



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ANA MARIA FERREIRA CÔRTEZ**

**A RESPIRAÇÃO DAS COISAS:  
O SAGRADO DA POESIA EM UMA LEITURA DA  
POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER  
ANDRESEN**

**CAMPINAS,  
2019**

**ANA MARIA FERREIRA CÔRTEZ**

**A RESPIRAÇÃO DAS COISAS:  
O SAGRADO DA POESIA EM UMA LEITURA DA  
POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER  
ANDRESEN**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária na área de Teoria e  
Crítica Literária.**

**Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes**

**Co-Orientador: Prof. Dr. Alex Vicentim Villas Boas**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Ana Maria Ferreira Côrtes e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Aparecido  
Lopes.**

**CAMPINAS,  
2019**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C818r Côrtes, Ana Maria Ferreira, 1990-  
A respiração das coisas : o sagrado da poesia em uma leitura da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen / Ana Maria Ferreira Côrtes. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.  
Coorientador: Alex Vicentim Villas Boas.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004 - Crítica e interpretação.  
2. Poesia portuguesa - Coletânea. 3. Literatura portuguesa. 4. Religião e literatura. 5. Poetas portugueses - Séc. XX. I. Lopes, Marcos Aparecido, 1968-. II. Villas Boas, Alex Vicentim. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The respiration of things : what is sacred in poetry in a reading of Sophia de Mello Breyner Andresen's poetic

**Palavras-chave em inglês:**

Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004 - Criticism and interpretation

Portuguese poetry - Collections

Portuguese literature

Religion and literature

Portuguese poets - 20th century

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

**Data de defesa:** 29-03-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-9841-5241>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4461509680395987>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Marcos Aparecido Lopes**

**Antonio Alcir Bernárdez Pécora**

**Maria do Socorro Fernandes de Carvalho**

**IEL/UNICAMP  
2019**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

Ó poesia sonhei que fosses tudo  
E eis-me na orla vã abandonada  
Uma por uma as ondas sem defeito  
Quebram o seu colo azul de espuma  
E é como se um poema fosse nada.

Sophia de Mello Breyner Andresen

*Mar novo (1958)*

No poema  
No poema ficou o fogo mais secreto  
O intenso fogo devorador das coisas  
Que esteve sempre muito longe e muito perto.

Sophia de Mello Breyner Andresen

*Mar novo (1958)*

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, o Prof. Dr. Marcos Lopes, pela orientação cuidadosa e atenta ao longo desses dois anos de pesquisa. Agradeço também - e mais uma vez - pela confiança depositada em meu trabalho, pela disponibilidade e pelo incentivo. Não teria sido possível realizar esta pesquisa sem as suas contribuições e fico muito grata por poder fazer parte do seu grupo de orientandos. Devo agradecê-lo, ainda, pela oportunidade de realizar o estágio docente no IEL, na disciplina de Estágio Supervisionado, em que aprendi muito e sempre com as suas aulas e com o seu compromisso com a docência.

Agradeço ao Prof. Alex Villas Boas, que coorienta este trabalho, em primeiro lugar, por ter aceitado fazer parte desta pesquisa e, em segundo, pelo auxílio e pela leitura dos meus textos, desde a primeira versão, que apresentei em Aveiro.

É preciso agradecer, especialmente, aos professores Alcir Pécora e Jefferson Cano, que participaram do exame de qualificação deste trabalho, pelas contribuições valiosíssimas e extremamente generosas.

Agradeço ainda à Profa. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, por aceitar compor a banca de defesa da pesquisa. Sua avaliação e contribuições para este trabalho foram muito valiosas. Não poderia deixar de mencionar sua leitura atenciosa e os comentários muito enriquecedores sobre o trabalho.

Ao Prof. Jefferson Cano, mais uma vez, pela paciência em ler e discutir a poesia de Andresen – e a de Camões! - comigo e pela oportunidade de realizar mais um estágio docente. Já disse ao senhor e reitero: aprendi muito com as suas aulas e com as discussões que tivemos, antes e durante a TL108.

Obrigada aos professores do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em especial aos professores António Manuel Ferreira, Carlos Morais, Rosa Lúcia Coimbra e Maria Fernanda Brasete, pela acolhida em Portugal, na ocasião de minha participação no Congresso Internacional “Em Busca da Terra Prometida: mitos de salvação”, em 2017.

Obrigada também ao Centro de Estudos Portugueses da UFPR e aos professores Antonio Augusto Nery, Marcelo Correa Sandman e Patrícia da Silva Cardoso, pelo convite para participar no VI Colóquio de Estudos Portugueses da UFPR, em 2018.

Agradeço à Coordenação do PIBID/Letras, pela possibilidade de colaborar com esse projeto que foi tão importante para mim, na graduação em Letras, e em cuja relevância para a formação dos futuros professores continuo acreditando.

Devo agradecer aos professores Marcos Siscar e Luís Bueno, pelos cursos instigantes que ofereceram no IEL em 2017.

À Profa. Daniela Birman, que me aceitou como parte da comissão editorial da *Arcádia*, ainda no primeiro semestre do mestrado.

Agradeço ao Thiago Maerki e ao Ricardo Gessner, colegas de orientação e interlocutores sempre disponíveis e interessados, que leram este trabalho desde sua primeira versão, ainda em forma de projeto, e contribuíram sempre de modo muito generoso com o meu trabalho.

Agradeço aos colegas de orientação, Cilene, Julia, Nilson, Tania e Wilson. Esses dois anos de pesquisa não teriam sido os mesmos sem vocês para caminharem ao meu lado.

Agradeço à Júlia Mota, pela amizade, em todos esses anos de IEL, pela leitura de tantas poesias e deste trabalho e pelo convívio, ainda que, em parte, ele tenha sido à distância.

Agradeço à Profa. Daiane Almeida, do DHL, e à colega Gabriela Vescovi, pela oportunidade de organizarmos a I Jornada de Poesia do Centro Cultural do IEL.

Agradeço à minha família, em particular aos meus pais, minha irmã e minha tia, que estiveram ao meu lado durante essa jornada e me encorajaram a continuar estudando e pesquisando.

É preciso também fazer agradecimentos de cunho institucional.

Agradeço, em primeiro lugar, ao IEL e ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, abrigado pelo Departamento de Teoria e Crítica Literária, pela oportunidade de realizar essa pesquisa e pelo ambiente de excelência em que pude estudar nesses últimos dois anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Por esse motivo, agradeço também à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa durante todo o tempo de mestrado.

Ao CELTA, Centro de Estudos de Literatura, Teorias do Fenômeno Religioso e Artes, por abrigar este trabalho, pelos ciclos de seminários e palestras, que enriqueceram significativamente meu percurso acadêmico, e por proporcionar um ambiente de discussão e acolhimento de questões tão instigantes e relevantes em um momento como o que vivemos.

Agradeço à Secretaria de Pós-Graduação do IEL e a seus funcionários, Cláudio, Raiça, Miguel e Rose, pela atenção e auxílio.

Devo também agradecer a algumas bibliotecas e arquivos e a seus funcionários: Biblioteca Antonio Candido (IEL/Unicamp); Biblioteca Octávio Ianni (IFCH/Unicamp); Biblioteca Central César Lattes – Coleções Especiais e Obras Raras (Unicamp); Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH/USP); Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP); Biblioteca da Universidade de Aveiro; Biblioteca da FLUP; Biblioteca Pública Municipal do Porto. Agradeço, ainda, à Biblioteca Nacional de Portugal, que disponibiliza *online* materiais pertencentes ao espólio de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Faço um agradecimento especial ao Pedro, que acompanhou de perto meu cotidiano nesse período em que realizei o mestrado e me apoia e incentiva, sempre, nesse percurso que começo a trilhar. Sem você e as Pitucas os dias não teriam sido tão bonitos!

## RESUMO

Esta Dissertação se propõe a discutir o estatuto do poeta e da poesia na obra da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, com base na análise de uma antologia de poemas da autora. Em nosso estudo, sua poesia é relacionada a uma tradição poética que remonta ao Romantismo alemão. Em um primeiro momento, situamos, em termos gerais, a poeta no panorama da poesia portuguesa do século XX, apontando os principais diálogos que sua obra constrói com a de outros escritores, do mesmo período e anteriores a ela e que foram, também, referências importantes para Andresen enquanto leitora. Em seguida, pretendemos mostrar que sua poesia ecoa as preocupações e temas presentes no romantismo alemão e, em termos poéticos, na obra do poeta Hölderlin (1770-1843), atualizando-os para a realidade de seu tempo. Na sequência, discutimos nossa hipótese central de trabalho, qual seja, a de que, na poética andresiana, a criação poética é responsável por garantir à poesia seu estatuto sagrado, com base no próprio gesto de elocução poética; entendemos que a grande crença presente em sua obra é a crença na própria poesia, dramatizada poeticamente a partir do gesto criador presente na escrita.

**Palavras-chave:** Sophia de Mello Breyner Andresen. Poesia portuguesa. Literatura portuguesa. Religião e literatura. Poetas portugueses.

## ABSTRACT

This Dissertation discusses the status of the poet and of poetry in the works of the Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen. In our study, her poetry is related to a poetic tradition that goes back to German Romanticism. At first, we try to explain how Andresen's work fits into the Portuguese literary scenario of the mid-twentieth century, pointing out the main dialogues that her work builds with that of other writers of the same period and also previously to it. In this direction, we point out and discuss some of these main references, who were also important literary references to Andresen as a reader. Still concerning her dialogues with other poets, we show that Andresen's poetry echoes the concerns and themes present in German Romanticism and, poetically, in the works of Hölderlin (1770-1843), although the poet updates these themes to the reality of her own time. In the sequence, we discuss our central hypothesis, namely, that in the andresian poetry poetic creation is responsible for guaranteeing poetry's sacred status, based on the gesture of poetic elocution itself. We understand that the great belief present in her work is the belief in poetry itself, dramatized poetically by the writing gesture, which acquires a creational and inaugural meaning in this context.

**Keywords:** Sophia de Mello Breyner Andresen. Portuguese poetry. Portuguese literature. Religion and literature. Portuguese poets.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. ANDRESEN EM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO	21
3. ANDRESEN LEITORA DE POESIA	34
3.1. Andresen e Camões	34
3.2. Andresen e Pessoa	46
3.3. Andresen e Rilke	57
3.4. Andresen e Hölderlin	72
4. A POETA E O SAGRADO	86
4.1. Poesia e resistência	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
7. ANEXOS	113
7.1. Poesia e revolução, de Sophia de Mello Breyner Andresen	113
7.2. Poesia e realidade, de Sophia de Mello Breyner Andresen	117
7.3. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento, de Sophia de Mello Breyner Andresen	122
7.4. Antologia de poemas	130

## 1. INTRODUÇÃO

*A Menina do Mar (1958)*, primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) voltado ao público infantil, conta a história do rapazinho que vive na casa branca em frente à praia e de sua amizade com a Menina do Mar. A cena inicial do livro mostra o menino sozinho, vivendo em uma casa branca, com um jardim, diante do mar:

Era uma vez uma casa branca nas dunas, voltada para o mar. Tinha uma porta, sete janelas e uma varanda de madeira pintada de verde. Em roda da casa havia um jardim de areia onde cresciam lírios brancos e uma planta que dava flores brancas, amarelas e roxas.

Nessa casa morava um rapazito que passava os dias a brincar na praia (ANDRESEN, 2014, p. 5).

“Suspensa no tempo pela fórmula mágica ‘Era uma vez...’”, diz a pesquisadora Maria Luísa Sarmiento de Matos em *Os Itinerários do Maravilhoso: Uma Leitura dos Contos Para Criança de Sophia de Mello Breyner Andresen (1993)*, “esta casa branca ergue-se ‘nas dunas’ alta e vertical. De um branco luminoso, é a casa primordial e mítica habitada e revisitada noutros textos de Sophia” (MATOS, 1993, p. 16). Entre esses textos está a própria epígrafe do conto, retirada do primeiro livro de poesia de Andresen e um de seus poemas mais conhecidos, que antecipa questões centrais ao desenvolvimento da narrativa:

Casa branca em frente ao mar enorme,  
Com o teu jardim de areia e flores marinhas  
E o teu silêncio intacto em que dorme  
O milagre das coisas que eram minhas.  
(ANDRESEN, 2015, p. 78)

Os versos acima parecem evocar, como uma espécie de ritual, de canto mágico que abre a dimensão maravilhosa na qual se passa a história, “as coisas que eram minhas”, a memória de um tempo que passou e no qual estão guardadas, adormecidas, as lembranças da infância do poeta-narrador do conto. Ele deseja despertar essas lembranças e retornar a elas, como afirma na sequência do poema<sup>1</sup>:

A ti eu voltarei após o incerto  
Calor de tantos gestos recebidos  
Passados os tumultos e o deserto  
Beijados os fantasmas, percorridos  
Os murmúrios da terra indefinida.

Em ti renascerei num mundo meu

---

<sup>1</sup> Todos os poemas foram retirados da *Obra poética (2015)*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, da Ed. Assírio e Alvim, que reúne todos os livros de poesia de Andresen, poemas inéditos e as *Artes poéticas*.

E a redenção virá nas tuas linhas  
 Onde nenhuma coisa se perdeu  
 Do milagre das coisas que eram minhas.  
 (ANDRESEN, 2015, p. 78).

As “coisas que eram minhas” possuem, como indica o eu-lírico do poema, uma dimensão miraculosa, que rompe com a ordem natural das coisas. O milagre despertará, um dia, do sono; há uma esperança de que aquilo que está dormindo acordará. Se, nesse silêncio, dormem as coisas que pertencem ao eu-lírico, joga-se com a esperança de que o milagre passará do sonho à vigília.

A casa branca, síntese simbólica do mundo sensível – essencial para a narrativa –, torna presente o tempo que passou, como se se tentasse suprir uma falta, uma perda – da inocência e da infância, talvez. Nesse sentido, o ato de contar uma história invocaria e presentificaria, ainda que apenas momentaneamente, a infância. Fabular seria também uma forma de superar distâncias e aproximar-se do outro, como acontece com o rapaz e a Menina do Mar. Ao mesmo tempo, a memória surge, a partir da lembrança da casa, enquanto lugar físico, no qual é possível a construção de um mundo particular, longe do “tumulto” e do “incerto” da vida. Em certo sentido, é isso o que ocorre com o rapaz, que se integra ao mar e estabelece uma espécie de família no fundo do oceano.

O caráter estático da casa e do “jardim de areia e flores marinhas” contrasta com o movimento intenso do mar e das ondas dos primeiros parágrafos do conto. Enquanto a casa existe em frente ao mar – note-se que o único verbo presente na estrofe é *dorme*, que confirma sua situação de repouso –, o mar, o céu e o vento travavam batalhas nas noites de outono, e os castelos de espuma “tremiam à menor aragem” e brilhavam sob a luz do sol, “cheios de reflexos de mil cores” (ANDRESEN, 2014, p. 7). A praia era “quase deserta” e nela “havia rochedos maravilhosos” que apareciam, na maré baixa, cobertos “de limos, de búzios, de anêmonas, de lapas, de algas e de ouriços. [...] Havia pedras de todas as cores e feitios, pequeninas e macias, polidas pelas ondas. E a água do mar era transparente e fria” (ANDRESEN, 2014, p. 5). O cenário do conto aparece, assim, como um lugar de explosão e plenitude do mundo sensível. Quando iniciamos esta pesquisa de mestrado, foi essa narrativa de Andresen e, mais especificamente, sua epígrafe, que nos chamaram a atenção e colocaram uma série de questionamentos acerca da obra da escritora portuguesa.

Seu nome dispensa apresentações, tendo sido a poeta uma das figuras mais emblemáticas da Literatura Portuguesa do século XX. A relevância que possui dentro do

cenário literário de língua portuguesa se justifica pela extensão de sua obra, que contempla poesia, ensaios, contos (infantis e para adultos) e teatro, e também pelo reconhecimento que lhe foi conferido pela crítica. Como se sabe, a fortuna crítica de Andresen é muito vasta, estendendo-se desde o final da década de 1940, após a publicação de seu primeiro livro, *Poesia (1944)*, até os dias atuais. Neste ano de 2019, em que se celebraria seu centenário, a quantidade de eventos ao redor do globo dedicados a homenageá-la reiteram a importância da escritora para as letras portuguesas.

Foram se consolidando, na recepção da obra de Andresen, leituras que levam em conta, principalmente, essa plenitude do mundo sensível de que falamos acima, vinculada a elementos da cultura e mitologia gregas. De fato, parte substancial dos textos críticos levantados faz referência à ênfase que a poeta confere à cultura e à mitologia grega. Deste modo, o mito construído em torno da autora repousa, em grande medida, sobre a atribuição a sua poesia de uma capacidade de mimetização dos valores clássicos, como a concisão, o equilíbrio e a celebração do mundo sensível e visível, o que leva a análises como a de Lourenço (2005), que aproxima a poesia de Andresen dos versos homéricos. Em ambos, estaria presente o *paradigma ótico* de que fala Auerbach, em *A cicatriz de Ulisses*, ao afirmar que, “a alegria pela existência sensível” é o centro dos poemas de Homero (AUERBACH, 2013, p. 10).

A própria autora legitimaria e contribuiria para a consolidação dessa leitura de seus poemas, em virtude de seu interesse explícito pela cultura grega clássica, manifesto em diversos poemas, nos quais evoca os deuses pagãos e as musas, em entrevistas e ensaios como *O Nu na Antiguidade Clássica (1978)*. Nesse ensaio, Sophia reitera, além da importância da herança helênica para a formação cultural do Ocidente, o papel da *aletheia*, do “não-coberto”, “não-oculto” para o homem grego (ANDRESEN, 1992, p. 13). O divino, nessa visão, “precederia os deuses” e seria “interior, à natureza, consubstancial à natureza” (ANDRESEN, 1992, p. 16) e, assim, presente no mundo visível, imanente.

Não obstante essas questões sejam, de fato, relevantes para a leitura da poesia de Andresen, nos propusemos a pensar qual o sentido dessa relação com o mundo exterior que a poeta parece desejar construir. Nossa intuição foi de que haveria algo a mais em sua poesia, algo que não estaria dado *a priori*. Passou, assim, a ser relevante, pensar no sentido que essas imagens e elementos do universo sensível possuem na obra da autora.

Concomitantemente a essa questão, nossas leituras da poesia de Andresen nos encaminharam, ainda nos primeiros meses do mestrado, a uma outra tópica frequente em seus

textos, a da poesia sobre poesia. A preocupação da poeta com a escrita de poesia e com o lugar ocupado pela poesia na época e no lugar em que vivia motiva uma série de poemas e ensaios, além de suas cinco *Artes Poéticas*. Começou a delinear-se, então, uma imagem da escrita andresiana muito distinta da imagem solar que inicialmente havíamos reconhecido em seus textos e que parte significativa da crítica também identifica (e que nem por isso deixa de existir, apenas não existe sozinha). Apesar de, em muitos momentos, sua obra não parecer ser diretamente combativa, sua insistência em alguns temas, como o do estatuto da poesia e do poeta, fez com que nos voltássemos a essa questão e buscássemos o seu sentido, considerando o conjunto da obra da autora.

Ainda assim, nesse momento da pesquisa, pretendíamos investigar o que havíamos denominado “a questão de Deus” na poesia de Andresen. Como se sabe, na poesia da autora, Deus é uma questão, um tema ao qual ela sempre retorna, em todos os seus livros de poesia e nem sempre com a mesma solução. Há, em sua obra referências à mitologia greco-latina, como afirmamos acima, mas, também, ao catolicismo, religião dominante em Portugal e com a qual a poeta teve grande contato, até por ter participado de um grupo católico progressista, a partir de 1958, o qual fez oposição ao regime salazarista (ARAGÃO, 2017, p. 44). Nosso objetivo inicial era analisar o conceito de gesto nos poemas da autora e sua importância para a construção de uma esfera do sagrado e para a instauração de uma relação entre mundo sensível e mundo espiritual na poesia de Andresen, considerando, ainda, o lugar do sagrado e o modo como se estabeleceria a relação entre a cultura greco-latina pagã e os princípios cristãos nos poemas, a partir da identificação de imagens e símbolos recorrentes no *corpus* selecionado que remetem a esses dois universos míticos. Nesse momento, afirmávamos que haveria, na poesia da autora, algo de intrinsecamente teológico.

Parece, porém, que não é exatamente essa a grande questão da obra de Andresen, apesar das referências aos deuses, ao catolicismo e à mitologia greco-latina. Esses são temas sobre os quais ela escreve, mas não representam, em nossa leitura, sua preocupação central enquanto poeta. Como afirmamos, sua poesia discute o estatuto da poesia em nossa sociedade, denunciando o lugar a que foi relegada e lutando por sua sobrevivência. Ela reagiria à perda do lugar sagrado da poesia e representaria o abandono a que a literatura foi relegada, dentro de seus próprios textos poéticos. As referências mobilizadas pela poeta, assim como os diálogos estabelecidos com outros escritores são questões que adquiririam importância enquanto parte desse projeto maior, de defesa da poesia em um mundo no qual o sagrado não tem mais lugar,

nem o sagrado poético. Assim, a discussão não estaria no âmbito propriamente teológico, em sua obra, mas no poético.

Essa leitura, que nos levou à reformulação de nosso trabalho, vai ao encontro e reúne as leituras que fazíamos de outros pontos da obra de Andresen, o que reforçou a relevância de alterarmos os objetivos da pesquisa. Por exemplo, em entrevista ao jornalista José Carlos Vasconcelos, em 1991, a poeta diz que, para ela, “é [a poesia] uma luta contra a treva e a imperfeição. É a tentativa de ordenar o caos, de nos salvarmos do caos, embora dele sempre alguma coisa fique, uma certa rouquidão que é a sua voz” (ANDRESEN, 1991, p. 9). Essa visão da poesia como lugar de luta e de tentativa de ordenação do caos apresenta, de um lado, a imagem da poesia como um campo de batalha simbólico, no qual a poeta trava uma luta contra a cegueira do mundo, defendendo a existência e o lugar da poesia. A noção de gesto, que aparece continuamente nos poemas de Andresen, torna-se relevante nesse cenário, porque o gesto, na poesia andresiana, é responsável pelo movimento de representação da tragédia da poesia na modernidade. Isso acontece com base na passagem, a partir da palavra poética, de uma realidade mundana para uma realidade em que a poesia retorna a seu *status* objeto sagrado (MALHEIRO, 2008, p. 252).

