, esses amigos são os únicos que podem se compadecer do canto e do cantor dos versos, além de seus prantos e de sua dor.

A poeta identifica a justiça como elemento equilibrador do mundo, aproximando-se do ideal grego de medida. O que é algo extremamente relevante e importante, uma vez que, para ela a justiça “Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo” (ANDRESEN, 2011, P. 842 – Arte Poética III). Isso aponta para a justiça como uma instância libertadora que deve ser buscada e evocada em qualquer âmbito onde esteja em falta ou ameaçada. Como executor da memória, cabe ao poeta lembrar os seus leitores e semelhantes que não devem ficar deslumbrados diante da beleza do mundo e esquecerem-se daqueles que sucumbiram à miséria das circunstâncias deflagradas pelo real:

Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade de nossa consciência (ANDRESEN, 2011, P. 842 – Arte Poética III).

A arte andreseniana não deixa, em nenhum momento, de pender para uma espécie de perspectiva ética da poesia, o que é ao mesmo tempo clássica e moderna, projetada na metáfora e na imagem. Endossando, o que foi dito até o presente momento sobre o real, a História vivenciada, a justiça e sociedade, L. R. Pereira (2003, p. 150) distingue:

À procura da verdade e da justiça, o acto poético andreseniano *navega* no deslumbramento do real concreto, actualizando através da redescção que realiza, uma particular visão do mundo, poeticamente fundada. A poesia estabelece com o real irredutível uma relação sagrada, determinada pela essência da *dualidade* dos fenómenos caracterizados pelo *espanto* e pelo *sofrimento*.

O artista, enquanto alguém que alcança o grande público, que deixa suas palavras e pensamentos se levarem pelo vento às paragens mais inimagináveis, possui um compromisso social que deve sempre vir à tona. E Sophia de Mello Breyner Andresen possuía clarividência sobre isso, fazendo com que seus poemas de luta por igualdade, justiça, liberdade e libertação fossem uma fonte de disseminação da palavra alada, que fere tudo o que acossa o homem na sua dignidade de sujeito humano:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através de sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados pela luta pela sobrevivência mas somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser (ANDRESEN, 2011, P. 842 – 843 – Arte Poética III).

Essas palavras encontram ressonância no que é postulado pelo estudioso inglês, Michael Hamburger (2007, p. 58 - 59), quando diz que “Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e ‘ativista’ ou não”, “[...] a simples prática da poesia como arte cujo meio é a linguagem tem implicações sociais que receberam ênfase especial neste século”. A citação anterior evidencia não só o poder da palavra literária e poética na modificação da maneira do ser humano vislumbrar o mundo, de reinterpretá-lo. A importância que os textos poéticos assumem no contexto social, histórico e político de qualquer sociedade é comprovada pelo fato dos totalitarismos sempre terem tentado (e, infelizmente, alguns continuam) calar muitos artistas, temendo as revelações/revoltas que seus escritos poderiam acarretar como consequência de um

processo de leitura cúmplice que desaliena e aponta em riste para a modificação do quadro social e cultural.

Em meio aos conflitos sociais que envolvem cada sociedade, o poeta usa o poder da palavra para defender os seus direitos e de seus iguais, de intervir na História de maneira consciente. O que implica numa criticidade do artista ao lidar com a palavra, aludindo ao poema que “[...] não pode ser um bom poema se cada palavra nele não tiver sido pesada – se assim é, eles têm função implacável [...]” (HAMBURGUER, 2007, p. 59).

A palavra do artista, ao agir positivamente sobre a consciência humana, pode levar à luta por condições mais dignas, por realidades mais justas e desejadas, pelo direito de exercer a liberdade de viver sua vida sem quaisquer tipos de interdições sociais, morais, religiosas ou políticas. Ao falar-se de pedras, brisas ou outros elementos, o poema sempre tem algo mais a revelar, pois a palavra poética é polifônica e carrega consigo virtualidades que possibilitam, através do “manto diáfano da fantasia”, revelar um mundo real, no qual sejamos “herdeiros da liberdade e da dignidade do ser”. Nesse caso, a poeta assume que,

É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e me faz estar no ser. É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política (ANDRESEN, 1977, p. 77).

O caráter político que Sophia Andresen reconhece na poesia e, sobretudo, na lírica escrita por ela, revela ou implica que o pensamento da poeta, por mais que seja centrado em um sujeito do qual irradia, tem implicações diretas no todo. A política, ao menos em teoria, e a democracia defendida pela artista em questão, envolvem um pensar e um agir coletivamente. Isso demonstra que

A política dos poetas seria de interesse limitado se suas tentações fossem de todo diferentes das de outras pessoas; mas uma revolta da imaginação ou dos instintos contra a civilização organizada de modo cada vez mais intrincado é por demais geral (HAMBURGUER, 2007, p. 121).

E essa revolta, é referida pela própria autora d’*O Nome das Coisas* (1977), quando alega que “[...] a poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária – é o não-aceitar fundamental” (ANDRESEN, 1977, p. 77).

Desde seus primeiros livros, Sophia Andresen demonstra a exploração de temas políticos vinculados à História de Portugal no século XX, que muitos estudiosos<sup>10</sup> dizem tornar-se mais enfático a partir de *Livro Sexto* (1962), aflorando cada vez mais o comprometimento da poeta com todos que, como ela, tiveram a liberdade privada pelo Estado. Nesta obra há um célebre poema intitulado “O Velho Abutre”:

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas  
A podridão lhe agrada e seus discursos  
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas.  
(ANDRESEN, 2011, p. 439)

Este poema, referido como alusão direta ao ditador, António de Oliveira Salazar, é exemplar no que toca à consciência da artista em face do poder sinistro do Estado, inclusive no que diz respeito aos discursos proferidos pelo ditador em si. Uma vez que as palavras dele tinham como objetivo não somente fazer a todos obedecerem-no, assim como proporcionar às pessoas um sentimento de conformidade em relação à realidade em que viviam. A poeta, frente a esse tipo de acontecimento, utiliza-se de sua escrita como uma maneira de revelar o “não-aceitar fundamental” latente em sua mente e princípios. Este poema é apenas um exemplo de muitos textos através dos quais a poeta revela sua inconformidade com a política e a História do Portugal em que viveu e escreveu. Os escritos andresenianos têm a possibilidade de rebelar-se contra aquilo que era silenciado. Neste caso, a poesia assume uma dimensão iluminadora, maneira de revelar, de fixar os olhos das pessoas para a situação degradante de exclusão a que o Estado submetia os cidadãos portugueses.

A poesia de Sophia Andresen é, pois, política e necessariamente revolucionária. Isso se dá pela crença da artista de que a palavra pode intervir no real, endossando a passagem em que a própria poeta revela não viver em uma torre de marfim. Pelo contrário, ela faz parte de uma sociedade que se mostrou sufocada e agonizante por quase meio século e sentiu que uma das maneiras de modificar os quadros político e social com os quais não concordava passava necessariamente pela utilização da palavra poética como meio de libertação e revelação.

No presente capítulo, foi necessário situar a escrita poética andreseniana no âmbito da poesia portuguesa contemporânea, bem como destacar o caráter interventivo político, sócio e historicamente dos poemas de Sophia Andresen para que pudéssemos em-

---

<sup>10</sup> Isso é vislumbrado nos estudos de Joaquim Manuel Magalhães (1999), Luis Ricardo Pereira (2003) e Helena Malheiro (2008).

basar a leitura dos poemas d'*O Nome das Coisas* (1977). Tendo em vista a preocupação da autora com a liberdade de todos e com o exercer a democracia – portanto, o engajamento socio-histórico de seus escritos - no próximo capítulo analisaremos a obra *O Nome das Coisas* (1977), evidenciando o caráter de intersecção entre os poemas contidos em tal obra e o contexto histórico, social e político por eles descortinados.

#### 4. “A POESIA ESTÁ NA RUA”

Desencanto dos dias

Não era afinal isto que esperávamos  
não era este o dia  
Que movimentos consente?  
Ah ninguém sabe  
como ainda és possível poesia  
neste país onde ninguém nunca viu  
aquele grande dia diferente  
(BELO, 2009, p. 83).

*O Nome das Coisas* (1977) figura dentre as produções literárias mais emblemáticas e reveladoras do sentimento revolucionário diante da realidade sociopolítica portuguesa do século XX. Como foi apontado por Álvaro Manuel Machado (1978, p. 72), “[...] este livro aparenta dalgum modo a um diário, sobrelevando-se o ritmo vital, captando-se o fenómeno poético ‘com fúria e raiva’ dirigidas em sentidos bem precisos de clamor e denúncia”. Outro elemento constituinte da obra andreseniana em questão, devendo ser ressaltado, é sua composição de “Poemas datados, aliás (...) indo de 1972 a 1976, situando-se bem claramente o centro cronológico criador no período que parte de 25 de Abril de 1974, título de um dos poemas” (MACHADO 1978, p. 72). Do ponto de vista da construção literária, trata-se, portanto, de um *corpus* poético no qual se permite acompanhar o antes, o durante e o pós-Revolução. Essas fases são balizas que conferem um andamento poético à obra ou movimentos de codificação da textualidade poética.

No tocante à importância da obra escolhida como *corpus*, Rosa Maria Martelo (2010, p. 41) destaca:

[...] não é de admirar que *O Nome das Coisas* venha a integrar uma meditação de ordem social e política, uma atenção imensa à circunstancialidade próxima, sem nunca correr o risco que corra, por exemplo, a poesia neo-realista: paradoxalmente, a este nível, é mesmo a recuperação de um certo Romantismo o que aqui permite continuar a tradição de modernidade, porquanto a aventura de Sophia permanece essencialmente discursiva e fiel a uma busca poética – e independente de qualquer formação pré-ideológica.

É tão relevante destacar-se o caráter datado tanto da obra em destaque, quanto dos poemas que a constituem, que a própria autora a concebeu em três partes, nas quais figuram poemas escritos em épocas distintas, vejamos: “I – 1972 – 73”; “II – 74 – 75”; e “III” – que inclui três poemas datados de 1976, sugerindo, situar-se num momento posterior de recolha e elaboração em relação às partes anteriores. Sendo assim, consideran-

do-se que a escrita andreseniana presente em *O Nome das Coisas* (1977) é, como vimos na citação de Álvaro Manuel Machado (1978), constituída de “clamor e denúncia”, neste trabalho, investigamos este texto poético, considerando o percurso temático balizado pelos Cravos revolucionários de Abril que ela própria nos impõe. É indispensável frirmos novamente que os períodos estruturadores da obra escolhida como *corpus* da análise correspondem a três fases interseccionadas com a História de Portugal: o primeiro diz respeito à vivência sob o regime totalitário, ou seja, à fase anterior à Revolução dos Cravos que depôs o regime salazarista; o segundo refere-se à atmosfera preparatória para a Revolução de Abril, com grande efervescência de ideias, resistência política, lutas clandestinas, como também ao momento em que a insurreição emerge; o terceiro momento é marcado pelo período pós-Revolução, no qual são transfigurados pela textualidade andreseniana os ganhos e as perdas, bem como as contradições da dinâmica cultural e social criada pelo desenrolar de Abril.

Em artigo intitulado “O ano literário de 1977”, Eduardo Prado Coelho (1992) discorre sobre os grandes acontecimentos literários ocorridos neste ano – inclusive a publicação da referida obra de Sophia Andresen. Em seu trabalho E. P. Coelho (1992, p. 58) expressa que “Do ponto de vista da produção cultural, 1977 foi um ano francamente positivo”, “Dir-se-á somente que parecem terem-se confirmado – e que é no período em que um certo esvaziamento de horizontes se vai operando que as máquinas literárias reaparecem no seu trabalho de nos povoar o horizonte de ‘horizontes portáteis’ [...]”. Por fim, ele destaca a importância de *O Nome das Coisas* no panorama literário a partir daquele ano:

No campo da poesia, sucederam-se acontecimentos maiores [...] Sophia de Mello Breyner Andresen propõe-nos um livro muito marcado pela experiência quotidiana da tentativa de transformação dum país: *O Nome das Coisas* – uma das poucas obras onde o 25 de Abril se escreve explícita e demoradamente.

Diante dos acontecimentos que marcam a Revolução dos Cravos, bem como a História portuguesa, a palavra poética emerge do silêncio imposto pelo Estado, nesse processo, ela “[...] subverte tudo e já não há lugar para outra palavra viva a não ser a sua” (LOURENÇO, 1994, p. 260). A explosão revoltosa do 25 de abril de 1974 que culmina com a liberdade poética “[...] vinha a caminho há uma década já mas, em particular, começou a encontrar ‘a forma’ sem a qual seria irrelevante, a partir dos anos cruciais de 68”. Ou seja, apesar da afirmação de E. P. Coelho (1992) de que *O Nome das*

*Coisas* (1977) seria uma das poucas publicações artísticas na qual se encontram marcados os acontecimentos do 25 de abril, faz-se necessário destacar que a Revolução já estava sendo preparada há muito tempo, uma vez que os militares, o povo lusitano e os artistas em geral já demonstravam veementemente descontentamento a respeito da Guerra Colonial africana, da censura e de outras formas subversivas de controle. Delineava-se a preparação de um levante através do qual o regime salazarista seria deposto.

Em termos de análise, torna-se imprescindível investigar o significado do título da obra. *O Nome das Coisas* (1977), como é sugerido na escolha desta designação, vêm à tona, a fim de trazer ao conhecimento de todos, os nomes de cada episódio que compõe o universo no qual a obra está amparada, ou seja, dialoga com a História contemporânea de Portugal, crivada pela ditadura salazarista, Revolução dos Cravos, como também pelos desdobramentos de tal insurreição. No que concerne à reestruturação da vida portuguesa, houve um antes e um depois dos Cravos. O tom de tal obra poética possui um significado evidente “[...] dar nome às coisas é, de certo modo, conhecê-las e emprestar-lhes sentido. [...] Em Sophia o nomear das coisas não é só ligá-las ao universo como, em certa medida, exorcizá-las e denunciá-las, chamando-as pelo seu nome” (BELCHIOR, 1986, p. 41).

A poeta, que acredita na dualidade presente no universo, transforma o ato de nomear uma ação mágica, de forma que

À semelhança de Deus, que disse ‘Haja luz’ para fazer a luz existir, a poeta diz, nomeia, a luz de Creta, que existe conforme é invocada: ora ‘dura’, ora ‘aguda’, ‘limpa’ ou ‘branca’. Ou será, pelo contrário, a luz que fala e manda, gerando a verdade anunciada pelo texto poético? (ZENITH, 2011, p. 41)

De qualquer forma, o texto poético é o instrumento revelador desse mundo que precisa ser vasculhado e revirado. Com isso, “Os nomes equivalem a *numes*, ou *lumes*, das coisas que designam” (ZENITH, 2011, p. 41).

Enquanto desejo de nomear aquilo que abalava e modificava a vida portuguesa, Sophia Andresen, através da obra em questão, age a fim explicar os posteriores questionamentos acerca da referência extratextual, portanto histórica, transfigurada nos poemas constituintes de *O Nome das Coisas* (1977). Isso se dá porque, ao mesmo tempo em que há uma simbiose no texto entre experiência pessoal e coletiva, existe também outros recursos de escritura a que a autora faz referência como a autorreferencialidade, a intertextualidade, a referência histórica, etc.

Na confecção dos poemas constituintes da obra em análise, a autora concebe a História como um discurso, uma textualização do acontecimento, uma mediação entre a realidade e o texto, que possui a linguagem enquanto suporte que acaba “[...] reconhecendo ao mesmo tempo em que a própria historiografia é uma forma de remanejar, reformar, em suma, mediar o passado” (HUTCHEON, 1991, p. 200). Sendo assim, os escritos de Sophia de Mello Breyner Andresen são percepções artísticas da realidade na qual viveu, tentativas de transfigurar textualmente o que vivenciava. Isso faz com que seus poemas sejam maneiras de investir numa textualização poética que prescindia dos vestígios do passado e da experiência presente ao fazer poético.

Ao aderir à claridade e à transparência como princípios da arte poética, Sophia Andresen aproxima-se da realidade, tentando ajudar aos outros seres humanos a retirem de si a venda constituída de mentiras, falsidades, medos que o espírito repressivo impôs a todo um povo. Através de sua escrita, a autora não possui a intenção de reproduzir os acontecimentos históricos referentes à sua vivência no Portugal de Salazar “[...] mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 198). Pensar, no caso presente, configura-se como uma maneira de iluminar, de retirar as vendas dos olhos de todos que se sentiam acudados pelo governo totalitário, assim como uma forma de questionar a situação que aos poucos era imposta a toda pátria lusitana.

Em *O Nome das Coisas* (1977), a poeta reivindica, para o artista e para a arte que este leva a termo, um papel social e político, assumindo com veemência que “[...] a arte não pode abandonar a representação do real, não pode deixar de fazer a confiança no mundo e nas suas oblíquas refrações numa palavra, num som, numa cor [...]” (MAGALHÃES, 1999, p. 59).

A respeito desta perseguição/inquirição do real andreseniana e do estabelecimento de intertextos com a História lusa, Helena Malheiro (2008, p. 80) explicita que:

A relação de “perseguição do real” implica portanto forçosamente uma evolução dentro de uma “busca atenta” da liberdade e da justiça. A “atenção” e o “rigor” definem aquele que busca uma “relação justa com o homem”. A missão do poeta implica uma responsabilidade inequívoca que é a da sua voz como força de uma união ética e estética num país onde a censura ameaça a palavra. A poesia, para Sophia, deve ser um instrumento activo de intervenção social.

A autora de *O Nome das Coisas* (1977) contempla a arte poética enquanto meio de tornar o ser humano mais consciente de si e do mundo que o circunda, possibilitando-o pensar, refletir e perceber quão alienantes podem ser os mecanismos de interdição

criados por um aparelho político repressivo e alienante. Ela afirma no ensaio “Poesia e Revolução”:

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a Revolução será real (ANDRESEN, 1977, p. 78).

O papel atribuído pela poeta tanto à mão criadora do poema, quanto ao que é traçado, desvela o comprometimento artístico com a alteridade. Ao exprimir poeticamente aquilo que vê e acredita, sua arte emerge como instrumento de desocultação do domínio político de um governo totalitário, referenciando sempre que possível os elementos reais, “[...] conferindo-lhes significância e literariedade poética” (CEUCCUCCI, 2011, p. 17). Dessa forma, a escritura sintomatiza um desejo de participação ampla da população na construção de um projeto nacional democrático, livre, humanista. A leitura crítica dos poemas andresenianos permite que nos aproximemos o máximo possível do:

[...] sentimento de justiça e verdade, de moralidade *tout court*, que inunda de forma invasiva e permanente a própria essência do fazer poético da autora; e que vai ao encontro do próprio modo de a poetisa se colocar perante a realidade política de seu país, provocando nela uma postura, como mulher e como intelectual, de intransigente resistência relativa à barbárie do regime salazarista, agravadas pelas guerras em África dos anos 60; barbárie de uma classe política liberticida que, envolvendo-se de forma insolúvel nos males das suas contradições, determinará a Revolução de 25 de Abril de 1974 (CEUCCUCCI, 2011, p. 23).

Silenciar-se diante de momentos emblemáticos para a sociedade portuguesa, quanto os expressos em *O Nome das Coisas* (1977), equivaleria a uma forma de autocensura, portanto, uma maneira de colaborar com um regime que não aceitava posições contrárias às suas, uma forma de colaboração através da omissão. Caso cedesse à violência psicológica (censura, PIDE, denúncias, entre outras), e muitas vezes física, que aviltava a toda população lusitana, a poeta deixaria de exercer o seu papel enquanto artista e intelectual empenhada, isto é, alguém que assume a arte como um revelar da miserabilidade humana e não um esconder assinalado pela covardia. Na ótica andreseniana, a arte desempenha um inegável papel na construção de um humanismo democrático e transformador.

Em uma sociedade patriarcalista, na qual as mulheres não tinham liberdade de expressão e de atuação política, Sophia de Mello Breyner Andresen mostrou-se altamente à frente das concepções retrógradas, que coercitivamente impediam a participação fe-

minina na vida política portuguesa. Agora é a poeta/mulher quem questiona as coisas, quem as tira do lugar previamente estabelecido, assumindo “[...] então a crueldade da procura, que corta as coisas para lhes alcançar o interior” (EIRAS, 2011, p. 31). Pedro Eiras (2011, p. 31) esclarece um pouco mais o grau desta procura ao revelar que “O homem é a medida de todas as coisas, como quer Protágoras, mas uma medida que se molda às coisas interrogadas”. Nestes questionamentos e revelações, a poeta não somente aponta como também percebe claramente que, em meio ao cosmos em que vive, o caos é algo latente, real.

Não pensemos que a descrição da realidade sociopolítica e histórica efetuada pela poeta equivaleria a um quadro fiel da realidade, no sentido de uma mimesis estrita, realista ou mesmo simplista. Na verdade, “O objecto [poético] adquire, de facto, quase naturalmente um valor alegórico, transforma-se em promessa de uma riqueza de valores, prelúdio à suspensão do real e à revelação da verdade” (LANCIANI, 2011, p. 12). No ensejo desta discussão sobre a relação entre o poema e a História, é conveniente destacarmos que, produzida por um sujeito particular, a poesia andreseniana é marcada pela despersonalização. Neste processo:

[...] o poema resulta de uma escuta atenta do real, visto ser uma espécie de “respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”. Assim a nomeação do real efectua-se através de um processo de despersonalização, isto é, da criação de uma voz impessoal que imediatamente se desprende do eu que a criou (CUNHA, 2004, p. 84).

A despersonalização de certa forma está a serviço de um espírito clássico que se pretende universal e é válido para todos, sejam portugueses ou não. A obra, mesmo sendo estruturada por um eixo temático histórico, assume uma fulgurância que a ultrapassa e garante a ela uma recepção exitosa ainda hoje. Sophia não se esgota na e com a tematização da História. A habilidade de plasticização da História evidenciada por Sophia é passível de encontrar identificação com leitores de outras culturas, cujas sociedades tenham, estiveram e mesmo estejam contemporaneamente sob o jugo de todo o tipo de repressão, como ocorre com a população do Egito, Síria, dentre outros países.

Ainda a respeito da nomeação empreendida por Sophia Andresen, Ponç Pons (2011, p. 121) acredita que:

Sophia compraz-se na cadência de uma linguagem clarificadora que procura a palavra desalienada para revelar a realidade do mundo. Mulher crente de fé rebelde contra as teologias do nada, o seu lirismo não é sentimental,

lamuriento, mas uma voz que recria as circunstâncias vitais e disseca a sua época, tentando harmonizar lírica e épica, mas sobretudo ética e estética.

O ato de nomear as coisas exige que, em contraponto, a realidade seja vislumbrada, focalizada em plenitude. Dentre os sentidos humanos que se sobressaem nessa relação, destacamos a visão, uma vez que ela revela ao leitor o poema e este mesmo interlocutor deverá vislumbrar no mundo aquilo que lhe é posto sob a mirada. O nomear andreseniano torna-se, desta maneira, um ato genesíaco – um intertexto com o Gênesis bíblico, no qual Deus nomeia as coisas e os seres. Isso é claramente demarcado no decorrer da obra sobre a qual discutimos até então. Através da análise de algumas passagens do poema “Açores”, encontram-se exemplos de tal relacionamento:

Há um intenso orgulho  
Na palavra Açor  
E em redor das ilhas  
O mar é maior

Como num convés  
Respiro amplidão  
No ar brilha a luz  
Da navegação

Mas este convés  
É de terra escura  
É de lés a lés  
Prado agricultura

É terra lavrada  
Por navegadores  
E os que no mar pescam  
São agricultores

Por isso há nos homens  
Aprumo de proa  
E não sei que sonho  
Em cada pessoa

As casas são brancas  
Em luz de pintor  
Quem pintou as barras  
Afinou a cor

Aqui o antigo  
Tem o limpo do novo  
É o mar que traz  
Do largo o renovo

E como num convés  
De intensa limpeza  
Há no ar um brilho  
De bruma e clareza

É convés lavrado

Em plena amplidão  
É o mar que traz  
As ilhas na mão

Buscámos no mundo  
Mar e maravilhas  
Deslumbradamente  
Surgiram nove ilhas

[...]  
(ANDRESEN, 1977, p. 66 – 68)

Como pode ser observado, através da ênfase ao sentido da visão, é descrito o arquipélago português dos Açores. Primeiramente, notemos que “Açor” é o nome de um pássaro, semelhante a uma águia, que possui um olhar muito aguçado e amplo, capaz de vislumbrar algo ínfimo de uma grande altura e distância. Sendo assim, a palavra “Açor” traz “um intenso orgulho”, por possibilitar ao eu lírico investigar e revelar uma realidade que, muitas vezes, encontra-se imersa em uma intensa bruma, impossibilitando a outro ser perceber a amplidão dos acontecimentos relacionados à realidade sociopolítica de Portugal. Vale destacar que o poema em questão promove o emergir do dado histórico, uma vez que o arquipélago dos Açores foi, na expansão marítima portuguesa, uma das primeiras terras descobertas pelos nautas lusos, servindo mais tarde de apoio para as outras empresas: África, Índia, Brasil, China e Japão. Sua posição central no meio do Atlântico muito contribuiu para o sucesso da expansão marítima portuguesa a partir dos séculos XV e XVI.

Quanto ao ato genésico de nomear, esse ato é elaborado primeiramente através da utilização de substantivos concretos, como ilha, mar, navegação, convés, terra, agricultura, agricultores, homens, proa, sonho, pessoa, casas, pintor, entre outros. Destaquemos que a adjetivação contribui para a caracterização dos substantivos, tornando-os elementos prontos para serem visualizados, inclusive nas suas nuances de cores, notemos a utilização de adjetivos em algumas passagens: “O mar é maior”, “É de terra escura”, “É terra lavrada”, “As casas são brancas”, entre outros. Através da utilização dos dois elementos ressaltados, substantivos e adjetivos, o interlocutor do poema consegue criar em sua imaginação, quadros pictóricos que se aproximam do que é descrito. Rosa Maria Martelo (2011, p. 65) assegura que “[...] o poema [andreseniano] é ‘o mundo dito por ele próprio’ na exacta medida em que duplamente o apresenta em imagem: nele, cada coisa é destacada e enquadrada como imagem perceptiva e sonora”. Através do

fluir das sílabas ao longo dos versos de Sophia Andresen podemos estabelecer uma relação entre a imagem sonora e a imagem pictórica apresentada.

Ao considerarmos a escrita andreseniana d'*O Nome das Coisas* (1977), devemos também considerar a dimensão memorialística que ela apresenta. Para tanto, consideremos a seguinte afirmação de A. Bosi (2000, p. 177), na qual ele profere que “[...] a memória como forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da atividade poética”. Isso quer dizer que o poeta, ao transpor para o plano discursivo, seja ele oral ou escrito, o encantamento vislumbrado no universo circundante, vale-se da memória. Não é à toa que, para os gregos, a Literatura (*Poesis*) e a História (*Clio*) eram as filhas de Mnemosine e de Zeus, que presidiam a arte escritural de impedir ou interditar o esquecimento.

Quando falamos de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma artista social e politicamente consciente do seu papel de intelectual, que enfatiza, ela própria, que a sua poesia possui uma dimensão intervencionista, afiançamos a feição memorialística da sua escrita. O fato de seus livros e poemas serem escritos em períodos nos quais o poder esmaga a coletividade, bem como calcados na Revolução de Abril e no momento posterior a esse acontecimento, faz também com que situemos as composições líricas andresenianas como um exercício escritural marcado pela emergência da memória individual e coletiva, simbioticamente unidas e indissociáveis.

A nossa própria versão do passado é crivada por linhas marcadas, planejadas por nossas outras lembranças e pelas lembranças de outros, logo, os poemas que figuram em *O Nome das Coisas* (1977) são revisitações/ transfigurações do passado que impregnam tanto as memórias de sua autora quanto de todo um povo que, como ela, experienciou os momentos históricos vislumbrados e atualizados através de sua leitura.