Por outro lado, sua fala coloca a poética de Andresen em diálogo com a modernidade e com uma tradição poética na qual proliferam discursos sobre o papel do artista e da obra de arte. É nesse contexto que buscamos compreender a obra de Andresen dentro de uma linhagem de escritores que pensaram, em maior ou menor grau, sobre o estatuto do poeta e do fazer poético, e esta se tornou a parte mais robusta do trabalho. A poeta se debruça sobre essas questões em poemas que permeiam toda sua obra, além de ter escrito ensaios nos quais se volta à tarefa do poeta, como *Hölderlin ou o lugar do poeta* (1967). Andresen parece não somente defender a existência de um lugar para a poesia no mundo contemporâneo, mas o seu papel fundamental em nossa religião com o cosmos. Ela acredita que a poesia pode transformar o mundo e que seja talvez um dos poucos lugares de resistência que sobreviveu ao estado de decadência e de crise da palavra na modernidade.

Pensando, ainda, nas alterações pelas quais foi passando a pesquisa durante o mestrado, percebemos que compreender os sentidos do projeto poético de Andresen passaria, também, por um estudo da relação entre a sua poesia e a de outros escritores, pois a poeta associa, com frequência, a sua obra à de outros poetas. Ou seja, não bastaria pensá-la como herdeira, em termos gerais, da tradição moderna, tornando-se relevante também apontar alguns dos nomes com os quais a poeta dialoga e pensar em que termos ocorrem esses diálogos. Ao buscar

compreendê-los, então, fomos guiados, em um primeiro momento, pelas relações que ela própria procurou criar, direta ou indiretamente, em seus textos. A poeta dedica diversos poemas e ensaios a outros escritores, artistas e intelectuais, contemporâneos e anteriores a ela, como Michelangelo, o pintor português Júlio Resende, os poetas Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Ruy Cinatti e mesmo D. António Ferreira Gomes, bispo do Porto, entre vários outros.

Considerar o lugar ocupado pela poesia de Andresen fez com que passássemos a entender a sua obra como a obra de alguém que, além de escrever, é também leitora de poesia (fato reiterado em várias entrevistas concedidas por Andresen) e de uma certa tradição poética, da qual busca aproximar seus textos. Ela é, ainda, leitora de sua *própria* poesia, o que coloca um desafio ainda maior ao trabalho crítico, pois a autora produz julgamentos dos próprios textos e indica os caminhos que, de acordo com ela, o seu leitor deveria seguir. Como escreveu durante várias décadas e, sobretudo, como escreveu poesia e sobre poesia por mais de meio século, acumulam-se as interpretações que Andresen fez de seu itinerário poético e, muitas vezes, durante esses dois anos de pesquisa, foi difícil nos desvencilharmos das visões da poeta, já que, em grande medida, elas são acatadas pela crítica.

Dentre as referências que selecionamos para este trabalho, citamos em primeiro lugar, aquela com Friedrich Hölderlin (1770-1843), poeta a quem Andresen dedica apenas um ensaio, mas que, em nossa leitura, possui um papel de destaque dentro de seu projeto poético, não apenas nos termos em que pretendia a escritora, mas, também, por preocupações semelhantes entre os dois. É a partir de Hölderlin, também, que aproximamos a poesia andresiana da tradição do Romantismo Alemão, no que diz respeito, principalmente, ao tema do poeta sagrado e ao da poesia como um rito. Rainer Maria Rilke (1875-1926) é outro poeta que compõe o repertório literário de Andresen e a quem conferimos destaque nesta pesquisa, mais uma vez, pela importância que teve em sua formação literária e pela relevância que lhe confere a fortuna crítica andresiana.

Além de Rilke e Hölderlin, discutimos também, ainda que de modo mais pontual, a influência de Camões e a de Fernando Pessoa na escrita de Andresen. Nos dois casos, a escolha se deve, em primeiro lugar, por se tratarem de nomes que fazem parte da memória literária portuguesa e do repertório dos grandes escritores de nossa língua. Assim, ainda que não houvesse menções diretas a Camões em seus poemas, a autora dificilmente escaparia, por exemplo, à tradição do verso decassílabo em língua portuguesa. No caso de Pessoa, destacaremos a influência que um heterônimo específico, Ricardo Reis, pode ter em Andresen. Não desconsideramos os demais heterônimos, nem o ortônimo, mas entendemos que o diálogo

que pode ser estabelecido entre Reis e Andresen é mais profícuo, considerando os objetivos desta pesquisa.

\*\*\*\*

Escrever uma dissertação de mestrado sobre a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen mostrou-se um desafio, sob vários aspectos. Em primeiro lugar, porque, sendo brasileira, há diversas minúcias linguístico-culturais que, ainda, me escapam, ao estudar uma autora portuguesa, apesar da convivência intensa com os textos nos últimos dois anos. Além disso, vivendo no Brasil, sabia que não teria acesso a um número considerável de materiais que poderiam enriquecer a pesquisa, seja a da própria poeta (não havia, em 2017, quando começamos o mestrado, nenhuma publicação atual da poesia de Andresen no Brasil), seja a sua fortuna crítica. Assim, a visita a bibliotecas foi essencial nesse processo e, também, a oportunidade de consultar os acervos das bibliotecas da Universidade de Aveiro, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e da Biblioteca Pública Municipal do Porto, em breve estadia em Portugal, em setembro de 2017. Em virtude disso, reproduzimos, na seção *Anexos* deste trabalho, três ensaios da poeta aos quais tivemos acesso e os quais não estão disponíveis em publicações brasileiras. Essa prática é comum em dissertações e teses brasileiras sobre a obra de Andresen, já que, como afirmamos, nem sempre seus textos são facilmente encontrados no Brasil.

Mas o desafio imposto pela poesia de Andresen se coloca, sobretudo, pela necessidade de se separar, em uma pesquisa acadêmica, a paixão e o deslumbramento de uma leitora e admiradora de sua poesia dos julgamentos críticos que nos propusemos a realizar. Como discutiremos na dissertação, esse distanciamento parece ser uma questão que se apresentou nesta pesquisa, mas que está presente, também, em parte considerável da crítica, ainda que nem sempre seja um ponto mencionado. Durante esses dois anos, a cada etapa, buscamos transformar a embriaguez causada pelos versos da poeta em análise crítica, ainda que, admitimos, esse exercício nem sempre foi bem-sucedido e é um desafio que se impõe à continuação deste trabalho. Pensamos em continuação, também, porque pretendemos seguir pesquisando a obra de Andresen, ao lado da de outras poetisas, em uma pesquisa de doutorado. Nesse sentido, este trabalho terá prosseguimento e buscaremos continuar desenvolvendo a hipótese que norteia este trabalho.

Cabe destacar que, a despeito das especificidades de cada uma das obras da autora, escolhemos analisar poemas selecionados de diferentes livros e momentos, em virtude da

extensão de sua obra poética. Pretendemos, com esse recorte, mostrar como as questões propostas acima podem, em maior ou menor grau, aplicar-se a toda sua poética. José Carlos de Vasconcelos, na entrevista acima mencionada para o *Jornal de Letras*, aponta algo semelhante: “não queria deixar de notar que a sua poesia, desde então, os 14 anos, até hoje, me parece manter o essencial das suas características, uma coerência interna, uma fidelidade singular, ao longo de mais de meio século! Já vem quase tudo no primeiro livro ou o princípio de quase tudo” (ANDRESEN, 1991, p. 10).

Como nossa hipótese de trabalho parte de uma leitura similar àquela apresentada por Vasconcelos, procuramos reunir, em nossa seleção, poemas retirados de todos os livros publicados pela poeta, os quais serão mencionados e analisados ao longo desta dissertação. Como a obra poética da autora é vasta, apresentamos, ao final deste trabalho, a seleção completa dos poemas, dividida de acordo com o livro do qual foram retiradas as poesias, na seção *Anexos*.

Além dos poemas, recorreremos também às *Artes Poéticas* de Andresen, que buscam definir o que representam a poesia e a criação poética para a autora, e a alguns de seus ensaios, pois eles também, em certo sentido, podem ser entendidos como artes poéticas, na medida em que, como afirmamos, a poeta discute, nesses ensaios, sua visão acerca da poesia e do papel do poeta no mundo contemporâneo.

Presidiu a seleção dos poemas uma atenção às questões que nos propomos a discutir e aos diferentes modos como elas aparecem na vasta obra poética de Andresen. Para isso, consultamos sua *Obra poética (2015)*, que reúne todos os livros de poemas publicados pela autora, as artes poéticas, uma seção de “poemas dispersos” e outra que consiste em uma seleção de poemas inéditos de Andresen. Além disso, consultamos antologias que reúnem seleções da obra da poeta. Dentre elas, merece destaque a antologia *Orando con Sophia: Antología Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (2015)*<sup>2</sup>, porque os poemas aí reunidos parecem ter sido escolhidos com uma preocupação semelhante àquela que motivou originalmente este trabalho, o qual se propunha a discutir a “questão de Deus” na poesia da autora. Com a alteração dos objetivos da pesquisa, após o exame de qualificação, a antologia de poemas foi reformulada, mas manteve sua essência, já que a discussão sobre a escrita da poesia permanece no centro de nossa investigação.

---

<sup>2</sup> Apesar de a coletânea ter sido elaborada originalmente em português, tivemos acesso apenas à tradução espanhola.

Apontamos ainda que, em nosso estudo, buscamos fazer um levantamento e uma triagem da fortuna crítica da poeta, assim como de entrevistas, artigos, dissertações e teses que discutem sua obra. Em virtude da grande quantidade de trabalhos publicados sobre a obra de Andresen, o rol de textos que compõem a bibliografia não é nem se pretende exaustivo. Procuramos reunir estudos de naturezas distintas e que tornam possível um diálogo com as questões que nos propusemos a discutir, porque consideramos que este trabalho é, sobretudo, um esforço de leitura e de análise da poesia de Andresen. É nosso objetivo contribuir com os estudos já existentes, ao reconstruir a passagem entre mundo sensível e mundo espiritual na poética da autora e buscar compreender o gesto litúrgico da poeta, que tenta preservar, na palavra, “o pássaro do real” (ANDRESEN, 2015, p. 893). Ademais, consideramos que este trabalho, em especial sua segunda parte, não possui um caráter definitivo, pois pretendemos dar continuidade a ele em uma pesquisa de doutorado, que tem como uma de suas hipóteses justamente a investigação desse lugar poético irredutível que existiria na poética de Andresen.

## 2. ANDRESEN EM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO

Os anos de 1940 marcam um período de transição na poesia portuguesa, a partir da influência das vanguardas europeias, em especial do Surrealismo Francês, e da adoção, ainda que apenas programática, do princípio de autonomia da arte (SARAIVA e LOPES, 2010, p. 1047-1048). Apesar disso, muitos escritores e, em especial, poetas que surgiram na época não se filiam a nenhum movimento ou escola literária em particular, recusando, até, a inscrição em um grupo (CEIA, 1996, p. 30). Dentre as alternativas poéticas que despontaram no período, foi conferido, historicamente, lugar de destaque à poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja obra poética se estende por mais de meio século, de meados do século XX, com a publicação de *Poesia* (1944), até o início dos anos 2000, quando a autora lançou *Orpheu e Eurydice* (2001). Antes de seu primeiro livro, porém, ela já havia publicado poemas nos *Cadernos e Poesia*, em 1940. Os *Cadernos* teriam como objetivo “arquivar a atividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas. A poesia é só uma!”<sup>3</sup> (MARINHO, 1989, p. 17).

Marinho afirma que a última frase aparece em todas as edições dos *Cadernos* e parece fazer alusão à recusa, acima mencionada, por parte de um grupo de poetas do período em aderir explicitamente a alguma tendência poética. Eles desejavam fazer poesia, sem rótulos. A própria Andresen, décadas mais tarde, em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, declarou que teve “sempre horror às modas literárias. Nunca fui neo-realista, nem surrealista, nem concretista, nenhuma dessas coisas” (ANDRESEN, 1991, p. 10). Apesar disso, na década de 1950, a poeta colaborou com o jornal *Encontro*, publicação de origem católica e explicitamente anticomunista (MARINHO, 1989, p. 35) e, duas décadas depois, compôs versos sobre a Revolução de Abril (ARÊAS, 2004, p. 16).

A obra de Andresen possui uma vasta fortuna crítica, tendo a poeta se tornado uma das autoras mais lidas e estudadas em Portugal na contemporaneidade (REYNAUD, 2005, p. 50). A importância que lhe foi atribuída frequentemente se relaciona, como descreve Marinho, a “um original cruzamento de tendências e práticas discursivas ou temáticas”, que abrangem

---

<sup>3</sup> Os excertos foram retirados do livro *A poesia portuguesa nos meados do século XX – rupturas e continuidades* (1989), de Maria de Fátima Marinho, e, de acordo com a pesquisadora, foram publicados na contracapa da I série dos *Cadernos*, como uma espécie de editorial. Como não houve atribuição de autoria ao texto, no original, mantivemos apenas a referência da obra de Marinho. No entanto, destacamos que os *Cadernos de Poesia* foram organizados por Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e Tomaz Kim.

desde a mitologia grega até questões políticas de Portugal e a busca por uma utopia (MARINHO, 2005, p. 5).

De fato, a obra de Andresen é, nos termos de Arêas (2004), um “mosaico das oposições”, porque reúne diferentes forças, seja em termos temáticos, seja formais, “nela admitindo-se de vez a contradição e a negatividade, que algumas vezes lhe são subtraídas pela crítica”<sup>4</sup> (ARÊAS, 2004, p. 21). Destacamos as ideias de *contradição* e *negatividade* da fala de Arêas, pela importância que atribuímos a ela no conjunto da obra de Andresen. Em muitos momentos de sua poesia, a escritora se mostra mesmo contraditória, e seus versos, quando colocados lado a lado, estão em uma linha tênue entre o contraditório e o paradoxal, de elementos quase incompatíveis, não fosse essa poética, retomando novamente os termos de Arêas, um mosaico, uma trama construída por peças de formas e cores distintas. Isso acontece porque a poeta se recusa a fazer uma escolha.

A poeta, no ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica* (1992), fala de uma “harmonia de tensões opostas”, que seria característica da arte grega (ANDRESEN, 1992, p. 35). De modo semelhante, ela também constrói, talvez buscando justamente recuperar os gregos, essa harmonização de elementos conflitantes. Ora ela é mais grega, ora mais cristã; ora volta-se à imanência, ora à transcendência; ora é uma poeta solar, ora escreve sobre a noite e as sombras, sem optar definitivamente por nenhum dos termos. Trata-se de uma autora enigmática, porque vive um entrelugar de tradições. Nesse sentido, há tensões que nem mesmo ela parece ter resolvido em sua poesia e, em muitos momentos, essas tensões irão aparecer neste trabalho.

Essa trama repleta de nós tecida por Andresen pode ser identificada em diversas ocasiões. Ela escreve ensaios sobre Camões, Hölderlin e Cecília Meirelles<sup>5</sup>; ao lado de sonetos como “As três parcas”, de *Mar Novo*, encontramos em sua obra poética versos brancos e livres; a poeta faz referências à mitologia grega e à religião cristã; à tradição e à modernidade; a busca pela plenitude dos sentidos e pelo encontro com o divino se depara constantemente com uma falta; à vida eterna contrapõe-se a finitude humana; ela fala de sonhos e gestos, mas também da ditadura salazarista. Sua obra e, mais do que isso, sua poesia é *dual*, como diz o título do livro de 1972 e os versos de um dos poemas nele contido<sup>6</sup>: “Nós habitamos nessa/ Transparência ambígua.” (ANDRESEN, 2015, p. 601)

---

<sup>4</sup> Sublinhado nosso.

<sup>5</sup> Referimo-nos aos ensaios “Luís de Camões: ensombramentos e descobrimentos” (1980); “Hölderlin ou o lugar do poeta” (1967) e “A poesia de Cecília Meireles” (1956).

<sup>6</sup> Fragmento do poema III, da parte III de *Dual* (1972), “Homenagem a Ricardo Reis”.

O olhar da poeta é aquele que consegue ver através da transparência do mundo, revelando o que existe de sagrado e que o olhar comum não é capaz de perceber. Haveria, assim, dois modos de se enxergar o mundo. O primeiro deles é um olhar descuidado, que não consegue perceber aquilo que está claro e evidente diante de nós. O outro é o olhar que a poeta procura nos ensinar - e ela guia, com mãos que se pretendem invisíveis, o leitor pacientemente pelos poemas -, um olhar atento ao mundo, à exatidão solene e à pureza das coisas. Esse modo de ver as coisas, para Andresen, dependeria da própria poesia.

Gastão Cruz (1999) afirma, sobre *O Búzio de Cós* (1997), que

as imagens que encontramos n’*O Búzio de Cós* revelam de uma poética que é, simultaneamente, do domínio da estética e da ética. Porque, neste livro, como na admirável *Poesia* de 1844, obra de estreia de Sophia de Mello Breyner, ou em *Coral*, ou em *Mar Novo*, é a busca da pureza, da perfeição e da verdade do mundo o que norteia essa poética (CRUZ, 1999, p. 88).

Entendemos, como Cruz, que essa busca pela pureza e pela perfeição está presente nas imagens que compõem toda a obra de Andresen, não apenas em *O Búzio de Cós*, um de seus últimos livros publicados. Identificamos, por toda sua poética, uma preocupação com a verdade, a qual está intrinsecamente vinculada à poesia.

Nesse sentido, como a própria poeta defende, ao lembrar, em entrevista, sua trajetória poética, “a poesia era um projecto de vida, uma busca, uma tentativa de encontrar uma relação, a relação verdadeira, de inteira verdade e transparência, com a vida: a salvação” (ANDRESEN, 1991, p. 10). A poesia aparece, assim, como “um projecto de vida” para Andresen, uma tarefa à qual ela doa a sua existência, e é nesse contexto que o fazer poético ganha destaque em sua obra. O poema e a criação poética não são meras descrições da natureza, mas experiências da vinculação entre o sujeito poético e o mundo. É por esse motivo que a poesia não é mero ofício para Andresen, mas propósito de vida, que a toma toda. “O poema”, de *Livro Sexto* (1962), exemplifica seu compromisso com a poesia:

### **O poema**

O poema me levará no tempo  
Quando eu já não for eu  
E passarei sozinha  
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá  
Às searas

Sua passagem se confundirá  
Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará  
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes  
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas  
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará  
Uma praia onde quebrar as suas ondas

E entre quatro paredes densas  
De funda e devorada solidão  
Alguém seu próprio ser confundirá  
Com o poema no tempo

(ANDRESEN, 2015, p. 457)

No poema acima, Andresen descreve o que, para ela, é o poema. Ele é sua forma de permanecer através do tempo, passando, “sozinha/ Entre as mãos de quem lê”. Há, então, em primeiro lugar, uma entrega da poeta a sua escrita, que possibilitará que ela seja “levada no tempo”. Isso somente é possível porque poeta e poema se confundem, no início do poema. O eu lírico afirma, nos dois primeiros versos: “O poema me levará no tempo/ Quando eu já não for eu”. Ela está e, em certo sentido, é o poema, mas, ao mesmo tempo, o poema não precisa dela para existir. Há um distanciamento do eu-lírico em relação a sua própria criação no tempo; é como se, muito mais do que o seu nome enquanto poeta, importasse a permanência do poema em si, de “Suas sílabas redondas”, de seu som que se confunde com os sons do universo. Aparece, aqui, uma imagem central da poética de Andresen, qual seja, a do poema imanente ao mundo, a qual a poeta retoma em diversas ocasiões, como veremos na sequência.

“O poema”, diz a poeta, “habitará/ O espaço mais concreto e mais atento/ No ar claro nas tardes transparentes/ Suas sílabas redondas”. O poema, nessas imagens, vagaria pelo mundo à procura de ouvidos solitários capazes de escutá-lo e, principalmente, de se deixarem tomar pelos sons que se confundem “Com o rumor do mar com o passar do vento”. Nesse sentido, há um esforço de despersonalização da poeta, em relação à própria obra. “O poema” se inicia, como dissemos, com a declaração do eu-lírico, na primeira estrofe, de que ele será levado no tempo pelo poema, mas, nas estrofes seguintes, sua figura vai se tornando cada vez mais suave e quem fica é o próprio poema, que sobreviverá “mesmo que eu morra”.

Além disso, aparecem no poema outros dois elementos importantes na poética de Andresen, o da concretude e o da atenção. Sua obra é vinculada com frequência ao emprego de substantivos concretos e a elementos da paisagem natural, como mar, praia e ondas – todos

presentes no poema em questão. De acordo com o eu-lírico, é com esses espaços (e, talvez, *nesses* espaços), presença tangível no cotidiano de cada um, que o poema se confundirá e poderá ser ouvido, desde que haja uma escuta cuidadosa e dedicada por parte, em primeiro lugar, do poeta, e, depois, daquele que deseja, de fato, ouvir o poema. É como se o poema estivesse pronto no mundo, nas antigas e longas “Eternas tardes lisas”, aguardando apenas que alguém escutasse sua voz.

A imagem presente nas entrelinhas desse poema é a da musa, que inspiraria os poetas e os ensinaria a recolher os cantos perdidos, desde um tempo imemorial, no universo. Em “Musa”, poema também de *Livro Sexto*, Andresen evoca a musa e pede: Musa ensina-me o canto/ Venerável e antigo/ O canto para todos/ Por todos entendido” (ANDRESEN, 2015, p. 438). Essa imagem, que trazemos a título exemplificativo em “O poema”, parece central ao projeto poético de Andresen. A escritora a retoma em diversas ocasiões, como que para consolidar, em torno de sua obra, a noção de que seus versos ecoam as palavras dispersas no mundo, sopradas em seus ouvidos pela musa, ou escutadas porque ela, enquanto poeta, possui uma atenção diferente diante das coisas.

Sobre seu contato inicial com a poesia, Andresen afirmou, na entrevista já mencionada a José Carlos Vasconcelos: “Teve influência na minha poesia e teve influência na minha noção da poesia, que deriva muito de eu ter sabido poemas mesmo antes de saber que havia literatura, de não ter tido (como é que hei-de explicar?), de não ter tido uma relação escolar e sábia com a poesia, mas uma relação vital”<sup>7</sup> (ANDRESEN, 1991, p. 8). Nessa fala da poeta, mais do que a veracidade biográfica ou não de seu relato, chama nossa atenção a importância que ela atribui a sua relação pouco formal, ou pouco acadêmica com a poesia. A ideia de “uma relação vital” entre a escritora, desde a mais tenra idade, e a poesia reforça a espécie de narrativa que, parece, ela procura construir ao redor de sua obra, de que, no limite, toda a sua existência foi dedicada à poesia, imagem reiterada em diversas entrevistas e, também, em seus textos, como na *Arte Poética V* (1988)<sup>8</sup>:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e 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.

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a

---

<sup>7</sup> Sublinhado nosso.

<sup>8</sup> A *Arte Poética V* foi originalmente lida na Sorbonne, no encontro *Les Belles Étrangères* (ANDRESEN, 2015, p. 898).

respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Está descrito nessas linhas seu próprio processo de escrita, que ela retoma também nas demais *Artes poéticas*. A autora estabelece, nessa sua fala, uma relação entre a audição e a existência da poesia, “porque acredita que pode escutar os sons do mundo (veremos que também, e em não menor grau, o silêncio, ou os vários silêncios existentes no mundo), mas ainda porque acredita que se pode dar a escutar pelos outros (BUESCU, 2005, p. 51). Mais do que qualquer outro sentido, parece que é a capacidade de escuta o elemento principal para que o poeta encontre o poema e para que o mundo, através do poeta, também possa ouvi-lo – “o poeta”, afinal “é um escutador” (ANDRESEN, 2015, p. 895). É a dimensão da escuta e a abertura do poeta a ela que determinam se o poema, “a respiração das coisas”, será ouvida. A existência da poeta está vinculada intrinsecamente à poesia; o poema é imanente ao mundo, está dado, e ao poeta resta apenas ouvir.

No poema “Musa”, de *Dual (1972)*, a poeta invoca a musa e pede inspiração para seu canto:

Aqui me sentei quieta  
Com as mãos sobre os joelhos  
Quieta muda secreta  
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto  
Imanente e latente  
Eu quero ouvir devagar  
O teu súbito falar  
Que me foge de repente

Esses versos são a resposta que a poeta dá, na *Arte Poética IV*, quando questionada sobre seu modo de escrever. Ela reafirma sua posição estática “Passiva como os espelhos”, diante da voz da musa, que a conduzirá por entre os sons do mundo e fará com que ela escute o poema, ou as possibilidades de poema, presente no universo. “O poema habitará/ O espaço mais concreto e mais atento”, canta a poeta no poema que apresentamos anteriormente, e pede, em “Musa”, à deusa, que lhe ensine “o canto/ Imanente e latente”. Diz também, em “Escuto”: “Escuto sem saber se estou ouvindo/ O ressoar das planícies do vazio/ Ou a consciência atenta” e, em “Poema”, “O meu interior é uma atenção voltada para fora/ O meu viver escuta”. Essa imagem da poesia como um dado no mundo, que deve ser recolhido pelo poeta, é frequentemente recuperada em Andresen, tanto em sua produção poética, como esses poucos exemplos procuram mostrar, como também em entrevistas e nas *Artes Poéticas*.

Entendemos que a repetição dessa imagem da poesia, presente em “O poema”, mas, também, de acordo com nossa hipótese, em toda a sua obra, serve ao propósito de dramatizar a existência da poesia, na própria poesia. A postura e o investimento da autora na palavra poética se devem, de um lado, a uma crença na importância da poesia e, de outro, ao reconhecimento de que é necessário travar uma luta em nome da poesia, em uma sociedade na qual ela não possui mais um lugar de prestígio. Temos, nesse cenário, uma poética que investe grandes esforços para resistir a esse mundo que vira as costas à poesia e aos poetas. Como resposta a um contexto em que a poesia se tornou apenas mais uma mercadoria, a poeta também olha de modo crítico para a sociedade que a rejeita; ao invés de ceder às investidas desse mundo, ela procuraria resgatar a poesia e oferecer a ela um novo horizonte de existência.

A fim de retratar esse drama da poesia na modernidade, Andresen recorre ao diálogo com uma tradição poética para a qual poesia e poeta não se confundem com as coisas mundanas e traz para a própria obra imagens pertencentes a essa tradição, como a da profanação da poesia. É isso o que acontece em “A bela e pura palavra Poesia”, de *Mar Novo* (1958):

A bela e pura palavra Poesia  
Tanto pelos caminhos se arrastou  
Que alta noite a encontrei perdida  
Num bordel onde um morto a assassinou.  
(ANDRESEN, 2015, p. 366)

Selecionamos esse poema para nossa discussão, porque entendemos que ele retrata, a partir da imagem da morte da poesia, a visão de Andresen sobre o lugar a que foi relegada a poesia, e a arte, de modo geral, em nossa sociedade, ao qual ela veementemente se opõe. A preservação da pureza e da beleza da arte é uma questão que atravessa a obra da poeta, criando um mundo que sirva de referencial para o homem (RUSSELL, 2017, p. 13). No entanto, o que a autora faz nesse poema é refazer o percurso errático e doloroso da poesia, espécie de *via-crucis* a que ela é submetida e que a conduz, inevitavelmente, à morte, em uma sociedade em que a poesia, como o poeta, é renegada e colocada de lado. O eu-lírico do poema, que encontra a poesia assassinada, vê-se forçado a trilhar esse mesmo caminho, sem destino certo e à mercê das intempéries do mundo. Nesse poema, o tempo presente do eu-lírico e o espaço real vencem o ideal de pureza que a poeta propõe, e a imagem final é de degradação e abandono. Não há, ao menos nesse momento, nada que possa salvar a poesia, nem mesmo o poeta, ele também proscrito.

Vê-se, com base nesse poema, que a batalha pureza-impureza não é sempre vencida pela primeira na poesia de Andresen, ainda que ela assim o desejasse. O poeta e sua poesia não

possuem sempre a pujança que ela gostaria, e é justamente como consequência de sua debilidade, em termos sociais, que a autora constrói seu projeto poético em terno da defesa ferrenha de seu ofício. Essa oscilação entre esperança e desesperança em relação ao destino da poesia é frequente ao longo de sua obra, uma vez que, tendo escrito por várias décadas e, inclusive, durante a Segunda Guerra Mundial e o Estado Novo português, houve momentos de perda, de reconstrução e de espera, dentro de seu projeto poético e político – pois só pode ser considerada política uma defesa ferrenha da poesia como a que se encontra em Andresen<sup>9</sup>.

Assim, poesia não encontraria um lugar em nossa sociedade, do modo como se organiza, mas isso acontece também porque, do modo como se constrói o projeto poético de Andresen, ela não pertence completamente a este mundo, o que explica o fato de a maior parte dos homens não ser capaz de reconhecer sua grandeza – o que, evidentemente, não é o caso dos poetas, ou dos poetas que veem a poesia do mesmo modo que o eu-lírico de “A bela e pura palavra poesia”. De acordo com Agamben,

sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança [...]. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reserva exclusivamente aos deuses (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Essa imagem da profanação da poesia, grafada com letra maiúscula, de sua queda na contemporaneidade, inscreve a escrita poética na esfera do sagrado e condena sua profanação na modernidade. Essa é, em nossa leitura, uma das imagens mais fortes nessa representação do destino da poesia. Sobre essa questão, afirma Oliveira (2010) que,

em seus ensaios, Sophia Andresen comenta a marginalização de alguns poetas: a errância de Hölderlin por diferentes cidades e profissões, distante de parentes e amigos; o ensombramento a que fica relegado Camões, que denuncia a cobiça e a vileza causadoras do declínio socioeconômico do Portugal de mil e quinhentos e o exílio de Dante, que também perambula em algumas cidades, após ser condenado por suas atitudes políticas. Em todos os casos, o acordo universal foi rompido, e o papel do poeta foi desprezado (OLIVEIRA, 2010, p. 55).

No poema acima reproduzido, a palavra Poesia, que pertenceria, de certo modo, aos deuses, por nos revelar sua existência, é maculada, ao ser levada a um bordel, onde se torna coisa sacrílega e de uso comum dos homens. Ela deixa de pertencer exclusivamente ao poeta e ao mundo divino, pois esses perdem seu lugar. Andresen reconhece esse lugar rebaixado da poesia, mas recusa-se a aceitá-lo; ela não é e não pode ser encarada como coisa de uso comum.

---

<sup>9</sup> Essa oscilação faz parte do jogo de luzes e sombras, de contrastes e oposições que afirmamos acima, a partir de Arêas (2004), ser frequente na poesia de Andresen.

Nesse aspecto, a poeta não vê o poeta como um simples mortal; ele é um sacerdote, um mediador entre as coisas humanas e as divinas, e ela deseja reaver esse lugar, para si e para seus pares. Não é à toa, então, que a escritora faz referência a outros poetas cuja trajetória é de errância – muito mais, por sinal, do que a sua própria, já que ela logo conquistou um lugar entre os poetas canônicos de língua portuguesa.

Tratamos, aqui, de um *topos* literário vastamente explorado nos séculos XIX e XX, mas que a poeta, em certo sentido, identifica também anteriormente a eles. Esse é um dos motivos centrais da poética de Andresen, mas, também, das obras de outros diversos poetas que escrevem na modernidade, o do enfrentamento da realidade através da arte, que se torna um refúgio para os poetas e abre a possibilidade de um mundo utópico (MUCCI, 2009, p. 120). Ainda assim, para a poeta portuguesa, nunca se rompe por completo a relação com a realidade que a cerca, justamente porque é essa realidade que sua poesia procura combater e, em sua visão, as dimensões ética e estética estão intrinsecamente relacionadas, como discutiremos mais adiante.

Nesse contexto, fica evidente, como afirmamos, o diálogo de Andresen com uma tradição poética que a precede. Ela não “assume a prosa”, como afirma Siscar (2015), o que significaria “caminhar, como diz Alféri, na direção do ‘ideal baixo’ da poesia” e “descolar-se da mistificação da altura e do sublime, atribuída à tradição poética e ao nome ‘poesia’” (SISCAR, 2015, p. 366). A poesia permanece, em Andresen, como um ideal alto a ser alcançado – alto por seu estatuto de coisa sagrada, a despeito e como consequência do modo como vem sendo tomada na modernidade. De acordo com Gastão Cruz (1999),

as relações de Sophia de Mello Breyner com a poesia anterior, seja a de Hölderlin seja a de Fernando Pessoa, estabelecem-se em função de uma comum fidelidade a esse *real* a que 'os deuses [...] presidem'. [...], onde 'tudo é divino, solenemente exacto', de uma mesma tendência para a harmonia, para um equilíbrio que é atributo do sagrado (CRUZ, 1999, p. 84).

Como dissemos, a poesia de Andresen não rivaliza ou rompe com a tradição, muito pelo contrário. A poeta apresenta, em sua obra, leituras “dos clássicos gregos e romanos e de diversos escritores que viveram no passado” (BARBOSA, 2001, p. 20) e com os quais vai estabelecendo um diálogo. Esse colóquio, como chama a pesquisadora Márcia Barbosa (2001) a interlocução de Andresen com outros escritores, é uma questão reconhecida pela crítica, já que a poeta, em muitos casos, explicita o diálogo que pretende criar. Fernando J. B. Matinho fala inclusive da existência de “uma linha” dentro da poesia de Andresen, dedicada a escrever “À maneira de” (MARTINHO, 2013, p. 227).

Sua postura sempre foi a de incorporação e atualização de valores distintos e até conflitantes. Esse diálogo com a tradição não significa, evidentemente, que a poeta simplesmente parafraseie ou traga essa tradição como referências acríticas, i.e., sem que tenha refletido sobre a visão do mundo, da arte e da poesia que estão presentes neles, muito pelo contrário; Martinho fala de uma “poeta que jamais temeu mostrar a sua ligação à tradição, da qual, pelo contrário, não abdicou para melhor poder afirmar a sua diferença” (MARTINHO, 2013, p. 227). Tratar das obras de outros autores também é uma forma de refletir sobre o papel da arte em nossa sociedade e sobre o papel que teria, ou que ela gostaria que tivesse, a *sua* arte.

A poeta parece adotar a postura que Hugo Friedrich observa, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1956), de ressonância de uma herança poética e mítica, em contraposição à regra, estabelecida na modernidade, de “ruptura voluntária com a tradição” (FRIEDRICH, 1991, p. 166-168). Andresen ecoa a voz de outros poetas, é, abertamente, *leitora* deles, e “um tipo especial de leitora, já que propicia a permanência da obra alheia” (BARBOSA, 2001, p. 34). A partir da leitura de seus poemas e ensaios, percebemos que as referências e homenagens a outros poetas eram frequentes – e, majoritariamente, explicitadas pela poeta - e que pensar sua poesia, a partir da compreensão de que Andresen foi leitora de poesia e buscou incorporar outras vozes à sua, poderia ser um caminho interessante para compreender sua poética.

É essa convivência com a literatura e, sobretudo, com a poesia, que ela ressalta com frequência em sua obra, e é sob essa perspectiva, de que a poeta foi leitora e de fato frequentou alguns autores, que buscamos compreender como eles aparecem em seus próprios textos. Como afirma Barbosa,

em determinados textos, Sophia deixa gravados verdadeiros depoimentos acerca de sua experiência enquanto ouvinte, recitadora e leitora de poemas. Ela também fala dos procedimentos utilizados, dos efeitos provocados e da orientação seguida pela obra de diferentes tipos de artistas, dentre os quais merecem atenção os poetas e os pintores. Registram-se, inclusive, algumas impressões sobre o processo criativo de tais autores. Nota-se ainda que, ao relembrar seus primeiros encontros com textos literários concebidos por outrem e ao comentar o trabalho de seus colegas, Sophia faz-se leitora de si própria. Ela define a arte que pratica: revela as aspirações que norteiam sua escrita; descreve e/ou imagina o percurso dos poemas que compõe, desde a hora em que surgem até o instante da recepção<sup>10</sup> (BARBOSA, 2001, p. 21).

Entendemos, no sentido de que fala Barbosa, que Andresen, ao relacionar sua poesia com a de outros autores e ao escrever sobre o próprio fazer poético, “faz-se leitora de si própria”. Essa leitura que a poeta faz de sua poesia não é ingênua e impensada; acreditamos que, ao se

---

<sup>10</sup> Sublinhado nosso.

apresentar como “leitora de si própria”, a poeta procure delinear o percurso que seu leitor deveria fazer dentro de sua obra, como se desejasse guiá-lo, ela mesma, pelas trilhas de seus versos. Em outras palavras, ela se torna não apenas leitora, mas intérprete de si mesma e acaba traçando as linhas a partir das quais gostaria que sua obra fosse lida – e, se considerarmos a recepção crítica da poeta, de maneira geral, a adesão à maior parte de suas diretrizes é significativa, inclusive a deste trabalho.

Isso justifica a afirmação de críticos como Carlos Ceia (1996) e Eduardo Prado Coelho (1981), os quais apontam para uma espécie de aturdimento dos sentidos, por parte dos estudiosos da obra da escritora. A poesia de Sophia deixaria os estudiosos em estado de êxtase, tornando impraticável qualquer exercício analítico (CEIA, 1996, p. 9) que não implique na reprodução de seus próprios juízos acerca da poesia, como se sua poesia fosse “incriticável, desmontável ou desconstrutível” (CEIA, 1996, p. 15), ou como se a suposta clareza linguística, vinculada ao emprego de substantivos concretos e à tematização das “coisas exteriores” (TAVARES, 2015, p. 31), se traduzisse, necessariamente, em uma transparência dos sentidos propostos. Isso nos levou, no início desta pesquisa, a questionar se a poesia de Andresen demandaria, de fato, um exercício hermenêutico por parte do leitor e do crítico, ou se todo o sentido de seus poemas estaria dado e evidente na clareza da linguagem empregada pela autora.

Ainda nesse sentido, defende Tavares (2015) que

começa, então, a reforçar-se a assunção de uma poesia que procura aparecer como limpa de confessionalismos, que se quer liberta o quanto possível da ostentação de um eu carregado de discurso interior” (TAVARES, 2015, p. 30)<sup>11</sup>.

Há, então, de um lado, uma dificuldade por parte da crítica em interpretar a obra de Andresen e, de outro, uma abstração de sua obra, em relação a um eu-lírico forte, cuja presença ficaria evidente. Parece-nos que falta, nessa equação, considerar que a liberdade supostamente garantida pelo eu-lírico é, ela também, parte do projeto poético de Andresen e não implica em um desaparecimento do eu, mas, talvez, em uma camuflagem – o que, para o leitor, pode ter um efeito muito mais agradável do que o de um eu que forçasse sua presença e impusesse abertamente sua visão de mundo. A professora e pesquisadora Helena Buesco afirma, nesse contexto, que

faz e não faz sentido falar de biografia [na poesia de Andresen]: não faz, se a pensarmos apenas como escalonamento de uma existência pessoal, que se cumpre em datas e factos designáveis; mas faz sentido, se acompanharmos o

---

<sup>11</sup> Em entrevista a Maria Armada Passos, em 1982, a própria Andresen faz essa afirmação: “O resto é confessional e a poesia é anticonfessional. Por isso é que eu não gosto de dar entrevistas” (ANDRESEN, 1992, p. 5).

pensamento de Sophia e pensarmos que uma certa impessoalidade não é incompatível (não pode ser) com uma forte presença de um humano perante os outros humanos, as coisas e a história que com ele habitam o mundo. [...] E por isso [...] podemos apesar de tudo falar de uma instância biográfica que é implicada pela escrita, [...] no sentido em que atesta a presença de uma dimensão vivencial que torna tal experiência comunicável e partilhável (BUESCU, 2005, p. 47).

Entendemos, assim, que a assunção apontada por Tavares não está de todo correta, uma vez que, como pode-se depreender da fala de Buescu, na poesia de Andresen, é possível identificar a presença de um eu com convicções e motivações bastante evidentes, inclusive, pela crença que deposita na poesia e pelo projeto poético que desenvolve ao redor dela. Não há um biografismo, no sentido de que fatos específicos da vida pessoal da poeta sejam tematizados – ainda que, em determinados momentos, isso ocorra, como quando fala de seu encontro inicial com a poesia -, mas sua vivência político-social, sua relação com o mundo e com o outro está sempre implicada em sua escrita, até porque “modos de vida seus fazem parte, de certa forma, da ligação íntima que o fazer poético tem com as coisas do mundo” (BUESCU, 2005, p. 48). Haveria, então, um investimento simbólico, por parte da poeta, em torno de sua própria obra, o que torna impreciso, sob o ponto de vista que apresentamos neste trabalho, o descolamento de sua obra da imagem de “um eu carregado de discurso interior”.

Essa leitura prévia que faz de sua obra – que pode, até, ser compreendida como uma tentativa de controle, por parte da autora, da recepção de sua obra -, não invalida as relações entre sua poesia e a de outros escritores. Apesar disso, julgamos que vale a pena buscar compreendê-las considerando *também* essa ótica, a de que a autora pretendia atribuir determinado sentido a seus próprios textos, o que, no caso de Andresen, não é mencionado com frequência pela crítica. Na verdade, não é habitual que ela seja caracterizada como uma autora ciosa de seus textos, que procura controlar o sentido que lhes é atribuído, apesar de ela falar sobre a escrita poética e reiterar ideias e imagens presentes em seus poemas nas Artes Poéticas, em ensaios e nas entrevistas que concedeu ao longo de várias décadas. Parece, assim, ter havido um esforço de criação de algumas imagens pela poeta, cujo sentido é constantemente resgatado em outros textos, não apenas poéticos, mas no conjunto de sua obra. Além disso, como defende Russell (2017), é possível identificar que, em Andresen,

um compromisso poético é revelado no processo de escrita analítico-crítica, uma vez que Sophia não apenas escreve sobre artistas de Língua Portuguesa, mas observa o eco de sua voz na obra deles. Desse modo, o que se verifica é que [...] ela experimenta uma situação de reconhecimento, vendo-se através de outras escritas, de outras líricas. Assim, é possível ver nas anotações da autora de *Poesia* um gesto de leitura atenta e condicionada, subjetivada e

interessada, uma vez que os temas que ressalta nos ensaios dialogam com seus poemas datados em períodos próximos aos dos ensaios (RUSSEL, 2017, p. 41).

Nesse contexto, ao escolher alguns autores (não apenas de Língua Portuguesa, como defende Russell) e algumas questões específicas dentro de suas obras às quais se voltar, e para as quais, não raro, ela oferece sua leitura pessoal, a poeta acaba, simultaneamente estabelecendo pontos de contato com seus próprios textos e fornecendo pistas sobre como é possível relacionar a sua obra às desses poetas. No próximo capítulo, pretendemos mostrar de que modo se dá a incorporação de algumas dessas influências na obra de Andresen e com quais propósitos, considerando o conjunto de seu projeto poético, a poeta recorre a outras vozes e recupera uma memória literária que considera importante.

### 3. ANDRESEN LEITORA DE POESIA

Neste capítulo, procuramos compreender como a poesia de Andresen se relaciona com o cenário poético mais amplo do século XX, relacionando-a também a uma tradição poética que remonta ao Romantismo alemão. Em um primeiro momento, situamos, em termos gerais, a poeta no panorama da poesia portuguesa do século XX, apontando os principais diálogos que sua obra constrói com a de outros escritores, do mesmo período e anteriores a ela e que foram, também, referências importantes de Andresen enquanto leitora. Dentre os diferentes nomes que a crítica aponta como influências importantes em sua poesia, conferimos destaque particular ao de Luís de Camões (c1524-1579/1580) e ao de Fernando Pessoa (1888-1935), em virtude do lugar que os dois poetas ocupam no horizonte cultural e literário português e na obra de Andresen; ao do escritor Rainer Maria Rilke (1875-1926), pela relevância atribuída ao poeta no cenário literário português, em especial da segunda metade do século XX, e na trajetória pessoal da escritora; e ao do poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843), considerado uma das grandes referências literárias da poeta. Em seguida, pretendemos mostrar que sua poesia, além de estabelecer um diálogo com a de Hölderlin, ecoa também as preocupações e temas presentes no romantismo alemão, atualizando-os para a realidade de seu tempo. As quatro relações que discutiremos são frequentemente lembradas pela crítica, mas, mais do que isso, estão perpassadas pela leitura que a poeta faz desses escritores e, simultaneamente, de sua própria poesia. Nesse sentido, nossa leitura é a de que essas referências são mobilizadas e interpretadas de antemão por Andresen, de forma que contribuam para a construção de seu projeto poético e para a visão que ela deseja construir acerca da poesia no Portugal da segunda metade do século XX. Essa leitura prévia da autora é, na maior parte das vezes, acatada sem grandes questionamentos pela crítica, levando apenas à reafirmação da visão que Andresen parece desejar imprimir a sua obra. A grande questão que emerge do modo como a poeta articula a sua obra às de outros escritores é a importância da poesia, cuja defesa Andresen toma para si como um projeto de vida, o que se refletirá nas questões propostas em seus textos.

#### 3.1. Andresen e Camões<sup>12</sup>

O primeiro poeta que deve ser mencionado, dentro do rol de autores que teriam influenciado a escrita de Andresen, é Camões, autor canônico de língua portuguesa e uma das

---

<sup>12</sup> Parte desta discussão foi originalmente apresentada no âmbito da disciplina *LT103 – A – Problemas de História Literária*, ministrada pelo Prof. Jefferson Cano, no segundo semestre de 2018, levando em consideração as discussões realizadas durante o semestre.

primeiras referências literárias da autora, ainda na infância<sup>13</sup>. Além disso, como indica a pesquisadora Isabel Almeida, no artigo “‘Se nenhum amor pode ser perdido’. Sophia e Camões” (2013), essa relação pode ser comprovada, também, se prestarmos atenção aos títulos de alguns de seus poemas, como “Soneto à maneira de Camões”, de *Coral* (1950), e “Gruta de Camões”, de *Dia do Mar* (ALMEIDA, 2013, p. 252), ao ensaio que Andresen dedica a ele, *Luís de Camões: ensombramento e descobrimento* (1980) e a antologia *Quatre poètes portugais: Luís de Camões, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa* (1970), elaborada a pedido da Fundação Calouste Gulbenkian e na qual procura estabelecer uma linhagem de poetas portugueses, a partir de Camões (ALMEIDA, 2013, p. 252).