Para G. Duby e G. Lardreau (1989, p. 61 – 62) a História é construída a partir de farrapos seletivos de memória. Tais farrapos relacionam-se àqueles que detinham o monopólio da expressão escrita, “ou seja, a parte senhorial da sociedade. Não vemos os camponeses a não ser pelos olhos do senhor. [...] o povo não fala, ou melhor, o que ele disse nunca foi fixado”. A História escrita, enquanto memória de um povo, “[...] é infinitamente mais dominada, no sentido forte do termo. É dominada, dominada pela própria estrutura de um poder”. (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 62). A percepção de que a História é comprometida com uma forma de poder dominante permite à Literatura explorar a História em seus interstícios, silêncios e lacunas existentes entre as fontes textuais e a própria confecção da escrita histórica, no caso da poesia, os poetas têm a possi-

bilidade de revelar aquilo que o discurso oficial deseja silenciar. Sophia Andresen, enquanto uma escritora política e socialmente comprometida, revela através de seus poemas elementos censurados em jornais e outros meios de comunicação durante a vigência do salazarismo, como crises econômicas e problemas relacionados à Guerra Colonial na África. Neste caso, o discurso poético, muitas vezes, revela o Outro da História, aquilo que foi esquecido ou apagado, demonstrando ser também um meio através do qual as memórias de um sujeito e, conseqüentemente, de um todo são preservadas e trazidas à tona sempre que necessário.

Considerando-se que uma das funções da Literatura é lembrar o que muitos gostariam que fosse obliterado ou que nunca ganhou registro por força do poder dominante, notamos que os poemas andresenianos são importantes para lembrar a população portuguesa de todos os anos em que viveram sob o crivo de Salazar e seus seguidores, uma vez que o regime salazarista, além de cercear a liberdade dos lusitanos, foi também responsável pela morte de muitas pessoas através de torturas e das lutas ocorridas nas guerras coloniais, dentre muitas ações monstruosas praticadas.

Tanto a História quanto a Literatura têm uma função social importante a desempenhar que é impedir o esquecimento das catástrofes, das barbáries e de enaltecer os valores da cultura e da civilização. Alfredo Bosi (200, p. 131) sublinha que

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.

O poema andreseniano explora a interlocução com a História portuguesa, assume a autorreferencialidade, retirando do passado e da memória coletiva e individual seu direito à existência. Ao lermos a composição poética “Cíclades”, na qual Sophia Andresen evoca Fernando Pessoa, o grande mito literário português ao lado de Luís Vaz de Camões, podemos notar como a poeta dialoga com a tradição histórica e literária portuguesa, evocando a figura do homem e do artista que refletiu em si e em seus escritos a crise identitária do sujeito na Modernidade:

Cíclades

[...]

Viveste no avesso

Viajante incessante do inverso

Isento de ti próprio

Em Lisboa cenário da vida

E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria

O empregado competente de uma casa comercial  
O frequentador irônico delicado e cortês dos cafés da Baixa  
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas  
Buscamos o rastro frio das tuas mãos  
- O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido  
À margem de ti dos outros e da vida  
Mantiveste em dia os teus cadernos todos  
Com meticolosa exactidão desenhaste os mapas  
Das múltiplas navegações da tua ausência –  
Aquilo que não foi nem foste ficou dito  
Como ilha surgida ao barlavento  
Com prumos sondas astrolábios bússolas  
Procedeste ao levantamento do desterro

Nascestes depois  
E alguém gastara em si toda a verdade  
O caminho da Índia já fora descoberto  
Dos deuses só restava o incerto perpassar  
No murmúrio e no cheiro das paisagens  
E tinhas muitos rostos  
Para que não sendo ninguém disseste tudo  
Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco – ó dividido –  
O instante que te unisse,  
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste  
[...]  
(ANDRESEN, 1977, p. 9 – 12)

O poema “Cíclades” permite-nos fazer considerações em relação à memória de um sujeito em crise, numa cultura também repleta de tensões, quanto à exaltação/construção da memória da figura de Fernando Pessoa. No caso deste poeta modernista e moderno, há o ultrapassar da portugalidade para se impor como um sujeito cuja crise ou cisão assume uma dimensão universal.

Ressaltemos que este poema de abertura da obra *O Nome das Coisas* (1977) dialoga veementemente com a poética pessoana (Pessoa foi um dos predecessores de Sophia Andresen) e se constitui também como uma homenagem eivada da consciência angustiante da influência e do desejo de ultrapassagem. O sujeito poético que chega a um grupo de ilhas gregas, localizadas no sul do Mar Egeu, denominadas Cíclades, evoca Pessoa, “O instante que te unisse”. Ao mesmo tempo a memória apela para a descrição das condições em que o poeta vivia, os lugares que frequentava, demonstrando que ele teve uma vida prosaica e comum, o que não o impediu de ser um gênio artístico: “Em Lisboa cenário da vida/ E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma

leitaria/ O empregado competente de uma casa comercial/ O frequentador irônico delicado e cortês dos cafés da Baixa/ O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo”.

Na caracterização de Fernando Pessoa, há o destaque de elementos de um alguém que se fecha ao mundo para viver somente para e na Literatura, “Viveste no avesso/ Viajante incessante do inverso”. Ele renunciou à vida em nome da escrita. Em fuga de um mundo altamente fragmentado, o poeta de Orfeu ironicamente fragmenta a si próprio, “Isento de ti próprio”, fechando-se aos acontecimentos exteriores. Rosa Maria Martelo (2010, p. 37 – 38) declara que “o ‘inverso’ parece associar-se directamente à ideia de um modo de ser em negativo, a uma não-vida”, como também ressalta que “não será excessivo entender que ele é também aquele que viajaria no *in-verso*, isto é, dentro do verso e apenas aí – aquele que viaja exclusivamente no poema e, portanto, no avesso de um mundo adverso”.

A Literatura foi o meio escolhido e encontrado por Pessoa para dialogar com a vida de forma plural, tornando externos seus pensamentos, através dela, ele “Viajavas no avesso no inverso no adverso”. O mais interessante nisso é que grande e significativa parte do que ele escreveu foi feito através de heterônimos, de maneira que ele “E tinhas muitos rostos/ Para que não sendo ninguém disseste tudo”. A soturnidade e mistério que rondaram a vida pessoana leva muitos a questionarem-se se não era o próprio Fernando Pessoa um heterônimo.

Por fim, podemos arrolar esse poema pessoano com o período histórico português, no qual Pessoa viveu. Para tanto, é necessário lembrar que conforme Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 54),

A partir do século XVII, Portugal entrou num longo período histórico dominado pela repressão ideológica, a estagnação científica e o obscurantismo cultural. Um período que teve a sua primeira (e longa) manifestação na Inquisição e a última (assim esperamos) nos quase cinquenta anos de censura salazarista.

É nesse quadro sócio-histórico português que surge a geração de Orpheu, ansioso pela renovação da vida artística portuguesa que encontrava-se estagnada em comparação com outros países Europeus, como França, Inglaterra, Itália, Espanha. Sendo assim, Sophia Andresen dialoga e surge na esteira de um caminho de experimentação artística inaugurada pelos órficos.

Sophia Andresen revisita criativamente tanto Fernando Pessoa ele mesmo, quanto seus escritos. Através do recurso paródico, ela faz com que os intertextos históricos e literários sejam vistos como algo que está sendo reelaborado, afim de que nasça uma

nova visão do “mundo” de maneira mais distanciada, e talvez por isso, mais crítica. Ao revisitá-lo, a autora não desejou minimizar o poeta referenciado. Na verdade, ela o escolheu, demarcando-o como importante para a História e para a literatura portuguesa, como alguém com o qual dialogar e ajudá-la a encontrar um termo conciliador perante uma realidade tão opressiva.

Quanto ao diálogo entre F. Pessoa em Sophia Andresen, Rosa Maria Martelo (2010, p. 37) declara que para a autora de *O Nome das Coisas* (1977) Fernando Pessoa parece representar uma referência fundamental, uma vez que, “[...] se por um lado, permite a Sophia subscrever uma certa tradição de modernidade, [...], por outro lado, também lhe permite acentuar a condição de dividido e a de poeta da distância e da ausência de real”, sendo que essas últimas características Sophia Andresen intenta superar. R. M. Martelo (2010, p. 39) reitera ainda que “Para Sophia, Fernando Pessoa representa, ao mesmo tempo, um pensamento e uma *techné* poética, uma inquestionável capacidade de rigor e arquitetura”. O que na escritura poética de Sophia pode ser identificado como um tributo do poeta que conseguiu alcançar aquilo que se espera de um texto poético bem conseguido: radicalidade, inovação, capacidade de se reinventar. É o clássico por excelência.

Sendo assim, Fernando Pessoa significou para Sophia Andresen, não somente um intertexto, mas um alguém com o qual dialogar e que através de sua História e poesia retira a poeta da sua zona de conforto, dos momentos de inteireza e plenitude, trazendo-a para um presente no qual a união com os deuses e as coisas não é passível de ser reestabelecida. Isso não significa que ela concorde sempre com ele, uma vez que ao parodiá-lo, a obra andreseniana alicerça-se na abertura do texto, vislumbrando-o como aberto a discussões, a questionamentos e a novas interpretações.

#### **4.1. O prelúdio da alvorada (I 1972 – 73)**

Esta primeira parte concernente à análise dos poemas de *O Nome das Coisas* (1977) foi intitulada pela própria autora como “I 1972-73” e compreende doze poemas que foram produzidos nos dois anos anteriores ao alvorecer da Revolução dos Cravos de 1974.

Para analisarmos as composições poéticas que constituem a parte primeira de *O Nome das Coisas* (1977), faz-se necessário pontuar as principais características referen-

tes ao regime totalitário português, bem como os acontecimentos que preparam a passagem do totalitarismo para a democracia.

A ditadura portuguesa adotou o nome daquele que assumiu em 1933 o controle absoluto do Estado, António de Oliveira Salazar, e até seu fim foi denominada salazarismo. O regime sustentado por Salazar era avesso às mudanças, inclusive econômicas, o que acarretou “o confinamento de Portugal a padrões econômicos e sociais tradicionais” (MAXWELL, 2006, p. 36), criando uma distância ainda maior da que já existia até então entre a atrasada economia portuguesa e as grandes potências europeias industrializadas como Inglaterra, Alemanha, França, entre outras.

A estagnação comercial e social lusitana custou à sociedade em geral uma grande paralisia econômica e social, como consequência disso “As taxas de doenças infecciosas, mortalidade infantil e analfabetismo em Portugal equiparavam-se às da Turquia” (MAXWELL, 2006, p. 36).

Impulsionado pelo Estado a manter o tipo de produção tradicional e secularmente empreendida, Portugal permaneceu na contramão de uma Europa que consolidava sua expansão comercial e industrial. A “Pequena Casa Portuguesa”, ao seguir os valores impostos pelo salazarismo, experienciou uma vida social que promovia a família como fonte primária e nuclear da harmonia social, na qual a autoridade patriarcal se destacava. Nesta defesa do paternalismo, o Estado não se encontrava só e recebia o apoio integral da Igreja. O apoio da Santa Sé dava uma chancela de legitimidade ao poder estatal, considerando-se que Portugal orgulhava-se de ser uma sociedade altamente católica, defensora dos direitos da família, da propriedade e de religião.

Lincoln Secco (2004) pontua que o ano de 1961 foi o ano crucial para derrocada do império colonial português e, conseqüentemente, do salazarismo. Essa derrocada se intensificou devido às insurreições armadas que surgiam nas possessões da África portuguesa em busca de libertação e independência. Portugal, ao contrário do que acontecia com os outros grandes impérios europeus na África, não aderira ao *indirect rule* – um sistema de governo desenvolvido pela Inglaterra, no qual o governo das colônias foi deixado na mão dos colonizados, permitindo a um número limitado de administradores ingleses fiscalizar o governo exercido na colônia. Esse sistema ganhou prestígio e estabilidade, ainda que à custa de certa perda de autonomia, uma vez que possibilitaria ao europeu colonizador explorar, continuando a controlar as práticas econômicas e políticas exercidas nestes locais. Em virtude dessa não adesão portuguesa e também ao desejo

de manter a qualquer custo as “províncias do ultramar”, os países africanos governados por Portugal se viam mantidos sob a tutela violenta da metrópole.

Em busca da independência, em 1961, iniciaram-se as lutas armadas, primeiramente, em Angola, estendendo-se em 1962 à Guiné e Cabo Verde, em 1964 a Moçambique. Um dado importante que deve ser mencionado é que os movimentos de libertação nas colônias portuguesas logo receberam ajuda financeira, fornecimento de armas e apoio diplomático de países como Argélia, Cuba, União Soviética, Leste Europeu, China, Escandinávia, grupos religiosos do Ocidente e, no início dos anos 60, dos Estados Unidos (cf. MAXWELL, 2006, p. 42).

Hoje, tem-se a consciência que a guerra colonial empreendida por Portugal significou muito mais do que a contenção de um levante, a fim de manter sua “hegemonia” colonialista. O Estado Lusitano não figurava dentre as potências econômicas mundiais, o período de 1961 a 1974 - duração do conflito armado - é marcado pelo excesso de gastos bélicos e início de uma crise econômica incontornável, cujos efeitos assolam o país ainda hoje. “Durante a guerra colonial, a porcentagem do PIB gasta com as Forças Armadas e a Defesa Nacional se manteve em patamares muito altos, próprios de países em esforço total de guerra (o problema é que essa situação durou quase quinze anos)” (SECCO, 2004, p. 99). Através de propagandas e outras maneiras subversivas, como a escrita da História dita “oficial” e controle total dos meios de comunicação do país, Salazar buscava “conscientizar” a população de Portugal que era necessário lutar pela defesa das terras do Ultramar.

Os desdobramentos dessa economia de guerra possuíam um reflexo direto no colonizador, desestabilizando o governo e abrindo brechas para que movimentos contrários a ele surgissem e se insurgissem (mesmo que de início sem muita eficácia). Com a intensificação do conflito militar, problemas sociais e econômicos agitaram Portugal em virtude de uma série de tentativas de golpes, o que apontava para que

Sucediam-se fortes críticas ao governo provenientes até mesmo do alto comando das Forças Armadas. Tentativas de sublevações militares localizadas, protestos de rua que redundavam em verdadeiras batalhas campais e greves ocorreram durante os anos de 1961 -1962. Nesse momento foi fundada a Frente Patriótica de Libertação Nacional, proponente de uma ação insurrecional, chefiada pelo general Humberto Delgado (mais tarde assassinado pelo regime) (SECCO, 2004, p. 100).

Desde então, surgiram, de forma não oficial, vários partidos e organizações contrárias ao regime, como a Frente de Ação Popular (FAP), braço armado dos dissidentes do Partido Comunista Português (PCP), o Comitê Marxista Leninista (CML), Liga de

Unidade e Ação Revolucionária (Luar), o Movimento Revolucionário do Proletariado (MRPP), a Organização Comunista Marxista Leninista Portuguesa (OCMLP), Comitês Comunistas Revolucionários – Marxistas-Leninistas (CCR – ML), a Unidade Revolucionária Marxista Leninista (URML), a União Democrática Popular (UDP) “fachada eleitoral do Partido Comunista (reconstruído)” (SECCO, 2004, P. 98), dentre outros.

Em 1970, falece Salazar, sendo substituído por Marcello Caetano, um dos antigos protegidos de tal ditador, que é alçado à condição de primeiro ministro português. Kenneth Maxwell (2006, p. 43), acerca do novo governante, caracteriza: “Caetano não era um grande reformador. Queria promover a modernização econômica de Portugal, combinando-a, porém, com extrema cautela política”. O resultado dessa tentativa de modernização em um Estado criado para resistir ao capitalismo e ao liberalismo foi quase imediato e veio do campo, “O descaso com a agricultura teve consequências políticas importantes, pois prejudicou até o ponto de ruptura uma das principais fontes de apoio ao antigo sistema” (MAXWELL, 2006, p. 43), resultando, desta crise agrária, uma grave escassez de alimentos.

Uma das consequências desta crise se traduziu na intensa emigração portuguesa para vários países como Brasil, França, Austrália, Estados Unidos da América, Canadá, entre outros, nos quais os lusitanos buscavam melhores condições para viver dignamente.

Marcello Caetano estimulou o estabelecimento de empresas multinacionais europeias em Portugal, mas, um governo já em ruínas não conseguiu sobreviver às crises e, principalmente, à Guerra Colonial, que “[...] acarretava grave escassez de mão-de-obra e sugava o dinheiro necessário para a expansão, além de envenenar as relações internacionais portuguesas, ameaçando, assim, a chance de Portugal ingressar na CEE” (MAXWELL, 2006, p. 50). Outro problema político que havia de ser enfrentado era a desaprovação das Nações Unidas e da própria OTAN, da qual Portugal era membro, da guerra para manter as colônias africanas a todo custo.

O povo português, juntamente com as Nações Unidas e a OTAN, mostrava-se descontente com os rumos tomados pelo salazarismo, uma vez que os lusitanos viam sua juventude ser obrigada a ir à África guerrear com as colônias que reivindicavam a autonomia e, na pior das hipóteses, não retornarem vivos à pátria. Para população, em geral, era uma guerra sem sentido, que resguardava interesses do governo do país, de uma minoria (Estado, Igreja – Terra/ Latifundiários) enriquecida às custas da miséria de

séculos, e não realmente os dos portugueses atingidos pela crise econômica e pela carestia. Eunice Cabral (2002, p. 367) afirma que

Desde o seu início, esta guerra acentua a clivagem entre governantes e governados numa situação em que os primeiros persistem num entendimento anacrónico da revolta africana e os segundos vão percebendo progressivamente que a guerra declarada é um empreendimento voltado ao fracasso porque funciona dentro de uma lógica (a da visão colonialista) que há muito perdeu a legitimidade num contexto mais vasto que o nacional.

A luta com as colônias africanas não possuía propósitos reais e contundentes para os soldados, sendo uma forma desesperada de o salazarismo manter seu Império e hegemonia. Consequentemente, os lusitanos em geral não vislumbraram nenhum sentido plausível ou admissível para as guerras. Sendo assim, os que iam lutar na África tinham como objetivo maior voltar vivos para casa. Esse fato gerava críticas exacerbadas em toda a nação portuguesa acerca da guerra e, principalmente, em relação à prostração a que todos haviam sido submetidos durante todo o período ditatorial.

O agravante que contribuiu para a queda do salazarismo e marcellismo foi a crise entre o governo e as Forças Armadas. Estas enfrentaram, desde o início da guerra colonial, graves problemas e se viam “[...] às voltas com uma encarniçada guerra colonial sem perspectiva de vitória e composta por uma oficialidade jovem que acumulava rancores de ordem sócio-profissional” (SECCO, 2004, p. 101).

Lincoln Secco, (2004, p. 103) destaca que Marcello Caetano esteve por um longo período insensível à situação das forças armadas, que eram pressionadas pelo repúdio internacional, pela impossibilidade de vencer e também pela perspectiva de ter de assumir a culpa de uma derrota humilhante, que tornava-se cada vez mais próxima e real.

Em 1973, o isolamento e fragmentação das Forças Armadas ficou evidente, quando a independência da Guiné foi proclamada e reconhecida diplomaticamente por 86 países, “[...] mais do que o número de nações que mantinham relações diplomáticas com Portugal!” (SECCO, 2004, p. 106). E o agravamento da crise imperial e nacional portuguesa em 1973 ainda teria mais um duro golpe, a divulgação através da imprensa mundial, em julho deste ano, de um massacre em Moçambique de cerca de 400 pessoas, desprestigiando ainda mais as Forças Armadas portuguesas.

Os milicianos, por sua vez, em um congresso realizado no Porto, também em 1973, divulgaram um abaixo-assinado contra o Congresso Nacional. O qual, em 13 de julho, divulgou um decreto que permitia àqueles que não eram soldados de carreira, após quatro anos de combate, pudessem retornar à metrópole e tornarem-se oficiais da

escala ativa, fazendo um curso de apenas dois meses (que os oficiais cursavam em quatro anos de preparação para a carreira). O grau hierárquico das Forças Armadas era, desta maneira, ofendido, tendo os milicianos a possibilidade de ultrapassar o grau de hierarquia de seus ex-comandantes (cf. SECCO, 2004, p. 108).

Em 18 de agosto do mesmo ano, alguns oficiais divulgaram uma carta-protesto contra o primeiro decreto e no próximo 9 de setembro, os oficiais de médio escalão reuniram-se. Esta última reunião foi considerada o encontro de fundação do Movimento dos Capitães, responsável direto pela deposição do governo.

Traçados os desgastes políticos e econômicos mais relevantes ocorridos em Portugal, desde 1961 até 1973, podemos vislumbrar que, nos dois anos precedentes à queda do regime, já havia uma grande efervescência de grupos contrários ao governo. As Forças Armadas tiveram um papel ímpar não em socorro ao regime estabelecido, mas em sua deposição.

Como é característico de governos totalitários, o salazarismo foi marcado pela censura a tudo aquilo que o contrariava, como livros, TV, rádio, jornais, revistas ou mesmo pessoas que se posicionavam de maneira contrária ao governo. Segundo Cândido de Azevedo (1997, p. 27), o regime de censura em Portugal começou a ser instituído já em 1926. O governo foi, aos poucos, lançando diretrizes, a fim de aperfeiçoar os mecanismos de censura aos diversos meios de comunicação e artísticos. As diversas diretivas publicadas pelo governo deixavam claro que “[...] todas as concepções filosóficas, de ordem política e religiosa, que não se identificam com as do regime, ficam automaticamente fora da lei” (AZEVEDO, 1997, p. 33).

Além dos mecanismos governamentais responsáveis pela censura, sublinhemos que os proprietários de livrarias, tipografias, tabacarias e outros lugares que vendiam livros denunciavam as publicações que, de alguma maneira, contrariassem os desejos do governo. Isso era feito para evitar multas, apreensões de livros ou fechamento dos estabelecimentos nos quais eram comercializados, bem como, por parte dos militantes de direita, para resguardar o governo de críticas (Cf. AZEVEDO, 1997, p. 53). De maneira que:

As manifestações de descontentamento, na área da cultura e da política, existiram e exerceram seu impacto na opinião pública. Mas era, essa crítica urbana e diminuta e quase sem nenhum poder de pressão. Quando algum intelectual levantava a voz contra o regime, era severamente punido. (...) É verdade que [o governo] controlava a Universidade e usava o instrumento da censura (AZEVEDO, 1997, p. 53).

Os livros, jornais e revistas que tinham a publicação permitida pelo governo tinham gravadas as palavras “Exame prévio”. Tudo isso demarcava o objetivo da utilização da censura pelo salazarismo, “Dominar e orientar por completo a opinião pública, era na realidade o grande e único objeto da Censura [...]. Se preferirmos, a Censura era como que um preservativo do regime” (AZEVEDO, 1997, p. 65).

Como podemos perceber, não era tolerado nenhum tipo de oposição em relação ao novo governo estabelecido no poder. Conforme o postulado de Kenneth Maxwell (2006, p. 35), “[...] o regime salazarista também lançou mão de temíveis instrumentos de repressão. A polícia política disseminou sua insidiosa influência por todo o país, percorrendo uma rede de colaboradores e espões. Nada se podia fazer contra a sua perseguição”.

A única saída encontrada pelos intelectuais, jornalistas, radialistas e militantes de esquerda para expressarem seu descontentamento com o sistema era escrever de forma metafórica, como ocorria. Antes mesmo da revolta militar e populacional de Abril, os autores lusitanos já manifestavam seu descontentamento em relação ao Estado em seus escritos, de forma plurissignificativa e metafórica para conseguirem a concessão de circulação de seus livros, e, para que, dessa maneira, os leitores decodificassem as ideias implícitas nas obras.

Dentre os artistas contrários ao salazarismo e que fizeram da Arte uma contestação frente ao regime destaque-se Sophia Andresen. Ao vivenciar muitas injustiças e repressões cometidas pelo Estado Novo, bem como acompanhar a prisão e exílio de amigos e de outros escritores e intelectuais, a desigualdade social, esta poeta portuguesa iniciou, através de sua escrita e da atuação política, uma luta por justiça e liberdade em que pautou a sua vivência até o fim dos seus dias. Ela avançou na intervenção cívica ao ser um das fundadoras da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Isso demonstra o comprometimento da autora na libertação daqueles que estavam encarcerados devido ao fato de fazerem oposição ao salazarismo, tendo assim sua liberdade cerceada, submetidos a interrogatórios, torturas, humilhações, opressões e fugas do país. Além disso, a poeta participou de vários eventos, reuniões políticas e literárias em Portugal e no exterior, nos quais declarava seu grande descontentamento com a situação opressiva encontrada em sua pátria.

Durante a Revolução dos Cravos, a autora d’*O Nome das Coisas* (1977) foi a criadora das palavras de ordem que ecoaram por todos os cantos de Lisboa e que diziam “A poesia está na rua”. Essas palavras de Sophia foram imortalizadas posteriormente

em um emblemático quadro de Vieira da Silva – pintora portuguesa exilada em Paris e um dos mais importantes nomes da Arte portuguesa do século XX. É necessário ressaltar também que em 1975, Sophia Andresen foi eleita pelo Partido Socialista para a Assembleia Constituinte. O que somente ratifica todo seu comprometimento político.

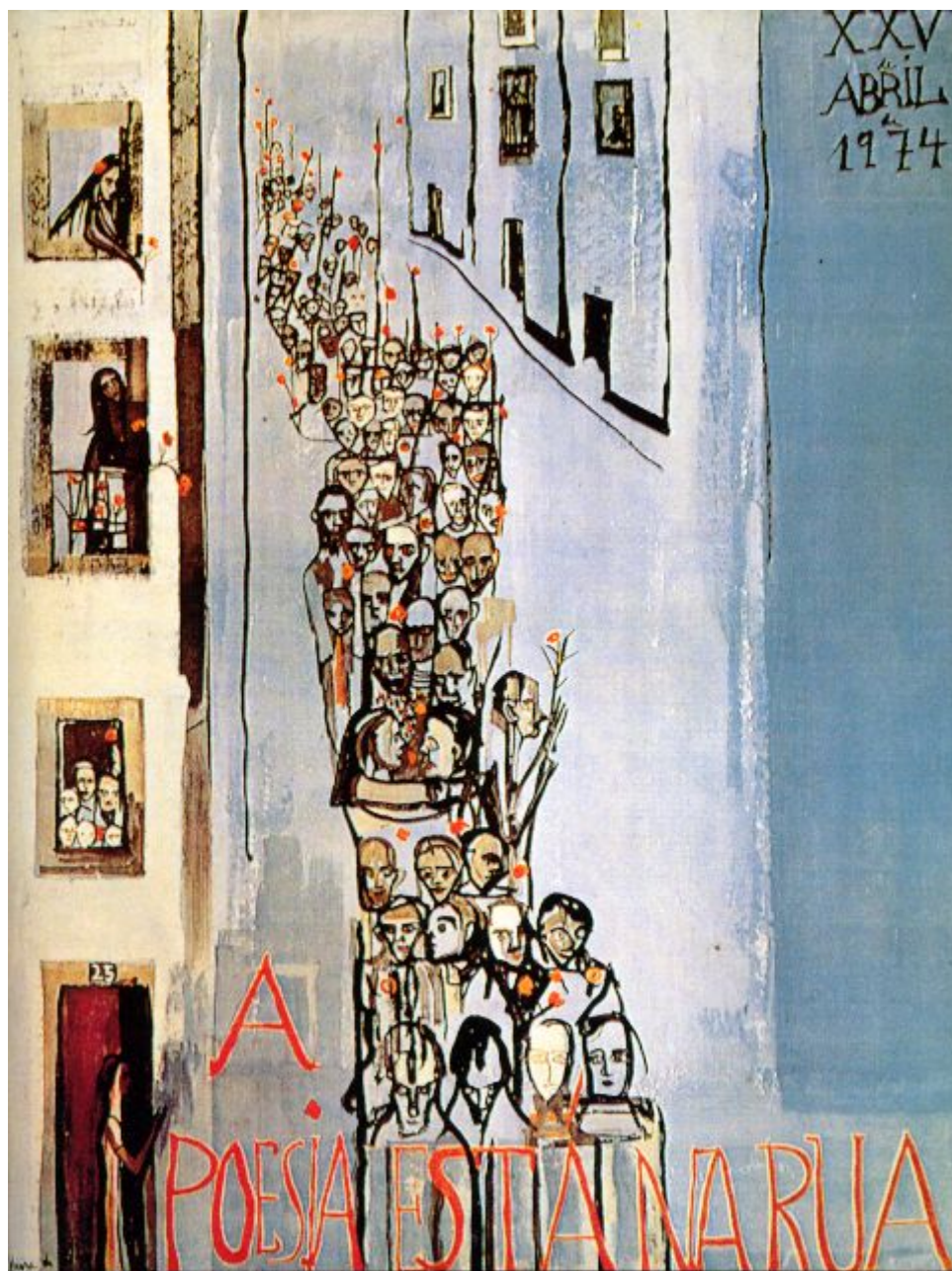


Imagem 3 - Quadro de Vieira da Silva com as palavras de ordem criadas por Sophia de M. B. Andresen - “A Poesia Está na Rua”.