Almeida diz que “relacionar Sophia de Mello Breyner e Camões tem por base uma convicção e uma evidência. A convicção de que Camões é um autor canônico e clássico, e a evidência de que a poesia se faz também de poesia (ALMEIDA, 2013, p. 252). A poeta vincula, explicitamente, sua poesia à de Camões, desde seus primeiros livros. Resta-nos pensar em que termos se dá essa relação.

Em primeiro lugar, destacamos o que parece ser o *modus operandi* da poeta em relação a seu diálogo com outros escritores. Andresen costuma, como afirmamos, recorrer às vozes de outros escritores, e isso ocorre ao longo de toda a sua obra poética. Ao apresentar suas leituras, ela acaba, muitas vezes, tratando mais da sua própria obra e do modo como *ela* compreende a poesia do que, de fato, da escrita do outro com quem se propõe a debater, e isso acontece, em grande medida, quando ela trata da obra camoniana. Russell argumenta que,

ao promover tal encontro consigo, percebemos um desejo de Sophia em ocupar um lugar no cânone português, uma vez que ela é [...] formada pelas influências e trocas que desenvolveu com outros poetas (RUSSELL, 2017, p. 77)

Camões desempenharia um papel fundamental nesse encontro da voz poética de Andresen com outras vozes, porque, no cenário literário de língua portuguesa, ele é peça fundamental e sua voz “aqui e além emerge” (ANDRESEN, s/d, p. 54), ecoando em diferentes épocas e em diferentes poetas de nossa língua, pelo sentido quase que primordial de sua obra poética.

---

<sup>13</sup> Na entrevista já mencionada a José Carlos de Vasconcelos, em 1991, Andresen rememora sua infância e seu primeiro contato com Camões (e também com Antero de Quental), mediado pelo avô, que recitava poemas e ensinou-lhe a recitá-los também, porque Andresen, ainda menina, não sabia ler (ANDRESEN, 1991, p. 8).

A primeira característica desse diálogo entre os poetas diz respeito a um aspecto formal. Andresen emprega largamente em seus poemas versos decassílabos, cuja utilização, em língua portuguesa, é atribuída a Sá de Miranda, que teria renovado o decassílabo de tradição peninsular ou franco-provençal, substituindo-o pelo metro italiano aos moldes de Petrarca (SPINA, 2003, p. 59-60). Apesar disso, Spina fala de um “domínio imperfeito do metro importado” por Miranda e é à poética de Camões que se atribui usualmente a naturalidade no domínio da medida nova<sup>14</sup> (SPINA, 2003, p. 60; FRANCO, 2012, p. 339).

Além disso, em alguns momentos, ela escreve sonetos abertamente ao estilo de Camões, o que, como afirmamos, é uma das linhas de sua poesia. O poema abaixo, intitulado justamente “Soneto à maneira de Camões”, de *Coral*, exemplifica esse pastiche que Andresen faz da poesia camoniana:

#### **Soneto à maneira de Camões**

Esperança e desespero de alimento  
Me servem neste dia em que te espero  
E já não sei se quero ou se não quero  
Tão longe de razões é meu tormento.

Mas como usar amor de entendimento?  
Daquilo que te peço desespero  
Ainda que mo dês - pois o que eu quero  
Ninguém o dá senão por um momento.

Mas como és belo, amor, de não durares,  
De ser tão breve e fundo o teu engano,  
E de eu te possuir sem tu te dares.

Amor perfeito dado a um ser humano:  
Também morre o florir de mil pomares  
E se quebram as ondas no oceano.  
(ANDRESEN, 2015, p. 246)

Nesse poema, estão presentes os versos decassílabos heroicos; o esquema de rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD; o tema amoroso, que não é tão frequente em Andresen e aparece, aqui, em virtude do diálogo que pretende criar com Camões; e as antíteses e paradoxos (*esperança/despero; quero/não quero*). A poeta também emprega um vocabulário comum à obra camoniana (*tormento, desespero, engano* etc.).

---

<sup>14</sup> Para uma discussão acerca da recepção distinta das obras de Sá de Miranda e de Camões, ver o artigo “Sá de Miranda e Camões” (2012), da Profa. Marcia Arruda Franco.

O eu-lírico do poema hesita entre esperança e desesperança enquanto espera pelo amado e desespera-se ainda mais ao compreender que o amor que pede só será dado por um momento, ou seja, não é uma jura de amor eterno. No entanto, apropriando-se do tema, a poeta elabora, nos tercetos, a conciliação própria de sua obra e transforma em positiva a efemeridade do amor, que se integra ao tempo cíclico do mundo – as estações se sucedem, as ondas quebram e retornam ao oceano, assim como o amor humano nasce e se acaba para recomeçar, provavelmente, em um sentimento por outro alguém. Essa fragilidade do amor, como a de tudo que nos cerca, não o torna menos perfeito para Andresen, pelo contrário, como mostram os dois tercetos.

Essa relação de aproximação e distanciamento dá a tônica da relação de Andresen com os poetas com quem dialoga. No caso de Camões, no ensaio *Luís de Camões: ensombramento e descobrimento*, ela identifica uma preocupação que, segundo ela, é semelhante à sua: “Camões celebra o surgir, o aparecer, aquilo a que os gregos chamaram ‘aletheia’. Celebra os homens que buscam a desocultação, o emergir do fenómeno, a escrita da terra. Celebra sem mentir, em pura verdade, a coragem e a perícia do povo a que pertence: uma coragem prática que ele viu” (ANDRESEN, s/d, p. 53).

A *aletheia*, como afirmamos anteriormente, é um termo caro à poesia andresiana, por significar aquilo que está no mundo e é dado ao homem ver. Parece que, em relação ao “Soneto à maneira de Camões”, a poeta entende que está expressando a “intensa vitalidade” que enxerga em Camões, o jogo de amor que simboliza o encontro do poeta com a vida (ANDRESEN, s/d, p. 52).

Em *Os Lusíadas* (1572), ela enxerga esse mesmo tipo de preocupação. Andresen fala de um poema que é “a antítese do ensombramento”, porque é a epopeia dos portugueses que foram adiante, a despeito da “asfixia” que estaria tomando o Portugal do século XVI (ANDRESEN, s/d, p. 54). Falar em *aletheia*, porém, talvez seja também uma forma de se aproximar de Camões e de celebrar, agora à *sua* maneira, o poeta, exaltando-o enquanto escritor e enaltecendo a obra que seu ofício legou aos portugueses, ao mesmo tempo em que retoma outro “não-oculto” presente em sua obra e que possui relação com a obra camoniana, ao tratar do lugar do poeta.

Em texto ao final de *Navegações* (1983), Andresen retoma, uma vez mais, a imagem da *aletheia*:

À medida que os poemas iam surgindo ia-se decidindo em mim a vontade de os editar ao lado dos mapas da época, os mapas onde ainda é visível o espanto

do olhar inicial, o deslumbramento perante a diferença, perante a multiplicidade do real, a veemência do real mais belo que imaginado, o maravilhamento perante os coqueiros, os elefantes, as ilhas, os telhados arqueados dos pagodes. E também a revelação de um outro rosto humano e do sagrado.

[...] Para mim o tema das *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos (ANDRESEN, 2015, p. 751-752).

O tema de *Navegações*, como o próprio título da obra indica, são as viagens ultramarinas portuguesas. Andresen relaciona, a partir desse mesmo conceito, o olhar primordial do poeta para o mundo ao olhar dos navegadores portugueses, que viam pela primeira vez um mundo novo e intocado (ainda que caiba fazer a ressalva de que o *descobrimento* parte do olhar europeu, não do das populações locais, que a poeta não menciona, a despeito de suas preocupações políticas). Ela fala, no poema *III* de “Ilhas”, que compõe *Navegações*:

Aqui desceram as âncoras escuras  
Daqueles que vieram procurando  
O rosto real de todas as figuras  
E ousaram – aventura a mais incrível –  
Viver a inteireza do possível  
(ANDRESEN, 2015, p. 725)

Esse poema, em que a poeta deseja invocar a voz de Camões, parece dialogar com a visão das novas terras pelos navegadores em *Os Lusíadas*:

Assi fomos abrindo aquelles mares  
Que geração algua não abriu.  
As novas ilhas, vendo, e os novos ares,  
Que o generoso Henrique descobriu  
(V, 3, 1-4)

Camões é, para Andresen, o poeta que se deixa encantar pelo mundo que se mostra a ele, do mesmo modo que ela. A poeta busca aproximar-se de Camões, também, ao valorizar o modo como ele, em sua leitura, viu o mundo e o revelou em sua obra. O espaço de que se ocupa a poesia de Camões é reivindicado por ela; Andresen deseja ver o mundo como ela entende que o poeta o viu. Nesse sentido, é como se ela sempre tentasse emular esse olhar primeiro que atribui a Camões e aos navegadores. Ela, a poeta dos substantivos concretos, nomeia o mundo, à semelhança dos navegadores que descobriram o Oriente (RUSSELL, 2017, p. 90).

Mas, além de ver em Camões um poeta que, como ela, revela o real aos homens, Andresen compreende Camões e o transforma em ícone do poeta maldito e injustiçado pela pátria, participando de sua batalha em nome da poesia. Como afirma Russell,

o ato de denunciar o uso de Camões e igualmente o de se debruçar sobre ele representaria, para este trabalho, uma estratégia andreseniana de falar do *eu* por meio do *ele*, isto é, um artifício literário de pensar e construir para si própria um entendimento do que é poesia a partir da produção de outro, no caso, de Camões (RUSSELL, 2017, p. 82).

A *aletheia* representa, nesse contexto, um dos termos da oposição construída por Andresen, para representar a época em que vive – e é a partir dela que ocorre, de modo mais expressivo, seu diálogo com Camões. De um lado, ela coloca o não-oculto, a luz e a claridade e, de outro, o ensombramento (que está até no título da conferência que apresenta na Universidade de Coimbra, em 1980, sobre Camões), a escuridão, as sombras. De um lado está o poeta e sua “atitude de liberdade e de criação” (ANDRESEN, s/d, p. 51) e, de outro, o modo como ele e sua obra foram corrompidos e transformados e instituições, inclusive na época em que ela escreve. A poeta parte, então, de críticas presentes na obra camoniana, em particular, entendemos, n’*Os Lusíadas*, para problematizar o uso que se tem feito da poesia – camoniana ou não – em seu tempo. Vejamos como se dá essa passagem da crítica camoniana à andresiana.

Camões tematiza, em vários momentos de *Os Lusíadas*, a importância da poesia para a permanência dos feitos dos heróis na memória coletiva. Relembremos algumas passagens da epopeia, começando pela consílio dos deuses. O consílio tem início na estância 20 do Canto I de *Os Lusíadas*. A frota de Vasco da Gama navega, na estância 19, “no largo Oceano”, “As inquietas ondas apartando” (I, 19, 1-2),

Quando os deuses no Olimpo luminoso,  
Onde o governo está da humana gente,  
Se ajuntam em concílio glorioso,  
Sobre as causas futuras do Oriente.  
Pisando o cristalíneo ceo formoso,  
Vem pelo Via Lactea juntamente,  
Convocados da parte do Tonante,  
Pelo neto gentil do velho Atlante.  
(I, 20)

O narrador nos leva, então, entre essas duas estâncias, “de chofre”, do mundo humano, no qual navegam os portugueses, para o Olimpo, em que vivem as divindades as quais discutirão o futuro dos portugueses. Júpiter inicia os trabalhos do consílio cantando o destino próspero dos portugueses, cujos feitos farão com que todos se esqueçam aqueles “De Assírios, Persas, Gregos e Romanos” (I, 24, 8). Essa fala, que assegura o fado dos portugueses, não é, porém, nova ao leitor, pois o poeta já havia afirmado, na estância 3 desse primeiro canto, que deveriam deixar de ser cantadas as façanhas dos gregos, troianos e romanos, pois as conquistas dos portugueses iriam superar todas as vitórias dos Antigos:

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
 As navegações grandes que fizeram;  
 Calle-se de Alexandro e de Trajano  
 A fama das victórias que tiveram;  
 Que eu canto o peito ilustre lusitano,  
 A quem Neptuno e Marte obedeceram!  
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
 Que outro valor mais alto se alevanta!  
 (I, 3)

Mais adiante na epopeia, no Canto V, a verdade cantada por Gama é considerada superior à de “toda grandiloca escriptura” (V, 89, 8). A verdade, a conquista e a descoberta – e a superioridade dos portugueses que nelas residem - são reafirmadas em diversos momentos de *Os Lusíadas*. Enquanto Ulisses viajou apenas pelas ilhas gregas, os portugueses foram até as Índias. Além disso, a narrativa dos portugueses é verdadeira, histórica, ao contrário das lendas e mitos antigos. Entretanto – e aqui a temática de *Os Lusíadas* nos interessa particularmente -, depois de mostrar a superioridade das proezas portuguesas frente às antigas, no Canto V, o poeta afirma que há um problema, não há quem as cante, porque a poesia não é valorizada em Portugal. Essa falta de estima e o desconhecimento da poesia, tira os portugueses do lugar que eles teriam merecido. No Canto V, o narrador canta:

Em fim, não houve forte capitão,  
 Que não fosse também douto e sciente,  
 Da lacia, grega, ou barbara nação,  
 Senão da portuguesa tam somente.  
 Sem vergonha o não digo, que a razão  
 D’algum não ser por versos excelente,  
 É não se ver prezado o verso e rima,  
 Porque quem não sabe a arte, não na estima  
 Por isso, e não por falta de natura,  
 Não há também Vergilios nem Homeros;  
 Nem haverá, se este costume dura,  
 Pios Eneas, nem Achilles feros.  
 Mas o pior de tudo é que a ventura  
 Tão ásperos os fez e tam austeros,  
 Tam rudes e de ingenho tão remisso,  
 Que a muitos lhe dá pouco ou nada d’isso”  
 (V, 97; 98).

As epopeias clássicas tratam de feitos heroicos e que mereceriam sobreviver, pela boca do poeta. É essa sobrevivência que motiva a escrita poética, pois o esquecimento é o pior dos males, “mais letal do que a morte” (FERREIRA, 1997, p. 13), mas de nada adianta seu canto se, ao fim e ao cabo, esses versos não serão lidos. Nesse sentido, afirma Alcir Pécora, em “As Artes e os Feitos” (2001), sobre a poesia camoniana (e, também, sobre os sermões de Pe. Vieira), que a

arte é divulgação do feito extraordinário e, também, anúncio profético de outro maior e mais perfeito, que apenas após a intervenção do poeta ou do pregador poder-se-ia conceber com nitidez. Arte é [...] fiança de uma história futura ainda mais alta que ela descobre embutida ou figurada na antiga. Ao revelar esse futuro e torná-lo presente em sua própria perfeição, tal arte antecipadamente participa de sua existência e assegura a sua vinda (PÉCORA, 2001, p. 139).

Os versos camonianos, de certo modo, prefigurariam o futuro grandioso de Portugal, mas esse futuro dependeria, também, da sobrevivência da palavra poética, colocada em situação de risco em uma sociedade na qual “não se vê prezado o verso e a rima”. Parece que Andresen vê, na obra camoniana, a sua própria e, no contexto sobre o qual ele escreve, o seu. Ela pensa a própria poesia e sua luta pela sobrevivência no século XX, a partir da escrita de Camões e da realidade que ele descreve no século XVI.

Ela abre seu ensaio sobre o poeta afirmando:

A poesia é, por sua natureza, o contrário de uma instituição. No entanto, às vezes, acontece que um poeta se torna célebre, e a sua obra e o seu nome passam a ser tratados como instituições.

E a Camões aconteceu mesmo não só ter sido transformado em instituição, mas também - e para vergonha de todos nós - ser uma instituição usada e manipulada ao longo dos tempos pelas diversas estratégias do poder (ANDRESEN, 1080, p. 49).

A institucionalização da poesia camoniana pelo regime de Salazar incomoda profundamente a poeta, cuja obra reage justamente ao excesso de institucionalização que ela identifica em Portugal no período. A institucionalização, para ela, implica em colocar a arte a serviço de um motivo que não a própria arte, o que, evidentemente, ela condena, em particular, por se tratar de uma ditadura que se apropriava da poesia de Camões para, a partir da imagem do período áureo de Portugal, apontar para um futuro luminoso, de desenvolvimento e abundância para a nação. Para Andresen, poesia e institucionalização não estão do mesmo lado: “Na sociedade em que estamos, o que é real nunca é oficial, e a poesia é rapidamente empurrada para dentro de casa” (ANDRESEN, s/d, p. 49). Assim, se Camões importa para o Estado Novo, é porque não compreenderam ou subvertem o sentido de sua obra.

No livro *Portugal: maio de poesia 61 (1986)*, Jorge Fernandes da Silveira relembra que “a obra de Camões, durante o fascismo, deixa de ser o objeto literário, que é, para ser transformada num sujeito activo, ‘braço às armas feito’ lado a lado com o governo salazarista

(SILVEIRA, 1986, p. 45). Na sequência, ele reproduz a introdução à *História de Portugal*, livro obrigatório para os alunos dos liceus na época do Estado novo, que transcrevemos abaixo<sup>15</sup>:

Nas páginas que vão seguir-se contamos-te uma história, a história de uma pátria:

E que Pátria!  
A mais formosa e linda  
Que ondas do mar  
E luz do luar  
Viram ainda!

Mas essa história não foi imaginada, não foi feita por um contista. Foi feita, sim, por Homens de raras virtudes. Não foi escrita com penas, mas com acções. Esses homens sofreram, lutaram, morreram para que tu possas dizer bem alto e com orgulho:

SOU PORTUGUÊS!

A história que vais ler é a história da tua Pátria, a história de um POVO que nasceu pequenino, cresceu e tornou-se grande, tão grande que o mundo todo foi pequeno para conter os seus feitos, porque:

Se mais mundo houvera, lá chegara.

É a HISTÓRIA DE PORTUGAL.

(CARVALHO, s/d, p. 4 *apud* SILVEIRA, 1986, p. 45)

Essa passagem lembrada por Silveira revela o modo como foi tratada a arte pelo Estado Novo e justifica a postura combativa de Andresen em seu ensaio. A literatura não possuiria o mesmo *status* que a história, porque imaginada, criada pelo escritor. À poesia, o livro opõe, então, a história e a ação dos grandes homens que lutaram pela nação portuguesa, e o fazem, paradoxalmente, citando Guerra Junqueiro e o próprio Camões.

Por outro lado, após o 25 de Abril, Andresen denuncia postura semelhante, no ensaio *Poesia e Revolução* (1977), e no texto *A cultura é cara, a incultura é mais cara ainda*, publicado no *Expresso*, em 1975, e dirigido ao ministro da Comunicação Social do IV Governo Provisório, o qual afirmou que “os períodos revolucionários não eram propícios às artes de vanguarda”<sup>16</sup> (ANDRESEN, 1975, s/p), ao que a poeta responde:

Não podemos esquecer que também Hitler e Salazar não se entendiam bem com a arte de vanguarda e que ambos a perseguiram. Um verdadeiro período revolucionário está aberto a todas as formas de criação (ANDRESEN, 1975, s/p).

<sup>15</sup> Procuramos manter a formatação do texto, do modo como aparece na obra de Silveira. As maiúsculas e o recuo nas citações estão presentes no texto de Silveira.

<sup>16</sup> Retirado de: <https://narrativadiaria.blogs.sapo.pt/a-cultura-e-cara-a-incultura-e-mais-184453>.

Quando Andresen fala que “a poesia é rapidamente empurrada para dentro de casa”, é esse tipo de postura oficial que ela critica. Não interessava ao governo da época a arte de vanguarda ou discutir as críticas feitas por Camões, mas importava “manter viva a nostalgia do passado glorioso e sonhar a concretização do Quinto Império; ‘lusíadas’ eram aqueles que se identificavam com o guerreiro e com o missionário e juntos combatiam os ‘inimigos da fé’ (SILVEIRA, 1986, p. 48).

Pécora fala, no ensaio acima mencionado, que Camões canta “uma pátria, de resto, que, no presente de sua enunciação, produz-se sem quase traço da antiga grandeza que dera causa ao canto” (PÉCORA, 2001, p. 141). Parece que Andresen também interpreta a obra camoniana e a sua sob essa perspectiva. Não apenas o poeta quinhentista escreve em um período de decadência, como ela também, em meados do século XX, ainda se veria forçada a cantar um Portugal que deixou, há muito de ser grande, em especial porque vivia uma época sombria (e parece que a poeta se refere tanto ao Estado Novo, quanto ao governo que o sucedeu e não cumpriu suas promessas de revolução). Ela vê ainda necessidade de defender o poeta daqueles que o transformaram em uma instituição, tornando-o símbolo daquilo contra o que escreveu, “afinal”, para esse governo, “letras e artes não valem nada... Apagadas as marcas dos escritores, ofendido o seu trabalho, os versos de Camões, deliberadamente tornados ‘surdos’ e ‘endurecidos’, estão também a dirigir o colonialismo mental e, literalmente, político do regime” (SILVEIRA, 1986, p. 48). Silveira faz referência, nesse fragmento, à estância 145, do Canto X de *Os Lusíadas*, em que se lê:

No mais, Musa, no mais, que a lyra tenho  
 Destemperada, e a voz enrouquecida;  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 O favor com que mais se accende o engenho,  
 Não no dá a Patria, não, que está mettida  
 No gosto da cubiça e na rudeza  
 D’ua austera, apagada e vil tristeza.  
 (X, 145)

É essa mesma passagem de *Os Lusíadas* que motiva a fala de Andresen em um dos momentos de seu ensaio, marcando a amargura do poeta que canta as glórias de um povo que é incapaz de compreender o que ele diz e que se ocupa mais das riquezas, do que da arte que o celebra e eterniza. Pécora afirma que “proezas, virtude e esperanças” em relação do futuro da pátria “o *intelecto* apenas, encendido na Graça e Fúria divinas, logra vislumbrar claramente, e busca trazê-las, com *arte* rigorosa, à vista de todos, de modo a *movê-los* em direção a estes altos

princípios”<sup>17</sup> (PÉCORRA, 2001, p. 139). A esperança que esse canto depositaria no futuro de Portugal acaba não passando disso, uma crença que nunca se concretiza, em um contexto em que a voz do poeta é abafada.

Nesse sentido, identificamos, em algumas passagens de *Os Lusíadas*, um tom de crítica à empreitada marítima portuguesa, presente, por exemplo, na passagem do Velho do Restelo. Não pensamos, aqui, em uma crítica de cunho sociológico, que oponha a modernidade a uma visão agrária de Portugal, mas na censura que o Velho faz às guerras e ao desejo de fama e conquista dos portugueses, que levaria à morte de tantos homens. Parece haver, ao lado da celebração dos heróis, um tom de desilusão e crítica mesmo às navegações portuguesas, ainda que essas vozes acabem silenciadas.

Andresen também adota, por vezes, um tom crítico e de questionamento em relação ao significado dos descobrimentos para Portugal, em particular quando trata da manutenção do domínio português na África e na Ásia. Entendemos que esse é um dos ângulos pelos quais podemos aproximar as obras dos dois poetas, apesar de não ser aquele que a poeta adotou e interpretou em seus próprios textos. Em outra passagem de seu ensaio sobre Camões, ela afirma:

Como Portugal, ele volta de África estropiado, vencedor e vencido, e da Índia regressa deslumbrado e naufragado. Como Portugal, ele conhece a livre respiração dos longos mares e a asfixia entre provincianas intrigas. Como Portugal, de todas as riquezas volta pobre. São muito poucos os documentos que temos sobre a vida de Camões, e os seus biógrafos são discutidos. Mas para além de factos imaginários, supostos ou presumíveis, a sua obra diz-nos literalmente aquela muito especial amargura à portuguesa que, então como agora, Portugal tece em redor daqueles que o assumem (ANDRESEN, s/d, p. 50).

Fica marcado em sua fala o reconhecimento da decadência de Portugal, apesar do descobrimento das “ilhas luminosas/ De um azul tão puro e tão violento/ Que excedia o fulgor do firmamento” (ANDRESEN, 2015, p. 723). Essa dualidade, tão marcante em Andresen, que procura dizer sempre o que há de luz e de sombras no mundo, está muito presente no modo como ela interpreta sua relação com Camões. Ela defende o poeta, pois defende *todos* os poetas, vítimas, diretas ou indiretas no cerceamento de liberdade pela ditadura, liberdade, em casos como o de Camões, de ter sentidos outros, além daquele desejado pelo regime.

O Velho do Restelo, honrado e venerando, acaba, como Baco<sup>18</sup> no consílio, falando sozinho, e os navegadores, a quem se dirigiam seus brados, saem do porto e parecem, no início

---

<sup>17</sup> *Itálicos do autor.*

<sup>18</sup> No Consílio dos Deuses Marinhos, no Canto VI, Baco chora ao relatar o abandono dos deuses olímpicos: “E por isso do Olimpo já fugi,/ Buscando algum remédio a meus pesares,/ Por ver o preço, que no ceo perdi,/ Se por

do Canto V, prestar mais atenção aos sons do mar e às velas das naus, do que às críticas feitas por ele<sup>19</sup>. O poeta estaria submetido ao mesmo tipo de tratamento, desde a época de Camões, até os seus dias. Haveria, assim, uma disputa entre discursos, na qual Baco representa a poesia que já não encontrava lugar no Portugal de Camões. Entendemos que essa leitura se sustenta, também, se considerarmos sua origem mitológica. Baco, é

conhecido como deus do teatro, também é aquele que, segundo consta no “H. Hom. 7: A Dioniso”, é imprescindível na elaboração de um canto: “Salve, rebento de Sêmele de bela face; nem, em momento algum, é possível, / de ti esquecendo, ornar um doce canto” (RIBEIRO JR, 2010, p. 338). Ele configura-se, pois, como é mostrado no hino homérico, como uma espécie de patrono da poesia – ao lado do deus Apolo, o patrono das musas, e de Orfeu, considerado na mitologia o poeta mais talentoso que já viveu –, um deus que em si mesmo representa a ambiguidade, elemento primordial do discurso poético (MACHADO, 2016, p. 153).

Nesse contexto, o deus pode ser compreendido como um representante de uma memória antiga, da poesia e das epopeias clássicas, que não querem ser esquecidas. A imagem da poesia como valor a ser preservado, para que as proezas e a fama dos portugueses sobrevivam, parece estar presente em *Os Lusíadas*, por sua relação com o sentido clássico da epopeia, e parece ser, também, uma preocupação em Andresen, ainda que a forma não importe tanto a ela. Baco é o deus dissonante, que vai contra a ordem dos demais deuses e mesmo da Divina Providência. Como o Velho e, talvez, como o próprio poeta, ele vai investir todas as suas forças contra os navegadores portugueses e contra o discurso oficial da época que representa, buscando preservar um mundo que já não existe mais e no qual ele não tem mais lugar.

Em *Luís de Camões: ensombramento e descobrimento*, a autora se coloca contra a institucionalização de Camões, porque vê nisso uma atitude oportunista, contra a qual ele mesmo escreveu. Ela defende que “Camões resiste e, porque resiste, sofre, vê e denuncia essa desatenção, essa surdez asfixiante” que a sociedade portuguesa dispensa aos artistas (ANDRESEN, s/d, p. 51). Ela reivindica para si a obrigação de defender o poeta e seu legado e não hesita em apontar para o próprio país e culpá-lo pelo modo como vem tratando os artistas (“Pois a surdez não é dedicada apenas ao poeta, mas igualmente ao músico, ao pintor, ao arquitecto, ao sábio”), século após século, em uma atitude que ela entende como “simultaneamente moral e cultural” (ANDRESEN, s/d, p. 51). Assim, ainda que haja uma

---

dita acharei nos vossos mares’./ Mais quis dizer; e não passou d’aqui./ Porque as lagrimas já correndo a pares/ Lhe saltaram dos olhos, com que logo/ Se acendem as deidades d’agua em fogo” (VI, 34).

<sup>19</sup> “Estas sentenças tais o velho honrado/ Vociferando estava, quando abrimos/ As asas ao sereno e socegado/ Vento, e do porto amado nos partimos;/ E como é já no mar costume usado,/ A vela desfraldando, o ceo ferimos,/ Dizendo?: ‘Boa viagem!’ Logo o vento/ Nos troncos fez o usado movimento” (V, I).

crítica ao regime ditatorial e ao Governo Provisório a partir de Camões, o julgamento da poeta não se restringe a esse momento. Ela vê, na história de Portugal, uma atitude de *ensombramento*, de desatenção à atividade poética e ao sentido de liberdade que ela carrega. Recorremos novamente às afirmações de Russell:

De algum modo, parece que eles [Andresen e Camões] sabem que, ainda que seus poemas falem de amores, mitos e natureza, a dor de estar diante de uma circunstância hostil, real e humana não pode deixar de ser sentida. Suas palavras escondem os sangramentos, mas nem por isso as dores não são sentidas. Pode-se dizer que a dor de Camões, em seu tempo, é a mesma dor de Sophia no século XX (RUSSELL, 2017, p. 93).

Ao falar de Camões e de seu destino trágico – ao menos, de sua perspectiva –, Andresen fala, na verdade, muito mais da própria experiência poética do que propriamente desse outro com quem se propõe a dialogar. Entendemos que existem, sim, pontos de contato entre as obras dos poetas, mas muitos deles são construídos pela autora, que atualiza as questões pretenses na obra de Camões, na tentativa de, em primeiro lugar, vincular-se à tradição poética e literária à qual ele pertence. Camões é referência literária e cultural para os escritores de Língua Portuguesa e não seria diferente com Andresen; mas ela se apropria da obra camoniana de um modo bastante particular, pois não se trata meramente de homenageá-lo, mas de vincular, expressamente, a sua obra e as suas preocupações poéticas a temas e questões que atribui a ele. Em segundo lugar, ela revitaliza, por vezes de um modo que pode parecer anacrônico, para um estudioso de Camões, essas questões presentes no poeta e confere a elas maior destaque, na medida em que algumas delas dizem respeito aos temas de sua poesia. Assim, ao experimentar a poética camoniana, ela dá continuidade a seu próprio projeto poético.

### 3.2. Andresen e Pessoa

Fernando Pessoa é o outro nome português que aparece com frequência na obra de Andresen. Na verdade, ele é o poeta que mais aparece, explicitamente mencionado, em sua obra, a partir de *Livro Sexto*, como afirma Eduardo Lourenço, em prefácio à *Antologia* da escritora, publicada em 1978, “sem que a sua escrita, como sempre, deva a sua música e a sua forma ao invocado do ‘deus de quatro rostos’” (LOURENÇO, 1985, p. 11). O poema, intitulado “Fernando Pessoa”, é este, reproduzido abaixo:

#### Fernando Pessoa

Teu canto justo que desdenha as sombras  
Limp de vida viúvo de pessoa  
Teu corajoso ousar não ser ninguém

Tua navegação com bússola e sem astros  
 No mar indefinido  
 Teu exacto conhecimento impossessivo.

Criaram teu poema arquitectura  
 E és semelhante a um deus de quatro rostos  
 E és semelhante a um deus de muitos nomes  
 Cariátide de ausência isento de destinos  
 Invocando a presença já perdida  
 E dizendo sobre a fuga dos caminhos  
 Que foste como as ervas não colhidas.

(ANDRESEN, 2015, p. 466)

Nesse primeiro poema, Andresen já delinea as linhas mestras do que seria sua relação com a poesia de Pessoa, ou, ao menos, a relação que ela pretendia estabelecer com o poeta. É uma constante em sua atitude diante do poeta a condenação da postura de Pessoa em relação à vida, e, em termos críticos, é comum, antes de tudo, notar as diferenças entre os dois, do mesmo modo que o fez a poeta, para, na sequência, pensar os pontos em que suas poéticas convergem.

Seu canto “desdenha as sombras”, “limpo de vida”, renunciando à própria existência, “presença já perdida”. Além disso, Pessoa é o poeta da despersonalização, “semelhante a um deus de quatro rostos”, “semelhante a um deus de muitos nomes”, em referência à semiexistência dos heterônimos, que não chegam a ser, por si sós, seres como o ortônimo, mas arrefecem sua presença enquanto ser uno. Fernando Pessoa é, ainda, “viúvo de pessoa”, expressão ambígua, na qual “pessoa”, grafado em letra minúscula, indica que a cisão do poeta em “quatro rostos” teria, de alguma forma, rompido com a própria existência, tornando seu nome próprio substantivo comum. Ele é alguém que ousa “não ser ninguém” ou, como afirma Andresen em “Cíclades”, poema de *O Nome das Coisas* (1977), “Isento de ti próprio/ Viúvo de ti próprio”, “À margem de ti dos outros e da vida” (ANDRESEN, 2015, p. 651-653).

Nesse contexto, o título do poema, “Fernando Pessoa”, vai perdendo força ao longo dos versos, pois, “presença já perdida”, seu canto se sustenta sobre uma “cariátide de ausência”, estrutura que se esvai, como o poeta (BARBOSA, 2011, p. 124). O “poema arquitectura” mencionado por Andresen no início da segunda estrofe é, assim, estrutura oca, que um “criaram” indefinido canta. Quem parece sustentar sua voz é a arquitetura esculpida pela própria poeta, outra cariátide, mas, ao contrário da de Pessoa, cariátide de presença, como sua poesia se propõe. Para Andresen, poeta da presença, do real e do retorno à unidade, a postura de Pessoa diante da vida causa estranhamento e, então, a poeta procura, explicitamente, distanciar-se dele, ainda que, do modo como entendemos, a partir da leitura do poema acima, ela, de certo modo,

se propõe a continuar a viagem errante do poeta, transformando em luz as sombras que ele desdenha, em presença a sua ausência.

Apesar de Eduardo Lourenço afirmar que é apenas em *Livro Sexto* que o diálogo entre Andresen e Pessoa se inicia, críticos como Fernando J.B. Martinho defendem que já era possível notar ecos pessoanos em Andresen muito antes disso, assim como na obra de alguns de seus companheiros dos *Cadernos de Poesia*, até porque o início da produção poética de Andresen coincide com a publicação da antologia póstuma de Pessoa, organizada por Adolfo Casais Monteiro, em 1942, e com a publicação de poemas do ortônimo pela editora Ática, no mesmo ano (MARTINHO, 1991, p. 7; 2013, p. 225). Em seu livro *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do Orpheu a 1960*, J.B. Martinho faz referência à aproximação que, desde os *Cadernos*, se fazia da dicção poética andresiana à de Pessoa:

na nota introdutória aos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen (Sophia colaborou no 1º. fascículo da 1ª série dos *Cadernos de Poesia* e no fascículo 14, da última série) selecionados para a 3ª série das *Líricas Portuguesas*, de 1958, Jorne de Sena acentuava que a “nobreza de dicção”, tão marcante na poesia de Sophia, era “irmã da majestade subtil de Pascoaes e das grandes odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem” continuava. Ao aproximar a “dicção” nobre da poesia de Sophia das “grandes odes” de Campos, Sena estaria, certamente, a pensar nos “Dois Excertos de Odes”, exemplos maiores de solenidade e hieratismo de “dicção”. Com efeito, embora não explicitamente – antes de forma difusa, e mais ao nível da “dicção” e do *tom* – era já visível em Sophia, antes do poema incluído em *Livro Sexto*, de 1962, “Fernando Pessoa”, a leitura por dentro de Pessoa. Recentemente [em 1982], em entrevista concedida a Maria Armanda Passos, Sophia falava amplamente do seu *diálogo* com Pessoa e chamava a atenção para um poema de *Coral*, de 1950, “Sibilas”, que visava, partindo de uma crença na “positividade” e na “unidade”, os poetas da “renúncia” e da divisão como Fernando Pessoa (MARTINHO, 1991, p. 100)

Em “Sibilas”, o poema em que trataria de poetas “da renúncia”, como Pessoa, a poeta canta: “Sibilas no interior dos antros hirtos/ Totalmente sem amor e cegas,/ Alimentando o vazio como um fogo sagrado/ Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia/ Na mesma luz de horror desencarnada” (ANDRESEN, 2015, p. 244). A claridade tão lembrada dos poemas de Andresen dá lugar, em “Sibilas”, à escuridão e ao abandono – o que, entendemos, também está presente na obra da poeta, ainda que, com este exemplo, ela queira se afastar dessa imagem.

“Há uma certa recusa na minha poesia do homem moderno e de uma cultura que é uma cultura de separação” (ANDRESEN, 1982, p. 5), diz Andresen na entrevista citada por Martinho (e que já mencionamos anteriormente neste trabalho), sobre sua relação com o poeta de *Mensagem* (1934). A cisão do poeta, presente “Fernando Pessoa”, é, de fato, uma questão à

qual Andresen abertamente se opõe. Ela faz uma crítica radical à postura não só do poeta, mas da sociedade moderna que ele encarna, ao se retratar como um homem dividido, pois, para o projeto poético andresiano, a unidade, do homem, em si mesmo, e da humanidade é essencial.

E a poeta continua:

Fernando Pessoa é um poeta que morreu para que a poesia vivesse: 'não sou eu que vivo é o poema que vive em mim'. É o que diz São Paulo: 'Não sou eu que vivo, é o Cristo que vive em mim'. Fernando Pessoa pode dizer isso da poesia... [...] Eu acredito na unidade, acredito na possibilidade, mesmo que seja... Toda a minha poesia oscila entre a confiança nessa unidade e uma espécie de pânico do seu fracasso<sup>20</sup> (ANDRESEN, 1992, p. 5).

Para Andresen, Pessoa entende a poesia como algo que o supera, que transcende sua existência. Sua visão da poesia seria oposta à dele, porque, para ela, poesia é imanência, é o seu estar na terra, é existência que se confunde, no presente, com a sua. Apesar disso, entendemos que, para ambos, a poesia é motivação da vida e da morte, é razão e justificativa para a sua existência, o que explicaria, em parte, a insistência com que a autora dialoga com ele. Para os dois poetas, a poesia seria uma forma de presságio, de antever o futuro e profetizar uma nova ordem, como mostraremos na sequência.

Ainda pensando nas diferenças entre a poesia de ambos, afirma Silva (s/d) que,

num primeiro momento, pode-se entender que a atitude de Sophia com relação a Pessoa era de uma certa condenação. Não uma condenação da sua poesia propriamente, mas das idéias que ela veicula. [...] Sophia critica o ascetismo de Pessoa, dizendo que "a vida tem uma prioridade, uma evidência que não pode ser negada", "é necessário superar a renúncia" (SILVA, s/d, s/p).

De fato, eles possuem posturas diferentes diante do mundo, levando Eduardo Lourenço afirmar, no mesmo prefácio à *Antologia* de Andresen, que

na topologia da nossa aventura poética, Sophia e Pessoa ocupam os pólos opostos e nesse sentido a poesia de Sophia, de uma maneira bem diversa e muito mais radical que a de poetas que conscientemente se quiseram outros que Pessoa, inaugura ou põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz que começa em Antero e tem em Álvaro de Campos sua expressão épica (LOURENÇO, 1985, p. 10-11).

Silva, em consonância com Lourenço, defende que

Sophia canta a luz, Pessoa foi, nas palavras de Eduardo Lourenço, aquele que começou a "Odisseia da Noite". Por isso há tanto mar e tanta paisagem na poesia de Sophia e o há tão pouco na de Pessoa. Por isso há em Sophia uma preocupação com a vida vivida e em Pessoa, uma preocupação com a vida pensada (SILVA, s/d, s/p).

---

<sup>20</sup> Sublinhado nosso.

Mas Pessoa é, apesar disso e como Andresen, um poeta que navega “no mar indefinido”. Ambos empreendem uma jornada – Pessoa é, em Andresen, o Odysseus-Persona – viajante em busca de algo ou alguém cuja chegada motiva a escrita dos dois poetas, fazendo com que, em ambos, haja o prenúncio de uma utopia, ainda que com sentidos bastante diversos (BARBOSA, 2011, p. 65). Isso acontece, por exemplo, em “Espera”, poema de *Dia do Mar* (1947):

### **Espera**

Dei-te a solidão do dia inteiro.  
 Na praia deserta, brincando com a areia,  
 No silêncio que apenas quebrava a maré cheia  
 A gritar o seu eterno insulto,  
 Longamente esperei que o teu vulto  
 Rompesse o nevoeiro.

O eu-lírico desse poema, como o de vários dentro da obra de Andresen, aguarda, na praia vazia e silenciosa, pela chegada de alguém, uma espera que, nesse caso, não terminará com o encontro pelo qual ele anseia. Essa atitude de prostração e reverência faz parte de um processo de religamento do sujeito poético ao mundo, a partir da sacralização de elementos da paisagem natural, que marca também uma crença ou um desejo de transcendência. Assim, embora a poeta fale de sua poesia como imanente, aparece, com frequência, a imagem de uma poesia e de um poeta que ultrapassam a si mesmos e são maiores que o “estar na terra” preconizado por Andresen, até porque a poesia, de acordo com nossa leitura, superaria as barreiras humanas em sua obra.

O poema se inicia com a entrega do eu-lírico a essa espera; ele abre mão de tempo e companhia, colocando-se, na praia, à disposição do vulto cuja chegada aguarda. A praia, ambiente recorrente nos poemas de Andresen, é o local designado da “espera” do título. De maneira semelhante ao que indicamos ocorrer no poema “Casa branca”, na *Introdução* a este trabalho, a praia que o eu-lírico contempla é um ambiente estático, com exceção, novamente, do movimento agitado, agressivo, até, das ondas, “a gritar o seu eterno insulto”. É o mar que se move e é ele que pode trazer o vulto.

O eu-lírico tem diante de si a praia vazia, o mar agitado e o nevoeiro que, provavelmente, o impede de ver muito além do local em que se encontra. Ergue-se, assim, nesses poucos versos, uma atmosfera mítica e sagrada, que está presente, também, em “Espero sempre por ti o dia inteiro”, de *Poesia*, em que o eu-lírico, de modo semelhante ao que ocorre em “Espera”, aguarda, “sempre por ti o dia inteiro,/ Quando na praia sobe, de cinza e oiro,/ O nevoeiro/ E há em todas as coisas o agoiro/ De uma fantástica vinda” (ANDRESEN, 2015, p. 71) ou em “Eis-

me”, de *Livro Sexto*, poema no qual o eu-lírico, “Tendo-me despido de todos os meus mantos” espera aquele que é “de todos os ausentes o ausente” (ANDRESEN, 2015, p. 454).

A pesquisadora Helena Malheiro fala, em relação à poética de Andresen, na existência de uma “busca de essencialidade e de perfeição que sacraliza o mundo” (MALHEIRO, 2008, p. 239), e, simultaneamente, de uma crença messiânica em Deus ou no divino que está vinculada à espera, à ausência e à constituição de um tempo mítico, um tempo fora do tempo, “que é a eterna viagem sagrada da humanidade” (MALHEIRO, 2008, p. 241).

O que podemos nos perguntar é se essa jornada em busca do sagrado não possui também outros significados na poética da autora. Como defende a pesquisadora Márcia Helena S. Barbosa, “o vulto designado pela segunda pessoa do singular, a quem o eu-lírico se dirige” poderia simbolizar, “simultaneamente, o prenúncio de uma nova ordem social” (BARBOSA, 2011, p. 63). Estaria, então, sendo tematizado, ainda que não abertamente (e é exatamente assim que costuma acontecer na poesia da autora), o contexto de escrita da poeta, e a espera do eu-lírico poderia ser por alguém que chegasse e resgatasse o país das trevas em que vivia - o Estado Novo, mas, também, o Portugal democrático, em que não se cumpriram todas as promessas revolucionárias -, instaurando uma nova ordem, como propõe Barbosa, mas uma nova ordem que não necessariamente se prende ao tempo histórico. Isso porque importa, mais do que tudo para Andresen, estabelecer uma ordem na qual os poetas não vivam mais à deriva e o lugar de palavra sagrada da poesia tenha sido restaurado. A espera não tem fim, no poema, porque essa nova ordem não foi instaurada e a poeta vive no Portugal em que a palavra não pôde, ainda, ser salva.

Essa espera, envolta em uma atmosfera mítica, lembra a atitude e Pessoa em *Mensagem*, inclusive, se considerarmos que Pessoa escreve, como Andresen, em um momento de crise nacional (BARBOSA, 2011, p. 64). Nesse sentido, ainda que não haja “tanto mar e tanta paisagem” em Pessoa, há um nevoeiro que encobre a paisagem em *Mensagem* e nos poemas de Andresen, “alongando a espera e adiando o momento do retorno de algo ou de alguém cuja vinda é pressentida pelo eu-lírico (BARBOSA, 2011, p. 4), ao mesmo tempo em que dialogam, os dois poetas, com o passado cultural e histórico português. Nesse sentido, a espera aponta para um futuro, no qual a utopia de cada poeta se tornará realidade, e para um passado, mítico e histórico, “passível de ser reatualizado” (BARBOSA, 2011, p. 136).