A poesia andreseniana escrita entre 1972-73 reflete a crise e o desencanto do sujeito português que ansiava pelo fim do totalitarismo e que observava a imersão de sua pátria numa profunda crise social, ética, política e econômica. E em meio à incerteza dos acontecimentos desse período, o escritor Jorge de Sena em uma carta enviada a Sophia Andresen de seu exílio em Santa Barbara, USA , 4 de dezembro de 1971, na qual questiona a poeta acerca daquilo que foi sublimado em sua poesia, os deuses:

Não é, Sophia, que o mundo não esteja cheio de deuses cruéis e sanguinários – todos o foram, e continuaram a ser hipocritamente, mesmo depois de as civilizações os terem polido e habituado a não comerem carne humana - que sempre continuaram a comer, de uma maneira ou de outra – não me consta que o Deus de Abraão e de Cristo tenha alguma vez protestado contra os perfumes da carne assada, com que o têm deliciado através dos tempos. Mas deuses que não são de amor, ainda que de amor devorador e destrutivo, são uma canalha inominável – e é a diferença entre a monstruosidade fugidia destes que agora visitastes *in loco* [na Grécia] e a dos da Índia, por exemplo, cuja monstruosidade ao contrário simboliza a múltipla riqueza da vida e da morte. Ao menos os dragões chineses, que citas, tinham a vantagem de ser figuras para uso de um povo que soube, desde o princípio, dê-inventar os deuses e viver sem eles (ANDRESEN, SENA, 2010, p.132).

A crise do sujeito português é passível de ser detectada na passagem anterior, uma vez que Jorge de Sena questiona o ente supremo para a maioria dos seres humanos, Deus. Ao contrário do que é pregado por inúmeras religiões e crenças, Deus não é somente um ser de amor e paz, ele é cruel e sanguinário, que recebe oferendas, induz guerras, entre outras ações feitas em seu nome, sem manifestar-se contrariamente. Se o ente a quem todos recorrem para resolver seus problemas perde as qualidades, os poderes que possui, o ser humano em geral e o português em particular encontra a sua frente nada além de desespero. A carta de Jorge de Sena à Sophia desconstrói um dos mais importantes substratos da memória coletiva portuguesa: a crença de que o destino lusitano sempre havia sido gloriosamente conduzido pela mão de Deus (Cf. LOURENÇO, 2000).

Sophia Andresen vivia essa situação de conflito do país consigo mesmo e das pessoas com a pátria. Em uma carta enviada a Jorge de Sena da Granja, em 18 de Novembro de 1972 reconhece a crise do sujeito e da identidade lusitana. Entretanto, ela ainda manifesta certa esperança: “Creio que estamos no Kaos. Talvez seja um princípio. Ao princípio era o Kaos. Através do Kaos reconheceremos a *physis* como ser. Reconhecemos o país da imanência sem mácula” (ANDERSEN, SENA, 2010, p. 139). A perspectiva andreseniana de que do Kaos em que Portugal se encontrava poderia surgir o

Kosmos, possibilita à autora recorrer a uma figura emblemática do século XX, “Che Guevara”:

Contra ti se ergue a prudência dos inteligentes e o arrojo dos patetas  
A indecisão dos complicados e o primarismo  
Daqueles que confundem Revolução com desforra

De poster em poster a tua imagem paira na sociedade de consumo  
Como o Cristo em sangue paira no alheamento ordenado das igrejas

Porém  
Em frente do teu rosto  
Medita o adolescente à noite no seu quarto  
Quando procura emergir de um mundo que apodrece.  
(ANDRESEN, 1977, p. 14)

Che Guevara foi um dos principais ideólogos e comandantes da Revolução Cubana (1953 – 1959), implantando um novo regime político nessa ilha. Como um dos reformadores da política de Cuba, Che desempenhou cargos no governo, como presidente do Banco Nacional, Ministro da Indústria, entre outras funções. Ele era comunista e lutava pela reforma agrária e, percebendo a necessidade de luta pela liberdade política e pelo fim das desigualdades sociais na América Latina, esse líder político impulsionou a instalação de grupos guerrilheiros em vários países Latino-americanos. Em lutas empreendidas na Bolívia, o revolucionário argentino foi capturado e morto pelo exército daquele país, com o apoio da CIA norte-americana, no dia 9 de outubro de 1967. As ideias e ações deste inconformado lutador tiveram suma importância na libertação de países do chamado terceiro mundo ao desembarçarem-se do poder imperialista a que estavam submetidos, além de contribuírem significativamente para a disseminação da resistência latino-americana aos regimes ditatoriais que infestavam o continente.

Sophia Andresen, tendo conhecimento da importantíssima figura de Che Guevara, através deste poema, homenageia e invoca-o e, conseqüentemente, clama por mudanças em sua pátria correspondentes às que ele operou nas Américas e pelo mundo afora. O eu lírico profere inicialmente, em discurso direto, que “Contra ti se ergue a prudência dos inteligentes e o arrojo dos patetas/ A indecisão dos complicados”. A prudência dos inteligentes, o arrojo dos patetas, bem como a indecisão dos complicados são valores referentes a pessoas acomodadas, avessas às transformações que Che preconizou. Enquanto altruísta, possuidor de juízos transformadores de mundos e vivências, Che Guevara conseguiu transformar realidades de muitas populações que passaram a usufruir de justiça e liberdade. Embora, pessoas ingênuas confundissem a ação empreendida por este homem

como apenas violência e luta armada, inconsequente, sem ideologias transformadoras, demonstrando um primarismo dos “que confundem Revolução com desforra”.

Na segunda estrofe do poema há uma crítica à postura das pessoas diante da figura de Che Guevara e ao mesmo tempo um reconhecimento da importância política e libertária dele no imaginário coletivo contemporâneo. Quando o sujeito poético declara “De poster em poster a tua imagem paira na sociedade de consumo/ Como o Cristo em sangue paira no alheamento ordenado das igrejas”, percebe-se que os ideais deste homem foram subvertidos e anulados pelo capital vitorioso. Ao utilizar-se do recurso estilístico de repetição da palavra “pôster”, notemos que há também algo de excesso, de recorrência relacionado a esse vocábulo, enfatizando a transformação da figura de Che Guevara em uma mercadoria, sendo um dos bens de consumo de muitos que sequer conhecem o significado ideológico que existe por trás da imagem deste revolucionário das Américas. O ato de comparar Che Guevara à imagem do “Cristo em sangue”, que muitas vezes está presente em imagem nas igrejas, sem, no entanto, ser lembrado por suas pregações, sua luta pela igualdade, liberdade, faz-nos refletir não somente sobre o uso “consumista” de tais figuras, como também, da hipocrisia que pode rondar aqueles que delas se utilizam para agregar certa valorização ideológica que nada mais é do que uma traição ao ideal que movia o sujeito revolucionário. Neste caso, Che foi como Cristo, uma figura sacralizada a posteriori, cuja mensagem foi traída, caindo no esquecimento promovido pela sociedade de consumo. Como exemplo da amnésia acerca dos valores pregados por Jesus Cristo, podemos lembrar o caráter de cumplicidade inegável que houve entre a Igreja Católica e o governo salazarista:

A Igreja Católica difundia a ideologia da ordem, do *status quo*, da noção de dilatação da fé e do império como fatos coligados e indissociáveis; e, num país camponês quase economicamente estagnado, o salazarismo recorria frequentemente à sanção religiosa do seu poder (SECCO, 2004, p. 56).

Na última estrofe do poema há duas constatações que não se excluem. Em primeiro lugar, há um jovem que vive num “mundo que apodrece”, devido às guerras, ditaduras, desrespeito à alteridade, em um país em que nem mesmo o artista possui liberdade para escrever e dizer-se da maneira que deseja. Mundo maculado pelo sangue derramado por muitas pessoas, inclusive pelo próprio Che, que lutaram por um mundo com mais igualdade social e econômica, em que todos desfrutassem dos mesmos direitos e deveres. O ideal coletivo foi oprimido por regimes totalitários, hipócritas, que prezavam muito mais o dinheiro do que o bem estar de sua civilização. Entretanto, este jovem, “à

noite no seu quarto” medita, olhando para a imagem de Che Guevara. Essa meditação tanto pode significar esperança de surgimento de alguém que faça por Portugal o que o revolucionário sul-americano fez por Cuba e por outros países da América Latina (uma reatualização do sebastianismo?) ou apenas denota a impotência que os homens em geral, e os portugueses em particular, tiveram de lutar contra um inimigo aterrorizador e que por isso continua com seu projeto de apodrecimento mundano e de esmagamento dos direitos humanos.

A autora de *O Nome das Coisas* (1977) convive com as injustiças sociais que a cercam, percebendo que a máquina do Império exigia a subversão dos interesses de todos. Equivocamente, o salazarismo acreditava que manter a imagem de Portugal enquanto o último e maior império colonial do mundo era uma prioridade, senão uma questão essencial para garantir a sobrevivência do regime. Eduardo Lourenço (2000, p. 43) nota que “Quinhentos anos de existência *imperial*, mesmo com o desmazelo metropolitano ou o abuso colonialista que era inerente ao privilégio de colonizadores, tinham de fatalmente contaminar e mesmo transformar *radicalmente* a imagem dos Portugueses não só no espelho do mundo mas no próprio espelho”. O salazarismo apoiou a sua existência na disseminação de um imaginário imperial, que encontrava ressonâncias na História lusitana. Sendo assim, caso a queda do império fosse realmente concretizada não somente o lado econômico, bem como o imaginário da metrópole e o imaginário coletivo acerca da força do regime seriam drasticamente atingidos. O medo de que isso se tornasse real culminou com a exploração das reservas econômicas portuguesas, com o gasto excessivo de dinheiro, com a crise, com 14, 4 % dos portugueses servindo às Forças Armadas, o que chegou a um milhão e trezentos mil lusitanos (cf. SECCO, 2004, p. 102) e o pior com a morte de grande parte destes mesmos homens que nem mesmo defendiam uma causa que era deles. Acercados horrores da Guerra Colonial, Sophia Andresen escreve “Guerra ou Lisboa 72”:

Partiu vivo jovem forte  
Voltou bem grave e calado  
Com morte no passaporte

Sua morte nos jornais  
Surgiu em letra pequena  
É preciso que o país  
Tenha consciência serena  
(ANDRESEN, 1977, p. 15).

Este poema pode ser a História de um jovem, como também a de milhares de homens com muitos sonhos, amor, desejos, ambições, famílias, alguém que desejava sim-

plesmente viver. Porém, como é denunciado pelo eu lírico, este homem jovem, vivo, e forte foi servir na África a uma empreitada que lhe foi imposta pelo governo. O fato de esse jovem possuir “Sua morte nos jornais/ Surgiu em letra pequena” remete à imprensa lusitana, que era manipulada e cerceada pelo regime, o qual não discutia o caráter sangrento da guerra e o quanto ela implicou em perdas humanas, evitando que as ações governamentais fossem discutidas ou mesmo questionadas. Na primeira estrofe, todos os três versos estão marcados em Redondilha Maior, sendo que o primeiro e o terceiro (Partiu vivo jovem forte/ Com morte no passaporte) possuem a 2ª e 7ª sílabas acentuadas, com rimas interna e externa presentes em forte, morte e passaporte, indicando a relação de obrigatoriedade envolvendo a ida de portugueses para lutar na África, bem como o resultado dessa ação, esgotamento físico e mental, derrota (na guerra e na vida) e, em muitos casos, a morte trágica.

Ocorre uma aliteração em [v] nas palavras vivo, jovem, voltou, grave, em [s] nos vocábulos passaporte, sua, nos, jornais, surgiu, preciso, país, consciência, serena, em [t] nas palavras passaporte, letra, tenha, nos verbos partir e voltar, flexionados no pretérito perfeito do indicativo (“partiu” e “voltou”), e em morte, indicando, ao mesmo tempo, uma automatização, bem como o caráter forte, duro que essas ações tinham quanto aos jovens rapazes recrutados à força para a Guerra Colonial. Nesse poema, o homem que “Partiu vivo jovem forte” possuía, através da utilização dos três adjetivos que o caracterizam, a vida, que é tida como um movimento, um élan, capaz de proporcionar aos sujeitos que dela desfrutam a ação, capacidade essencial na mudança de uma realidade que desagrada para outra. No entanto, esse mesmo homem, “Voltou bem grave e calado/ Com morte no passaporte”, impossibilitado de agir, de mudar o mundo, de realizar as ações que uma longa vida lhe proporcionaria se não tivesse sido ceifado pela brutalidade da guerra.

A ida do sujeito retratado em “Guerra ou Lisboa 72” para os conflitos armados na África remete à ambição totalitária de manter a qualquer custo as colônias que Portugal dominava até então. Fernando Pessoa em *Mensagem* já alertava em “Mar Português” as consequências da ambição expansionista portuguesa, evocando o mar e dizendo “Ó Mar salgado, quanto do teu sal/ São Lágrimas de Portugal/ Por te cruzarmos quantas mães choraram/ Quantos filhos em vão resaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/ Para que foste nosso, ó mar” (PESSOA, 2007, p. 82). Há ecos também do Velho do Restelo: “ó glória de mandar, ó vão cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama!/ Ó fraudulento gosto, que se atija/ Cua aura popular, que honra se chama!” (Lus., IV, 96, p. 142) ou

ainda “A que novos desastres determinas/ De levar estes reinos e esta gente?/ Que perigos, que mortes lhes destinas/ Debaixo dalgum nome prominente?” (Lus, IV, 97, p. 142). E a História contada pelos poemas não se repete? Há nuances diferentes, mas também existe algo em comum às navegações do descobrimento e a Guerra Colonial que é a megalomania portuguesa. Tanto para os reis que não se preocuparam com as mães, noivas e famílias inteiras que se desfaziam em desgraças, porque seus filhos e maridos iam em busca de aumentar o território imperial, quanto para os ditadores, pouco ou nada importava a morte de um jovem na luta armada, desde que seja com vistas a preservar este mesmo território.

A Guerra Colonial portuguesa foi um testemunho extremo da barbárie humana, causando a deserção de muitos soldados lusitanos na África, bem como uma migração de muitos portugueses para outros países, uma vez que não desejavam compactuar, muito menos servir a uma sanguenta luta que não expressava os propósitos de todo povo. Em uma carta enviada a poeta de Santa Barbara, Cal., USA, em 22 de Dezembro de 1972, Jorge de Sena evoca a *Ilíada* de Homero como um exemplo de barbárie humana que então se desenrolava no presente português das décadas de sessenta e setenta. Segundo o próprio Jorge de Sena “[...] a *Ilíada*, que acho belíssima, me é horrenda, como apologia do machismo bélico que ainda hoje leva os soldadinhos para as Áfricas e os terroristas para as bombas, as quais são pagas pelas ‘cidades’ para continuarem no poder” (ANDRESEN, SENA, 2010, p. 142).

O sujeito poético, ao perceber a real necessidade de esclarecimento dos cidadãos alheios aos desdobramentos da Guerra Colonial e de mudança da mentalidade megalomaniaca que intensificava a desventura portuguesa, utiliza-se do único meio que possui, o poema, proferindo “É preciso que o país/ Tenha consciência serena”. Uma consciência que só estaria tranquila no momento em que o país estivesse livre do salazarismo, inaugurando assim um novo tempo no qual haveria justiça e liberdade. Há que se destacar que ao proferir “Sua morte nos jornais/ Surgiu em letra pequena”, há uma denúncia do eu lírico quanto às tentativas de alienação popular, uma vez que não dar destaque à morte no jornal implica em não sobressaltar as consciências.

Os poemas andresenianos revelam a voz da poesia enquanto emergência de um sujeito social. Através dos escritos de Sophia Andresen constatamos que há um correspondência direta com o postulado de T. Adorno (2003, p. 77) no qual ele frisa que “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual”, logo “a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa

corrente subterrânea coletiva”, pois ela possibilita que o sujeito expresse sua voz através da linguagem.

O postulado de T. Adorno encontra convergência com o que Antônio Candido chama de “arte coletiva”. De acordo com o crítico brasileiro, “O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perder-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (CANDIDO, 2000, p. 23). Esse dissolver de valores ou mesmo a corrente subterrânea coletiva podem não ser notados *a priori* em muitos poemas, mas lá estão como sintomas de interação entre sujeito individual e coletivo. A Literatura se nutre da vida social e com ela se intersecciona. A lírica, desta maneira, tem a possibilidade de antecipar uma situação que, por mais que aparentemente represente o individual, o transpõe.

A incerteza dos dias no horizonte português pode ser percebida através de um pequeno poema andreseniano, intitulado “‘Fernando Pessoa’ ou ‘Poeta em Lisboa’”

Em sinal de sorte ou desgraça  
A tua sombra cruza o ângulo da praça  
(Trêmula incerta impossessiva alheia  
E como escrita de lápis leve e baça)  
E sob o voo das gaivotas passa  
Atropelada por tudo quanto passa

Em sinal de sorte ou desgraça  
(ANDRESEN, 1977, p. 20)

Na leitura empreendida acerca deste poema, o primeiro elemento a ser destacado é a aliteração em [m] nos vocábulos sombra, ângulo, trêmula, incerta, impossessiva, em [t] nas formas sorte, tua, trêmula, incerta, gaivotas, atropelada, tudo, quanto, e em [s] nas palavras sinal, sorte, sombra, cruza, impossessiva, escrita, lápis, gaivotas, sob e em desgraça, praça, baça e passa, que, ao final dos versos em que estão localizadas, rimam entre si por serem todas oxítonas. Tanto a aliteração quanto a rima referem-se ao ritmo do poema, como também enfatizam a figura pessoana enquanto alguém que se anulou para dar vida a seus heterônimos e à poesia.

Notamos também que Fernando Pessoa é caracterizado enquanto alguém que “viu no avesso”, “Insento de ti próprio/ Viúvo de ti próprio”, “Esquartejado pelas fúrias do não vivido”, que “E tinhas muitos rostos” (ANDRESEN, 1977, p. 9 – 12). Ou seja, alguém que não possuía certeza quanto à expressão de tudo o que lhe passava pela mente e pela vida, vendo-se obrigado a extrapolar os limites concernentes a si próprio e criar outros seres (heterônimos) para exprimir o que desejava. Mesmo os heterônimos pesso-

anos não pertenciam a esse gênio da poesia portuguesa, já que a escrita deles lhe era “impossessiva alheia” e todos possuem seus contornos “como escrita de lápis leve e baça”. Ou seja, os heterônimos são desenhos, esboços de uma tentativa de prefigurar o humano.

Ao observar a sombra de Pessoa na praça de Lisboa, o eu lírico simplesmente não sabe se isso seria “sinal de sorte ou de desgraça”, uma vez que o poeta mergulhou a si próprio na escuridão dos dias, não desfrutando de todo o mar, de toda a beleza oferecidos pelo mundo, ao mesmo tempo, esse sujeito obscuro foi capaz de em seus escritos tornar real uma Revolução na arte, na poesia portuguesa e mundial, nunca antes vista. A própria evocação de F. Pessoa por Sophia e qualificação dele enquanto um sujeito enigmático que criou uma Literatura incerta por não ser totalmente sua ou de seus heterônimos é feita em um momento histórico em que há também a incerteza dos dias em terras portuguesas, nas quais sucedem-se tentativas de golpe, uma guerra impossível de ser mantida, além do medo de toda uma população que não sabe para onde vai ou é levada. Sendo assim, o caráter incerto pessoano é compartilhado com o presente, no qual as coisas não podem ser ditas como realmente são, a realidade não pode ser revelada e todo o ambiente sociopolítico tornou-se sombrio sem ter-se a certeza de que um sinal que surge é “sinal de sorte ou desgraça”.

A única coisa que Sophia Andresen afirma contundentemente acerca do presente é que “Pois também no poente aonde eu habito/ os deuses são vencidos” (ANDRESEN, 1977, p. 22). O tempo presente é marcado pela falta de ordem, perturbação, obscuridade, nele o Kaos prevalece e somente há esperança de que em um momento surja o Kosmos. Nesse tempo, as certezas do sujeito, os desejos de liberdade de expressão são oprimidos por um governo totalitário que censura e cala tudo aquilo que o contraria. No tempo desordenado no qual este sujeito vive, em Portugal, a distância entre os homens os deuses se torna tão grande a ponto de aqueles que coordenam o mundo, que o ordenam, estarem cada vez mais distantes, perdidos ou mesmo vencidos. Em uma realidade em que os deuses não são de amor, mas utilizados para alimentar a ganância humana, a essencialidade que lhes caracterizava se perde, matando-os um pouco mais a cada dia.

Somente em “Paráfrase”, Sophia Andresen, ao parafrasear os seguintes versos da *Odisseia* de Homero “Antes ser na terra escravo de um escravo/ Do que ser no outro mundo rei de todas as sombras”, reatualiza-os de acordo com a realidade em que vive e declara “Antes ser sob a terra a abolição e cinza/ Do que ser neste mundo rei de todas as sombras” (ANDRESEN, 1977, p. 23). O vocábulo abolição está diretamente relaciona-

do à destruição, apagamento e anulação, tornar-se cinza, resíduo em um mundo repleto de objetos que são, muitas vezes, mais valorizados do que um ser humano. Desta maneira, o eu poético andreseniano, diz preferir ser anulado, aniquilado, esquecido a ser um “rei de todas as sombras”. Ressaltemos o caráter sombrio do salazarismo, capaz de tornar os portugueses sonâmbulos, alienados, sombras do viver e do existir, incapazes de lutar pela liberdade. É a esse tipo de poder sombrio a que o sujeito poético se opõe, pois prefere um mundo que haja mais igualdade e liberdade do sujeito em todas as esferas do existir.

No mundo retratado, em que pessoas são sombras de si, silenciadas e anuladas por aqueles que os governam, alguém que acredita em uma modificação dessa realidade vê-se solitário em sua luta, como podemos observar em “Soror Mariana –Beja” “[...] Agora/A minha solidão vê-se melhor” (ANDRESEN, 1977, p. 17). Com o vislumbre do Portugal em que vivencia, a poeta, com seus desejos de mudança, sua busca de liberdade, justiça, paz, igualdade, sente-se isolada. Nesse caso, o sentimento de isolamento é também uma forma de mostrar-se incapaz diante da realização dos ideais pelos quais luta. Provavelmente, esse sentimento de solidão do sujeito é compartilhado com outros compatriotas, porém os mecanismos repressivos utilizados pelo governo amedrontam qualquer pessoa que tenha posições contrárias às que são impostas. Isso tem como consequência a imposição do silêncio em que apenas algumas pessoas desbravadoras e destemidas conseguem fazer-se ouvir, mesmo que para tanto tenham que utilizar-se de subterfúgios, como é o caso do discurso metafórico.

É notável que Sophia Andresen tenha criado um eu lírico que não deixa de, no interior de si, acreditar em uma mudança que possa transformar a realidade social. Historicamente, essa mudança foi preconizada, como vimos, pelo surgimento de vários partidos clandestinos anti-salazarismo, pela insatisfação popular e, principalmente, militar em relação ao governo, como também pela morte, em 1970, do próprio salazar. Esse sentimento de esperança é marcado em dois poemas desta primeira parte de *O Nome das Coisas* (1977), “Como o Rumor” e “Grécia 72”:

Como o Rumor

Como o rumor do mar dentro de um búzio  
O divino sussurra no universo  
Algo emerge: primordial projecto  
(ANDRESEN, 1977, p. 18)

Este poema sintomatiza um alto grau de esperança do sujeito lírico, como pode ser verificado pela exaltação do mar. Sabemos que nas três primeiras obras publicadas por Sophia de Mello Breyner Andresen, respectivamente *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947) e *Coral* (1950), havia uma grande valorização da natureza, em especial do mar, como elemento que possibilitaria a comunhão, aproximação dos homens aos deuses, levando-os ao caminho da inteireza e da vivência do “dia primordial”, por isso, o evocar “o rumor do mar dentro de um búzio”, dá-nos a possibilidade de crer que, mesmo em meio à dissolução, à cinza, à anulação, ao apagamento, a natureza surge através da imagem do mar como realidade que possibilitará a união do humano com o divino. Consciente de que essa união é impossível, a poeta sabia que ao menos buscá-la era um sinal de que a mudança poderia acontecer - ao contrário de D. Sebastião que, por mais que seja esperado, nunca retornou.

O sussurrar do divino no universo permite, pois, que o “primordial projecto” torne-se concreto. A palavra primordial, neste contexto, não refere-se somente à primeiro, primário, mas também à ideia de encontro do homem com a verdade e da realização efetiva de uma mudança preterida e necessária. Como veremos abaixo em “Grécia 72”:

De novo os persas recuarão para os confins do seu império  
Afundados em distância confundidos com o vento  
De novo o dia será liso sobre a orla do mar  
Nada encobrirá a pura manhã da imanência  
(ANDRESEN, 1977, p. 16).

As Guerras Persas ou Guerras Médicas foram lutas que ocorreram na época clássica da História Grega, em que os persas, depois de submeterem as colônias gregas na Ásia Menor, invadiram sucessivamente a Grécia continental e insular. Entre 492 – 490 a.c sucedeu a primeira guerra, na qual os persas tentaram dominar a Grécia europeia, mas não obtiveram sucesso. Entre 480 – 479 a.c houve uma nova tentativa por parte dos persas de invadir a Grécia, porém, novamente eles foram obrigados a recuar e voltar a suas terras. Houve então entre 476 – 449 a.c outra empreitada bélica, na qual os Gregos libertaram as cidades da Jônia do jugo persa. Em 449 a.c, Xerxes, o imperador da Pérsia, juntamente com os gregos, estabeleceram um acordo de paz, no qual os persas comprometeram-se a não mais atacar as terras gregas. Tais guerras são responsáveis pelo surgimento em Atenas do modelo de democracia.

Os persas representavam para os gregos tirania, despotismo, superstição e obscurantismo, bem como oposição ao conhecimento filosófico. Nas lutas entre esses dois

povos a paz grega foi perturbada durante séculos, representando um período de intensa tensão acerca da manutenção do território grego e da liberdade, não só de suas cidades, bem como dos cidadãos. Sendo assim, podemos relacionar esta História ao poema andreseniano, uma vez que nele há uma espécie de voz profética, que se dá pela utilização do paralelismo sintático nos versos iniciados em “De novo”, uma vez que essa estrutura tem a função de reiterar, enfatizar as ações que se repetirão ao longo do tempo. De forma que, em pleno século XX, o eu lírico anuncia que “De novo os persas recuarão para os confins do seu império/ Afundados em distância confundidos com o vento”. Estes versos mostram a alegorização da figura persa no presente, podendo ser diretamente assimilada à ditadura, aos abusos de poder que ocorreram durante os anos em que o salazarismo dominou as terras lusas, à Guerra Colonial e a tudo aquilo que ela significou tanto no continente africano quanto no europeu. Isto é, fazendo-se uma espécie de oráculo, o eu poético vaticina a derrocada salazarista, bem como a do império lusitano, ambos acabariam “afundados em distância”.

Nos dois últimos versos deste poema, novamente um vaticínio é anunciado “De novo o dia será liso sobre a orla do mar /Nada encobrirá a pura manhã da imanência”. Alegoricamente, podemos depreender que novamente os mares não serão violados por frotas “persas” em busca de mais poder e de dominação, ou melhor, as terras portuguesas não seriam mais possuídas por pessoas comprometidas somente com o poder e consigo mesmas, tornando-se apazíveis ao viver e, sobretudo, livres. Essa crença no futuro culmina com a afirmação de que “Nada encobrirá a pura manhã da imanência”. Ou seja, por mais que a realidade se mostre totalmente distinta do que é professado, a manhã da imanência, como o alvorecer que traz não somente luz nova, como novos ares, novas vidas e esperanças, virá e permanecerá para todos que nele acreditam.