No poema “Quinto/Nevoeiro”, de *Mensagem*, Pessoa canta, em seus últimos versos: “Tudo é incerto e derradeiro./ Tudo é disperso, nada é inteiro./ Ó Portugal, hoje és nevoeiro...//

É a Hora!” (PESSOA, 2010, p. 96). Em “Horizonte”, que “O sonho é ver as formas invisíveis/ Da distância imprecisa, e, com sensíveis/ Movimentos da esp’rança e da vontade,/ Buscar na linha fria do horizonte/ A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –“ (PESSOA, 2010, p. 56), versos que Andresen ecoa em seus próprios poemas, ao trazer para seu projeto poético a ideia de um projeto de transformação social (BARBOSA, 2011, p. 69), que passa, é claro, pela poesia, uma vez que a poesia, “porque é a mais funda implicação do homem no real”, “é necessariamente política e fundamento da política” (ANDRESEN, 1977, p. 77). Como vimos, esse projeto, enquanto coisa inacabada e existente apenas no âmbito poético, comporta a falta, a negação e a errância, constitutiva da atividade dos poetas. Para Barbosa, “ao deslocar a ideia de projeto e incluir na ‘página em branco’ a noção de errância, Sophia Andresen aciona novamente a rede imagética das navegações, desta vez não com o intuito de antever, para além do nevoeiro, o país prometido, mas com a finalidade de saudar o inesperado” (BARBOSA, 2011, p. 69-70).

Tratando ainda do diálogo Andresen-Pessoa, cabe destacar que a postura de Andresen de invocar o Deus cristão e os deuses pagãos, conciliando as duas culturas é semelhante ao que faz Alberto Caeiro:

Com uma simplicidade que Caeiro só em irônica visão pôde antever, Sophia harmonizou, como quem dança ou canta para si mesma no meio do mundo, aquela conciliação que desde Pascoaes sonhava unir Apolo e Cristo e depois se transfigurou em dispersão absoluta por obra e graça de Pessoa [...]. Deste combate ficaram nos poemas da jovem Sophia esparsas referências, mas recobertas pelo sentimento pânico, inocente e vibrante de uma identificação imemorial com o coração do mundo de que o seu será para sempre o iluminado centro e a incircunscrita circunferência” (LOURENÇO, 1985, p. 9).

Além disso, o casamento entre os dois poetas pode ser pensado a partir do heterônimo Ricardo Reis e, novamente, da tematização da Grécia por Andresen. Em “O recorte do corpo: Sophia – Ricardo Reis – e a forma humana” (2013), o pesquisador Gustavo Rubim discute a aproximação entre os dois poetas, com base no ensaio de Andresen *O Nu na Antiguidade Clássica*. Rubim compreende, dentro da obra de Pessoa, Reis como “a marca mais conspícua dessa lente grega (ou neo-pagã, na terminologia pessoa) sem a qual – e apesar de Whitman – Pessoa não poderia *ter visto* em Caeiro um grego” (RUBIM, 2013, p. 232). Rubim destaca a expressão “ter visto” em seu texto porque Andresen, no ensaio referido, defende que “se para Pessoa Caeiro é o mestre é porque em Caeiro ele vê um grego” (ANDRESEN, 1992, p. 121).

Esse retorno inescapável à Grécia é o ponto de partida de *O Nu na Antiguidade Clássica* – a epígrafe do ensaio, de Murilo Mendes (“Nunca escaparemos a esses gregos”) resume, de

maneira divertida, a hipótese de Andresen – e, também, da leitura que a poeta faz de Reis. Ela defende que “cada dia aparece mais evidente que não encontraremos acordo como nós próprios nem com a terra em que estamos se não conseguirmos emergir da civilização exilante e mutilante onde nos emaranhamos e se não conseguirmos retomar o caminho que a Grécia arcaica lançou” (ANDRESEN, 1992, p. 121-122).

Interessa-lhe, sobretudo, a *aletheia*, que mencionamos acima, o mundo imanente e a “cultura terrestre” que Andresen atribui aos gregos. Na imanência, no mundo que ela chama de *real* está o divino que, na Grécia, “precede os deuses” (ANDRESEN, 1992, p. 17). O sagrado, então, está presente no mundo antes mesmo do surgimento de qualquer divindade. Se o poema, como defende Andresen, está, ele também, no mundo – lembremos as diferentes menções, na obra de Andresen, ao poema imanente -, ele não pode ser outra coisa que matéria divina. E ao poeta resta, como afirma reiteradas vezes a escritora, revelar o divino: “O que o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquitecto e do músico é que lhe revele o divino” (ANDRESEN, 1992, p. 18).

O divino, representado na arte grega, é perfeito, harmônico, forma exemplar, “uma ordem divina que se manifesta nos deuses mas que também se manifesta nos homens” (ANDRESEN, 1992, p. 19). E a poeta ainda destaca que o termo correto para designar a atividade do artista é *revelar*, não retratar. Mais uma vez, aparece a imagem de uma poesia que se afasta do poeta, como se se tratasse de uma criação do “kosmos”, não do artista, que apenas a mostra aos demais homens. Na terceira parte do poema “Homenagem a Ricardo Reis”, reproduzido abaixo, podemos identificar algumas dessas questões acerca da visão da poeta sobre a Grécia e de seu diálogo com Pessoa:

### III

Ausentes são os deuses mas presidem.  
Nós habitamos nessa  
Transparência ambígua.

Seu pensamento emerge quando tudo  
De súbito se torna  
Solenemente exacto.

O seu olhar ensina o nosso olhar:  
Nossa atenção ao mundo  
É o culto que pedem.

(ANDRESEN, 2015, p. 601)

Não são raros os poemas de Andresen que falam sobre a ausência ou a busca pelos deuses e, em alguns casos, por um Deus, grafado em maiúscula, que faz referência à tradição católica de seu país. Entendemos, porém, que o debate proposto pela poeta não é propriamente teológico, mas poético, no sentido de que o que está de fato em questão como uma das linhas centrais de seu projeto poético é a perda de lugar não dos deuses, mas da poesia em sua época. No caso do poema acima, há uma referência expressa ao heterônimo de Fernando Pessoa, o que reforça a ideia de um *projeto*, ordenado, simétrico e perfeito, como desejaria Reis, mas, também, como deseja Andresen, em cuja poética essas também são ideias centrais.

O poema se inicia com a constatação, pelo eu-lírico, de que vivemos em um mundo no qual os deuses estão ausentes, o que podemos entender, dentro da poética andresiana, como uma falta de lugar para o sagrado, a despeito e, talvez, como consequência, de um excesso de institucionalização de um sagrado específico. A ausência dos deuses também é relevante, no poema, na medida em que estabelece um diálogo com a visão presente da obra de Ricardo Reis. Os deuses, em Reis, são “exemplo da sua própria e olímpica superioridade [do heterônimo], que é um modelo de sentido quase na exata proporção em que destitui de sentido toda a ação e toda a paixão, toda a agitação e todo o entusiasmo que trazem consigo uma marca incontidamente humana” (RUBIM, 2013, p. 235-236). Os deuses nos fornecem um exemplo de atenção diante do mundo, o qual devemos seguir, e é isso o que Andresen procura fazer em sua poesia, mostrar-se atenta ao mundo que a cerca, porque essa é a tarefa que caberia ao poeta.

Vivemos, segundo a poeta, em uma “transparência ambígua”, expressão que traz consigo um paradoxo, ao indicar que há dubiedade naquilo que é, supostamente, claro. A ambiguidade se desfaz “quando tudo/ De súbito se torna/ Solenemente exacto”, quando emerge o pensamento dos deuses e o poeta entra em estado de ataraxia, de imperturbabilidade do espírito. “A passividade”, lembra a professora e pesquisadora Sofia Maria de Sousa Silva, “é grande característica sua. É justamente contra ela que Sophia, usando os temas e formas de Reis, se posiciona” (SILVA, s/d, s/p).

Apesar de a poesia de Andresen falar frequentemente da audição, o sentido mais importante para o eu-lírico nesse contexto é a visão, outra das formas de se apreender o mundo, a capacidade de enxergar e absorver, atentamente, aquilo que está diante do poeta, desmanchando qualquer oscilação ou incerteza. Martingo fala até da existência de um *topos* literário, em Andresen, acerca da “prevalência do *visto*, do *vivido*, sobre o *imaginado* (MARTINHO, 2013, p. 228). “Mas a concisa/ Atenção dada/ Às formas e as maneiras dos objectos/ Tem abrigo seguro”, afirma Reis na ode “Tirem-me os deuses” (PESSOA, 2010b, p.

49). Esse é o culto solicitado pelos deuses, mas, mais do que isso, pela poeta. É ela que, repetidas vezes, pede ao leitor que aguçe seus sentidos e troque a ambiguidade pelo pensamento “solenemente exacto” que sua poesia se propõe a revelar.

A partir de Reis, Andresen parece se reconciliar definitivamente com Pessoa, com base na luminosidade da Grécia. “Sophia”, afirma Eduardo Lourenço, “restitui a túnica dilacerada do imaginário português, a sua fragmentação sem remédio, na sua poesia unificante, fazendo dos plurais rostos de um continente disperso e inscrito em ausência em cada ilha, a Ítaca luminosa que desde sempre lhe foi barco e cais divino” (LOURENÇO, 1985, p. 13). E o crítico recupera, em seu texto, os versos finais do poema “Cíclades”:

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, 2015, p. 651-653)”

Andresen procura transformar a cisão de Pessoa em unidade, a unidade que ela busca na e pela poesia, alcançada, em “Cíclades”, pelo “instante da festa”, a plenitude do sensível. A ausência de Pessoa transforma-se, também, em presença – a poeta o invoca nesse poema, sob “o sol azul” –, em que “ser e estar coincidem”. É ela, como Penélope, que tece, fio a fio, a unidade em Pessoa, a qual ela espera reconstruir também no mundo. O poeta se torna, assim, em Andresen, símbolo de uma unidade que ele mesmo não viveu; é ela quem transforma a sua palavra e os seus “quatro rostos” em um, a partir dos fios de *sua* palavra poética.

Sua leitura de Pessoa serve à construção do “mundo ordenado-belo” que ela vê nos gregos (ANDRESEN, 1992, p. 13). Enquanto, para Ricardo Reis, os deuses ocupam um lugar acima e exterior ao homem (o “arbítrio superior” de que ele fala na ode “Tirem-me os deuses”), Andresen enxerga o divino no mundo e a ela, enquanto poeta, cabe continuar a missão do artista que decifra os vestígios do divino no mundo.

Ela se afasta da imagem da mimese que se vincula à arte clássica, desde Platão, e, sobretudo, na modernidade, e apresenta a arte enquanto *aparecer*, em oposição à semelhança ou ao parecer platônicos (RUBIM, 2013, p. 236). No ensaio *Poesia e Realidade (1960)*, a poeta defende que “a Poesia existe em si – independente do homem. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém a vê e onde ninguém a conhece. [...] Pois a Poesia é a própria existência

das coisas em si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece” (ANDRESEN, 1960, p. 53).

Estamos diante, novamente, da imagem do poeta a quem a poesia acontece, como se inspirada pela Musa. Andresen inicia a *Arte Poética IV (1972)* com a seguinte afirmação: “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, 2015, p. 895). Pessoa, na leitura que Andresen faz do poeta em sua obra, é o escritor para quem o poema aparece, à semelhança do que faz Andresen, que constrói em torno de si a imagem de uma poeta inspirada pela Musa.

Ainda em relação ao “aparecer” da poesia no mundo, Rubim afirma que “não se trata de tomar para modelo, para objeto ou para rival a natureza, mas de celebrar uma aliança cuja experiência se torna visível e sensível na morfologia espacial grega, que seria ela mesma indutora do gesto artístico” (RUBIM, 2013, p. 236). A Grécia é, para a poeta, “um lugar onde se articulam e se conciliam os opostos” (ANDRESEN, 1992, p. 21). Desse fascínio pela conciliação e pelo restabelecimento da unidade resulte, talvez, seu esforço de aproximação em relação a Pessoa, o qual, como vimos em “Cíclades”, acaba se tornando, ao menos na poesia de Andresen, uno.

O aparecimento da arte pode ser identificado na descrição que a poeta faz das montanhas de Delphos em *O Nu na Antiguidade Clássica* (Rubim fala desse ensaio como um exemplo de “uma prosa efetivamente poética”), semelhante àquela presente no início do conto “A Menina do Mar”, que apresentamos, em linhas gerais, na *Introdução* deste trabalho, no qual a poeta destaca a respiração e a vida pulsante em cada canto da praia. Recortamos o fragmento abaixo do ensaio, no qual fica evidente a plenitude do sensível identificada pela autora na ilha grega:

a água que corre entre o arvoredo é gelada, e a sua frescura é radiosa como uma aparição. E na manhã de Epidauro a leveza, a transparência, a luz, a sombra, a doçura dos frutos, a forma perfeita das pequenas pinhas que rolam entre os cardos roxos, dão a cada instante uma paz apaixonada onde o espírito reconhece a possibilidade divina da sua própria existência. O ar esculpe cada som e ouvimos as palavras sílaba por sílaba. E no mar as ilhas aparecem rodeadas por um halo azul, por um arco-íris todo azul, que é como que a respiração dos deuses, a irradiação duma felicidade divina interior ao universo (ANDRESEN, 1992, p. 22).

Não é à toa que Andresen descreve Delphos, ilha na qual se ergue o templo de Apolo, “deus da harmonia, luz e profecia” (ANDRESEN, 1992, p. 25). *Harmonia* é o que existe entre todos os elementos que a poeta menciona em sua “hermenêutica geográfica”, a despeito de

serem apresentados como uma grande alucinação, uma sequência desenfreada de estímulos sensoriais que faz com que a natureza transborde e se manifeste diante do poeta. Nesse contexto, é difícil falar em um *desvelamento dos sentidos* pelo artista, uma vez que tudo está dado nessa natureza que não cabe em si mesma (RUBIM, 2013, p. 237).

Ademais, esse real, do modo como é descrito, existe apenas na poesia de Andresen. Acreditamos que sua importância se dê enquanto elemento de uma realidade poetizável; o real é importante enquanto parte de um *projeto*, enquanto elementos que, remetendo à ordem, à limpidez e à exatidão que a poeta atribui à Grécia Antiga, contribuem para a construção de um mundo tangível dentro dos limites de sua poesia. Não se trata, assim, das paredes caiadas ou das praias que encontramos em nossa realidade, mas sim das ânforas e búzios projetados na arte, em sua perfeição estática, quase onírica de formas exemplares. Assim, Brasília, poema que discutiremos mais adiante, interessa à poeta enquanto projeto de cidade que era no final da década de 1950, não como a cidade que se tornou, fora do papel, a partir de então.

A operação de Andresen, como defende Rubim, implica em uma intelectualização do real – e daí falarmos em uma aproximação entre sua poesia e a de Ricardo Reis. Não se trata apenas de retratar o fenômeno, mas de retratá-lo exemplarmente, em sua harmonia e justa medida. A poeta busca, com sua poesia, a forma, poética e estética, absoluta, partindo do exemplo grego. Essa forma, porém, escapa sempre à poeta (e aos poetas, de maneira geral), daí seu destino, profetizado em “Os Poetas”, poema ao qual, como lembra Rubim, não é dada muita atenção, mas que consideramos fundamental neste trabalho (RUBIM, 2013, p. 239): “Gesto de forma em forma vagabundo/ Que nunca num destino se acalmou”. “A poesia procura a grafia dessa forma absoluta entre a própria multiplicidade das formas visíveis e sensíveis” (RUBIM, 2013, p. 238), escrita errante, “que nunca num destino se acalmou”, porque ainda não alcançou a forma das formas.

### 3.3. Andresen e Rilke

Outro autor que merece destaque nesse contexto é Rainer Maria Rilke (1875-1926), pela importância que Andresen atribui à leitura do poeta em sua formação literária. Com a publicação, em 1942, dos *Poemas I* de Rilke, houve, em particular no grupo ligado aos *Cadernos de Poesia*, um interesse súbito pelo poeta, que Arnaldo Saraiva chama de “sensação” causada por Rilke entre os poetas portugueses<sup>21</sup> (SARAIVA, 1984, p. 14). Como dissemos

---

<sup>21</sup> Para um estudo detalhado da recepção de Rilke em Portugal, ver HÖRSTER (2001), *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*.

anteriormente, Andresen fez parte do grupo dos *Cadernos* e teria sido, inclusive, uma das primeiras leitoras de Rilke em Portugal, a partir das traduções para o francês<sup>22</sup> (FELIZARDO, 2011, p. 1693; HÖRSTER, 2001, p. 528; SARAIVA, 1984, p. 9). Arnaldo Saraiva (1984) considera, inclusive, que o título do primeiro livro da poeta, *Poesia*, é uma referência à antologia, traduzida e organizada por Maurice Betz, a partir da qual teve contato com a obra de Rilke<sup>23</sup>.

Sobre essa primeira leitura de Rilke, em entrevista ao *Diário de Notícias*, em 1987, Andresen conta:

Rilke, quando o li pela primeira vez, foi para mim uma revelação, porque nesse tempo da minha adolescência eu tinha lido muita poesia, desde Homero, até Verlaine, passando pela Bíblia, Camões, Antero, Baudelaire, Antônio Nobre, Byron, Horácio, Ovídio. Mas quase não conhecia poesia do século XX. Nem Pascoais tinha lido. Por isso Rilke foi para mim a linguagem nova (ANDRESEN, 1987, p. 6).

Como vimos em Camões em Pessoa, Andresen também procura vincular expressamente sua obra à de Rilke, ao longo de toda a sua produção poética, mas, neste caso, há também uma ratificação da crítica a esse respeito, desde o início de sua produção poética. Sua fortuna crítica entende que a leitura que Andresen fez do poeta é bastante particular e está relacionada a suas experiências, enquanto leitora do poeta, na medida em que as questões presentes na poesia de Rilke se tornam, de algum modo, um horizonte para seu pensamento poético. Ela, assim como Eugénio de Andrade, Ruy Cinatti, Jorge de Sena e Tomaz Kim, entre outros, retomaria os temas centrais da poesia rilkeana, sem deixar de acrescentar “o acento dramático e moderno” de sua própria poesia, o que implica, por vezes, em um abandono de questões formais, que eram extremamente importantes para o poeta (SARAIVA, 1984, p. 21).

A partir da década de 1950, associar sua poesia à de Rilke “se torna quase um *leitmotiv* da crítica andresiana” (HÖRSTER, 2001, p. 529). Isso porque ela trabalharia com o que os críticos chamam de “poesia-coisa” rilkeana, ou seja, com a escrita a partir de palavras do mundo

---

<sup>22</sup> Ao tratar de Rilke e, mais adiante de Hölderlin, recorreremos aos originais, em alemão, mas o foco de nossa leitura foram as traduções dos poemas para o francês e para o português. Andresen teve acesso a diversas obras através da língua francesa, tendo, inclusive, traduzido obras de Émile Mireaux e Paul Claudel para o português e vertido poemas portugueses para o francês. Uma lista das traduções realizadas pela autora está disponível na página de seu espólio organizada por Maria Andresen Sousa Tavares, sua filha, junto da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/bibliografia/bibliografia.html>. Acesso em: 17/05/2018..

<sup>23</sup> Como afirmamos no corpo do texto, de acordo com Saraiva (1984) e Hörster (2001), Andresen teria conhecido a poesia de Rilke a partir da antologia *Poesie*, de Maurice Betz. O primeiro afirma que a poeta “adquiriu um exemplar que tem manuscrita a data de 1938 e cuja leitura deixou logo marcas nítidas nalguns dos primeiros poemas que ela escreveu (a partir desse mesmo ano) e que publicaria nos livros *Poesia* - repare-se no título, que coincide com o da antologia de Betz – e *Dia do mar* [...]” (SARAIVA, 1984, p. 9).

tangível (FELIZARDO, 2011, p. 1693). Hörster afirma que “os ‘poemas-coisa’ são textos com uma técnica descritiva apurada e orientada por princípios específicos, entre os quais avulta o da selecção rigorosa, dirigida para o essencial” (HÖRSTER, 2001, p. 548). O olhar do poeta, segundo a pesquisadora, pode ser comparado ao da pantera do poema homônimo de Rilke, cujo “olhar, do repassar das barras,/ cansou-se tanto que já nada retém” do mundo, a não ser “de onde a onde”, quando “abre a cortina das pupilas/ silenciosa –. Então entra uma imagem,/ passa pela calma tensa dos membros -/ e cessa de existir no coração” (RILKE, 2012, p. 95)<sup>24</sup>. O poeta vê aquilo que é essencial, que foge à apreensão cotidiana do mundo, mas essas imagens são efêmeras e logo lhe escapam.

Ainda em relação à “poesia-coisa” rilkeana, de acordo com Hamburger (2007), ela foi compreendida “como uma tentativa altamente subjetiva do poeta quanto a emular a prática dos pintores e escultores em seu interesse pelas qualidades visuais e táteis do mundo físico” (HAMBURGER, 2007, p. 47). Daí sua opção por palavras e objetos pertencentes a essa realidade, como motivos centrais de sua poesia.

De fato, como já destacamos, Andresen é frequentemente mencionada pela crítica como a poeta dos substantivos concretos, e o próprio poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, seu amigo pessoal, disse-lhe, na primeira vez em que se encontraram, que gostava dessa característica da poesia andresiana (TAVARES, 2015, p. 31). Nesse aspecto, entendemos que há uma semelhança entre Andresen e Rilke no nível das imagens e do campo semântico, ainda que tenham escrito em línguas distintas. Para a poeta portuguesa, a presença das coisas no mundo, a sua materialidade é um elemento central para a escrita poética, que pode ter sido tomado de empréstimo de Rilke e reelaborado à sua maneira, como ela costumava fazer. A pesquisadora Maria João Borges defende, no artigo “Cinatti, Sophia, Eugénio de Andrade e os ‘Sonetos a Orfeu’” (1997). A vocação iniciática da poesia”, que, na poesia desses três poetas, ao relacionar-se à de Rilke,

subjaz a aceitação confiante da sensação, do sensível, na entrega ao terrestre no qual se vê inscrita ou investida a transcendência, [...] no esplendor e excesso em que o mundo se oferece [...]. o transcendente, isto é, o anelo do real de que somos falhos, temo-lo neles como presença literalmente tangível ou como respiração que envolve mas não se fixa. A busca do real absoluto, na sua essencialidade ou divina concretude e presença (é o mesmo), não exclui, antes pressupõe, a abertura ao invisível como prolongamento e ritmo ínsito no visível. A despedida ou luto que é substância do terrestre abre ou

---

<sup>24</sup> Tradução de Paulo Quintela.

suspende nele um além, para nós sempre desejo e enigma (BORGES, 1997, p. 255).

Nessa fala de Borges, temos, em linhas gerais, as grandes questões compartilhadas pelos dois poetas. A presença do universo sensível e sua importância para que se alcance, a partir da comunhão com o mundo, a transcendência, a completude que ambos os poetas buscariam com base no exercício poético. Ao mesmo tempo, haveria o que Borges chama de “luto” e que nós chamamos de uma falta primordial que norteia a poesia de Andresen e, de acordo com a pesquisadora, também a de Rilke. Ela ilustra seu argumento retomando os versos finais do poema “A Hölderlin”, de Rilke:

Se um tal, eterno, houve um dia, porque é que nós  
desconfiamos ainda do terrestre? em vez de no transitório  
seriamente aprender os sentimentos de qualquer  
inclinação, futura no espaço?  
(RILKE, 1983, p. 364)<sup>25 26</sup>

Comment, s’il en fut un pareil, éternel, aurions-nous  
encore à nous défier de terrestre ? Au lieu d’en l’éphémère  
apprendre au sérieux les sentiments pour quel  
goût à venir dans l’espace ?  
(RILKE, 2011, p. 3)<sup>27</sup>

É no terrestre, naquilo que é visível e humano e, portanto, finito, que se abre a possibilidade “futura no espaço”, criada pela poesia. O mundo e o silêncio que ele carrega devem ser ouvidos pelo poeta. É o verbo poético, com sua força iniciática, que assegura essa possibilidade, amparando o movimento para esse “além inominado” (BORGES, 1997, p. 256).

Selecionamos outro exemplo, do *Livro de Horas (1905)*, de Rilke, em que é conferido destaque ao universo sensível, para, na sequência, compará-lo a um poema de Andresen:

#### **Amo as horas noturnas**

Amo as horas noturnas do meu ser  
em que se me aprofundam os sentidos;  
nelas fui eu achar, como em cartas velhíssimas,  
já vivida a vida dos meus dias  
e como lenda longínqua e superada.

Delas eu aprendi que tenho espaço  
para uma segunda vida, vasta e sem tempo.

E por vezes me sinto como a árvore  
que, madura e rumorosa, sobre uma campa

<sup>25</sup> Tradução de Paulo Quintela.

<sup>26</sup> No original: “Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir/ immer dem Irdischen noch ? Statt am Vorläufigen ernst/ die Gefühle zu lernen für welche/ Neigung, künftig im Raum?”.

<sup>27</sup> Tradução de Max Schoendorff.

realiza o sonho que o menino foi  
 (em volta do qual apertam suas raízes quentes)  
 e perdeu em tristezas e canções.  
 (RILKE, 1983, p. 90)<sup>28</sup>

### **J'aime ces heures sombres de mon être**

J'aime ces heures sombres de mon être  
 au cours desquelles mes sens s'approfondissent;  
 en elles j'ai trouvé, comme en des vieilles lettres,  
 ma vie de chaque jour déjà vécue,  
 lointaine et surannée comme une légende.

Par elles je sais qu'espace m'est donné  
 pour l'autre vie, d'intemporelle immensité.  
 Et je suis parfois comme l'arbre  
 qui mûr et bruissant au-dessus d'une tombe  
 accomplit ce rêve que le garçon defunt  
 (autour de qui se pressent les chaudes racines)  
 perdit au fil des tristesses et des chants.  
 (RILKE, 1997, p. 272-273)<sup>29</sup>

Ainda que Andresen não tenha lido, até onde alcança nossa pesquisa, o poema no original, buscaremos tecer nossas considerações sobre ele tendo em vista, além das traduções, também o poema em alemão, já que, no caso deste poema em específico, há questões que, em nossa leitura, são importantes para a discussão, mas que, nas traduções, não ficam tão evidentes. O poema acima, apresentado em duas traduções, divide-se em dois momentos distintos, porém complementares em termos de sentido. No primeiro, o eu-lírico fala de suas “horas noturnas”, que representam a possibilidade de olhar para o passado. Apesar de ocorrerem no presente, elas estão vinculadas a um tempo que já terminou, o que é evidenciado pelas expressões “como em cartas velhíssimas”/“comme en des vieilles lettres”, do terceiro verso, e “já vivida a vida dos meus dias”/“ma vie de chaque jour déjà vécue”, do quarto.

O segundo momento do poema inicia-se no sexto verso do poema o qual, em alemão e na tradução francesa, corresponde ao início da segunda estrofe<sup>30</sup>. A imagem da árvore, a quem o poeta se compara, que cresce sobre uma tumba e envolve suas raízes no corpo de um menino morto, aparece como uma das mais fortes do poema, junto das “horas noturnas do meu ser”. Essa segunda parte do poema, como a primeira, também ocorre no presente, mas há, nesses versos, uma projeção de futuro, marcada pelos versos “Delas eu aprendi que tenho espaço/

<sup>28</sup> Tradução de Paulo Quintela.

<sup>29</sup> Tradução de Jean-Claude Créspy

<sup>30</sup> Na versão consultada da tradução de Paulo Quintela, o poema é escrito com três estrofes, como o transcrevemos aqui.

para uma segunda vida, vasta e sem tempo.”/” Par elles je sais qu’ espace m’ est donné/ pour l’ autre vie, d’ intemporelle immensité”. À árvore, ao contrário do menino morto sobre cujo túmulo ela foi plantada, é dado prosperar e frutificar; o eu-lírico, de modo semelhante, encontra, nessas horas em que se volta a si mesmo e a seu passado, a possibilidade de uma segunda vida muito maior que a vida terrena.

A relação entre presente, a partir do qual fala o poeta, passado, onde estão as lembranças de sua vida e o menino morto, e futuro, da árvore e do poeta, e para o qual ele se abre, fica marcada ao longo de todo o poema e depende, em grande medida, desse *aprofundamento*, desse mergulho nos próprios sentidos. Talvez porque essa imersão aconteça nas “horas escuras”, em que as formas e lembranças do passado não são nítidas, resta ao eu-lírico confiar que seus sentidos o guiarão pelos caminhos incertos. Assim, mesmo nesse poema, o eu-lírico não se prende exclusivamente à imanência. É nessas horas noturnas que seus sentidos se aprofundam (“meine Sinne sich vertiefen”) e, da experiência sensorial, ele passa a contemplar a própria vida: o tempo que já se passou e o que ainda lhe resta, na vida “vasta e sem tempo”, termo que, no original, *zeitlos*, também pode ser compreendido como *fora do tempo, eterno* (“zu einem zweiten zeitlos breiten Leben habe”)<sup>31</sup>.

Em seu aspecto formal, o poema original é marcado por uma cadência rítmica que se deve, em parte às rimas. Todos os versos possuem rimas (*Dunkelstunden//gefunden/überwunden; vertiefen/Briefen; Raum/Baum; habe/Grabe/Knabe; drängen; Gesängen*), auxiliando na construção do ritmo. O padrão de rimas é ABBAACD, na primeira estrofe, e CDDEE, na segunda. Na tradução de Paulo Quintela, não são mantidas as rimas, o que faz com que o poema perca parte de sua força expressiva. Na tradução francesa de Créspey, parece haver um esforço de manter as rimas, mas isso acontece apenas em pontos esporádicos do poema. Na primeira estrofe, *être*, do primeiro verso, rima com *lettres*, do terceiro. Na segunda, *donné* rima com *immensité*.

É nas horas escuras, ou na noite, que o eu-lírico do poema consegue se debruçar sobre seu passado e encontrar a vida vivida até ali, olhando para ela como se olha para cartas há muito recebidas e das quais, muitas vezes, não nos recordamos. Essas cartas são peças de uma vida que já passou e, até por isso, foram superadas pelo poeta. É somente em um estado especial de atenção que ele é capaz de ouvir o que a noite tem a dizer, sobre ele e sobre o mundo, abrindo diante dele a possibilidade de “uma segunda vida, vasta e sem tempo”. O poema indica um mergulho nos

---

<sup>31</sup> Sublinhado nosso.

sentidos e, também, no passado representado pelas cartas. É com base nessa entrega do poeta que se torna possível sua “segunda vida”, a vida eterna que mencionamos acima.

Na segunda estrofe, o eu-lírico compara a sua existência à da árvore, a qual cresce, espalhando suas raízes sob o solo e expandindo seus galhos sobre a terra. O eu-lírico diz: “Delas eu aprendi que tenho espaço/ para uma segunda vida, vasta e sem tempo”. Assim como essa segunda vida que ele descobre, a árvore também pode ter uma copa vasta. Há, ainda, nessa estrofe, a oposição entre dois cenários, o do poeta, que tem uma segunda vida diante de si, a vida eterna, e o do menino morto, para quem não há a possibilidade de voltar-se ao passado ou de viver um futuro. Por fim, identificamos duas imagens que se chocam, a das raízes que se enroscam no corpo morto do jovem e a das canções que sua voz, sufocada, não poderá mais cantar. O poeta, por seu turno, pode continuar cantando o menino e sua desdita, ao mesmo tempo que entrevê uma nova vida para si. É possível que a identificação dessa perda, que constitui a trajetória do eu-lírico rumo a essa existência mais plena, seja a responsável por seu tom melancólico no poema, mas, do luto, ele faz a passagem e se abre para uma nova possibilidade de vida.

A postura do eu-lírico de Rilke lembra a de Andresen em muitos de seus poemas, nos quais somos colocados “diante de um daqueles olhares mortos, perdidos no vazio, em que o ser contemplante se exila do espaço físico e se recolhe nas funduras de suas reminiscências” (BONAFIM, 2010, p. 83), como acontece em “O Poema”, que discutimos acima (“E entre quatro paredes densas/ De funda e devorada solidão/ Alguém seu próprio ser confundirá Com o poema no tempo”). Além da nostalgia que esse tipo de olhar pode trazer, há o exercício, retomado tantas vezes pela poeta, de se afastar do turbilhão do mundo que, por vezes, ameaça tomar sua vida, e encontrar a salvação na contemplação do mundo e da própria interioridade, como nesses versos de “Eu me perdi”, poema de *Geografia* (1967): Eu me perdi na sordidez do mundo/ Eu me salvei na limpidez da terra/ Eu me busquei no vento e me encontrei no mar/ E nunca/ Um navio da costa se afastou/ Sem me levar”.

O eco desses versos parece também estar presente nos de “Eurydice”, poema de *No Tempo Dividido* (1954), de Andresen, em que o eu-lírico diz: “A noite é o seu manto que ela arrasta/ Sobre a triste poeira do meu ser/ Quando escuto o cantar do seu morrer/ Em que o meu coração todo se gasta”; e nos de “Sibilas”, de *Coral*, em que a poeta canta: “Trazer para fora o monstruoso orvalho/ Das noites interiores, o suor/ Das forças amarradas a si mesmas”. Nesses dois casos e guardadas as suas diferenças, tanto as sibilas como Eurídice são figuras que marcam uma passagem entre o mundo dos homens e o dos deuses e, no caso específico de

Eurídice, entre a vida e a morte, questão relevante dentro da poesia rilkeana. A ideia de um rito de passagem (a partir “das horas noturnas”, em Rilke, e “das noites interiores”, em Andresen), que se sustenta na palavra poética, está presente nesses versos, assim como nos de Rilke.

Entendemos, assim, que a obra de Andresen se aproximaria da de Rilke nesse sentido presente no poema, de atenção aos sentidos, o qual costuma ser identificado como marcante na segunda fase da obra do poeta alemão, mas que, em nossa leitura, já estaria presente em poemas como aquele que trouxemos acima. “Luar”, retirado do primeiro livro de Andresen, parece trazer questões e elementos semelhantes aos do poema de Rilke:

**Luar**

O luar enche a terra de miragens  
 E as coisas têm hoje uma alma virgem,  
 O vento acordou entre as folhagens  
 Uma vida secreta e fugitiva,  
 Feita de sombra e luz, terror e calma,  
 Que é o perfeito acorde da minha alma.  
 (ANDRESEN, 2015, p.63)

As imagens, aqui, são distintas daquelas do poema de Rilke. No entanto, o campo semântico, o tema e a dicção poética são semelhantes. No poema de Andresen, o luar desperta a alma da poeta, abrindo-lhe para uma nova possibilidade de vida, presidida pelos sentidos, do mesmo modo que, em “Amo as horas noturnas...”. “As coisas”, sob o efeito da lua, adquirem “uma alma virgem”, uma pureza que talvez não tivessem mais e que a noite lhes oferece. É o luar que permite que o poeta desperte para esse novo mundo, que lhe é ofertado apenas de maneira fragmentada, à semelhança de um feitiço que tira as coisas do torpor em que vivem.

O poema já indica, contudo, que essa vida do poeta tem duração e não pode ser compartilhada com todos; ela é “secreta e fugitiva”, como ele mesmo reconhece. A temporalidade do poema fica marcada, também, pelo emprego, no segundo verso, do advérbio “hoje”, indicando que a situação descrita pelo poeta não é permanente, ainda que o poeta assim o desejasse.

De modo semelhante ao que ocorre no poema de Rilke, no qual o poeta deixou-se guiar, na escuridão de suas lembranças, pelos sentidos, já que as formas, ao luar, são indefinidas. O eu-lírico, em Andresen, vê apenas as miragens com que a luz da lua povoa a terra. Mas, diferentemente de Rilke, no primeiro momento do poema “Amo as horas noturnas”, ele não vive aquela vida e não reconhece as silhuetas com que se depara; tudo ali é novo e diferente. Ele parte rumo ao desconhecido e a essa vida “Feita de sombra e luz, terror e calma”.

Esses dois pares de oposições, que podem parecer muito distantes dos termos empregados por Rilke no poema acima, carregam uma afinidade estreita com eles. A “segunda vida vasta e sem tempo”, como dissemos, pode ser compreendida como a vida eterna, uma vida que transcende os limites humanos. Do mesmo modo, as imagens de “sombra e luz, terror e calma” também apontam para algo que excede o homem, em particular as imagens de “sombra” e “terror”, que apontam para a existência de um mistério – e aqui, mais uma vez, é retomada a ideia de uma espécie de iniciação aos segredos do mundo, que somente aos poetas é dado conhecer.

Hörster e Felizardo entendem que Andresen não adere, de fato, ao mistério, como o faz Rilke, porque “formalmente, a poeta raríssimas vezes deixará de ser a escritora concreta, a seguidora do poema-coisa rilkeano” (FELIZARDO, 2011, p. 1694). Entendemos que essa afirmação é apenas parcialmente correta, uma vez que a poeta, ainda que retorne sempre ao mundo tangível, não deixa de falar, em seus poemas, do terror, do mistério, da ausência e da espera, e não apenas no nível temático, como defende Felizardo. Andresen escreve e reage à ruína do mundo moderno e, como mostramos, a partir do poema “Espera”, na seção anterior, às imagens do real unem-se outras, que conferem a sua poesia a atmosfera de mistério que nos permitiu aproximá-la do Pessoa da *Mensagem*. Isso porque sua poesia se faz da união desses dois universos, o imanente e o transcendente, que se encontram e se tornam um só na materialidade de sua palavra poética, no mundo de ordem e conciliação instaurado pela poesia. De qualquer forma, o olhar do poeta, que confere ao mundo que descreve um caráter inaugural, está mais uma vez presente nesse exemplo de Andresen, e é outro ponto em que sua poética se aproxima da de Rilke, para quem, de modo semelhante ao que faz a poeta portuguesa, o real deve ser observado com humildade, em uma atitude “de abertura e de serviço por parte do poeta” (HÖRSTER, 2001, p. 545).

Vejamos mais um exemplo de Rilke, desta vez, das *Elegias de Duíno* (1923), em que essa imagem de força da transcendência aparece. No início da primeira elegia, Rilke canta:

Quem, se eu gritasse, me ouviria entre as ordens  
dos anjos? e mesmo que um me apertasse  
de repente contra o coração: eu morreria da sua  
existência mais forte. Pois o belo não é senão  
o começo do terrível, que nós mal podemos ainda suportar,  
e admiramo-lo tanto porque, impassível, desdenha  
destruir-nos. Todo anjo é terrível.  
E assim eu me reprimo e engulo o chamamento  
dum soluçar escuro. [...]  
(RILKE, 1983, p. 193)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Tradução de Paulo Quintela.

Qui donc, si je criais, pari les cohortes des anges  
 m'entendrait? Et l'un d'eux quando même dût-il  
 me prendre soudain sur son coeur, ne m'évanouirais-je  
 pas sous son existence trop forte? Carl e beau  
 n'est que ce degré du terrible qu'encore nous supportons,  
 et nous ne l'admirons tant que parce que, impassible, il dédaigne  
 de nous détruire. Tout ange est terrible.  
 Et je me contiens donc et refoule l'appeau  
 de mon sanglot obscur. [...]  
 (RILKE, 1949, p. 199)<sup>33</sup>

Um anjo de feições semelhantes aparece também em Andresen:

### **O Anjo**

O Anjo que em meu redor passa e me espia,  
 E cruel me combate, nesse dia  
 Veio sentar-se ao lado do meu leito  
 E embalou-me cantando no seu peito.

Ele que indiferente olha e me escuta  
 Sofrer, ou que feroz comigo luta,  
 Ele que me entregara à solidão,  
 Poisava a sua mão na minha mão.

E foi como se tudo se extinguisse,  
 Como se o mundo inteiro se calasse,  
 E o meu ser liberto enfim florisse,  
 E um perfeito silêncio me embalasse.

(ANDRESEN, 2015, p. 147)

O anjo, “símbolo do que ultrapassa e transcende a esfera do visível” (SILVA, 2013, s/p), segundo os comentários da poeta e tradutora Dora Ferreira da Silva à sua tradução das *Elegias de Duíno*, é um elemento frequente na poesia de Rilke e também pode ser identificado em poemas de Andresen. O anjo das *Elegias de Duíno* reconhece a pequenez de sua existência diante do “terrível” anjo, que representa a esfera divina, a suprema beleza e a eternidade. A pergunta com que o poeta inicia as *Elegias*, “Quem se eu gritasse me ouviria entre as ordens/dos anjos?”, tem uma resposta que, apesar de implícita, é representativa do lugar do homem nessa batalha com os céus: ninguém o escutaria (CRAVEIRO, 1999, p. 604). Se, por ventura, algum anjo atendesse ao seu chamado, “sua existência mais forte” (*seinem stärkeren Dasein*) aniquilaria o poeta. O anjo é terrível, porque possui uma beleza extraordinária, e seu esplendor divino é mais do que o homem comum consegue suportar. Ao poeta, porém, é permitido, de tempos em tempos, ver o mundo celeste através do anjo, até

---

<sup>33</sup> Tradução de Maurice Betz.

porque ele não é como qualquer outro mortal. De certo modo, o poeta – e o artista, de maneira geral, - se transforma, na poética rilkeana, em anjo e nos permite ver, em suas obras, uma parte dessa perfeição divina (CRAVEIRO, 1999, p. 610).

Nesses dois exemplos, estaria presente a epifania do encontro com o sagrado, possível, somente, a partir da mediação da poesia, ao lado da reflexão sobre a precariedade da condição humana (FELIZARDO, 2001, p. 1697). O eu-lírico de Andresen está, novamente, sozinho e é nesse contexto que o sagrado, desta vez representado pelo anjo, se aproxima dele. O sagrado se revela a ele por meio de uma epifania que é representada de modo semelhante às imagens de comunhão entre poeta e mundo, presentes em outros poemas. Com a chegada do anjo, tudo fica em silêncio e o eu-lírico tem uma revelação, assim como, na praia do poema “Liberdade”, em que “Não há nenhum vestígio de impureza”, “o tempo apaixonadamente/ Encontra a própria liberdade”, ou o de “Eis-me”, que se despe de tudo o que é humano “Para ficar sozinha ante o silêncio/ Ante o silêncio e o esplendor da tua face”.

Mais do que a aparição do anjo, é o belo, no caso de Rilke, e a poesia, para Andresen, que adquirem um sentido sagrado nesses poemas. De acordo com Craveiro (1999),

[...] para Rilke, a obra de Arte — o Belo (*das Schöne*) — contém certamente os mesmos atributos do Anjo — «aterradora» (*schrecklich*). Se a Beleza, em toda a sua transparência, surge como valor absoluto com a proximidade do Anjo — «O Belo é apenas o começo do terrível» (I Elegia) — também a obra de Arte, na sua perfeição, está mais perto do mensageiro de Deus. Paradoxalmente, num mundo em que o divino agoniza, [...] o deus-poeta-criador aproxima-se, afinal, da fonte de toda a Criação (CRAVEIRO, 1999, p. 610).

É, então, o mistério presente na arte que o poeta procura revelar, metaforizando-o na imagem do encontro com o anjo. Ele, como o poeta, é “a figura excepcional” capaz pôr fim à “vulgaridade e mesquinhez da vida” (CRAVEIRO, 1999, p. 610). É através do canto que os homens comuns têm acesso à perfeição divina, que o poeta experimenta sempre que o anjo permite, mesmo que essa apreensão não seja completa. E Rilke exorta os poetas a, como ele, se abrirem ao mundo e cantarem com o anjo:

*Aqui é o tempo do dizível, aqui a sua pátria.  
Fala e proclama. Mais que nunca  
as coisas, que se podem viver, caem e desaparecem, pois  
o que, expulsando-as, as substitui, é um agir sem imagem.  
(RILKE, 1983, p. 220)<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> Tradução de Paulo Quintela.

Le temps de l'Exprimable, c'est ici. Ici est sa patrie.  
Parle et avoue. Fidèlement. Plus que jamais les choses  
tombent d'ici, que l'on peut vivre; et elles sont perdues  
car ce qui les déloge est sans image, un mode fruste.

(RILKE, 1972, p. 87)<sup>35</sup>

O anjo do poema homônimo de Andresen, da obra *Dia do Mar*, é “cruel” e combate o eu-lírico. Ele assiste, indiferente, ao seu sofrimento, enquanto o anjo de Rilke, do alto de sua beleza, despreza o humano. Mas, também, em Andresen, há uma aproximação entre poeta e anjo. O eu-lírico do poema caracteriza o anjo que o combate como “cruel”, “feroz” e “indiferente”, mas, *no dia* de que fala o poeta, o anjo anuncia uma trégua na luta e se aproxima dele.

Nas duas primeiras estrofes, acompanhamos os movimentos do anjo, que, como dissemos, são diferentes dos habituais, de acordo com o eu-lírico: “Veio sentar-se ao lado do meu leito/ E embalou-me cantando no seu peito”. A imagem do anjo terrível e cruel, cuja grandeza parece até amedrontar, vai sendo substituída por essa outra, de um anjo que, naquele dia, abre seus braços para o eu-lírico.

Na terceira estrofe do poema, essa aproximação do anjo põe fim à vida que o eu-lírico conhecia e, mais uma vez, aparece, na poesia de Andresen, a imagem de uma segunda existência, mais significativa e mais plena que a primeira, a qual depende de uma atenção especial ao mundo. Como acontece em algumas das aparições dos anjos na Bíblia, o eu-lírico parece terminar o poema tomado por um sentimento de calma e paz. É importante notar que a relação entre o eu-lírico e o sagrado, em poemas como esses, passa a ser direta. Ele é visitado pelo anjo e, após essa visita, passa a conhecer um mundo de plenitude ao qual os demais homens apenas aspiram. Seu poema, que fala desse encontro com o anjo, é uma forma de nos conectarmos, ao menos no tempo que durar a leitura, a essa existência suprema.