Apesar das esperanças, dos desejos de mudança e das conclamações efetuadas nos poemas contra um povo apático diante de uma ditadura que afeta o sentimento, a moral, o intelecto do português em geral, o eu lírico andreseniano, por fim, se evade em memórias da infância e foge da realidade cruel do presente em que o salazarismo impera. Ao final dessa primeira parte de *O Nome das Coisas* (1977) há o poema “O Palácio”, que enfatiza essa evasão:

Era um dos palácios do Minotauro  
- o da minha infância para mim o primeiro –  
Tinha sido construído no século passado (e pintado a vermelho)

Estátuas escadas veludo granito

Tílias o cercavam de música e murmúrio  
Paixões e traições o inchavam de grito

Espelhos ante espelhos tudo aprofundavam  
Seu pátio era interior era átrio  
As suas varandas eram por dentro  
Viradas para o centro  
Em grandes vazios a vozes ecoavam  
Era um dos palácios do Minotauro  
o da minha infância - para mim o vermelho

Ali a magia como fogo ardia de Março a Fevereiro  
A prata brilhava o vidro luzia  
Tudo tilintava tudo estremecia  
De noite e de dia

Era um dos palácios do Minotauro  
- o da minha infância para mim o primeiro  
Ali o tumulto cego confundia  
O escuro da noite e o brilho do dia  
Ali era a fúria o clamor o não dito  
Ali o confuso onde tudo irrompia  
Ali era o Kaos onde tudo nascia  
(ANDRESEN, 1977, p. 21).

Como percebemos inicialmente na leitura crítica do presente poema, a autora utiliza-se do recuso estilístico da rima externa, não só com o fim de assinalar o ritmo, mas também é possível estabelecer um paralelo entre as palavras que rimam: “granito” e “grito”; “vermelho”, “fevereiro”, “primeiro”; e “luzia”, “estremecia”, “confundia”, “dia”, “irrompia”, “nascia”. Esse paralelo desponta como uma maneira de demarcar os objetos, cores, bem como os sentimentos que eles suscitam no sujeito poético, deixando claro que as lembranças despertavam emoções tumultuosas e confusas em alguém que se encantava com a beleza do dia e temia a obscuridade noturna. Há também um demarcado paradoxo vocabular (música e murmúrio; paixões e traições; noite e dia; escuro e claro), demonstrando a instabilidade emocional operante no sujeito que rememora o passado.

O elemento escolhido pelo sujeito para evadir-se do presente é a casa, moradia, um dos elementos recorrentes na obra andreseniana. O dêitico “ali”, utilizado no poema, marca enfaticamente o local focalizado na escrita do poema: a casa, espaço em que memória e imaginação não se dissociam. Nesse caso, as ações de rememorar e imaginar constituem “[...] uma união da lembrança com a imagem” (BACHELARD, 2008, p. 25). Tal união possibilita encontrar nesse ambiente um abrigo. Porém, na medida em que elementos concernentes à memória se misturam com as imagens do presente, eles podem se confundir, tornando o poema um âmbito “confuso onde tudo irrompia”, seja as

lembranças e sonhos do passado ou mesmo os elementos aterrorizadores do presente, como é o caso da figura mítica do minotauro.

Na infância, considerando-se que a casa é “o nosso primeiro universo e um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2008, p. 24), a segurança que as figuras materna e paterna conferem ao ambiente ameniza os temores capazes de desestabilizar, confundir, enfurecer o ser humano, “Estátuas escadas veludo granito/ Tílias o cercavam de música e murmúrio”. À medida que o sujeito adulto recorre a esse espaço, “Tudo que preciso dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar meu passado” (BACHELARD, 2008, p. 52). Isto é, para evadir-se do real adulto, no qual há preocupações, medos, desilusões, o sujeito recorre à casa da infância, sem, no entanto, conseguir subterfugir-se do que o oprime no presente. Sendo assim, o volver ao passado não é completo, mas marcado pelo limiar entre o que foi e o que é, entre o refúgio e o medo. Exatamente por esse motivo notamos que por mais que o eu lírico andreseniano recorra às suas memórias infantis, o terror do presente no qual há o salazarismo, incertezas, um verdadeiro minotauro do qual correr e contra quem lutar, faz-se presente: “Ali era a fúria o clamor o não dito/ Ali o confuso onde tudo irrompia”.

No decorrer do poema, eis que surge o Minotauro, metade humano e a outra metade taurina, nascido da união entre Pasífeia, esposa de Poseidon, e um alvo touro sacrificado em honra do deus dos mares. O ser híbrido que nasce dessa união é encerrado por Minos em um labirinto construído por Dédalo de onde ninguém nunca pudesse sair. O monstro recebia anualmente sete rapazes e sete moças para saciarem-no. Esse mito do labirinto passa então a perseguir cada jovem grego, com medo de ser obrigado a se submeter a tal criatura. Isso só acaba quando o Minotauro é morto por Teseu, que, após vencê-lo, conseguiu fugir do local (cf. CUNHA, 2004, p. 56).

Como pode-se notar, o espaço da casa, ou palácio, é habitado pelo minotauro, que por viver em um labirinto aponta que esse local é incerto, um Dédalo, um emaranhado no qual é extremamente difícil encontrar uma saída. Logo, devido à identificação da casa onde passou a infância com o Minotauro, o sujeito lírico andreseniano, de certa forma, traz à tona seus medos do desconhecido, dúvidas quanto ao futuro e não deixa de revelar que aquele lugar, apesar de familiar e acolhedor onde “Ali a magia como fogo ardia de Março a Fevereiro/ A prata brilhava o vidro Luzia”, é apenas “um dos palácios do minotauro”, “[...] para mim o primeiro” com os quais depararia ao longo de toda sua

vida e contra os quais lutaria para dele se ver livre, como ocorre ao considerarmos toda a opressão sofrida por todos que viveram sob a regência da política de Salazar.

Neste palácio, onde “Ali o tumulto cego confundia/ O escuro da noite e o brilho do dia”, os elementos contraditórios como o escuro da noite e o brilho do dia coexistiam em uma mistura de prazer e temor, demonstrando claramente como no poema a luz da infância é obscurecida pela noite que paira no presente. Percebe-se mais uma vez que mesmo na evasão do presente, o eu lírico depara-se com sentimentos que lhe são contemporâneos, como medo, angústia, traições, confusão, caos. A casa, moradia presente em tal poema é como a metáfora do sujeito que a habita, no qual “[...] a angústia predomina nesta casa virada para dentro, bem diferente da casa aberta do mar” (MALHEIRO, p. 42).

Retornar ao passado, através da rememoração da infância, em meio ao presente pode ser uma forma de se esconder de tantas coisas horrendas vivenciadas, com as quais o sujeito não concorda, como Guerra Colonial, silenciamento por parte do salazarismo, entre outras. Entretanto, ainda nas memórias do passado, o presente é capaz de emergir, uma vez que, como postulado por Ecléa Bosi (2006) e por Maurice Halbwachs (2006), na evocação das memórias há um entrelaçamento entre as lembranças individuais e coletivas, de forma que, influenciado pela *práxis* coletiva, o sujeito é influenciado pelas várias correntes do pensamento social a que está submetido constantemente. Por esse motivo que, mesmo na infância, época conotada com a alegria, falta de preocupações, brincadeiras, magia, surja algo angustiante e que amedronta, como a presença do labirinto sem saída no qual o Minotauro habita.

Infelizmente, a memória, por não poder ser domada pelo sujeito que nela procura uma saída diante do mundo opressor, confunde-se com o que se passa no presente, possibilitando a emergência do terror, medo, de todos sentimentos angustiantes latentes na vida. Por isso, “Sofia [*sic*] evoca o tempo confuso e impetuoso da infância num paralelismo exacerbado com o palácio do Minotauro e o seu labirinto de espelhos, estátuas e murmúrios, onde ‘vozes ecoavam’ e ‘tudo estremecia’” (MALHEIRO, 2008, p. 43).

#### **4.2. A madrugada redentora (?) (II 74 – 75)**

A segunda parte constituinte da obra *O Nome das Coisas* (1977) é intitulada pela autora como “II 74 – 75”, circunscrevendo os anos em que os poemas que ali figuram

foram arquitetados, bem como delineando o período que se faz presente na reflexão ali proposta.

Como sabemos, em 1974 ocorre a Revolução dos Cravos, conseqüentemente, a queda do regime totalitário que vigorava em Portugal há quarenta e oito anos, bem como o período em que ocorreria a utópica mudança de posturas políticas em terras portuguesas e a alteração profunda da vida de todos os portugueses (haveria um antes e um depois de Abril). Esse ano é marcado, ainda em seu início, por fatos que devem ser apresentados, afim de que entendamos o contexto político de preparação em relação à insurreição que desalojou do poder o totalitarismo.

O início de 1974 é marcado pela organização dos militares em torno da ideia revolucionária, marcando a transformação de algo disforme em um projeto político a ser executado. De acordo com L. Secco (2004, p. 109), a 12 de janeiro de 1974 a Comissão Coordenadora do Programa (CCP) constituída por oficiais das Forças Armadas, iniciou a elaboração de um mapa político-militar de Portugal, no qual apareceria a predisposição de cada unidade militar para um golpe do Movimento das Forças Armadas (MFA). No dia 5 de março, os militares do MFA reuniram-se e aprovaram um documento chamado “As Forças Armadas e a Nação”, de índole política. E, no dia 16 de março, uma coluna de soldados e oficiais, tentou realizar um golpe político, porém, sem apoio de outras unidades do exército, os revoltosos foram obrigados a retornar ao local de onde partiram e foram presos.

Esses encontros ocultos dos oficiais insatisfeitos com o regime político, juntamente com as tentativas de insurreição, desestabilizavam o poder vigente. Como consequência, o país estava imerso num clima de tensão incontornável, o que deixava a espera de liberdade, a cada dia que se passava, ainda mais angustiante. No primeiro poema a figurar na segunda parte de *O Nome das Coisas* (1977), há a busca de um local tranquilo, longe de tanto medo e tensão, ao mesmo tempo em que o sentimento confuso reinante é impossível de ser olvidado:

Lagos

Em lagos  
Virada para o mar como a outra Lagos  
Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:  
A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza  
É uma arte poética e uma forma de honestidade  
Acorda em mim a nostalgia de um projecto  
Racional limpo e poético

Os ditadores – é sabido – não olham para os mapas

Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões  
O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos  
Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos onde o visível  
Tem o recorte simples e claro de um projecto  
O meu amor da geometria e do concreto  
Rejeita o balofo oco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta  
Na praça quadrada tão concisa e grega  
Na brancura da cal tão veemente e directa  
O meu país se invoca e se projecta  
(ANDRESEN, 1977, p. 27)

Em “Lagos” o recurso estilístico da rima é utilizado nas palavras confusões, extensões, projecto, concreto, directa, projecta, permitindo-nos criar um paralelo entre esses vocábulos. Isso faz-nos perceber o desejo do eu lírico de que as confusões, os temores causados pelo salazarismo não se estendam, dando lugar a um projeto concreto de modificação sociopolítica e econômica em Portugal, projetando um futuro mais justo e igualitário a todos.

Os anseios do sujeito poético são revelados na cidade portuguesa de Lagos, local em que ele se mostra mais livre para revelar aquilo que encerra dentro de si, além de se aproximar da limpeza, honestidade, luz, concisão, dentre outros elementos que, na poética andreseniana, são conotados com a plenitude do ser, o máximo de aproximação entre homens e deuses. Entretanto, apesar de toda a sua transparência da cidade pontuada, existe um embate entre os sentimentos suscitados por essa urbe com a obscuridade da vida de todo português que vivia sob os ditames da ditadura salazarista, representando uma espécie de fuga da realidade opressora e castradora.

António Manuel dos Santos Cunha (2004, p. 68 – 69) revela que “De um modo geral, a cidade é, em toda obra de Sophia identificada como um local de sofrimento, de mesquinhez de degradação, de morte e de alienação”. Entretanto, como ele mesmo postula “[...] cidades há que parecem já terem emergido do labirinto e, por isso, mostram ‘seu branco/ sua cal aurora seu prodígio [...]’” e continua “É o caso de Lagos, cidade ‘Clara como a cal concreta como a cal’, onde o sol reina e onde a transparência é recortada por uma ‘luz de prumo’, revelando a sua natural verticalidade”.

O próprio sujeito poético, ao cantar a plenitude que Lagos possui, evoca as figuras dos ditadores que “[...] é sabido – não olham para os mapas/ Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões/O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos/Jovens corpos mortos ao longo das extensões”. Diante de duas realidades para-

doxais, por um lado, uma cidade tão desejada, ansiada por todos, e, por outro, a vivência em uma pátria em que o poder da ditadura que não se deixa questionar, o sujeito sente-se em choque. Não é possível viver em plenitude os momentos em Lagos, quando no restante do país há ocorrências de desmedidas políticas.

Não somente no salazarismo, também em outros regimes políticos de caráter totalitário em todo o mundo, as pessoas são subjugadas pelos desmandos dos governantes e dos grupos que a eles se aliam, de maneira a “O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos/Jovens corpos mortos ao longo das extensões”. A poeta, desempenhando o seu papel de não deixar esquecer as atrocidades cometidas em Portugal, traz à tona a morte de jovens rapazes, cravando-a na carne de seus interlocutores para que ninguém se esqueça de que pessoas ainda no florescer da vida tiveram suas trajetórias interditas pelas perseguições e pela morte.

Esse poema se faz eco, não só de Portugal, mas de tantos outros países que viram governos totalitários desrespeitando a população e submetendo-a a mortes muito mais que cruéis, devastadoras, como ocorreu na Alemanha de Hitler. O fato de os ditadores não olharem para os mapas, não observarem a peculiaridade de cada parte de seu país, além de causar revolta no eu lírico, culmina com o desconhecimento das vontades alheias e sobreposição dos desejos do governador aos de todos os demais seres humanos, seus iguais, possibilitando-lhes fazer guerras, sem nelas lutarem e ameaçarem suas próprias vidas. Tais lutas revelam-se como um campo de massacre, onde inocentes se veem obrigados a lutar por ideais que não lhes pertencem.

Nessa Lagos, responsável por despertar “O meu amor da geometria e do concreto”, infelizmente para aquele que lá desfruta do espaço que vê, a presença do “[...]balfooco da degradação” não lhe sai da memória. Resta, por fim, ao sujeito poético a espera de que o país, invocado através das belas e geométricas imagens de Lagos, se invoque e se projete num futuro não tão longínquo, pois a carga da ditadura se torna a cada momento muito árdua de ser carregada por toda uma população.

Apesar de o golpe do dia 16 de março ter falhado, ele teve um importante papel, uma vez que ele criou e ampliou a indisposição dos militares contra o regime, como também preparou a revolta do dia 25 de abril. Como percebemos, a Revolução de Abril teve início anos antes e foi realizada, em princípio, por militares descontentes com as políticas do governo. A participação das massas em tal insurreição não era esperada com tão alto grau de adesão popular como veio a acontecer e que, de certa forma, mudou o rumo de tal acontecimento. Sendo assim, “Toda a História posterior mostrou que

foi a intervenção das massas populares e dos partidos políticos que impôs uma nova dinâmica ao movimento” (SECCO, 2004, p. 110). O papel dos civis é destacado novamente por L. Secco (2004, p. 111) ao revelar-nos

Os grupos políticos civis que levaram as diferentes facções militares a aprofundar suas convicções ideológicas. Isso explica que, na dinâmica revolucionária e contra-revolucionária posterior ao golpe de 25 de abril, os grupos civis tiveram uma importância inversamente proporcional àquela que tiveram antes do golpe, quando nem souberam com antecedência dos preparativos técnicos.

Os militares do Movimento dos Capitães (MC) divulgaram em seu programa que seus objetivos eram nitidamente democráticos e antifascistas, de maneira a tranquilizar àqueles que temiam somente uma tomada do poder de Marcello Caetano e substituição deste último por outro ditador.

Na madrugada do dia 25 de abril de 1974, mais especificamente aos 25 minutos deste dia, José Vasconcelos leu na Rádio Renascença a letra de “Grândola, Vila Morena”, anunciando oficialmente a Revolução. À tomada da rádio, sucederam-se a ocupação dos principais meios de comunicação da capital portuguesa e foi dado início à tão sonhada e esperada Revolução, que, ao menos ideologicamente, mudaria os rumos de todas as esferas da vida social portuguesa, trazendo consigo liberdade de expressão, justiça. Portanto, neste momento significativo, reinava nas ruas de Lisboa não só a manifestação popular e militar pela queda do regime, como também a utopia que consigo trazia a esperança de redenção, de que dias melhores, a partir de então, viriam. Para Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 323),

A utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas, por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar. A utopia é, assim, duplamente relativa. Por um lado, é uma chamada de atenção para o que não existe como (contra)parte integrante mas silenciada, do que existe. Pertence à época pelo modo como se aparta dela. Por outro lado, a utopia é sempre desigualmente utópica, na medida em que a imaginação do novo é composta em parte por novas combinações e novas escalas do que existe. Uma compreensão profunda da realidade é assim essencial ao exercício da utopia, condição para que a radicalidade da imaginação não colida com o seu realismo.

Em entrevista a Maria Armanda Passos, concedida no dia 16 de fevereiro de 1982, Sophia Andresen esclarece um pouco o que representou o 25 de abril de 1974 não somente para si, mas também para todos os portugueses que vivenciaram esse dia. Segundo a poeta,

No 25 de Abril há um momento extraordinário. Hoje em dia nós olhamos para trás e perguntamos a nós próprios se foi a nossa sede de uma ilusão que criou uma espécie de fantasmagoria. Mas não há dúvida de que eu me lembro de uma cidade de Lisboa sem nenhuma polícia, sem nenhuma violência. Lembro-me da cidade de Lisboa onde todas as pessoas que encontrávamos sorriam, lembro-me de ver passar os pequenos grupos de gente nova no Rossio que pareciam pequenos bandos de bailarinos ou gaivotas, e atravessavam de um lado a outro na praça. Lembro-me de bandeiras que dançavam em cima da cabeça das pessoas e das expressões e dos gestos e das vozes. E tudo isso era um tão bonito e extraordinário momento poético e como que uma ilha noutra planeta... Talvez tivesse sido um momento em que, imagino, algo para toda a gente que estava para além da política e que depois a política destróçou, a política tradicional. Creio que houve um estado de graça. Mas depois o pecado do poder destruiu esse estado de graça.

Para além dos desdobramentos da Revolução, nos deixemos envolver inicialmente por esse “estado de graça” que pairou sobre a cabeça daqueles que puderam vivenciá-lo, senti-lo e, acima de tudo, crer na possibilidade de renovação que surgia com o momento revolucionário. Vejamos alguns poemas andresenianos escritos sob o envolvimento dessa aura libertária, como em “25 de Abril”:

Esta é a madrugada que eu esperava  
O dia inicial inteiro e limpo  
Onde emergimos da noite e do silêncio  
E livres habitamos a substância do tempo  
(ANDRESEN, 1977, p. 28)

Este poema traz consigo toda a aura de um país que se via em crise econômica e social, que enfrentava uma guerra colonial há 13 anos, que vivia com medo, sob o crivo da ditadura e vislumbra, em uma madrugada de primavera, os problemas a se escoarem através dos corpos lavados pela água da libertação. “A poesia fala como se tudo agora começasse de novo, e nos fosse dado habitarmos plenamente o presente, numa total identificação com ele” e “É enquanto poesia do presente, que tranquilamente habita ‘a substância do tempo’, sem fissuras ou divisões” (MARTINHO, 1999, p. 57).

Enquanto madrugada libertadora, o 25 de Abril também significou “O dia inicial inteiro e limpo”, um momento genesíaco que marca o ingresso irreversível de Portugal na Europa. Inicial, por tratar-se da possibilidade de ter começo uma nova era, na qual houvesse mais proximidade e menos distância entre os homens e o poder, assim entre eles próprios, mais saciedade e menos fome, mais paz e menos guerra, mais prosperidade e menos crise, mais vida e menos mortes. O dia em que se limpavam todos os dramas que até então a pátria carregava consigo, que se exterminavam quarenta e oito anos de vivência controlada, vigiada, cerceada. Era, realmente, o dia esperado por todos que, apesar de lutarem pelo fim dessa era, sozinhos não tiveram força suficiente para abalar e

derrubar o regime totalitário, mas que, no momento que se desdobrava a Revolução, tinham junto consigo não somente o MFA, como também grande parte da população em felicidade pelas ruas do país.

O dia 25 de abril marcou o nascimento do cosmos em meio ao caos, a possibilidade plural de manifestações da vida da nação, fazendo com que todos pudessem emergir “da noite e do silêncio”. A noite é o elemento a representar a escuridão, angústia, encobrimento, o obscurantismo em que as pessoas deveriam viver. Noite que também esteve presente nos olhos de tantos mortos nas guerras coloniais que se embrenhavam na escuridão do desconhecido, do medo e, por fim, conheciam a escuridão do extinguir-se. Noite em que tantas mães, noivas, esposas, filhos, enfim, famílias choravam seus entes que iam para a guerra, seus familiares que eram presos pela polícia da ditadura e enviados para Tarrafais. Noite como impossibilidade de ser, de viver, de agir e de ter nas mãos o próprio destino. Noite que se iguala ao silêncio em que nenhuma voz dissonante deveria ser ouvida, em que as vozes eram anuladas pelo medo e pela iminência constante de repressões. A noite, uma das filhas do Kaos, que no 25 de Abril cede espaço à sua irmã, Aurora.

A aurora revolucionária possibilitou a todos “E livres habitamos a substância do tempo”. O que poderia ser essa substância do tempo em uma sociedade estática, adormecida durante anos (senão séculos)? Habitar a substância do tempo relaciona-se com o assumir a responsabilidade pelo tempo. O ser que existe no tempo necessita acordar os portugueses acuados pela ação de um poder subversivo, como também com a vida de todos que a partir de então seria transformada. Ao contrário do que ocorreu durante o salazarismo, os lusitanos deixavam de ser dominados no tempo, tendo a possibilidade de fazer História. Entretanto, a percepção livre do tempo, a liberdade inclui também erros e não só acertos, como era esperado no 25 de Abril.

Há também dois outros poemas dedicados pela poeta à Revolução que ocorrera, os quais podem explicitar um pouco o sentimento que este acontecimento despertou no interior de cada um que dele desfrutou, seja vivenciando-o nas ruas ou mesmo na distância que foi imposta a tantos portugueses exilados.

Revolução

Como casa limpa  
Como chão varrido  
Como porta aberta

Como puro início

Como tempo novo  
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar  
Interior de um povo

Como página em branco  
Onde o poema emerge

Como arquitetura  
Do homem que ergue  
Sua habitação  
(ANDRESEN, 1977, p. 29)

O poema em questão é marcado por um forte paralelismo sintático efetuado na repetição da palavra “como”, indicando uma comparação existente entre a realidade e elementos/sentimentos que ela acende, assim como as expectativas geradas pela insurreição. Há também a marcação rítmica através da utilização da Redondilha Menor que percorre grande parte da composição lírica.

Em um momento fortemente utópico, em que a “radicalidade da imaginação” ultrapassa qualquer sentimento racional de análise do real, esse poema revela um pouco daquilo que a Revolução representou. Em um primeiro relance do olhar, a alitera o em C pode ser notada, lembrando o som de um instrumento responsável por fixar algo, como por exemplo um martelo que fixa um prego em uma parede. Esse fixar remete-nos   poesia que vem, durante a Revolução, conscientizar as pessoas de que h  o surgimento de um novo tempo e que todos podem dele usufruir.

Há também um vocábulo, na primeira estrofe, demonstrando metaforicamente Portugal revolucionário que   casa. Portugal, enquanto berço onde nasceram os cidadãos que lutam por liberdade, é um reduto que possui um valor de concha, abrigo, do seio acolhedor. No entanto, até a Revolução esse abrigo estava sendo violado e, em vez de ser um ambiente de proteção, demonstrava-se um local sombrio, obscuro, ameaçador. No alvorecer do 25 de Abril todo medo, obscuridade e violação deixam o espaço acolhedor da casa e ela encontra-se limpa, não somente do pavor que causava em todos, como também de tudo o que o salazarismo representou durante seu vigou. Ou seja, limpa de ódio, guerras, desigualdades sociais, censura, medo, insegurança e, principalmente, da ganância e soberba que alimentavam o regime totalitário.

A própria a o de varrer está associada à limpeza, revelando que o levante iniciado nas ruas de Lisboa estava sendo responsável por varrer a casa portuguesa de todo acúmulo desnecessário e indesejado que nela havia. E por fim, essa casa que antes tinha

as portas fechadas para a liberdade, para o contato de Portugal com países que não compactuassem com o governo salazarista, tem as portas abertas. Essa abertura é um sinal de liberdade, uma vez que possibilita a todos entrarem e saírem quando desejado, bem como sublinha o caráter acolhedor, hospitaleiro que o ambiente da casa deve possuir, pois, aberta a porta, todos que desejarem podem por ela se adentrarem numa casa que deve ser feita por todos e para todos.

A Revolução tem o caráter de um início de um “tempo novo”, que deve ser “Sem mancha nem vício”. É a pátria como palavra do Evangelho grego de São João, revelando no princípio o verbo, a partir dele há todas as possibilidades do existir. Neste último verso da segunda estrofe, podemos vislumbrar o caráter utópico que se irradia das ruas, bem como das páginas em que este poema foi impresso, pois há uma idealização em torno do movimento de Abril, como algo responsável por criar uma nova era na qual manchas, vícios, obscuridades não retornarão.

No momento revolucionário, arrebentavam pela rua, como arrebentam as ondas contra as pedras, “[...] a voz do mar/ interior de um povo”. Um mar não mais calmo, passivo, capaz de ser domado por inexperientes marinheiros, todavia, mar bravo, revoltado, com ondas assemelhando-se a cavalos selvagens que balançam suas crinas na corrida pela liberdade

“Como página em branco”, “Como poema a partir da página em branco”, as palavras surgem através da utilização do homem como meio de torná-las significáveis. Este poema, que já era ansiado por todos, sonhado, apreciado no interior de um mundo construído dentro de cada pessoa, agora surge com uma fúria indomável, soando na boca de todos através das palavras de ordem que surgiam.

O novo momento é “Como arquitetura/ Do homem que ergue/ Sua habitação”, que de um chão informe constrói o lar onde passará os dias de sua vida. Sendo assim, essa arquitetura exige uma base sólida, que não deixe a nova casa edificada desmoronar diante de algum abalo. Neste ponto, a poesia revela-nos não somente o momento de celebração da liberdade, como também certa preocupação com a configuração que esse momento deveria assumir nos seus desdobramentos.

Em “Revolução- Descobrimento”, Sophia Andresen dá continuidade à celebração da Revolução de Abril, porém, com uma nova nuance a surgir que é a inquietação pelos acontecimentos futuros:

Revolução isto é: descobrimento  
Mundo recomeçado a partir da praia pura

Como o poema a partir da página em branco  
- Catarsis emergir verdade exposta  
Tempo terrestre a perguntar seu rosto  
(ANDRESEN, 1977, p. 33)

Neste poema, o ritmo é marcado através da aliteração em [r] nas formas Revolução, descobrimento, recomeçado, partir, praia, pura, branco, catarsis, emergir, verdade, terrestre, perguntar, rosto, em [p] nas palavras partir, praia, pura, poema, página, exposta, perguntar, em [t] nos vocábulos descobrimento, partir, catarsis, exposta, tempo, terrestre, perguntar, rosto, além da assonância em [a] nas seguintes palavras, a partir, da praia, pura, página, branco, catarsis, verdade, exposta, perguntar.

Como é dito pelo eu lírico, a Revolução significava “descobrimento/ Mundo recomeçado a partir da praia pura”. Surge assim um horizonte novo, já que a praia é apenas o ponto de partida para o imenso oceano de descobrimentos e expansões necessários na reconstrução da democracia em Portugal. Outro ponto a ser destacado é a pureza dessa praia, visto que não é uma pureza branca a que vemos na Revolução dos Cravos e sim vermelha, como a própria cor da flor que dá nome ao levante. A cor vermelha que caracteriza a pureza de Abril remete-nos ao sangue enquanto seiva que alimenta os corpos em um momento que necessita de ponderações, cautela e sangue novo para a construção de um novo lar.

O novo tempo inaugurado pela Revolução é associado ao “poema a partir da página em branco”. Ou seja, é um momento que, como o poema na página em branco, ainda está por se fazer, possibilitando aos lusitanos construir uma História distinta da que foi escrita pelo salazarismo e diferente de tudo que esse regime totalitário significou. Nessa edificação de uma nova História coletiva em Portugal, faz-se necessário “Catarsis emergir verdade exposta”, uma purificação, purgação dos efeitos e causas do regime de Salazar e, para tanto, deve-se atentar à verdade que emerge, que é exposta a todos. Sem necessitar mais de ser censurada, a verdade será estampada na capa de jornais, revistas, televisão, literatura, Arte e, através dela é que surgirá um futuro diferente do passado sombrio e enevoado que cobriu Portugal por décadas.

Por fim, no último verso, o sujeito poético enigmáticamente profere “Tempo terrestre a perguntar seu rosto”. Há neste verso uma inquietação pelos acontecimentos futuros, uma vez que perguntar-se por seu rosto aponta para o surgimento de um novo tempo a ser moldado. Esse tempo que por décadas esteve encoberto pelo regime totalitário, com a Revolução poderá vislumbrá-lo novamente, mas sem saber ainda o que verá.

Por isso, na construção de uma democracia em terras lusitanas, todos os cidadãos terão que trabalhar juntos, construindo uma nova face, nova era para a História pátria.

A essa primeira fase revolucionária sucedem-se outros acontecimentos que modificam, de maneira substancial, os rumos que a Revolução tomava. Para Eduardo Lourenço (2000, p. 50),

[...] a primeira fase da Revolução caracterizou-se também pela tentativa frenética de *deslocar* a imagem fascista da realidade nacional presente e passada, de destruir pela raiz o que se supunha *mera pintura superficial* do país, que, lavado e expurgado dos seus demónios passageiros, poria à mostra as suas virtualidades, a sua *verdade popular* submersa pela barreira ideológica de uma burguesia condenada pela História.

Como nota-se na passagem anterior a primeira fase revolucionária foi caracterizada por um sentimento utópico de que a derrubada do salazarismo já seria suficiente para que ocorresse uma mudança no campo sociopolítico português. No entanto, o país já estava imerso em várias crises que a Revolução não foi suficiente para solucionar.

Após a queda de Marcello Caetano, institui-se um governo provisório em Portugal (com a participação direta do MFA), cujos princípios políticos adotados eram os seguintes:

- a) Reconhecimento de que a solução das guerras em África é política e não militar.
- b) Estabelecimento dos contatos julgados convenientes para um rápido estabelecimento da paz.
- c) Claro reconhecimento do direito dos povos à autodeterminação e adoção acelerada de medidas tendentes à autonomia administrativa e política dos territórios ultramarinos, com efetiva e larga participação das populações autóctones.
- d) Criação de condições por um debate franco e aberto, a nível nacional, do problema ultramarino (MAXWELL, 2006, p. 88).

Kenneth Maxwell (2006, p. 91) detalha que após a deposição de Marcello Caetano, o povo se viu livre para comemorar e, quase que imediatamente, o programa do MFA com promessas democráticas foi afixado em muros e lidos com avidez. Porém, nem tudo ocorreu como esperado, uma vez que “As ‘forças de ordem’ do antigo regime, exceto a polícia política secreta e a legião, continuavam a existir” (MAXWELL, 2006, p. 93). O general Spínola, que foi chamado para negociar a rendição de Marcello Caetano, desfrutou de popularidade por meses, e, por isso, ocupou quase que imediatamente o cargo de presidente, nomeando sete membros ao Conselho de Estado. Pelo fato de Spínola ter pertencido àqueles que apoiavam o antigo regime, juntamente com cinco dos membros por ele nomeados, K. Maxwell (2006, p. 97) revela que daí surgiu a aparência enganosa de mudança. Ademais, o general desejava consolidar uma coalizão civil cen-

trista e reformista que reforçasse a sua autoridade perante o MFA e não concordava com todas as diretrizes apresentadas pelo MC, como por exemplo, conceder a independência às colônias portuguesas na África.

Em meio a este contexto, a postura de Sophia Andresen, autora politicamente ativa, vai transformando-se, pouco a pouco, à medida que ela percebe que a direita salazarista ainda mantinha certo poder no novo governo e que o projeto inicial, inteiro e limpo corre sérios riscos de não ser realizado. Talvez com certo receio no tocante ao momento pós-Revolução e o não cumprimento de todas as promessas feitas por aqueles que estiveram na dianteira da insurreição, ela escreva, no dia 20 de maio de 1974, o poema “Nesta Hora”:

Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda  
Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo  
Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio  
E lhe seja proposta uma verdade inteira e não meia verdade

Meia verdade é como habitar meio quarto  
Ganhar meio salário  
Como só ter direito  
A metade da vida

O demagogo diz da verdade a metade  
E o resto joga com habilidade  
Porque pensa que o povo só pensa a metade  
Porque pensa que o povo não percebe nem sabe

A verdade não é uma especialidade  
Para especializados clérigos letrados

Não basta gritar povo é preciso expor  
Partir do olhar da mão e da razão  
Partir da limpidez do elementar  
[...]  
(ANDRESEN, 1977, p. 30)

“Nesta Hora” é um poema em que o sujeito poético discursa diretamente ao povo “Não basta gritar povo é preciso expor”. Ele ressalta a necessidade de fazer um apelo às pessoas que com ele compartilham o mesmo espaço e que, provavelmente, também participaram da Revolução dos Cravos, das manifestações ocorridas no dia primeiro de maio em comemoração ao dia do trabalhador, expondo o medo de que a verdade fique pela metade. O que corresponderia a “Ganhar meio salário/ Como só ter direito/ A metade da vida”, ou seja, continuar na obscuridade criada pelo salazarismo ao redor da realidade sociopolítica portuguesa e da Guerra Colonial. O eu lírico aplica a suas palavras à lição de Peter Burke (2000), a qual distingue que a literatura deve funcionar como um lembrete, trazendo à tona, sempre que necessário, aquilo que foi ou tem a possibili-

dade de ser rasurado, no caso, toda a obscuridade a que os lusitanos foram submetidos durante a vigência do salazarismo.

“Verdade” é a palavra mais recorrente neste poema, porque o eu lírico sente que ela não está totalmente presente no ambiente, por isso, diante do silenciamento da História a poesia reivindica um papel de conclamação e rememoração, como vemos nos seguintes versos: “Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda/ Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo”. Perguntamos-nos, qual seria a verdade impopular? Poderia ser o confronto direto dos portugueses com a realidade econômica e social verdadeira e não mais aquela que era escamoteada no governo de Salazar, poderia ser o medo de que o povo percebesse que o projeto da Revolução não passasse de algo falho, impossível de ser concluído em grande parte ou mesmo fadado ao fracasso antes mesmo de ser finalizado, pois, uma vez perdidas as colônias, Portugal necessariamente entraria em forte recessão, já que uma grande fatia do PIB que o fazia movimentar economicamente se esvairia, enfim, podia ser tantas coisas – desveladas posteriormente.

O sujeito poético pede ao povo que “regresse do seu longo exílio”. Atentemos, aqui não são referidos os portugueses que se exilaram em outros países devido à ditadura salazarista e sim ao povo residente em Portugal que durante quarenta e oito anos de governo totalitário se exilou de si mesmo ao ser dominado por um sistema ideológico e todos os que lhe apoiavam, um povo que exilou suas vontades, seus anseios, sua voz. Esse povo deveria, conforme nos diz o eu lírico, ter contato com a verdade em sua totalidade, mas em meio a esse confronto havia um ser capaz de ludibriar a população novamente, o demagogo, aquele que explora o povo no seu mais íntimo ponto de crença na boa fé alheia, a fim de satisfazer seus interesses próprios e de seus camaradas.

O demagogo seria então o responsável por dizer somente a metade da verdade, utilizando-se da habilidade de lidar com a palavra, jogando-a habilmente, dizendo só o que lhe convém, “Porque pensa que o povo só pensa a metade/ Porque pensa que o povo não percebe nem sabe”. Ao referir-se àqueles que utilizam-se de demagogia, o sujeito lírico recorre à rima entre metade e habilidade, apontando uma ligação necessária para que se ludibrie as pessoas, ou seja, o demagogo deve ser hábil para conseguir obscurecer grande parte da verdade. Entretanto, o próprio sujeito poético deixa transparecer que o ludibriar do demagogo é inútil, uma vez que o povo percebe e sabe. Esse poema na verdade é uma espécie de grito agônico que surge assim que o eu lírico tem consciência da alienação das pessoas, que ainda encontram-se imersas em seu exílio.

Para E. Lourenço (2000, p. 54), a não resolução dos problemas básicos da população após o levante de abril de 1974 tem relação direta com a falta de conscientização da população por parte do governo que só dizia meias verdades:

A consciencialização necessária de um povo amorfo e “desinteressado” politicamente como foi o nosso durante décadas operou-se apenas, e com que superficialidade, no chamado plano ideológico, mas num confucionismo fatal como era de esperar num contexto de carências sócio-culturais tão denso como o nosso. Tudo parecia dispor-se para enfim, após um longo período de convívio hipertrofiado e mistificado conosco mesmos, surgisse uma época de implacável e viril confronto com *a nossa realidade nacional* de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa, com quase um terço da sua população obrigada a emigrar, imagem capaz de suscitar um sobressalto colectivo para lhe atenuar os traços mais intoleráveis. Mas o que sucedeu, o que tem tendência a acentuar-se é a reconstituição em *molde análogos* da imagem “camoniana” de nós mesmos, do benfiquismo ingénuo mas nefasto com que nos contemplamos e nos descrevemos nos indestrutíveis discursos *oficiais* e, quando não basta, com a promoção eufórica e cara da nossa imagem exterior que em seguida reimportamos como se fosse de facto a dos outros sobre nós.

O poema “Nesta Hora” se assemelha a uma passagem do conto andreseniano “O Silêncio” que transcreveremos a seguir:

Mas ela recomeçava a gritar e batia com os punhos na parede da prisão como se quisesse forçar a pedra a responder. Gritava como se quisesse atingir um ausente, acordar um adormecido, abalar uma consciência impassível e, alheada, tocar o coração de um morto. Através das paredes, das portas das ruas, da cidade, gritava para o fundo do espaço, para o fundo da ocultação da noite, para o fundo do silêncio” (ANDRESEN, 1984, p. 54).

No excerto do conto destacado, bem como no poema “Nesta Hora”, vemos uma mulher desesperada que grita para abalar uma consciência impassível, para tocar o coração de um morto. Alguém que projetava a sua voz para o fundo do espaço, para o fundo da ocultação, para o fundo do silêncio, para onde não poderia ser ouvida e, como sabemos, o grito dado no poema pouco ou nada foi escutado, porque ninguém ousou dizer a verdade toda e grande parte do povo não voltou de seu exílio, frustrando quem tinha esperança de atingir um ausente, um adormecido.

A postura andreseniana diante dos projetos anunciados no dia da Revolução modifica-se substancialmente, como nota-se em outro poema, escrito um mês após “Nesta Hora”. A poeta não mais grita às pessoas que se mostrem, que vão à luta, mas parece, na verdade, se prostrar, bem como todos os que perceberam os vãos em que a utopia revolucionária caía. Por isso ela se manifesta “Com Fúria e Raiva”:

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada  
Que de longe muito longe um povo a trouxe  
E nela pôs a sua alma confiada

De longe muito longe desde o início  
O homem soube de si pela palavra  
E nomeou a pedra a flor a água  
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
Que se promove à sombra da palavra  
E da palavra faz poder e jogo  
E transforma as palavras em moeda  
Como se fez com o trigo e com a terra  
(ANDRESEN, 1977, p. 31)

Poema extremamente instigante é “Com Fúria e Raiva”, não só por marcar as idas e voltas que ocorrem no livro em que está situado, mas também por revelar a maneira como a instabilidade política em Portugal afetava diretamente os ânimos de todos os cidadãos desse país. Sophia Andresen, neste poema, acusa o uso da palavra com intenções meramente retóricas. Essa acusação recai sobre a figura do demagogo, alguém dissimulado, hipócrita que, na verdade quer manipular a todos, através de seus discursos, por isso, “o seu Capitalismo de palavras” também é condenado, já que através da manipulação destas que ele consegue ludibriar os demais. É uma alusão á sofística grega. Os sofistas eram denunciados como manipuladores da verdade através do uso de uma retórica esvaziada.

Esse poema de cunho metaficcional, assinala o caráter genesíaco, criador por trás das palavras, através das quais “O homem soube de si”, “Nomeou a pedra a flor a água”. Devido a esse caráter, elas são consideradas “sagradas”, trazidas de muito longe por um povo que “nela pôs a sua alma confiada”. Contudo, no presente condenado pelo sujeito poético, esse nomear é traído pelos mentirosos, por aqueles que não estão comprometidos com o bem estar da nação lusitana.

O sujeito poético continua seu discurso, proferindo que o homem é capaz de mudar a sua realidade, de criar um mundo melhor e que nem todos estariam contaminados pela demagogia que reinava em algumas bocas. Essa crença na capacidade humana pode ser percebida na passagem “E tudo emergiu porque ele disse”, ressaltando a possibilidade criadora que ainda exige por trás do uso correto das palavras.

A acusação ao demagogo perpassa a utilização da palavra como “poder e jogo”, tentativa de alienação das massas através de uma retórica irrealista e inexistente. Este demagogo exploraria as palavras da mesma maneira que o capitalismo “fez com o trigo e a terra”. Isto é, pouco se importando com aqueles que necessitam deste trigo e desta

terra para sobreviver, de maneira a sugar dessas pessoas cada gota de suor, cada suspiro e lágrima que possam produzir, transformando-os em matéria de consumo e de lucro para os que os exploram.

Este poema pode ser considerado como o início de uma longa desilusão andreseniana com o poder, com a mudança que se mostrava tão utópica nos poemas analisados anteriormente, uma vez que ele narra a frustração do sujeito lírico diante de tantas expectativas surgidas no 25 de Abril. Para tristeza da artista e de muitos outros portugueses que acreditavam em uma profunda transformação política e social após a Revolução dos Cravos, “Apesar de algumas ideias utópicas serem eventualmente realizadas, não é da natureza da utopia ser realizada” (SANTOS, 2008, p. 324). A não realização da utopia torna-a uma espécie de “[...] metáfora de uma hipercarência formulada ao nível a que não pode ser satisfeita. O que é importante nela não é o que diz sobre o futuro, mas a arqueologia virtual do presente que a torna possível” (SANTOS, 2008, p. 324).

Para E. Lourenço (2000, p. 50), os progressistas portugueses não haviam compreendido, logo após o 25 de abril, que o salazarismo foi uma materialização da impotência econômica e social coletiva, “[...] e que não era com canções nem baladas, nem demagogia de sumário e não consciencializado recorte que os fantasmas sólidos do conservantismo lusitano se derreteriam de medo na aurora vermelha da Revolução”.

O dia 25 de abril significava muito mais do que se pensou em um primeiro momento, pois ele cria uma nova realidade a ser enfrentada. Desse dia em diante, os portugueses teriam que lidar com a queda do império que já estava em derrocada visível há anos, com a mudança do imaginário nacional quanto à sua vocação imperialista e aceitação de que o país tornava-se oficialmente um pequeno pedaço de terra europeu a ocupar a periferia do continente. Boaventura de Sousa Santos (2008) acaba por situar Portugal em uma posição intermédia no sistema econômico mundial. Como uma sociedade intermédia, Portugal exerceria uma “[...] função de intermediação no sistema mundial, servindo simultaneamente de ponte e de tampão entre os países centrais e os países periféricos” (SANTOS, 2008, p. 63). O estudioso destaca que “No caso de Portugal, a função de intermediação assentou durante cinco séculos no império colonial. Portugal era o centro em relação às suas colónias e a periferia em relação à Inglaterra” (SANTOS, 2008, p. 50).

A própria Sophia Andresen, em entrevista a Maria Armada Passos em 1982, a respeito da Revolução dos Cravos, diz que “Muita coisa se fez em que, para se fazer melhor, se devia ter ouvido antes e muito. Aliás pouco tempo depois, numa circunstân-

cia pública, eu disse que a 25 de Abril a poesia estava na rua mas tinha sido rapidamente empurrada para dentro de casa”. Empurrada para dentro de casa, porque tudo de poético, de utópico de sonhado e de mudança real estava aos poucos tornando-se cada vez mais distante. Nesse contexto, os poemas andresenianos surgiram com intuito de desconfortar o leitor em relação às contradições do real.

A poeta delata algumas causas do próprio desencantamento com os governos que sucederam à Revolução em “O rei de Ítaca”:

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses o rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também de saber conduzir  
Num campo a direito o sulco do arado  
(ANDRESEN, 1977, p. 41)

O eu lírico inicia seu poema condenando “A civilização em que estamos” por ela ser “tão errada”. Esse erro é relacionado ao fato de nessa mesma civilização “o pensamento se desligou da mão”, ou seja, o pensar e o agir não mais se relacionam. Há uma grande oposição entre o que foi idealizado e o concretizado. Os idealizadores de um Portugal democrático, igualitário não foram capazes de concretizar todos os projetos criados, causando em muitos e muitos portugueses uma grande sensação de impossibilidade perante a sua própria realidade.

No mesmo poema, o eu lírico acaba por evocar, ou melhor, trazer à tona Ulisses, aquele que “Carpinteirou seu barco/ E gabava-se também de saber conduzir/ Num campo a direito o sulco do arado”, ou seja, alguém que, além de idealizar um projeto, o desenvolvia em plenitude com o que foi planejado. Isso pode ser exemplificado através da vitória dos Gregos sobre os Troianos na qual Ulisses teve um papel inigualável ao projetar o grande cavalo de madeira, como também em relação a seu regresso a Ítaca, após vinte anos de percalços pelo mar. Ulisses é evocado enquanto uma figura em quem o eu lírico deseja que os portugueses se espelhem, de maneira a não sucumbirem aos desvios do caminho, às dificuldades que encontrarão para implantar o que foi idealizado para um Portugal livre e democrático.

Para corroborar com o que foi dito acerca do poema anterior, trazemos uma passagem do conto “História da Gata Borracheira”, no qual Sophia Andresen descreve a visão que a personagem principal tinha do jardim como algo que lhe causava uma alegria rápida, agitada, passageira, triste e cruel: “Vistas do jardim essas coisas pareciam

feéricas e irreais. Delas subia, perante a alegria serena da noite, uma alegria rápida e agitada, desgarrada e passageira, um pouco triste e cruel” (ANDRESEN, 1984, p. 10).

A alegria descrita em “História da Gata Borracheira” não se assimilaria ao sentimento que perpassou o coração dos portugueses que criam na Revolução dos Cravos como um movimento modificador da realidade, da política e da vida de todos? A alegria das pessoas que saíram às ruas com cartazes nos quais estavam escritas palavras de ordem foi simplesmente rápida e agitada, desgarrada e passageira, um pouco triste e cruel, como na História da Gata Borracheira.

No primeiro governo provisório em Portugal, após a Revolução de Abril, o presidente temporário, Spínola, e o Primeiro-Ministro provisório, professor Palma Carlos, tentaram diminuir a influência do MFA nas decisões governamentais, a isso sucedeu-se a primeira crise governista, levando mais tarde à renúncia do general. Vários governos provisórios sucederam-se até às eleições para a Assembleia Constituinte em abril de 1975. Houve diversas tentativas de golpes até o estabelecimento da democracia portuguesa.

Antes de falarmos da eleição, devemos destacar que dois partidos políticos, o Partido Comunista Português (PCP) e o Partido Socialista foram responsáveis pela consolidação do processo revolucionário. Esses dois partidos, no entanto, não permaneceram em aliança, já que o PCP era o Partido Comunista mais ortodoxo da Europa, “adepto de um modelo de tomada do poder que partidos comunistas, como o italiano, o espanhol e o francês, tinham abandonado havia muito tempo” (SECCO, 2004, p. 124). De outro lado, o PS que, “apesar da fraseologia revolucionária, estava muito mais propenso a uma política que o restante dos grupos de esquerda considerava mais moderada do que a dos socialistas franceses e suecos [...]” (SECCO, 2004, p. 125).

Por seu caráter mais ortodoxo, o PCP português foi acusado de comandar a invasão de terras no sul, de apropriação de casas e de tentar uma Reforma Agrária forçada. Isso, por não agradar a toda a parcela do povo português possibilitou com que na eleição de abril de 1975, 91, 7 % da população apta a votar em um país que o voto é facultativo, compareceu às urnas, dando a vitória aos novos partidos políticos democráticos, sendo 37,9 % dos votos destinado ao Partido Socialista Português (Sophia de Mello Breyner Andresen foi uma das deputadas eleitas por este partido para a Assembleia Constituinte) e 26, 4% para o Partido Popular Democrata. O resultado da eleição deixou claro que a maior parcela da população não desejava mudanças radicais no sistema político, tais como uma transição ao Comunismo, desejando mais tranquilidade após tanta tensão.

Com tantos problemas rondando Portugal, a descolonização africana foi feita sem muito diálogo e apoio português. Isso pode ser atribuído às dificuldades sociopolíticas e econômicas pelas quais um país que gastou suas reservas econômicas em treze anos de uma guerra perdida via-se imerso. Preocupados em solucionar os problemas que rondavam as terras portuguesas, os governos que se sucederam ao 25 de Abril não puderam estabelecer um governo unitário em terras africanas. O resultado disso viu-se através de guerras civis gravíssimas pelo controle do poder, como é o caso de Angola, que viveu em meio a conflitos civis de 1975 a 2002.

Em maio de 1975, o jornal português *República* foi ocupado pelos tipógrafos e seu diretor socialista foi expulso. Em julho, o jornal foi reaberto com um diretor nomeado pelo Conselho da Revolução que sabia que as mudanças poderiam ocorrer tomando-se conta dos meios de comunicação em massa. Observando que o alvo da oposição que se formara era o Partido Comunista e o governo provisório, o PS, em protesto, abandonou o governo, organizando duas grandes manifestações populares no Porto e em Lisboa nos dias 18 e 19 de julho (cf. SECCO, 2004, p. 140). Isso só endossa o caráter de divisão que pairava em Portugal pós-Revolução, frustrando grande parte dos projetos e utopias surgidos no 25 de Abril de 1974.

Perante os acontecimentos políticos que atingiam ou cerceavam a liberdade dos militantes do PS, Sophia Andresen não ficou alheia, nem um só minuto, aos seus companheiros de partido, dirigindo-se a eles através o poema “Para os Militantes do PS<sup>11</sup>”:

Tu avanças sempre e não recuas  
Quando se ergue a hora da ameaça  
Mesmo que tenhas de morrer nas ruas  
Mesmo que tenhas de morrer na praça

Porque não estás só mas continuas  
Todos os que lutam e lutaram  
P’ra que não haja grades nem mordação

Porque não estás só mas continuas  
E os outros unem suas mãos às tuas  
P’ra que não haja grades nem mordação

Por isso avanças sempre e não recuas  
Connosco a poesia está nas ruas  
(ANDRESEN, 1977, p. 43)

O ritmo do poema é assinalado através das rimas externas que se dão entre as seguintes palavras: recuas, ruas, continuas e tuas; ameaça, praça e mordação. Notamos a

---

<sup>11</sup> Esse poema encontra-se excluído da *Obra Poética* (2011) de Sophia de Mello Breyner Andresen, editada por Carlos Mendes de Sousa.

existência de um paralelismo semântico entre tais vocábulos, uma vez que ao incitar às pessoas à luta, o sujeito lírico deseja que as pessoas não se intimidem com ameaças, mordanças, que continuem a luta que não é de um sujeito individual, senão coletivo.

O poema “Para os Militantes do PS” é uma maneira encontrada por sua autora a estimular seus companheiros a não desistirem da luta, nunca abandoná-la. A repetição encontrada em “Mesmo que tenhas de morrer nas ruas/ Mesmo que tenhas de morrer na praça” enfatiza a incitação que o sujeito poético empreende as pessoas que com ele compartilhavam ideais e sonhos. Revelando a incerteza popular quanto aos desdobramentos de Abril, esse poema está relacionado à História recente à sua escritura. De acordo com os historiadores L. Secco (2004) e K. Maxwell (2006) ao perceber que de alguma forma a liberdade de expressão estava sendo novamente ameaçada, as pessoas filiadas ao PS, iniciaram uma luta contra uma nova forma de ditadura que ameaçava tomar o poder em Portugal.

O verso em que o eu lírico diz “P’ra que não haja grades nem mordança”, ele instiga a todos os militantes do PS a não se deixarem vencer, mais uma vez, pelo medo de ir para prisões, nem mesmo temam as retaliações que poderiam vir. Só vencendo esse grande monstro seria possível dizer, ver, sentir, ouvir, enfim, viver a liberdade em sua plenitude, mesmo que a realidade não se tornasse tudo aquilo que se desejava. O sujeito poético enfatiza que aqueles que lutam nas ruas por si mesmos, pelos seus iguais e pela pátria em que nasceram e vivem “não estás só”, pois “E os outros unem suas mãos às tuas”. Nesse episódio, há ainda um certo tom utópico, principalmente ao observar-se na última estrofe a passagem “Connosco a poesia está nas ruas”, uma vez que levar a poesia às ruas significava levar sonhos de dias melhores e de mudanças efetivas. Porém, ao ver-se incitando os demais a sair pelas ruas da mesma forma que ocorrera no dia 25 de abril de 1974 é uma maneira de reconhecer que o golpe inicial falhara e que seria necessária uma nova tentativa de estabelecê-lo com sucesso.

A ida dos militantes do PS às ruas em protesto ficou conhecida como “verão quente”. Como afirma L. Secco (2004, p. 141) “O verão quente, entretanto, foi pintado como se fosse o terror jacobino. Nada mais falso”. Esse mesmo estudioso assevera que tais manifestações foram um verdadeiro reflexo das cisões que se davam dentro dos partidos políticos e dentro da sociedade, não representando em si, uma nova etapa revolucionária.

As sucessivas frustrações, que tanto a poeta quanto o povo que com ela compartilhava do desejo de alteração do real, se deparavam tornaram-na cada vez mais cética, a

ponto de se questionar sobre a perda de Abril e do sonho que ele representava. Isso fica transparente nas seguintes estrofes do poema “Lagos”:

Ou poderemos Abril ter perdido  
O dia inicial inteiro e limpo  
Que habitou nosso tempo mais concreto?

Será que vamos paralelamente  
Relembrar e chorar como um verão ido  
O país linear e transparente

E a sua luz de prumo e de projecto?  
(ANDRESEN, 1977, p. 44 - 45)

Como vimos, no poema primeiro poema intitulado “Lagos”, esta cidade portuguesa é mostrada como “linear e transparente” e, ao contemplá-la, o eu lírico transfere para todo o país as qualidades que ali encontra. Porém, nesse segundo “Lagos”, a cidade é relembrada em um verão pleno de alegria e comparada não ao que o país poderia ser e sim ao que o país não se tornou, mesmo após lutas de tantas pessoas que se mobilizaram para transformar tal espaço social. Por isso, mesmo o sujeito poético de Sophia se questiona se “Poderemos Abril ter perdido”. Novamente, na esteira de Peter Burke (2000) e Ecléa Bosi (2006), a escrita poética evoca os anos de opressão populacional, de crises econômicas, de guerras ao questionar os projetos criados no alvorecer de Abril. O eu lírico faz de sua escrita um lembrete que não permite a seus compatriotas olvidarem as promessas de um “país linear e transparente”.

A rima existente entre concreto e projeto, palavras seguidas de um ponto de interrogação, faz-nos refletir acerca da concretude da realização dos projetos surgidos imediatamente após a Revolução de Abril, culminando com a observância de que muito do que foi ansiado e prometido o foi feito somente em papéis e palavras, não em ações. Por esse motivo, notamos um desencantamento do eu lírico diante de um Portugal sofrido depois de tantos ataques, doente após tantas tentativas de remediar seus problemas, abala “O dia inicial inteiro e limpo/ Que habitou nosso tempo mais concreto?”. Esse dia, pleno de esperanças quanto a uma modificação no quadro sociopolítico português, não durou mais que vinte e quatro horas, foi único e se foi nos braços do vento na mesma velocidade e da mesma maneira inesperada que começou. Rosa Maria Martelo (2010, p. 43) assinala que este poema revela que esse “dia inicial inteiro e limpo” pode estar perdido outra vez, “permitindo o vislumbrar fugaz de um tempo primordial que logo desertasse do ‘nosso tempo mais concreto’”.

A utopia breve que varreu as terras lusitanas deixou resultados profundos em todos. Isso porque segundo B. S. Santos (2008, p. 325) “[...] a utopia subverte as combinações hegemónicas do que existe, destotaliza os sentidos, desuniversaliza os universos, desorienta os mapas. Tudo isto com um único objetivo de descompor a cama onde as subjectividades dormem um sono injusto”.

É exatamente esse descompor, essa desorientação, “destotalização” e “desuniversalização” que abalam tanto as pessoas que pensaram que o dia de plenitude havia chegado e faz com que elas relembrem e chorem “como um verão ido/ O país linear e transparente”. No entanto, esse país linear e transparente só existiu na esfera do ideal, não do real, acarretando n“a luz de prumo e de projecto” que acendeu-se brevemente e apagou-se junto com os sonhos que ela fez reviver, como é perceptível quanto ao paralelismo e rima existentes entre os vocábulos perdido e ido que remetem a uma desilusão concretizada.

O que resta ao eu lírico andreseniano após constatar a perda de muitos sonhos e o apagar das luzes do projeto senão apontar alguns erros para que não voltem a sobrevoar seu amado país? Tais equívocos são prontamente destacados em “Os Erros”:

A confusão a fraude os erros cometidos  
A transparência perdida – o grito  
Que não conseguiu atravessar o opaco  
O limiar e o linear perdidos

Deverá tudo passar a ser passado  
Como projecto falhado e abandonado  
Como papel que se atira ao cesto  
Como abismo fracasso não esperança  
Ou poderemos enfrentar e superar  
Recomeçar a partir da página em branco  
Como escrita de poema obstinado?  
(ANDRESEN, 1977, p. 46)

Esse poema configura-se como uma denúncia e reflexão acerca das falhas existentes na edificação de um país justo, livre e democrático. Até mesmo as palavras que rimam entre si, como cometidos, perdidos; passado, abandonado e obstinado carregam consigo uma carga semântica relacionada à ponderação quanto ao que foi cometido e ao desejo obstinado de mudança. Também são apontados, ao longo deste poema, alguns dos principais equívocos cometidos não por alguém em particular, senão por todos os envolvidos no processo revolucionário. Dentre eles destacamos “A confusão a fraude”, “A transparência perdida – o grito/ Que não conseguiu atravessar o opaco”. Esses erros assinalados são condizentes com todo o ideal surgido na Revolução de Abril, que não

foi realizado. No processo implementador de mudanças em Portugal, ao contrário do que era desejado, houve perda da transparência, utilização da palavra com fins meramente retóricos, luta partidária pelo poder, deixando de lado a preocupação central que deveria ser o bem estar e a resolução dos problemas surgidos.

O eu lírico, neste poema, deixa claro que por ter se dado esse tipo de erro em meio a todos que o repugnavam, “o limiar e o linear [ficaram] perdidos”. Isto é, o limiar enquanto horizonte de expectativas, sonhos de modificações, bem como o linear, a linha traçada pelo espírito revolucionário foram destruídos pelo egoísmo de poucos e também devido a incompetência permitiram a perda da transparência. A consequência do fracasso na implantação dos sonhos revolucionários foi a perda na crença na renovação, na política e, o pior, no próprio homem enquanto ser capaz de domar seu destino. Na verdade, tudo se assemelha, ironicamente, muito mais à Grécia Clássica e à sua religião do que parece, pois tais acontecimentos parecem ter sido orquestrados, minados por deuses misteriosos que se intrometem na vida dos humanos e dele estão juntos a todo o momento. O problema, neste caso, foi que os portugueses não se identificaram com os gregos vencedores na *Odisseia*, senão com os troianos que saíram derrotados e perderam o orgulho com o qual inflavam-se os peitos.

Nesse caso, o eu lírico propõe “Deverá tudo passar a ser passado/ Como projecto falhado e abandonado/ Como papel que se atira ao cesto/ Como abismo fracasso não esperança”. Mas apagar o projeto falhado, atirá-lo ao cesto, como se joga algo em um abismo e não se tem esperança de que esse mesmo algo mantenha sua totalidade, é mesmo suficiente? Ou “poderemos enfrentar e superar/ Recomeçar a partir da página em branco/ Como escrita de poema obstinado?”. Na verdade, o sujeito poético não tem respostas para tantas e tão importantes questões. Ele está frustrado e desiludido por tudo o que não se realizou a fim de encontrar uma resposta que satisfaça a pequena porção de esperança restante em sua interioridade.

A certeza única expressa na poesia andreseniana é relativa ao exílio, no qual fica devidamente expresso pela poeta que “Exilamos os deuses e fomos/Exilados da nossa inteireza” (ANDRESEN, 1977, p. 53). Como é ressaltado por Pedro Eiras (2011, p. 34) “Sem deuses as tardes morrem, o tempo divide-se”. A divisão temporal nada mais significa do que “[...] ele é vazio entre as coisas, e já não mediação. Resta, sem deuses nem interioridade das coisas a medida humana, mas a medida humana sem ligação às coisas carece de sentido” (EIRAS, 2011, p. 34). Esse poema é retrato fiel de um sujeito que vislumbra os sentidos das coisas a se esvaírem, perderem, quase a ponto da dissolução.

Retrato de uma sociedade que perdeu o rumo frente a tanta utopia não realizada e sente-se cada vez mais carente de algo que possa modificar o panorama sociopolítico em que o país se encontra.

Nos três últimos versos de “Os Erros” nos deparamos com um excerto metaficcional, através do qual a autora faz referência à possibilidade de superar, refazer os projetos de democratização em Portugal, comparando essas ações à escrita de um poema que pode “Recomeçar a partir da página em branco”. Mesmo que um poeta esteja obstinado em escrever um poema e esse não o agrade após a escrita, existe a possibilidade de recomeçá-lo, de limá-lo, burilá-lo, buscando assim que ele se aproxima cada vez mais da perfeição que se espera. Da mesma forma, ocorreria com a reconstrução dos ideais revolucionários, já que seria possível repensá-los e tentar implantá-los novamente.

O exílio dos deuses, a vitória do espírito dionisíaco sobre o apolíneo, apresenta de acordo com H. Malheiros (2008, p. 166 - 167), a prevalência do terror e da ausência: “Dionísios encontra-se muitas vezes presente, como uma sombra, a tracejado, presidindo aos desastres da alma e à ausência de inteireza”. É exatamente o terror, a ausência de inteireza, a sombra, o medo, representado pelo “Exílio”. Este poema é uma espécie de estado final do eu lírico ao fim da segunda parte de *O Nome das Coisas* (1977). Ao mesmo tempo, o exílio dos deuses, a prevalência do elemento dionisíaco permite que o Minotauro se rebelde, retornando à vida e atemorizando a todos

#### O Minotauro

Assim o Minotauro longo tempo latente  
De repente salta sobre nossa vida  
Com veemência vital de monstro insaciado  
(ANDRESEN, 1977, p. 51).

Destaquemos, de início, os recursos rítmicos utilizados pela poeta na edificação deste poema. Há a presença de aliteração em [t] nas formas minotauro, tempo, latente, salta, vital, monstro, em [m/n] nas palavras minotauro, longo, tempo, latente, repente, nossa, veemência, monstro; em [l] nos vocábulos longo, latente, salta, vital, em [s] nos termos assim, salta, sobre, nossa, monstro, insaciado, em [v] nas expressões vida, veemência, vital.

Ao tratarmos da presença do labirinto na obra andreseniana e de tudo o que ele representa, como medo, incertezas, obscuridade, necessariamente exploramos a figura do Minotauro, que, para Helena Malheiro (2008), é transformada pela poeta para, alegoricamente, representar a violência dos caminhos e do tempo. Tendo esse monstro vivido

no labirinto, sua simbologia é relacionada a esse espaço que “[...] simboliza tudo o que desvia o homem da harmonia e da unidade, dilacerando-o, exilando-o de si mesmo e do mundo, separando-o da aliança com o universo” (MALHEIRO, 2008, p. 171). O monstro do qual falamos, na poesia andreseniana, tem o poder de se disfarçar a fim de enganar o homem, para desta forma, devorar os dias, beber a vida, apagar os sonhos, “[...] para no final se revelar meio-homem meio-touro, metáfora da contradição fulcral e aterrorizadora da existência humana” (MALHEIRO, 2008, p. 171).

O que é o tempo presente, no qual o Minotauro “De repente salta sobre nossa vida/ Com veemência vital de monstro insaciado”, senão uma contradição fulcral? Ele nada mais é do que o espectador do terror e do medo que rondam os lusitanos incertos de seu presente e futuro. Da mesma maneira, o minotauro representa a ausência ou limitação da liberdade em relação a todos que sonhavam em concluir um projeto revolucionário em busca da inteireza, da igualdade, da justiça. O vislumbre de um sonho que ruíra se aproxima muito do fato de ter sobre si um Minotauro “Com veemência vital de monstro insaciado”, faminto de sonhos, ideais e vidas.

Em meio a esse contexto de desilusão, desencanto, dores, perdas, nada resta ao eu lírico andreseniano senão mergulhar no espelho poético que traz consigo, tentar invadir aquele mundo de poesia que lhe fez feliz durante tanto tempo e é isso que está latente no poema “A Casa Térrea”;

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser

Que não seja transferência nem refúgio  
Nem deixes que o poema te adie ou dívida: mas seja  
A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira  
A meia distância entre montanha e mar  
Construirás – como se diz – a casa térrea –  
Construirás a partir do fundamento  
(ANDRESEN, 1977, p. 38)

Neste poema, o eu lírico assinala que a arte não deve se tornar “a compensação daquilo que não soubeste ser”, muito menos uma “transferência nem refúgio” e sim “A verdade do teu inteiro estar terrestre”, somente conseguindo alcançar essas condições básicas é possível edificar “a tua casa na planície costeira”. Entretanto, tendo-se em vista o turbilhão de emoções que a poeta teve que lidar nos tempos de escrita deste poema, com ênfase, em todo desencontro, desilusão em que ela se viu imersa, acreditamos que sua arte não seja mesmo uma transferência, mas que se configure num refúgio. So-

mente neste refúgio é possível evadir-se um pouco do real que oprime, sufoca e construir “a casa térrea”, edificada “a partir do fundamento”.

A casa é um elemento perfeito para o sujeito poético andreseniano refugiar-se, por representar um aposento, um abrigo para os sonhos, “[...] um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36). Porque tem frente a si um mundo decepcionante, amedrontador, no qual sente-se que cada momento o Minotauro pode atacá-lo, o eu lírico andreseniano se refugia nesse local de harmonia primordial, mesmo que fictícia, no qual pode entregar-se à escrita do poema e viver em paz com seus sonhos. A afirmação seguinte de H. Malheiro (2008, p. 33) acerca da casa como elemento poético em Sophia Andresen corrobora a nossa hipótese: “Na casa, o tempo está parado, não passa, porque todos os dias é renovado, como se estivesse suspenso na eternidade”.

O poema “Liberdade” endossa a nossa ideia de evasão através da arte, uma vez que através de seu caráter metapoético o eu lírico encontra o abrigo que procura. Sendo assim, a arte que foi uma maneira de denunciar os desmandos ditatoriais, as guerras, a pobreza, a sujeira que envolveu tantos anos de censura, mortes, prisões. pode ser também uma forma de encontrar um ponto de apoio para um sujeito que se sente altamente desamparado diante do mundo. Analisemos “Liberdade” e vejamos se nossa hipótese se concretiza:

O poema é  
A liberdade

Um poema não se programa  
Porém a disciplina  
- Sílabas por sílabas –  
O acompanha

Sílabas por sílabas  
O poema emerge  
- como se os deuses o dessem  
O fazemos  
(ANDRESEN, 1977, p. 37)

A metapoética presente em “Liberdade” conotativamente pode ser relacionada ao contexto sociopolítico desestimulante, triste e sombrio, como o da não realização dos projetos que surgiram no 25 de Abril e as falhas ocorridas na passagem de um regime ditatorial para o tão sonhado socialismo democrático. O primeiro elemento a ser destacado é o título “Liberdade”, já que na realidade empírica o português não encontrava-se liberto de lutas pelo poder, desencontros e obscuridades, obrigado a evadir-se para um local no qual poderia ser livre, assim surge “O poema é/ A liberdade”. Essa afirmação

denota muito claramente que é principalmente no espaço do poema que a liberdade, tão sonhada e aguardada há tantos anos pode acontecer.

O caráter natural que o poema possui não permite que seja abalado, desestruturado, que seu projeto desmorone, porque “Um poema não se programa”. Ironicamente, a realidade sociopolítica de um país que, ao contrário de um poema, pode ser programada e discutida, facilmente se desmorona. Isso ocorre graças aos homens que não conseguem pensar senão em si mesmos. No caso dos projetos surgidos no alvorecer de Abril, lutas políticas pelo poder, ganância de governantes e partidos políticos foram capazes de desfazer toda uma rede de idealizações e sonhos alimentados por quase cinco décadas.

Naturalmente, “Sílabas por sílabas/ O poema emerge/ - Como se os deuses o dessem / o fazemos”. A repetição da palavra sílaba acena a necessidade minuciosa de se pensar e medir o poema, bem como a calma e meticulosidade necessárias para a (re) construção de um Portugal democrático. A evocação dos deuses nessa passagem advoga para a edificação do poema com caráter divino, perfeito, consubstancial ao universo. O que o sujeito poético encontra na realidade em nada pode ser comparado com o poema que surge como se fosse um sussurro dos deuses. A realidade enfrentada nas ruas de Lisboa e de grande parte das cidades lusitanas é outra, crivada de manchas, vícios, incompletude, mesquinhez e demagogia. Por esse motivo, o poema é o espaço encontrado pelo sujeito poético para resgatar um pouco dos sonhos que habitavam seu interior antes de serem destroçados pela impossibilidade de construção de um país democrático, igualitário, uma realidade diferente.

### **4.3 O labirinto dos dias (III)**

A terceira parte que constitui a obra *O Nome das Coisas* (1977) é intitulada pela autora como “III”, diferentemente das duas partes anteriores desta obra, a terceira parte não foi datada, todavia, a partir do que foi observado até agora em relação a uma progressão dos poemas (e reflexões) de acordo com a História portuguesa referente ao 25 de abril de 74, bem como a data de 1976 que aparece em três poemas desta última parte da obra, podemos considerá-la como uma continuidade da segunda parte. Em nossa análise apresentaremos esse caráter contínuo das reflexões andresenianas, em concomitância com a História lusitana desse período/fase.

Dando continuidade à apresentação da História portuguesa após o 25 de abril de 1974, observa-se que o país estava a cada dia mais desestabilizado. L. Secco (2004, p.

146) revela os principais pontos que, de certa forma, contribuíram para essa desestabilização de um país que em dois anos passou por, nada menos, do que seis governos provisórios, com lutas internas e externas pelo poder. Talvez o fator principal para a desestabilização seja mesmo o econômico, conforme o historiador, “É preciso lembrar que, no ano de 1975, as reservas cambiais estavam baixando perigosamente, tornando o país mais suscetível às decisões dos países ricos acerca de empréstimos para Portugal” (SECCO, 2004, p. 146).

A dependência de países como os Estados Unidos e Alemanha Ocidental, principalmente, tornou Portugal cada vez mais vulnerável às pressões externas, além de dependente de ajuda estrangeira. No final de 1975 e início de 1976 a situação portuguesa era a seguinte:

Portugal entrou no inverno de 1975 com aproximadamente 400 mil desempregados, dos quais apenas 19 mil recebiam algum tipo de seguro social. E, para rematar, cerca de 500 mil pessoas estavam voltando de Angola, em sua maioria destituídas, pois seu dinheiro perdera valor (MAXWELL, 2006, p. 198).

Ainda houve o retorno dos colonos portugueses que se encontravam em terras africanas. Essas pessoas que haviam há anos deixado Portugal em busca de melhores condições de vida, exploração das terras do Ultramar, após a independência das ex-colônias viram-se ilhadas em países nos quais houve perseguição aos brancos (por representarem o poder do colonizador), guerras civis que amedrontavam, dentre outras condições que não permitiam mais a permanência em tais locais. Deste modo, milhares de pessoas volviam à lusitana pátria em busca de emprego, moradia, saúde, ressarcimento das perdas em terras africanas, por conseguinte, de melhores condições de sobrevivência e, com isso, agravavam ainda mais uma crise econômica que avançava a cada dia. Em termos sociais, criou-se a categoria e o estigma dos “retornados”. Para E. Lourenço (2000, p. 63), “Quanto ao povo português – que a sério nada conhecia do fabuloso e mágico império – só tomará realmente consciência dos acontecimentos quando após as independências de Angola e Moçambique centenas de milhares de *retornados* invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana...”.

Mesmo após vislumbrar-se o agravamento da crise econômica, política e social com a recepção de um grande contingente de retornados da África, ainda houve inúmeras tentativas de tornarem concretos alguns dos projetos surgidos nos desdobramentos do 25 de Abril. Em busca de parer-se aos avanços sociopolíticos e econômicos que

vigoravam em outros países da Europa, Portugal tentou implementar uma legislação semelhante à deles, sem obter sucesso:

No seguimento da Revolução de 25 de Abril de 1974, foi promulgada uma legislação social semelhante à que vigora nos países centrais da Europa, se não mesmo mais avançada. Muita dessa legislação não foi até hoje revogada e, no entanto, não tem sido aplicada senão muito selectivamente, pelo que as nossas práticas sociais vigentes são muito mais retrógradas que as leis que pretensamente as regulam (SANTOS, 2008, p. 69).

As bases de apoio ao governo, diante de uma crise política altamente corrosiva que se agravava, se desfaziam. A população campesina, principalmente do Norte, irava-se com o aumento dos custos de produção e baixa dos preços. Um acontecimento ímpar para o “desvanecimento da Revolução” foi, para L. Secco (2004), a sublevação. Um movimento dos militares comunistas, ocorrido no dia 25 de novembro de 1975, em que paraquedistas militares de Tancos ocuparam quatro bases aéreas, as Tropas da Escola Prática de Administração Militar tomaram os estúdios de televisão e o Regimento de Artilharia de Lisboa (Ralis) ocupou a autoestrada do Norte e o aeroporto de Lisboa. Os envolvidos na sublevação foram, aos poucos, se rendendo ao governo que, tomando a ofensiva “se legitimou perante a população como força representante da legalidade” (SECCO, 2004, p. 150).

Após a sublevação, a correlação da força militar não mais era a favor do comunismo, além do fato de “A extrema-direita incendiava os ânimos da população rural do Norte de Portugal ” (SECCO, 2004, p. 152), ocasionando a destruição de muitas sedes do PCP naquele local. A partir do ocorrido no dia 25 de novembro, a democracia política foi sendo implantada aos poucos, com a eliminação da componente militar do governo, e no dia 26 de fevereiro de 1976 um pacto entre o MFA e os partidos políticos foi assinado, garantindo a autonomia da Assembleia Constituinte.

A influência exterior foi tão importante para a estabilização de um governo democrático e, vendo que era possível interferir diretamente em Portugal, “O Ocidente tratou logo de amparar o sexto governo [provisório]. Os Estados Unidos e a CE [Comunidade Europeia] rapidamente liberaram 272 milhões de dólares em ajuda de emergência a Portugal” (MAXWELL, 2006, p. 212). Ademais, “Os Estados Unidos também prometeram [...] dobrar o transporte aéreo para os refugiados de Angola” (MAXWELL, 2006, p. 212).

Em 1976, vendo-se diante do agravamento da crise financeira, o governo luso foi obrigado a recorrer urgentemente à ajuda estrangeira, com destaque para os Estados

Unidos. “Em troca do auxílio do FMI, os socialistas tiveram de implementar rigorosas medidas de austeridade, e a política econômica portuguesa tornou-se rigorosamente sujeita a supervisão internacional” (MAXWELL, 2006, p. 227).

Como era desejo dos Estados Unidos, a dependência que Portugal tinha em relação a eles, levava o pequeno país europeu, mesmo que nem tão consciente no início, a caminhos democráticos e capitalistas. Depois, para assegurar uma reforma econômica mais sólida foi necessário que os políticos portugueses recorressem à Comunidade Europeia, demarcando assim, sua dependência das grandes potências da Europa, ao mesmo tempo em que seu lugar de marginalização continental estabelecia-se.

Por fim, em meio a quarenta e oito anos de ditadura em terras lusitanas, com mais dois anos de guerra pelo poder, o país se acomodava e assumia um regime democrático-capitalista. L. Secco (2004, p. 153) contribui com nossa explanação ao esclarecer que

Portugal não revolucionou as estruturas profundas de sua organização. As profundidades de uma crise bisseccular pediram o paroxismo de Revolução, mas não permitiram que um novo padrão de acumulação e de desenvolvimento (socialista ou outro) se impusesse. A democracia liberal que Portugal nunca havia conhecido de fato, esta sim se estalou, e o liberalismo e o republicanismo do século XIX precisaram, paradoxalmente, da retórica socialista para se instalarem.

Todos esses agravantes corroboraram para que Portugal se afastasse cada vez mais de uma política de caráter socialista e, o pior, se distanciasse bruscamente de muitos projetos difundidos no dia 25 de Abril, após a queda de uma ditadura que floresceu durante décadas. Obviamente, a nova posição assumida pelo país, agora como margem europeia, a situação de milhares de portugueses sem emprego, conseqüentemente, com fome e outros problemas sociais mais agravantes, não passou despercebida na poesia de uma poeta como Sophia Andresen, para a qual “Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca de justiça que a política é” (ANDRESEN, 1977, p. 77).

Tendo em vista esse caráter reflexivo da terceira parte a ser analisada, notamos que, como destaca Antonio Candido (2000, p. 41), aos artistas não lhes é dado a opção de subtraírem o real de suas obras, o que faz com que

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e de seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a

formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade.

Isso significa que a poesia andreseniana reflete o real histórico, os acontecimentos que se davam no momento em que foi escrita. Nem mesmo o grau de individualidade que possa se atribuir à poesia em geral, aos escritos andresenianos em particular, pode desconsiderar o caráter universal que consigo carrega, uma vez que “[...] o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada absolutamente individual” (ADORNO, 2003, p. 73).

Portanto, a análise dos poemas desta terceira parte é importante para elucidar o caráter universal das reflexões contidas em tais composições líricas. Observemos o que é dito no poema “Projecto”:

Esta foi sua empresa: reencontrar o limpo  
Do dia primordial. Reencontrar a inteireza  
Reencontrar o acordo livre e justo  
E recomeçar cada coisa a partir do princípio

Em sua empresa falharam o relato  
De sua errância erros e derrotas  
De seus desencontros e desconstruídas lutas  
É moroso e confuso

Porém restam  
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína  
Canto e pranto clamor palavras harpas  
Que de geração em geração ecoam  
Em contínua memória de um projecto  
Que sem cessar de novo tentaremos  
(ANDRESEN, 1977, p. 58)

Este poema é marcado por recursos rítmicos como a assonância em [e] nas expressões esta, empresa, reencontrar, inteireza, livre, e, recomeçar, de, errância, erros, derrotas, seus, desencontros, desconstruídas, é, porém, restam, quebrado, projecto, empresa, em, geração, ecoam, memória, sem, cessar, tentaremos, em [a] nas palavras esta, sua, empresa, reencontrar, dia, primordial, a, inteireza, recomeçar, cada, coisa, partir, falharam, errância, derrotas, desconstruídas, lutas, restam, quebrado, ruína, canto, pranto, clamor, palavras, harpas, geração, ecoam, contínua, memória, cessar, tentaremos; a repetição da palavra reencontrar e pela rima entre canto, pranto, ruína e contínua.

Na empresa do projeto social aberto por Abril, arrojados e utópicos anseios se faziam presentes, em uma realidade que há pouquíssimo tempo era cerceada de liberdade, de justiça e de união. Elementos como “o limpo/ Do dia primordial”, a inteireza, “o acordo livre e justo” confluíam para “recomeçar cada coisa a partir do princípio”. No

entanto, “A distorção consistiu em tentar impor uma *nova imagem* de Portugal, logo após o 25 de Abril, na aparência oposta à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exactamente as mesmas” (LOURENÇO, 2000, p. 61 – 62). Como recomeçar algo que já nasce manchado pelos vícios anteriores, no caso da utilização das mesmas estruturas e funções? Não seria exactamente o verbo “recomeçar” que era vislumbrado, senão “mascarar”, mascarar um sonho de um tempo diferente, sem discórdias, sem derrotas e sem erros.

Desde o início, o projeto estava falhado, conseqüentemente, surgiram grandes e incontornáveis “erros e derrotas”. As lutas por transformações foram marcadas por “desencontros”, tornando-se “desencontradas” e, o pior, o resultado iminente do fracasso que envolveu a Revolução dos Cravos tornava a população e o país “moroso e confuso”, dependente de ajudas e influências exteriores que deterioraram qualquer possibilidade de tentar novamente realizar o que fora idealizado.

O que restou da ruína do projeto, que tantas esperanças trouxe ao povo, foi muito “Canto e pranto e clamor palavras harpas/ Que de geração em geração ecoam”, demonstrando o quão distantes estavam o ideal elaborado nos desdobramentos do 25 de Abril e o real vislumbrado pouco tempo depois. Ressaltemos que a rima existente entre os vocábulos canto e pranto revelam um paralelismo semântico entre elas. O canto nem sempre é de alegria, no verso em destaque ele é seguido pelo pranto que o complementa. Nesse caso, o projeto em ruínas, por configurar-se uma decepção, é lembrado através da poesia e do canto, como consequência do ato de lembrar-se da esperança trazida por ele e da reflexão a respeito do que resultou, o eu lírico sente que o pranto desiludido desce através de seus olhos.

Existe em “Projecto” um canto triste, um pranto ainda mais melancólico do que antes da tentativa de realizar o projeto, pois, antes havia uma esperança de que a situação política, social e econômica do país seria mudada após uma Revolução e agora torna-se visível um desdobramento revolucionário que não somente derrubou a ditadura, mas destruiu muito da esperança e confiança dos cidadãos de que houvesse uma reviravolta no quadro sociopolítico e econômico. As “palavras harpas” ainda clamam por essa reviravolta, no entanto, nem mesmo delas se desprende mais aquele sentimento de aproximação da vitória, senão o canto de angústia dos vencidos.

Por fim, o eu lírico diz que em “memória de um projecto/ Que sem cessar de novo tentaremos”. Como tentarão? Apesar do entregar-se, prostrar-se diante de um projeto arruinado, o eu lírico andreseniano utiliza-se do poema como um exercício de memória,

com intuito de evitar aquilo que Peter Burke (2000) nomeia de “amnésia social”. O evitar o esquecimento do passado constitui-se enquanto uma maneira de não desistir de que haja uma mudança, seja na maneira de governar o país, seja pela construção de um novo projeto muito menos utópico.

A necessidade imediata de renovação sociopolítica e econômica nos desdobramentos de Abril pode ter contribuído para a feitura de um projeto utópico, portanto, de difícil execução. Como resultado das tentativas de implementá-lo, não somente os idealizadores desse projeto, como também a população que nele confiara se viu em um estado de descrença, mesmo assim, o sujeito poético insiste que ele deve ser tentado novamente, através de “palavras harpas” - que incitam à reflexão, à “memória”. “Projecto” revela uma pergunta que paira na alma dos portugueses, “Será Possível”?

Será Possível

Será Possível que nada se cumprisse?  
Que o roseiral a brisa as folhas de hera  
Fossem como palavras sem sentido  
- Que nada sejam senão seu rosto ido  
Sem regresso nem resposta – só perdido?  
(ANDRESEN, 1977, p. 61)

Novamente o sujeito poético nada mais tem a fazer do que questionar-se acerca dos desdobramentos da Revolução e com essas mesmas perguntas ele revela uma forte inconformidade diante de todas as propostas e projeções que poderiam ter se cumprido, mas não o foram. O eu lírico revela através de “Será Possível” uma consciência crítica quanto à História portuguesa, demonstrando uma insatisfação referente às mudanças defendidas pela Revolução dos Cravos. Observamos esse sentimento através da evocação das imagens clássicas do roseiral, brisa e folhas de hera, símbolos da passagem das coisas e dos tempos, revelando as expectativas de todos com a queda do salazarismo, com a Revolução e um desejado início de novos tempos. Porém como sabemos as expectativas geradas por tais acontecimentos não foram cumpridas, causando uma grande frustração coletiva. Vale ressaltar que até mesmo as palavras que rimam entre si (Senti-do, ido, perdido) possuem um paralelismo semântico, cujo sentido remete realmente a um sentimento de desengano, uma vez que o que o eu lírico sente não passa de algo que se foi, se perdeu junto com a Revolução, tendo, portanto, vivido muito pouco tempo.

Os sentimentos de frustração e desagrado com a realidade pátria permite-nos um paralelo com os versos da última estrofe do poema pessoano “O Infante”, no qual fica dito que “Quem te sagrou creou-te portuguez./ Do mar e em ti nos deu signal./ Cum-

priu-se o Mar, e o Imperio se desfez./ Senhor, falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 2007, p. 78). Fernando Pessoa, através destes versos, demonstra sua insatisfação com uma pátria que “se desfez”, com um império muito mais mítico do que efetivamente histórico, indicando que no processo de exploração do mar, Portugal foi apenas o pioneiro, não sabendo aproveitar-se das oportunidades que esse pioneirismo lhe ofereceu. Causa da fragilidade ou mesmo de um ufanismo mítico-imperial, o mar cumpriu-se, porém, o mesmo não ocorreu com Portugal. Essas postulações remetem também ao sentimento que pode ser extraído do poema andreseniano, uma vez que existe também uma consciência crítica quanto ao que é idealizado em terras lusitanas sem, no entanto, ser realizado efetivamente. No caso da Revolução dos Cravos, houve uma disparidade entre os projetos idealizados no desdobramento da insurreição e as ações realizadas, conferindo à Revolução um caráter insatisfatório ou mesmo de um projeto frustrado e arruinado.

A decadência do ser português muitos anos antes da Revolução Abril, como apresenta Pessoa, atualiza-se no contexto pós-revolucionário, já que a Revolução foi cumprida, efetivamente aconteceu, no entanto, não passou de uma breve euforia generalizada, acarretando em seu fim um vazio que só pode ser representado pelo último verso de Fernando Pessoa “Senhor, falta cumprir-se Portugal!”.

E o eu lírico andreseniano continua a se interrogar a respeito do sentido da Revolução, desejando saber se todas as palavras ditas foram “sem sentido”, se os cartazes com palavras de ordem, se os ânimos, os muros pintados, as músicas cantadas seriam tudo uma pura ilusão de crianças que se deixam ludibriar facilmente por qualquer brinquedo novo que recebem de presente. A angústia continua ao querer saber se tudo realizado foi mesmo perdido, como se as palavras que se desprendiam do fundo das gargantas não passassem de mensagens sem sentido, como se tudo o que se passou tivesse se perdido na consciência e nas ações dos portugueses. O pior de tudo não são as indagações com as quais esse sujeito poético se atormenta e sim a falta de resposta a todas elas, a falta de interlocução capaz de quebrar o silêncio, o vazio percebido, de apontar caminhos possíveis para o desencanto e crise do sujeito individual e coletivo.

Os últimos tempos foram de alegria amarga e efêmera, de muitos erros e derrotas individual e coletivamente. Tempos difíceis, inimagináveis, sofridos que podem ser vislumbrados a seguir:

Nestes últimos Tempos

Nestes últimos tempos é certo que a esquerda fez erros  
Caiu em desmandos confusões praticou injustiças

Mas que diremos da longa tenebrosa e perita  
Degradação das coisas que a direita pratica?

Que diremos do lixo do seu luxo – de seu  
Viscoso gozo da nata da vida – que diremos  
De sua feroz ganância e fria possessão?

Que diremos da sua sábia e tácita injustiça  
Que diremos dos seus conluíus e negócios  
E do utilitário uso dos seus ócios?

Que diremos de suas máscaras álibis e pretextos  
De suas fintas labirintos e contextos?

Nestes últimos tempos é certo que a esquerda muita vez  
Desfigurou as linhas do seu rosto

Mas que diremos da meticulosa eficaz expedita  
Degradação da vida que a direita pratica?  
(ANDRESEN, 1977, p. 71)

O primeiro ponto a destacarmos no poema acima é o paralelismo sintático que há nas frases iniciadas em “Que diremos...”, esse recurso estilístico é utilizado para denotar a inquirição a respeito dos partidos que formavam a direita política em Portugal. Em cada uma das vezes que essa expressão aparece, são destacados pontos negativos referentes à direita em contraposição aos da esquerda política. Desta forma, apoiado na noção de que recordar é impedir o esquecimento (cf. BOSI, 2006 e HALBWACHS, 2006), o eu lírico, ao mesmo tempo que aponta, denuncia algumas das ações praticadas pela direita, como apoiar ao salazarismo, ser egoísta, mesquinha, buscando sempre apoiar aqueles que estavam no poder para, com isso, viver o “lixo do seu luxo”, o “Viscoso gozo da nata da vida”.

O sujeito poético ressalta que na direita prevalecia a “feroz ganância e fria possessão”, explicando, de certa forma, o porquê dela vincular-se aos três esteios do poder em Portugal: Estado ditatorial, Igreja Católica e propriedade rural. Por estar sempre do lado daqueles que mantêm o poder, a direita não só apoiou, como também foi cúmplice do governo salazarista, sendo ambos responsáveis durante o período de vigência do poder totalitário pela “degradação das coisas” da vida, utilização da “sua sábia e tácita injustiça” para alcançar os anseios, fazer negócios e conluíus obscuros, incompreendidos, não ditos, não sabidos e valer-se de máscaras, álibis e pretextos para esconder as práticas labirínticas que os mantiveram no poder.

No entanto, a esquerda que vivia e temia a reincidência das ações executadas pela direita não foi capaz de estabelecer um governo totalmente distinto do anterior à alvora-

da do 25 de abril, não só por utilizar, como vimos acima na passagem citada de E. Lourenço, exatamente as mesmas estruturas e funções do regime político anterior (o que contribuiu significativamente para a degeneração dos ideais de Abril), mas por criar uma esfera envolvente na qual habitavam também os medos e os demagogos e, paradoxalmente, para partidos que lutaram pela liberdade, “[...] em abril de 1975, [...] havia mais prisioneiros políticos em Portugal do que às vésperas da queda de Caetano” (MAXWELL, 2006, p. 129).

K. Maxwell (2006, p. 129) distingue que tentativas de insurreição, após 25 de abril de 1974, foram utilizadas como pretexto, a fim de “[...] erradicar e encarcerar pretensos inimigos, incluindo figuras importantes do antigo regime e da oligarquia financeira e industrial, mas também (em março) vários oficiais militares que eram membros eminentes do MFA [...]”. Situação que condena também os partidos de esquerda, cúmplices destas barbáries, conseqüentemente, essas tentativas de golpes políticos contribuíram para a divisão da esquerda e fortalecimento da direita política. Essas ações obscuras praticadas pela esquerda são somente alguns exemplos de “erros”, “desmandos confusões” e “injustiças” cometidos por pessoas que se diziam avessas às ações políticas autoritárias salazaristas.

Outro dado importante diz respeito ao governo socialista ter recorrido aos Estados Unidos em 1976 em busca de ajuda financeira, sendo obrigado a implementar medidas econômicas e políticas ditadas pela grande potência americana. Há, portanto, uma inserção de Portugal no mundo Neoliberal, culminando na subversão dos valores socialistas em favor do capital financeiro (essa subversão está na raiz da atual crise portuguesa, uma vez que o país encontra-se ainda hoje com dívidas às grandes potências europeias e aos Estados Unidos da América). Sendo assim, “[...] Portugal estava dividido entre uma transformação capitalista apenas parcialmente completa e uma Revolução socialista que mal começara” (MAXWELL, 2006, p. 230). Subverter-se aos valores capitalistas, por exemplo, foi uma das que corroboraram para que a esquerda portuguesa tenha desfigurado “as linhas do seu rosto” e para a implantação de um regime democrático-capitalista em Portugal. Por todos esses motivos é que Sophia canta o seu “Poema”:

Cantaremos o desencontro:  
O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:  
A vida errada num país errado  
Novos ratos mostram a sua cara  
(ANDRESEN, 1977, p. 75).

Uma leitura conotativa do título “Poema” revela o caráter social a que uma composição poética pode se submeter, pois no desenvolver dos versos deparamo-nos com um eu lírico que, não só se lamenta e se culpa pela participação em um projeto responsável pelo “limiar e linear perdidos”, mas que também vê-se obrigado a revelar “A vida errada num país errado”. Desde o início esse sujeito que fala no poema utiliza-se da terceira pessoa do plural (cantaremos), remetendo ao fato de que o que ele reivindica, advoga, denuncia perpassa sentimentos e desilusões que não são inerentes somente a si, como a todos os lusitanos.

É necessário que retomemos os vocábulos “limiar e linear”, pois, no verso em que estão contidos, percebe-se que o limiar enquanto horizonte de expectativas, sonhos de modificações, perdeu-se juntamente com a esperança de realização dos projetos surgidos no desenrolar de Abril, igualmente o linear, enquanto uma linha traçada pelo espírito revolucionário, foi destruído pelos sentimentos de fracasso que restaram depois de várias tentativas de instaurar um novo regime político em terras lusitanas. Quanto à afirmação “A vida errada num país errado”, notemos que após tantos anseios, lutas pela modificação da realidade sociopolítica no Portugal pós-salazarismo, pouco se modificou substancialmente em relação à desigualdade social. Essa mesma vida somente sublinha o que Eduardo Lourenço (2003, p. 31) assinala em relação a Portugal ser um país de sonhos alheios, no qual as grandes potências econômicas exercem uma grande influência com intuito de domínio econômico, como houve no passado em relação ao comércio com a Inglaterra e França.

O último verso desta composição também traz algo inusitado, até então, a crença do sujeito poético de que a mudança será impossível enquanto “Novos ratos mostram a avidez antiga”. Notemos inicialmente o caráter metafórico que a palavra ratos carrega consigo. Denotativamente o rato é um animal asqueroso, que vive em locais obscuros, em meio a lixo, que rói o que encontra pela frente, capaz de reproduzir-se com muita facilidade. Já conotativamente, inserido no contexto político pós-Revolução, percebemos que “ratos” refere-se ao aumento do número dos partidários e à manutenção da direita política no poder, conseqüentemente, às pessoas novas que aderem à capacidade de manter-se na obscuridade política, capazes de ações repugnantes para manter-se no poder. Logo, surge a percepção de que novos sujeitos aproveitam-se da situação fragilizada do país, trazendo consigo a corrupção, vileza e agravando o pensamento do eu lírico de que a vida poderia/ deveria ser diferente. Em um lugar destruído por guerras, ditadu-

ras, censura, abalado pela descolonização, a vida teima em fugir dos acertos almejados. Neste espaço, esse mesmo sujeito poético tenta se fazer acreditar n“A Forma Justa”:

Sei que seria possível construir um mundo mais justo  
As cidades poderiam ser claras e lavadas  
Pelo canto dos espaços e das fontes  
O céu o mar e a terra estão prontos  
A saciar a nossa fome do terrestre  
A terra onde estamos – se ninguém atraísse – própria  
Cada dia a cada um a liberdade e o reino  
- Na concha na flor no homem e no fruto  
Se nada adoecer a própria forma é justa  
E no todo se integra como palavra em verso  
Sei que seria possível construir a forma justa  
De uma cidade humana que fosse  
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco  
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo  
(ANDRESEN, 1977, p. 70)

Seria possível deparar-se com a forma justa, divina? O elemento divino, por mais que seja buscado sem cessar, é impossível de ser tocado, impensável dele se aproximar. Talvez os próprios elementos adjetivados como divinos, o sejam devido ao fato de nenhum ser inteiramente humano tê-los alcançado. Neste poema, por exemplo, a presença do subjuntivo em passagem como “Sei que seria possível construir a forma justa/ De uma cidade que fosse/ Fiel à perfeição do universo” denota, em primeiro lugar, que a utilização de “Se/Quando ela fosse” já diretamente manifesta que essa cidade não existe. O futuro do pretérito em frases como “As cidades poderiam ser claras e lavadas” também é relacionado à inexistência desse tipo de lugar.

Nesse poema, a utilização de substantivos como cidades, céu, terra, mar, liberdade, concha, flor, homem, fruto e página, seguidos dos adjetivos justo, claras, lavadas e humana instala um paradigma de elementos ligados à perfeição, plenitude, ausência de obscuridade, ou seja, conotados com o desejo do eu lírico de que Portugal tenha mudanças significativas no plano sociopolítico e econômico. Tendo-se em vista o desencanto do sujeito poético com os desdobramentos da Revolução dos Cravos, a perfeição ambicionada não passa de um sonho, um desejo irreal, impossível, uma vez que a aproximação da “perfeição do universo” é extremamente dura, trabalhosa, acarretando que os homens que não são como Ulisses, dados a pensar e a agir, desistam, fiquem pelo meio do caminho.

Após a constatação disso que é aterrorizante para um sujeito idealista, só resta-lhe recomeçar “sem cessar a partir da página em branco”. O adjetivo branco que acompanha

o substantivo página pode ser visto como uma metáfora que refere-se aos caos inicial, no qual as coisas não possuem um contorno bem definido e do qual pode surgir o cosmos, revelando uma realidade confusa, indesejada que pode acarretar reflexões importantes a fim de evitar erros no futuro. Como percebemos, é esse caos que predomina o espírito andreseniano ao final de *O Nome das Coisas* (1977), um caos que ao mesmo tempo em que atemoriza, suscita o desejo de ultrapassagem, porém, em um contexto em que a própria população decidiu exilar-se para dentro de casa, ultrapassá-lo torna-se veementemente impossível. A poeta também exila-se para a casa da infância e lá encontra o seu primo Rubem A:

Carta a Rubem A.

Que tenhas morrido é ainda uma notícia  
Desencontrada e longínqua e não a entendo bem

Quando - pela última vez – bateste à porta da casa e te sentaste à mesa

Trazias consigo como sempre alvoroço e início  
Tudo se passou em planos e projectos  
E ninguém poderia pensar em despedida

Mas sempre trouxeste contigo o desconexo  
De um viver que nos funda e nos renega  
- Poderei procurar o reencontro verso a verso  
E buscar – como oferta - a infância antiga

A casa enorme vermelha e desmedida  
Com seus átrios de pasmo e ressonância  
O mundo dos adultos nos cercava  
E dos jardins subia a transbordância  
De rododendros dalias e camélias  
De frutos roseirais musgos e túlias

[...]

Desgarrada era a voz das primaveras

Buscarei como oferta a infância antiga  
Que mesmo tão distante e perdida  
Guarda em si a semente que renasce  
(ANDRESEN, 1977, p. 64 – 65)

A morte inesperada de um ente querido leva o sujeito lírico a não entender tal situação, a perceber-se num labirinto sem saída, no qual, a qualquer momento pode surgir um Minotauro a devorar-lhe as entranhas. Essa morte que desestabiliza o sujeito, leva-o a rememorar os últimos instantes que teve com o finado, quando “pela última vez”, ele bateu à porta, sentou-se à mesa, expondo “planos e projectos”, em um alvoroço que por

se aparentar sempre ao início, era puro e perfeito. Entretanto, por não se darem conta de que era “pela última vez”, não houve “E ninguém pode pensar em despedida”.

O instante de dor pela perda do ente querido identifica-se com o sepultamento do projeto político desenvolvido após o 25 de Abril. Ambos os acontecimentos subvertem grande parte dos sonhos em que o eu lírico nutria uma esperança de realização ou de aproximação do universo perfeito, por esse motivo, só resta-lhe “buscar – como oferta – a infância antiga”, aquela que é a única capaz de, com sua liberdade, simplicidade, naturalidade e fantasia, guardar “em si a semente que renasce”.

Na “casa enorme vermelha e desmedida” o sujeito lírico quer reencontrar no presente aquilo que no passado lhe trazia tanta exultação e plenitude, como “O mundo dos adultos que nos cercava”, os jardins de onde “subia a transbordância”, os “rododendros dalias e camélias”, os “frutos roseirais musgos e tílias”. Neste local “[...] o ser funde-se com o universo e com o tempo ‘antigo’, esse tempo ‘venerável’ que o sujeito quer reencontrar no presente através do sopro unificador da poesia” (MALHEIRO, 2008, p. 35).

A infância revela-se como uma harmonia perdida em contraste com o presente opressor e frustrante. Nela a cor vermelha é ressaltada, sendo identificada com o “símbolo de vida a jorrar e de exaltação do cosmos. Cor do fogo e do sangue, o vermelho significa a força dinâmica do crescimento e do mistério da existência, onde tudo fascina e aterroriza ao mesmo tempo” (MALHEIRO, 2008, p. 43). Nessa casa, o cosmos nascia do caos e prevalecia, o espírito apolíneo se sobrepunha ao dionisíaco.

Esse local, no qual o sujeito poético se esconde quando quer reencontrar-se com “a semente que renasce”, infelizmente, está no passado, longínqua e distante da morte de Rubem A e do esfacelamento do projeto revolucionário. O presente oprime aterroriza, agoniza e mata, obrigando aos seus sobreviventes buscar no tempo da memória as forças para lutar contra o monstro que vive no labirinto encontrado em cada esquina. Não podemos deixar de citarmos as seguintes palavras de Sophia Andresen que muito claramente refletem o que até o presente momento foi dito: “O *Indesejado* é também a História da tragédia colectiva, a História da pátria de desencontro que somos e da Floresta de Enganos em que vivemos” (ANDRESEN, SENA, 2010, p.179).

Nessa terceira parte da análise a escrita andreseniana funciona como “[...] a escrita de uma história que vai além da materialidade, aonde se busca uma causalidade” (LUGARINHO, 2005, p. 35), impedindo, por um lado, que os leitores olvidem os erros cometidos após o 25 de Abril de 1974 e, por outro lado, revela-se enquanto uma escrita preocupada com o futuro, sem demonstrar uma visão otimista a respeito do destino da

pátria lusitana enquanto não houver uma mudança na maneira de governar e na implantação de uma política mais justa, igualitária, portanto, democrática em Portugal.

Sophia Andresen, ao final d'*O Nome das Coisas* (1977) constrói um livro marcado pelo papel da memória, assinalado por Peter Burke (2000), enquanto lembrete. Ou seja, as reflexões contidas na obra em análise possibilitam ao interlocutor que com elas entre em contato recordar e refletir acerca das posturas políticas e ideológicas tomadas em Portugal que, por sua vez, culminaram em uma crise socioeconômica que atravessa o século XX, mostrando-se duradoura ainda hoje.

Ao fim deste capítulo, pudemos observar que “[...] a poesia de Sophia nunca é ingênua ou crédula, menos ainda otimista (palavra que basta usar aqui para logo se perceber até que ponto ela não se ajusta)” (MARTELO, 2010, p. 45). Mesmo que haja momentos de euforia revelados pelos poemas andresenianos, a consciência sociopolítica da autora possibilita-a a ter uma postura cada vez mais centrada e justa em relação aos caminhos tomados após a queda do regime totalitário português, demonstrando, muitas vezes, uma clara desilusão diante do presente desolador e do futuro incerto que se desenha no destino de Portugal. Como consequência desse olhar andreseniano socialmente ativo e comprometido, a escrita de Sophia Andresen é “[...] obstinada na sua afirmação da força do desejo humano, força tanto mais extrema quanto nunca mais poderá rasurar um outro lado, de ‘morte’, ‘lacuna’, ‘perca’ e ‘desastre’” (MARTELO, 2010, p. 45).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noite profunda

É de repente que a noite profunda chega,  
como um enjoo, uma agonia, uma vertigem,  
uma queda irreparável, no vácuo, no vazio,  
na treva em que tudo perde significado,  
em que não há gestos, palavras, sombras  
nem memória de espectros e remorsos,  
nada senão a queda repousada e lenta,  
a descida tranquila, inenarravelmente amarga  
de tranquilidade, indiferença, de abandono.  
(SENA, 1989, p. 56)

Sophia de Mello Breyner Andresen tendo, inúmeras vezes, transfigurado o papel social e político em sua escrita poética, também buscou que essa escritura refletisse o máximo possível a realidade. Sendo assim, ela tão engajada com a luta pela liberdade, com a libertação dos presos políticos, com o ideal de “poesia una”, não poderia deixar de transfigurar poeticamente o momento político correspondente aos dois anos anteriores à Revolução dos Cravos (1972 – 1973), bem como à insurreição e alguns desdobramentos (1974 – 1975 e 1976). Ao fazer isso, a poeta utiliza-se da escrita para rememorar, exercer o papel da literatura enquanto lembrete, não possibilitando aos leitores olvidar o obscurantismo que Portugal e quaisquer outros países que tenham vivido um regime totalitário ficaram imersos, e possibilitando também aos seus interlocutores refletir sobre os desdobramentos da Revolução de Abril (cf. BURKE, 2000).

Ao ser entrevistada por José Carlos Vasconcelos em junho de 1991 e colocada diante do posicionamento dele de que “Neste poema [O velho Abutre], como em outros, parece que chegou ao osso, que há uma longa e sofrida indignação que a certa altura cristalizou em poesia...”, a poeta responde “Penso que sim, é um bocado disso. É uma poesia sem retórica. É um poema não é um panfleto. Haverá às vezes em ‘O Nome das Coisas’ um certo tom panfletário, mas foi um livro escrito perto de mais”.

É inegável o diálogo entre a obra andreseniana em análise e a História contemporânea de Portugal. Na teia de poemas que a constituem, percebemos claramente, ao fim de nossa pesquisa, uma mistura de texto, memória individual e coletiva, como também a recorrência a outras fontes a que a autora faz referência como a autorreferencialidade, a intertextualidade, a referência histórica, etc (cf. BOSI, 2006 e HALBWACHS, 2006). Sendo assim, Sophia de Mello Breyner Andresen faz do poema “[...] a escrita de uma História que vai além da materialidade, aonde se busca uma causalidade – o poema é a

fixação do instante que foge pelas ruas nas memórias dos narradores” (LUGARINHO, 2005, p. 35).

Se na primeira parte da obra notamos que o eu lírico clama por uma mudança das posturas políticas em relação ao regime salazarista, na segunda ele encontra-se, inicialmente, eufórico pela deflagração do processo revolucionário. Entretanto, pouco tempo após a Revolução de Abril, ao contrário do que se esperava, “[...] os problemas de base do País não recebem um começo de solução.” (LOURENÇO, 2000, p. 52). A preocupação ficou tão centrada com quem ficaria com o poder em mãos que o povo e suas reivindicações foram deixados para um segundo plano. O que acontece, como consequência, é que “Em vez do encarecimento do tirano onisciente, reina a bajulação avulsa dos caciques que entre si jogam aos dados nas costas do povo português os poderes e as benesses de que se instituíram herdeiros” (LOURENÇO, 2000, p. 52 – 53).

A partir da decepção causada pelo não cumprimento das propostas revolucionárias, os poemas andresenianos mostram-se cada vez mais pessimistas quanto à crença em um país livre e democrático. Em uma carta enviada a Jorge de Sena de Lisboa em 1976, a poeta diz a ele que:

O facto de não estares em Portugal começa a tornar-se intolerável. Alguns anos de censura podiam suportar-se com desportivismo. Agora não. Agora está a tornar-se uma vida de ausência. Uma ausência que é o nosso próprio desencontro com os nossos amigos e o desencontro deste país consigo próprio. [...] O problema, a tragédia de toda essa Revolução é a sua INCOMPETÊNCIA CULTURAL. Desde a descolonização onde tudo se fez como um despachado simplíssimo, primário, “ad hoc” até a reforma agrária falseada e demagógica! [...]. Será ainda tempo de emergirmos de todos esses erros e demagogias soezes? Não podes imaginar como me tenho sentido sozinha! (ANDRESEN, SENA, 2010, p. 145 - 146).

Apesar de lançar seu grito de socorro e horror aos quatro cantos, inclusive a seu amigo Jorge de Sena que encontrava-se exilado nos Estados Unidos, em outro continente, Sophia Andresen sente-se cada vez mais só. Ela, por fim, percebe que o único local em que pode se expressar e ser ouvida é no poema, já que é o único elemento que pode se aproximar da perfeição. A vida não é mais perfeita, o mundo não pode ser mais substancial ao universo. Por isso, o poema é o espaço em que o eu lírico da poeta pode tentar resgatar um pouco dos sonhos que habitavam seu interior antes de serem covardemente destroçados pela incompetência humana na construção de um Portugal mais igualitário, justo e “perfeito”.

O que sucedeu à Revolução dos Cravos foi a democratização portuguesa, a adoção do capitalismo econômico. Ajudado pela Comunidade Europeia, Portugal acabou por

ingressar neste grupo em 1986, sendo um dos membros fundadores da União Europeia, em 1993. Esta é uma união econômica e política da qual fazem parte hoje 27 Estados-membros que agruparam sua soberania em troca da representação nas instituições do bloco. Os princípios da UE são democracia estável, respeito aos direitos humanos e o estado de direito, dentre outros. Portugal adentrou nesse grupo com alguns objetivos, dentre os quais B. S. Santos (2008, p.64) destaca:

Porque a UE é o centro de uma das três grandes regiões do sistema mundial – os centros das outras regiões são o Japão e os EUA – a integração na UE tende a criar a ilusão credível de que Portugal, por se integrar no centro, passa a ser central, e o discurso político dominante tem sido o grande agente da inculcação social da imaginação do centro: estar com a Europa é ser como a Europa. Contudo, quando se analisa detalhadamente o interior do centro é fácil verificar que a realidade segue um caminho diferente do dos discursos. Nos últimos dez anos, a diferença entre os rendimentos nacionais máximo e mínimo no interior da comunidade não se atenuou e, com respeito a alguns índices, aumentou mesmo a distância social entre as regiões mais desenvolvidas da comunidade. O modelo de desenvolvimento seguido em Portugal nos últimos dez anos tem maior potencial periférico do que centralizante.

A entrada portuguesa para a União Europeia foi uma maneira encontrada pelos governantes, de mascarar o caráter marginal que caracterizou as terras portuguesas após a Revolução dos Cravos e consequente queda do império português. Os desdobramentos desses acontecimentos possibilitaram à população lusitana vislumbrar mais claramente a distância que há entre Portugal e as principais economias da Europa, permitindo-lhe perceber o lugar que lhes cabe no cenário econômico do continente em que o país está situado, periferia europeia. Isso é notável não só aos portugueses, mas a toda pessoa que assista hoje, em qualquer noticiário da TV, às notícias sobre a crise econômica que está instalada em Portugal. Perante esse quadro, nosso contemporâneo, voltamos à cena revolucionária de 25 de Abril de 1974 descortinada pelos poemas andresenianos e observamos que o fracasso de muitos dos projetos revelados nesse dia se desdobram ainda hoje. Após a primeira década do segundo milênio, os portugueses se veem novamente em meio à escuridão e ao caos que Sophia tão bem soube revelar em poemas contidos n' *O Nome das Coisas* (1977).

## 6 – REFERÊNCIAS

### 6.1 – Bibliografia de Sophia de Mello Breyner Andresen

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Nome das Coisas**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

\_\_\_\_\_. Revolução e Política. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Nome das Coisas**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

\_\_\_\_\_. **Navegações**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. A Gata Borracheira. In: **Histórias da Terra e do Mar**. Lisboa: Edições Salamandra, 1984.

\_\_\_\_\_. O Silêncio. In: **Histórias da Terra e do Mar**. Lisboa: Edições Salamandra, 1984.

\_\_\_\_\_. Musa. 3ª Ed. Lisboa: Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Búzio de Cós e outros poemas**. 2ª Ed. Lisboa: Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_. **Obra Poética**. 2ª ed. Alfragide: Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_; SENA, Jorge de. **Correspondência 1959 – 1978**. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

\_\_\_\_\_. Intervenção na Assembleia constituinte sobre os artigos 28º e 29º. Sessão de 2 de setembro, 1975. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso em: 08. Abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Parte da uma intervenção feita por Sophia na campanha da CEUD, Movimento da Oposição ao Estado Novo, que concorreu nas eleições de 1969, para a Assembleia Nacional. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso em: 08. Abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Porque estamos no P.S. Portugal Socialista. Quinta-feira, 27 de março, 1975. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso em: 08. Abr. 2012.

\_\_\_\_\_. “A Cultura é cara, a incultura é mais cara ainda (resposta a um inquérito). Jornal “O Expresso”. 12 de julho, 1975. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html> Acesso em 08. Abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Textos e fragmentos inéditos. **JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 26 de janeiro a 8 de fevereiro, 2011. Tema/ Sophia, p. 9.

## 6.2 Bibliografia sobre Sophia de Mello Breyner Andresen

ARÊAS, Vilma. Sophia: clássica e anti-clássica. In: Arêas, Vilma (seleção). **Poemas escolhidos Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Sophia Andresen: leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa**. Passo Fundo: Editora UPF, 2001.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. In: **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n° 89, Jan. 1986, p. 36 – 42.

Boechat, Virgínia Bazzetti. **Na rota das navegações: Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2004. 173 f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Carlos, Luís Adriano. A poesia de Sophia. In: **Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas**, Porto, n°17, 2000, p.233-250

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Veja, 1996.

\_\_\_\_\_. Monólogo crítico - nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 132/133, Abr. 1994, p. 183 – 187.

CEUCCUCCI, Piero. Trazer o real para a luz: O olhar e o ouvido voltados para os seres e as coisas na poética de Sophia. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 15 – 27.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 57, set. 1980, p. 20 – 35.

CRUZ, Gastão. “Coral” e “Mar Novo” na descoberta de Sophia e da poesia. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 117 – 118.

CUNHA, António Manuel dos Santos. **Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

EIRAS, Pedro. A face nocturna dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 28 – 37.

Entrevista de Maria Armanda Passos in **JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n.º 26, 16 de Fevereiro, 1982. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Entrevista de José Carlos de Vasconcelos in **JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n.º 468, 25 de Junho, 1991. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Entrevista de Eduardo Prado Coelho e Lúcia Garcia Marques in **ICALP — Revista**, n.º 6, Agosto/Dezembro, 1986, pp. 60-77. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Entrevista de Miguel Serras Pereira. In: **JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n.º 135, 5 de Fevereiro, 1985. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Entrevista de Joaci Oliveira in **Cidade Nova**, N.º 3, 2001. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

GUIRARDO, Ciça. Sophia de Mello Breyner: “A nossa é a língua que tem mais melodia entre todas, as vogais sobem e descem”. **Jornal da Tarde**, 17 de Julho de 1999. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cguirado.html#sophia>. Acesso: 26. Fev. 2012.

GUSMÃO, Manuel. “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia”. In: FACULDADE de Letras da Universidade do Porto-FLUP. **Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto, 2005, p. 37-48. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1158.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

**JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 26 de janeiro a 8 de fevereiro, 2011. Tema/ Sophia, p. 6 – 10.

KLOBUCKA, Ana. Sophia escreve Pessoa. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n.º 140 / 141, Abr. 1996, p. 157 – 176.

LANCIANI, Giulia. Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n.º 176. Jan/Abr, 2011, p. 9 – 14.

MAFFEI, Luis. “Em lugar de imperfeição”. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa n.º 176. Jan/Abr, 2011, p. 46 – 54.

MACHADO, Álvaro Manuel. Recensão crítica a *O Nome das Coisas* de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/Letras**, n.º 41, Jan. 1978, p. 71 – 72.

\_\_\_\_\_. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: MACHADO, Álvaro Manuel. **Dicionário de literatura portuguesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 36 – 38.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Rima pobre: poesia portuguesa de agora**. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 41 – 78.

MAIA, Maria. Estudo e entrevista: Sophia de Mello Breyner Substantiva e concreta. **Jornal de Poesia**, Lisboa, 10 Maio 2000. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1mmaia1.html>> Acesso em 04. Mar. 2011.

MALHEIRO, Helena. **O enigma da Sophia: da sombra à claridade**. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. Imagens e som no mundo de Sophia. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 55 – 66.

MARTINS, Guilherme D'Oliveira. Sophia de Mello Breyner: uma voz inconfundível. In: **JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n.º 1012, 28 de Julho, 2009.

MOURÃO, Paula. “Nunca nada é inventado”: Rubem A. e Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 67 – 83.

NUNES, Maria Leonor. Sophia: Vida de versos. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Portugal, 26 jan. 2011. Tema/Sophia, p. 6 – 9.

PEREIRA, Luís Ricardo. **Sophia de Mello Breyner Andresen inscrição da terra**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PONS, Ponç. Sophia, a portuguesa. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 121 – 122.

**Revista Colóquio/ Letras** (Sophia). n° 176. Jan/Abr, 2011.

ROCHA, Clara Crabbé. Nos 50 anos de vida literária de Sophia. Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia. In: **Revista Colóquio/ Letras**, n° 132 /133, Abr. 1994, p. 165 – 182.

\_\_\_\_\_. A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, ou o culto do canto mágico de Orpheu. **Biblos**, Universidade de Coimbra, n° 55, 1979, p. 118 – 135.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. **Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna**. 2007. 160 f. Tese (doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Sophia: A Inscrição do Exílio. Disponível em: [http://www.coloquiointernacionalsophiademellobreynerandresen.com/sophia\\_comunica/jorge\\_fernandes\\_da\\_silveira.pdf](http://www.coloquiointernacionalsophiademellobreynerandresen.com/sophia_comunica/jorge_fernandes_da_silveira.pdf). Acesso em 05. Fev. 2012.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. Espólio e poesia de Sophia: Entre a sombra e “A luz mais que pura”. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 95 – 113.

ZENITH, Richard. Uma cruz em Creta: a salvação sophiniana. In: **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n° 176. Jan/Abr, 2011, p. 38 – 45.

### 6.3 – Bibliografia Geral:

ADORNO, Theodor W. Palestra Sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Ed. 34. São Paulo: Duas Cidades. 2003.p. 65 – 89.

ALEGRE, Manuel. **Obra Poética**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

ALVES, Clara Ferreira. Até que enfim. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 33 – 34.

AURÉLIO, Diogo Pires. Mitos, Murais e Muros. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 83 – 89.

AZEVEDO, Cândido de. **Mutiladas e proibidas: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANN, Stephen. **As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado**. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski/ Mikhail Bakhtin**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARREIRA, Cecília. 25 anos de cotidiano diferente. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 151 – 157.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12ª ed. Tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELO, RUY. **Todos os Poemas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. 7ª Ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo** (obras escolhidas; v 3). 1ª ed. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. “O livro por vir”. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.327 – 359.
- BRUNEL, Pierre.”Apolo antigo: Sombra e luz”. In: **Dicionário de mitos literários**. Trad. Jorge Sussekind et. al. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 72 – 78.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 13ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_.**A escrita da história**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CABRAL, Eunice. Experiências de alteridade (A Guerra Colonial, a Revolução de Abril, o Manicômio e a Família). In:\_\_\_\_. CABRAL, Eunice *et all* (org). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora**. 1ª ed. Évora. Publicações Dom Quixote: 2002. p.363 – 378.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª Ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática: 1986.
- DUBY, Georges; Lardreau, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- D’ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ELIADE, Mircea. “A estrutura dos mitos”. In: **Mito e realidade**. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 7 – 24.
- ESTRELA, Edite. Onde estavam as mulheres? In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 51 – 53.
- FERREIRA, José Medeiros. Exílio: a pátria utópica. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 17 – 21.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

*Guerras Persas*. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$guerras-persas>](http://www.infopedia.pt/$guerras-persas). Acesso 30. Abr. 2012.

GUEVARA, Che. Disponível em: <http://www.guevara.com.br/historia.htm>. Acesso em 29. Abr. 2012

GULLAR, Ferreira. Sobre Poesia (uma luz do chão). In: GULLAR, Ferreira. **Sobre arte sobre poesia: (Uma luz do chão)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 139 – 170.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

JAMESON, FREDERIC. A interpretação: a Literatura como ato socialmente simbólico. In: **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 16 – 103.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena Franca Ferraz. São Paulo: Editora perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003, pp. 525 – 541.

LETRIA, Jorge. Memória de um tempo em que a poesia também cantava. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 79 – 82.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. **Mímesis e modernidade: forma das sombras**. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **História. ficção. literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIRA, Pedro. **Conceito de poesia**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Porto: Editorial Inova, 1974.

\_\_\_\_\_. **O Labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Gradiva, 2000.

\_\_\_\_\_. Uma Literatura Desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo. Existência e literatura (1957 – 1993)**. Lisboa: Presença, 1994, p. 255 – 267.

\_\_\_\_\_. Situação da Literatura portuguesa. In: LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo. Existência e literatura (1957 – 1993)**. Lisboa: Presença, 1994, p. 268 – 279.

\_\_\_\_\_. Os girassóis do império. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula. **Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 29 – 41.

LUGARINHO, Mário César. **Manuel Alegre: mito, memória e utopia**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. **“A Lúcida Ondulação do Corpo”: a representação dos corpos em Adolescente de António Botto**. 2010. 101 f. Monografia (Licenciatura em Letras: Português/ Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2010.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal. Do renascimento às revoluções liberais**. Lisboa: Presença, 1998.

MARTINHO, Fernando J. B. O 25 de Abril na Poesia Portuguesa. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 54 –63.

MAXWELL, Keneth. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia de mímese: ensaios sobre Lírica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Leyla Perrone. Crítica e intertextualidade. In: MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura. ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 58 – 76.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e história**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética: volume único**.3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

REIS, Carlos. A poesia portuguesa na posteridade do modernismo. In: **Histórica crítica da literatura portuguesa. Volume IX. Do neo-realismo ao post-modernismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 72 – 100.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa: o tempo narrado (volume 3)**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Urbano Tavares Vicissitudes e atropelos: no caso a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 35 – 38.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. 17ª ed. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.

SARAIVA, João Manuel. Excertos de Guerra. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 8 – 15.

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência**. São Paulo: Alameda, 2004.

SENA, Jorge. **Poesia III**. Lisboa: Edições 70, 1989.

SOUTO, António. O dia da minha morte na guerra. In: **Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas**, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 6 – 7.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários: a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos**. A poesia. São Paulo: Difel, 2001.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WHITHE, Hayden.: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994.

#### **6.4 – Bibliografia das imagens:**

Imagem 1 – página de Cadernos de Poesia, volume 1, 1940. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Imagem 2 – Capa de *Poesia*, 1ª edição, 1944, Coimbra (edição da autora). Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/index.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

Imagem 3 - Quadro de Vieira da Silva com as palavras de ordem criadas por Sophia de M. B. Andresen - “A Poesia Está na Rua”. Disponível em: <http://faceocultaterra.blogspot.com.br/2012/03/hoje-mais-do-que-nunca.html>. Acesso: 08. Abr. 2012.

## 7. Anexos<sup>12</sup>:

### Cíclades

(evocando Fernando Pessoa)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença  
O teu nome emerge como se aqui  
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso  
Viajante incessante do inverso  
Isento de ti próprio  
Viúvo de ti próprio  
Em Lisboa cenário da vida  
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria  
O empregado competente de uma casa Comercial  
O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa  
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas  
Buscamos o rastro frio das tuas mãos  
— O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido  
À margem de ti dos outros e da vida  
Mantiveste em dia os teus cadernos todos  
Com meticolosa exactidão desenhaste os mapas  
Das múltiplas navegações da tua ausência —

Aquilo que não foi nem foste ficou dito  
Como ilha surgida a barlavento  
Com prumos sondas astrolábios bússolas  
Procedeste ao levantamento do desterro

Nasceste depois  
E alguém gastara em si toda a verdade  
O caminho da Índia já fora descoberto  
Dos deuses só restava  
O incerto perpassar  
No murmúrio e no cheiro das paisagens  
E tinhas muitos rostos  
Para que não sendo ninguém dissesses tudo  
Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco — ó dividido —  
O instante que te unisse,  
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste

---

<sup>12</sup> Encontram-se em anexo os poemas de *O Nome das Coisas* (1977) utilizados neste trabalho.

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto  
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria  
Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece  
Atravessada pelo respirar leve da luz  
Aqui brilha o azul-respiração das coisas  
Nas praias onde há um espelho voltado para o mar

Aqui o enigma que me interroga desde sempre  
E mais nu e veemente e por isso te invoco:  
«Porque foram quebrados os teus gestos?  
Quem te cercou de muros e de abismos?  
Quem derramou no chão os teus segredos?»

Invoco-te como se chegasses neste barco  
E poisasses os teus pés nas ilhas  
E a sua excessiva proximidade te invadissem  
Como um rosto amado debruçado sobre ti

No estio deste lugar chamo por ti  
Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa  
Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua  
E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti — reúno os destroços as ruínas os pedaços —  
Porque o mundo estalou como pedreira  
E no chão rodam capitéis e braços  
Colunas divididas estilhaços  
E da ânfora resta o espalhamento de cacos  
Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo  
Erguem a longa harpa dos seus dedos  
E encantam o sol azul onde te invoco  
Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto  
Ó viúvo de ti mesmo  
E que ser e estar coincidissem  
No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos  
Como se Penélope  
Nos seus quartos altos  
Entre seus cabelos te fiasse  
(ANDRESEN, 1977, p. 9 – 12)

## **Che Guevara**

Contra ti se ergueu a prudência dos inteligentes e o arrojados patetas  
A indecisão dos complicados e o primarismo  
Daqueles que confundem Revolução com desforra

De poster em poster a tua imagem paira na sociedade de consumo  
Como o Cristo em sangue paira no alheamento ordenado das igrejas

Porém  
Em frente do teu rosto  
Medita o adolescente à noite no seu quarto  
Quando procura emergir de um mundo que apodrece  
(ANDRESEN, 1977, p. 14)

## **Guerra ou Lisboa 72**

Partiu vivo jovem forte  
Voltou bem grave e calado  
Com morte no passaporte

Sua morte nos jornais  
Surgiu em letra pequena  
É preciso que o país  
Tenha a consciência serena  
(ANDRESEN, 1977, p. 15)

## **Grécia 72**

De novo os persas recuarão para os confins do seu império  
Afundados em distância confundidos com o vento  
De novo o dia será liso sobre a orla do mar  
Nada encobrirá a pura manhã da imanência  
(ANDRESEN, 1977, p. 16)

## **Soror Mariana – Beja**

Cortaram os trigos. Agora  
A minha solidão vê-se melhor  
(ANDRESEN, 1977, p. 17).

## **“Fernando Pessoa” ou “Poeta em Lisboa”**

Em sinal de sorte ou de desgraça  
A tua sombra cruza o ângulo da praça  
(Trémula incerta impossessiva alheia

E como escrita de lápis leve e baça)  
E sob o voo das gaivotas passa  
Atropelada por tudo quanto passa

Em sinal de sorte ou de desgraça  
(ANDRESEN, 1977, p. 20)

### **O Palácio**

Era um dos palácios do Minotauro  
— O da minha infância para mim o primeiro —  
Tinha sido construído no século passado (e pintado a vermelho)

Estátuas escadas veludo granito  
Tílias o cercavam de música e murmúrio  
Paixões e traições o inchavam de grito

Espelhos ante espelhos tudo aprofundavam  
Seu pátio era interior era átrio  
As suas varandas eram por dentro  
Viradas para o centro  
Em grandes vazios as vozes ecoavam  
Era um dos palácios do Minotauro  
O da minha infância — para mim o vermelho

Ali a magia como fogo ardia de Março a Fevereiro  
A prata brilhava o vidro luzia  
Tudo tilintava tudo estremecia  
De noite e de dia

Era um dos palácios do Minotauro  
— O da minha infância para mim o primeiro —  
Ali o tumulto cego confundia  
O escuro da noite e o brilho do dia  
Ali era a furia o clamor o não-dito  
Ali o confuso onde tudo irrompia  
Ali era o Kaos onde tudo nascia  
(ANDRESEN, 1977, p. 21)

### **Paráfrase**

«Antes ser na terra escravo de um escravo  
Do que ser no outro mundo rei de todas as sombras»  
Odisseia - Homero

Antes ser sob a terra abolição e cinza  
Do que ser neste mundo rei de todas as sombras  
(ANDRESEN, 1977, p. 23)

## **Lagos**

"Un jour à Lagos ouverte sur la mer comme l'autre Lagos"  
SENGHOR

Em Lagos

Virada para o mar como a outra Lagos  
Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:  
A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza  
É uma arte poética e uma forma de honestidade  
Acorda em mim a nostalgia de um projecto  
Racional limpo e poético

Os ditadores - é sabido-não olham para os mapas  
Suas excursões desmesuradas fundam-se -em confusões  
O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos  
Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil  
Aceitar o confuso o disforme a ocultação

Na nitidez de Lagos onde o visível  
Tem o recorte simples e claro de um projecto  
O meu amor da geometria e do concreto  
Rejeita o balofo oco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta  
Na praça quadrada tão concisa e grega  
Na brancura da cal tão veemente e directa  
O meu país se invoca e se projecta  
(ANDRESEN, 1977, p. 27)

## **25 de Abril**

Esta é a madrugada que eu esperava  
O dia inicial inteiro e limpo  
Onde emergimos da noite e do silêncio  
E livres habitamos a substância do tempo  
(ANDRESEN, 1977, p. 28)

## **Revolução**

Como casa limpa  
Como chão varrido  
Como porta aberta

Como puro início,  
Como tempo novo  
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar  
Interior de um povo

Como página em branco  
Onde o poema emerge

Como arquitectura  
Do homem que ergue  
Sua habitação  
(ANDRESEN, 1977, p. 29)

### **Nesta Hora**

Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda  
Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo  
Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio  
E lhe seja proposta uma verdade inteira e não meia verdade

Meia verdade é como habitar meio quarto  
Ganhar meio salário  
Como só ter direito  
A metade da vida

O demagogo diz da verdade a metade  
E o resto joga com habilidade  
Porque pensa que o povo só pensa metade  
Porque pensa que o povo não percebe nem sabe

A verdade não é uma especialidade  
Para especializados clérigos letrados

Não basta gritar povo é preciso expor  
Partir do olhar da mão e da razão  
Partir da limpidez do elementar

Como quem parte do sol do mar do ar  
Como quem parte da terra onde os homens estão  
Para construir o canto do terrestre  
- Sob o ausente olhar silente de atenção -

Para construir a festa do terrestre  
Na nudez de alegria que nos veste  
(ANDRESEN, 1977, p. 30)

### **Com Fúria e Raiva**

Com fúria e raiva acuso o demagogo

E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada  
Que de longe muito longe um povo a trouxe  
E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde -o início  
O homem soube de si pela palavra  
E nomeou a pedra a flor a água  
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
Que se promove à sombra da palavra  
E da palavra faz poder e jogo  
E transforma as palavras em moeda como se fez com o trigo e com a terra  
(ANDRESEN, 1977, p. 31)

### **Projecto**

O longo muro alentejano e branco  
O desejo de limpo e de lisura  
Aqui na casa térrea a arquitectura  
Tem a clareza nua de um projecto  
(ANDRESEN, 1977, p. 32)

### **Revolução – Descobrimento**

Revolução isto é: descobrimento  
Mundo recomeçado a partir da praia pura  
Como poema a partir da página em branco  
- Gatarsis emergir verdade exposta  
Tempo terrestre a perguntar seu rosto  
(ANDRESEN, 1977, p. 33)

### **Liberdade**

O poema é  
A liberdade

Um poema não se programa  
Porém a disciplina  
- Sílabas por sílabas-  
O acompanha

Sílabas por sílabas  
O poema emerge  
- Como se os deuses o dessem

O fazemos  
(ANDRESEN, 1977, p. 37)

### **A Casa Térrea**

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser

Que não seja transferência nem refúgio  
Nem deixes que o poema te adie ou dívida: mas que seja  
A verdade de teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira  
A meia distância entre montanha e mar  
Construirás - como se diz - a casa térrea -  
Construirás a partir do fundamento  
(ANDRESEN, 1977, p. 38)

### **O Rei de Ítaca**

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também, de saber conduzir  
Num campo a direito o sulco do arado  
(ANDRESEN, 1977, p. 41)

### **Para os Militantes do PS**

Tu avanças sempre e não recuas  
Quando se ergue a hora da ameaça  
Mesmo que tenhas de morrer nas ruas  
Mesmo que tenhas de morrer na praça

Porque não estás só mas continuas  
Todos os que lutam e lutaram  
P'ra que não haja grades nem mordança

Porque não estás só mas continuas  
E os -outros unem suas mãos às tuas  
P'ra que um mundo mais justo e livre nasça

Por isso avanças sempre e não recuas  
Connosco a poesia está nas ruas  
(ANDRESEN, 1977, p. 43)

## **Lagos**

I

Lagos onde reinventei o mundo num verão ido  
Lagos onde encontrei  
Uma nova forma do visível sem memória  
Clara como a cal concreta como a cal  
Lagos onde aprendi a viver rente  
Ao instante mais nítido e recente

Lagos que digo como passado agora  
Como verão ido absurdamente ausente  
Quasi estranho a mim e nunca tido

II

Foi um país que eu encontrei de frente  
Desde sempre esperado e prometido  
O puro dom total de ter nascido  
E o sol reinava em Lagos transparente

III

Lagos lição de lucidez e liso  
Onde estar vivo se torna mais completo  
- Como pode meu ser ser distraído  
De sua luz e de projecto?

IV

Ou poderemos Abril ter perdido  
O dia inicial inteiro e limpo  
Que habitou nosso tempo mais concreto?

Será que vamos paralelamente  
Relembrar e chorar como um verão ido  
O país linear e transparente

E sua luz de prumo e de projecto  
(ANDRESEN, 1977, p. 44 - 45)

## **Os Erros**

A confusão a fraude os erros cometidos  
A transparência perdida - o grito  
Que não conseguiu atravessar o opaco  
O limiar e o linear perdidos

Deverá tudo passar a ser passado

Como projecto falhado e abandonado  
Como papel que se atira ao cesto  
Como abismo fracasso não esperança  
Ou poderemos enfrentar e superar  
Recomeçar a partir da página em branco  
Como escrita de poema obstinado?  
(ANDRESEN, 1977, p. 46)

### **O Minotauro**

Assim o Minotauro longo tempo latente  
De repente salta sobre a nossa vida  
com veemência vital de monstro insaciado  
(ANDRESEN, 1977, p. 51)

### **Exílio**

Exilamos os deuses e fomos  
Exilados de nossa inteireza

### **Projecto**

Esta foi sua empresa: reencontrar o limpo  
Do dia primordial.  
Reencontrar a inteireza  
Reencontrar o acordo livre e justo  
E recomeçar cada coisa a partir do princípio

Em sua - empresa falharam e - o relato  
De sua errância erros e derrotas  
De seus desencontros e desconstruções lutas  
É moroso e confuso

Porém restam  
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína  
Canto e pranto clamor palavras harpas  
Que de geração em geração ecoam  
Em contínua memória de um projecto  
Que sem cessar de novo tentaremos  
(ANDRESEN, 1977, p. 58)

### **Será Possível**

Será possível que nada se cumprisse?  
Que o roseiral a brisa as folhas de hera

Fossem como palavras sem sentido  
- Que nada sejam senão seu rosto ido  
Sem regresso nem resposta - só perdido  
(ANDRESEN, 1977, p. 61)

### **Carta a Rubem A.**

Que tenhas morrido é ainda uma notícia  
Desencontrada e longínqua e não a entendo bem  
Quando - pela última vez - bateste à porta da casa e te sentaste à mesa

Trazias contigo como sempre alvoroço e início  
Tudo se passou em planos e projectos  
E ninguém poderia pensar em despedida

Mas sempre trouxeste contigo o desconexo  
De um viver que nos funda e nos renega  
- Poderei procurar o reencontro verso a verso  
E buscar-como oferta-a infância antiga

A casa enorme vermelha e desmedida  
com seus átrios de pasmo e ressonância  
O mundo dos adultos nos cercava  
E dos jardins subia a transbordância  
De rododendros dalias e camélias  
De frutos roseirais musgos e tílias

As tílias eram como catedrais  
Percorridas por brisas vagabundas  
As rosas eram vermelhas e profundas  
E o mar quebrava ao longe entre os pinhais

Morangos e muguet e cerejeiras  
Enormes ramos batendo nas janelas  
Havia o vaguear tardes inteiras

E a mão roçando pelas folhas de heras  
Havia o ar brilhante e perfumado  
Saturado de apelos e de esperas

Desgarrada era a voz das primaveras

Buscarei como oferta a infância antiga  
Que mesmo tão distante e tão perdida  
Guarda em si a semente que renasce  
(ANDRESEN, 1977, p. 64 - 65)

## **Açores**

Há um intenso orgulho  
Na palavra Açor  
E em redor das ilhas  
O mar é maior

Como num convés  
Respiro amplidão  
No ar brilha a luz  
Da navegação

Mas este convés  
É de terra escura  
É de lés a lés  
Prado agricultura

É terra lavrada  
Por navegadores  
E os que no mar pescam  
ão agricultores

Por isso há nos homens  
Aprumo de proa  
E não sei que sonho  
Em cada pessoa

As casas são brancas  
Em luz de pintor  
Quem pintou as barras  
Afinou a cor

Aqui o antigo  
Tem o limpo do novo  
É o mar que traz  
Do largo o renovo

É como num convés  
De intensa limpeza  
Há no ar um brilho  
De bruma e clareza

É convés lavrado  
Em plena amplidão  
É o mar que traz  
As ilhas na mão

Buscamos no mundo  
Mar e maravilhas  
Deslumbradamente

Surgiram nove ilhas

E foi na Terceira com o mar à proa  
Que nasceu a mãe  
Do poeta Pessoa

Em cujo poema  
Respiro amplidão.  
E me cerca a luz  
Da navegação

Em cujo poema  
Como num convés  
A limpeza extrema  
Luz de lés a lés

Poema onde está  
A palavra pura  
De um povo cindido  
Por tanta aventura

Poema onde está  
A palavra extrema  
Que une e reconhece.  
Pois só no poema

Um povo amanhece  
(ANDRESEN, 1977, p. 66 - 68)

### **A Forma Justa**

Sei que seria possível construir o mundo justo  
As cidades poderiam ser claras e lavadas  
Pelo canto dos espaços e das fontes  
O céu o mar e a terra estão prontos  
A saciar a nossa fome do terrestre  
A terra onde estamos - se ninguém traiçoasse - proporia  
Cada dia a cada um a liberdade e o reino  
- Na concha na flor no homem e no fruto  
Se nada adoecer a própria forma é justa  
E no todo se integra como palavra em verso  
Sei que seria possível construir a forma justa  
De uma cidade humana que fosse  
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir de página em branco  
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo  
(ANDRESEN, 1977, p. 70)

## **Nestes Últimos Tempos**

Nestes últimos tempos é certo a esquerda fez erros  
Caiu em desmandos confusões praticou injustiças

Mas que diremos da longa tenebrosa e perita  
Degradação das coisas que a direita pratica?

Que diremos do lixo do seu luxo - de seu  
Viscoso gozo da nata da vida-que diremos  
De sua feroz ganância e fria possessão?

Que diremos de sua sábia e tácita injustiça  
Que diremos de seus conluios e negócios  
E do utilitário uso dos seus ócios?

Que diremos de suas máscaras álibis e pretextos  
De suas fintas labirintos e contextos?

Nestes últimos tempos é certo a esquerda muita vez  
Desfigurou -as linhas do seu rosto

Mas que diremos da meticulosa eficaz expedita  
Degradação da vida que a direita pratica?  
(ANDRESEN, 1977, p. 71)

## **Poema**

Cantaremos o desencontro:  
O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:  
A vida errada num país errado  
Novos ratos mostram a avidez antiga  
(ANDRESEN, 1977, p. 75)