Nos dois casos, nas poéticas de Andresen e Rilke, estamos diante de inquietações muito semelhantes. Uma delas, presente nos dois poemas sobre a figura do anjo, está relacionada à finitude e à pequenez humanas frente à imensidão e ao desconhecido que é o divino. É importante, porém, lembrar que entendemos que esses elementos não possuem um sentido teológico, de busca de encontro com a divindade, na poesia de Andresen. As imagens de transcendência e mesmo de revelação divina fariam parte do projeto da poeta, de devolver à poesia o seu estatuto sagrado.

---

<sup>35</sup> Tradução de Armel Guerne.

Nesse âmbito, mais uma vez, aparece a figura do poeta que *canta*:

**Diz-me, poeta...**

Diz-me, poeta, o que fazes? — Eu canto.  
 Porém a morte e todo o desencanto,  
 como os suportas e aceitas? — Eu canto.  
 O inominado e o anônimo, no entanto,  
 como os consegues nomear? — Eu canto.  
 Que direito te faz, em qualquer canto,  
 máscara ou veste, ser veraz? — Eu canto.  
 Como o silêncio dos astros e o espanto  
 dos raios te conhecem?: — Porque eu canto.  
 (RILKE, 2015, p. 347)<sup>36</sup>

**Ô, dis-moi, poète...**

Ô, dis-moi, poète, ce que tu fais. — Je célèbre.  
 Mais le mortel et le monstrueux,  
 comment l’endures-tu, l’accueilles-tu ? — Je célèbre.  
 Mais le sans nom, l’anonyme,  
 comment, poète, l’invoques-tu cependant ? — Je célèbre.  
 Où prends-tu le droit d’être vrai  
 dans tout costume, sous tout masque ? — Je célèbre.  
 Et comment le silence te connaît-il et la fureur,  
 ainsi que l’étoile et la tempête ? — Parce que je célèbre.  
 (RILKE, *s/d apud* BLANCHOT, 1955, p. 166)<sup>37</sup>

Estruturalmente, o poema é composto de perguntas, dirigidas ao poeta, que têm sempre a mesma resposta, “Eu canto”/ “Je célèbre” (no original, “Ich rühme”), ou, mais literalmente, “Eu louvo” (*rühmen*), termo que parece importante na compreensão do papel do poeta em Rilke e, de modo específico, nesse poema. O louvor é a resposta do poeta e a forma que ele encontra para enfrentar todas as adversidades na vida. A pergunta do primeiro verso (“Diz-me, poeta, o que fazes?”/ “Ô, dis-moi, poète, ce que tu fais.”) é a primeira a ser respondida, e o poeta afirma que louvar é o seu ofício. Nesse sentido, todo poema seu pode ser considerado uma forma de exaltação ou, de acordo com a tradução de Álvaro de Campos, de canto, termo que adotamos largamente neste trabalho, em virtude justamente dessa relação que possui com a tarefa sagrada do poeta. Esse poeta, como vimos nos exemplos anteriores, celebra o belo, o mundo e a promessa de plenitude que encontra na e a partir da poesia.

O poema, em alemão, apresenta rimas em todos os versos, o que Álvaro de Campos buscou conservar em sua tradução. Todos os termos empregados (*Ungetüme; Anonyme;*

<sup>36</sup> Tradução de Álvaro de Campos.

<sup>37</sup> Tradução retirada de *L’Espace Littéraire* (1955), de Maurice Blanchot. O autor não identifica quem é o tradutor do poema.

*Kostüme; Ungestüme*, em alemão; desencanto; entanto; canto; espanto, em português) repetem o som presente em “rühmen” ou em “canto”, criando uma memória sonora e semântica que faz com que todos os versos ecoem a resposta e a imagem de louvor do poeta. A estrutura de perguntas e respostas faz com que haja duas vozes no poema, a do sujeito que formula as perguntas e a do poeta, que se limita a responder que celebra. Apesar de suas respostas serem sempre as mesmas, reforça-se, com base na repetição dessa estrutura de perguntas e respostas dos versos, a relação entre o poetar e a celebração ou o louvor. Essa imagem do ofício do poeta vai ficando cada vez mais forte a cada reiteração da afirmação “Eu canto”.

Em primeiro lugar, como afirmamos, ele canta porque esse é o seu ofício e essa é a resposta do primeiro verso. Depois, ao ser perguntado sobre como suporta a morte e o monstruoso (aqui, a tradução francesa ficou mais próxima do original, *Ungetüme*), ele repete que canta; a partir de sua resposta à terceira pergunta, ficamos sabendo que ele *invoca* ou *nomeia* ou *inominado* e o anônimo porque canta. Esses versos (“O *inominado* e o anônimo, no entanto,/como os consegues nomear? — Eu canto.”) merecem ser destacados pois neles está contida uma particularidade desse fazer poético; através de seu cantar, o poeta de Rilke consegue invocar aquilo que ainda não tem nome, que é desconhecido, imagem que Andresen explora com frequência, ao apresentar o poeta como aquele que dá nome às coisas.

O fazer poético surge, como dissemos, como uma tentativa, ao mesmo tempo, de reconhecer e de fugir à fugacidade e à perecibilidade da vida, e o poeta é a figura central nesse processo, porque ele canta ou, como dissemos, louva. E ele louva apenas, sem nenhum complemento, pois é, a partir de sua exaltação, que ele se faz conhecer e é assim que suporta sua existência. Seu canto confere-lhe até o poder de nomear “o *inominado* e o anônimo”, quase como um segundo Adão. Seu cantar, por si só, é também o que legitima esse cantar e faz com que ele seja verdadeiro, qualquer que seja o disfarce que decida adotar, e o que faz com que seja reconhecido pelo “silêncio dos astros” e pelo “espanto dos raios”.

Se há, como procuramos mostrar, uma influência da poética de Rilke na de Andresen, poemas como esse nos levam a afirmar que o fazer poético, em Andresen é, como viemos sustentando, de fato uma vocação, uma responsabilidade do poeta diante do mundo. Se o poeta, antes e acima de tudo, canta, é porque ele tem a inescapável missão de cantar, e, em sua obra, a poeta portuguesa assume para si essa tarefa, em um mundo que escutaria, cada vez menos, a voz dos poetas.

Dora Ferreira da Silva, ainda em seus comentários à sua tradução das *Elegias*, afirma que, em Rilke, a tarefa poética é sagrada; o poeta não é um “virtuoso” a exercitar o próprio coração, mas é o “salvador” das coisas torturadas que o utilitarismo feroz vai transformando num “fazer sem imagem” (SILVA, 2013, s/p.), o “Tun ohne Bild” de que fala Rilke na IX *Elegia*. É nesse sentido que o poeta pode ser considerado, nas poéticas de Rilke e, também, de Andresen, “o guardador do real”, a partir de um olhar, de uma atenção e de uma abertura especiais para com as coisas do mundo (HÖRSTER, 2001, p. 545).

Em Andresen, como já afirmamos, a tarefa poética também é sagrada e o poeta, como escutador das coisas do universo, deve estar atento para o que lhe está sendo dito. De acordo com Steinberg (2006), para a poeta, “bastaria estar atenta para ouvir o poema. O poeta seria então uma espécie de sacerdote, ou de intérprete, encarregado de traduzir essa respiração cósmica” (STEINBERG, 2006, p. 17). A própria autora teria reconhecido que é justamente “sob o signo da modernidade, no campo da reflexão sobre o ofício poético, que [...] se deu a aproximação [entre a sua poesia e a de Rilke] com maior impacto” (HÖRSTER, 2001, p. 561), talvez porque ela se aproprie, em certo sentido, do modo como Rilke configura poeticamente o drama da poesia, para iniciar a sua defesa do ofício poético.

Andresen faz referência a esse ato de escutar o poema em diversas entrevistas, dizendo que, ainda criança, quando não havia aprendido a ler, acreditava que os poemas existiam no mundo, aguardando, apenas, que os ouvidos dos poetas os escutassem (ANDRESEN, 1987, p. 6). Na *Arte Poética IV*, ela faz uma afirmação análoga:

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. É preciso que eu deixe o poema dizer-se (ANDRESEN, 2015, p. 895).

A poesia aparece, novamente, como uma vocação. A poeta não escolhe ouvir os poemas que a musa ou o universo cantam. Seu esforço também não é o de um artesão, que molda e esculpe a linguagem. Ela tem que *escutar*, “como quem segue um ditado” (ANDRESEN, 2015, p. 896), o que só se torna possível àqueles sujeitos que se entregam completamente ao real e aos sentidos, àqueles que é concedido partilhar do que há de sagrado no mundo.

“Nas palavras dos poetas”, afirma Borges, “encontramos as fórmulas de uma iniciação que se representa como necessidade, como desejo de um sentido” (BORGES, 1997, p. 259), para si e para o mundo. É apenas na materialidade do verbo poético que essa iniciação seria possível, do ponto de vista de Rilke e entendemos que também do de Andresen.

Dentre os poetas que nos propusemos a analisar, em seu diálogo com Andresen, Rilke talvez seja aquele que responde melhor aos desejos da poeta, em relação a sua poesia. Ao contrário do que faz com Camões e Pessoa, ela não procura afastar a sua obra da de Rilke, elencando os pontos em que sua poética divergiria da do poeta de língua alemã. É como se ela desejasse assumir a filiação que lhe foi atribuída pela crítica e que, mais tarde, ela mesma reivindicaria para si, ao se apresentar como leitora do poeta.

### 3.4. Andresen e Hölderlin

Em dezembro de 1967, Andresen publica, no *Jornal do Comércio*, o ensaio *Hölderlin ou o lugar do poeta*, no qual escreve sobre o poeta alemão para quem, segundo ela, não houve lugar em sua época. Apesar de o ensaio se ocupar especificamente de aspectos biográficos e da obra de Hölderlin, entendemos que ele trata, de maneira geral, da visão da poeta acerca de seu lugar e daquele ocupado por seus pares, o que o próprio título já indica. Diante dessa leitura, compreendemos que as questões sobre as quais Andresen escreve dizem respeito, em maior ou menor medida, também à sua obra. Entendemos que, do mesmo modo que faz com Camões, no ensaio de que tratamos anteriormente, a poeta, ao discutir o modo como compreende a poesia de Hölderlin, busca conciliar e aliar seus esforços poéticos àqueles que identifica no poeta alemão – e que, em parte, são semelhantes aos de Rilke, cuja poesia é, não raro, relacionada à de Hölderlin. Assim, mais uma vez, ela estaria tratando, primordialmente, do próprio projeto poético e reforçando as linhas mestras para a interpretação de seus próprios textos, ao falar sobre Hölderlin, além de se filiar a mais um nome de peso da literatura ocidental.

Para Andresen, “Hölderlin foi esse decifrador, esse revelador, que nos ensina a dar a todas as coisas uma atenção sagrada pois que em todas elas está comprometida a nossa salvação. A sua poesia parte da imanência, mas essa imanência está aberta à plenitude da transcendência” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 142). Note-se que essa descrição não difere muito daquelas presentes nos versos que já mencionamos de “Poema” (“O meu interior é uma atenção voltada para fora”) e em passagens de seus ou de suas *Artes Poéticas*, em que afirma, por exemplo, que “o poeta procura tanto a solidão [...] para ver as coisas, quando elas estão sozinhas. [...] A Poesia é a relação do homem com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 53) ou que “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” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Ela vê o poeta como “um anunciador do terrestre” e, por esse motivo “o poeta não tem nenhuma convivência com o mundano. Hölderlin opõe com clareza o terrestre ao mundano. Ele sabe desde o princípio que será destruído pelo ‘tempo de indigência’ do mundano”

(ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 141). Como já indicamos anteriormente, Andresen também é caracterizada pela crítica como a poeta da “pura imanência”, dos substantivos concretos e cujo olhar estaria constantemente voltado ao universo sensível. Sua poesia, porém, ao menos da perspectiva que procuramos construir neste trabalho, seria, do mesmo modo que ela fala da poética de Hölderlin, uma poesia que “opõe o terrestre ao mundano”, atendo-se apenas aos elementos da imanência capazes de nos conduzir em uma jornada de ou em busca de transcendência ou de plenitude. Essa jornada teria como consequência a construção de um novo tempo, em que os poetas fossem novamente acolhidos pela sociedade.

Hölderlin foi um poeta que passou a maior parte da vida desconhecido, até ser redescoberto no século XIX, pelo Movimento da Mocidade (*Jugendbewegung*)<sup>38</sup> (CARPEAUX, 1994, p. 99; p. 225) e ser alçado ao panteão dos grandes poetas alemães. Em *Höldelin ou o lugar do poeta*, Andresen faz referência a essa marginalização da poesia do escritor, afirmando que “nos mesmos tempos a mesma sociedade acolheu outros poetas. Mas acolheu-os porque eles eram também homens de letras, pilares duma cultura oficial. Porém Hölderlin era o poeta em estado puro” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 140). De modo semelhante ao que vimos no ensaio sobre Camões, a poeta opõe, aqui, a cultura oficial, aceita pela sociedade (em Camões, ela se posiciona contra aquilo que chama de uma *institucionalização* da poesia) ao lugar periférico do poeta *real* ou do “poeta em estado puro”, pois, para ela, a arte não deveria estar, sob nenhuma hipótese, subordinada a perspectivas políticas.

A ideia da poesia como vocação não é um tema exclusivo da poética de Andresen ou de sua aproximação da obra de Rilke – e abrimos, aqui, um parêntese. Considera-se que Rilke tenha sido um dos poetas que foi influenciado por Hölderlin, após seu reconhecimento póstumo, e haveria entre os dois “certas coincidências de imagens e palavras” (QUINTELA, 1971, p. 16). Em *Hölderlin ou o lugar do poeta*, a poeta fala sobre esse chamamento dos deuses que envolveria o fazer poético: “como o Kouros<sup>39</sup> é belo para propiciar os deuses também o poeta é puro para invocar e propiciar a plenitude do ser. É essa vocação da poesia que Hölderlin

---

<sup>38</sup> A *Jugendbewegung*, segundo Carpeaux, “foi um movimento de revolta, de estudantes secundários entre 15 e 18 anos de idade, contra a escola, os professores e os pais. Sentiam acertadamente os grandes defeitos espirituais e morais atrás da brilhante fachada de poder e prosperidade do *Reich* alemão. Responsabilizaram, generalizando, ‘os adultos’” (CARPEAUX, 1994, p. 224).

<sup>39</sup> Em *O Nu na Antiguidade Clássica* (1978), Andresen dedica um capítulo à estátua do Kouros de Milo, que ela descreve da seguinte maneira: “Na imagem do homem jovem o artista tenta convocar a juventude do inicial, a inteireza do primeiro instante, a vitalidade intacta e nua do primeiro dia. Mais do que nenhum outro Kouros, o Kouros de Milo é o homem que emerge. Mais do que nenhuma outra estátua, ele é o não-coberto, a aletheia, o não-oculto. O seu corpo intensamente diurno diz a distância que separa o sagrado do divino, diz que o mundo em que estamos é pátria do ser” (ANDRESEN, 1992, p. 52). Sublinhado nosso.

invoca no hino ‘Aos poetas’ (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 142). O hino a que Andresen se refere é “Wie wenn am Feiertage...”, traduzido por Paulo Quintela como “Assim como em dia santo...” e, por Geneviève Bianquis como “Tel, au jour du repos...”. Em seu ensaio, a poeta destaca o fragmento abaixo desse hino de Hölderlin:

Mas a nós cabe, sob a trovada do deus,  
 Ó poetas! permanecer de cabeça descoberta,  
 E com a própria mão agarrar o raio do Pai,  
 O próprio raio e, oculta na canção,  
 Oferecer ao povo a dádiva celeste.  
 Pois se nós formos puros de coração  
 Como crianças, e as nossas mãos sem culpa,

O raio do Pai, puro, não o queimará,  
 E, fundamentalmente abalado, sofrendo do mais forte  
 As dores, nas tempestades do Deus que do alto  
 Caem, quando Ele se aproxima, o coração fica firme.  
 (HÖLDERLIN, 1991, p. 303)<sup>40</sup>

Mais c’est à nous, ô poètes, qu’il appartient  
 de demeurer tête nue sous les orages de Dieu,  
 de saisir dans nos mains la foudre paternelle, l’éclair lui-même  
 et d’offrir au peuple le don divin  
 enveloppé dans nos chants.  
 Car pourvu que nos coeurs soient purs  
 comme le coeur enfantin, et que nos mains soient innocentes,

la foudre pure venue du Père ne nous consumera point,  
 et bouleversé jusqu’au fond, participant aux souffrances d’un dieu,  
 notre coeur éternel ne vacilera point.  
 (HÖLDERLIN, 1986, p. 353-355)<sup>41 42</sup>

A imagem central desse fragmento, dos poetas que estão sob uma trovada de raios divinos e que, se forem puros, conseguirão segurar os raios e comunicar ao povo “a dádiva celeste” reúne algumas questões que trouxemos até este momento acerca da poesia de Andresen. Está presente, em Hölderlin, assim como em Camões, uma ideia de pureza atrelada ao fazer poético, como mostramos que também ocorre em Andresen, a partir do poema “A bela e pura palavra Poesia”. Essa noção, que aparece com frequência em sua obra, parece desempenhar um papel importante no exercício de criação de vínculos entre sua poesia e a de outros poetas, uma vez que a poesia que ela busca é sempre caracterizada como *pura*.

<sup>40</sup> Tradução de Paulo Quintela.

<sup>41</sup> Tradução de Geneviève Bianquis.

<sup>42</sup> As versões do hino de Hölderlin utilizadas como base para a tradução de Quintela e Bianquis são distintas, daí a diferença, no número de versos e no conteúdo apresentado.

No fragmento acima, o adjetivo “puro” (*rein*, em alemão) aparece em duas ocasiões, ambas mantidas nas traduções para o português e para o francês. Na primeira, refere-se ao coração dos poetas: “Pois se nós formos *puros* de coração/ Como crianças, e as nossas mãos sem culpa/ O raio do Pai, puro, não o queimará”<sup>43</sup>. Apenas os poetas que possuam um coração imaculado e “mãos sem culpa” conseguirão agarrar os raios divinos e sobreviver para cantar aos homens as graças dos céus. Em sua segunda ocorrência, o adjetivo caracteriza o raio do Pai. Na tradução de Paulo Quintela, pode-se compreender que ele qualifica o raio ou o próprio deus de quem fala o eu-lírico, mas essa ambiguidade não ocorre no texto original (a tradução de Bianquis elimina a possibilidade de duplo sentido ao colocar o adjetivo logo após o termo “raio”: “la foudre pure venue du Père”). O emprego do adjetivo nesse segundo caso intensifica seu sentido, pois, nesse caso, ele se refere a uma pureza absoluta, porque divina. É essa inocência que o coração dos poetas deve possuir, e somente aqueles que, como as crianças, ainda não tiverem sido conspurcados pelo mundo sobreviverão à trovada do deus e terão acesso à mensagem do Pai. No fragmento destacado de *Hölderlin ou o lugar do poeta*, no qual Andresen fala sobre a importância da pureza nos poetas, é para o trecho acima do poema de Hölderlin que ela chama atenção, pois esse olhar, puro, inaugural, que já mencionamos anteriormente ao falar da poesia andresiana, permite ao poeta ver e cantar o mundo em sua plenitude, que não existe mais em nossa sociedade cindida, reconstituindo-a, ainda que apenas por um momento, a partir do verbo poético.

O eu-lírico do poema também afirma que os poetas devem, “oculta na canção,/ Oferecer ao povo a dádiva celeste”, o que remete aos “Poetas nus em sangue, ó destroçados,/ Anunciadores do mundo” do poema “Os Poetas”, de Andresen. Nos dois casos (três, se considerarmos que Rilke também foi influenciado pela obra hölderliniana), o poeta é a figura que consegue alcançar diretamente o divino, que é capaz de devolver ao mundo o que ele tem de sagrado – através de sua poesia. Ele não precisa, como os demais homens, de um mediador, como um oráculo, pois esse é o *seu* papel, aproximar-se dos deuses e cantá-los aos outros mortais. Os poetas são, para o poeta alemão, os novos profetas, que carregam em si a centelha divina. Essa imagem do poeta como um ser sagrado, cuja palavra carrega a possibilidade da plenitude, é importante dentro do projeto poético andresiano, de tentativa de superação do tempo de indigência que ameaça a sobrevivência da poesia. Nesse sentido, como já afirmamos, não importa à poeta, ao aproximar sua obra da de Hölderlin, a relação com os deuses e o significado religioso que ela possa carregar, mas o lugar sagrado reivindicado pelo poeta.

---

<sup>43</sup> *Itálico nosso.*

O lugar sagrado dos poetas, contudo, já para Hölderlin e muito antes de Baudelaire, não estava assegurado. De acordo com Carpeaux (1964), “não se conhecia o conceito nem o termo de *poète maudit*; a ninguém teria ocorrido afirmar que ‘os deuses o puniram com a loucura porque tinha traído o céu, comunicando uma revelação proibida’” (CARPEAUX, 1994, p. 99). É interessante notar como, primeiro Camões, no ensaio de Andresen, e, agora, Hölderlin, em Carpeaux, recebem o epíteto de “poetas malditos”, o que também está colocado na fala de Andresen, que abre seu ensaio afirmando que “para Hölderlin não houve, no tempo em que viveu, um lugar” e que “Do não ser necessário, da solidão, do abandono Hölderlin tem aquele profundo conhecimento que se exprime na pergunta do poema “O pão e o vinho”: ... e para quê poetas em tempos de indigência” (ANDRESEN 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 140).

Hölderlin teria renunciado o destino da poesia na modernidade que estava nascendo o que, também, em certo sentido, faz Camões, no contexto português, da perspectiva de Andresen -, em versos como os que seguem, da elegia mencionada pela poeta em seu ensaio:

[...] Entretanto às vezes melhor me parece  
 Dormir do que viver assim sem companheiros, ter  
 De esperar assim; e o que fazer e dizer entretanto  
 Não sei; e para quê Poetas em tempos de indigência?  
 Mas eles são, dizes tu, como os santos sacerdotes do deus do vinho,  
 Que iam de terra em terra em noite sagrada.  
 (HÖLDERLIN, 1991, p. 261)<sup>4445</sup>

[...] mais souvent il me semble  
 que mieux vaut dormir que de vivre sans compagnons  
 et toujours dans l’attente, comme nous sommes. Que faire jusqu’à ce jour [futur,  
 et que dire? Je n’en sais rien. A quoi bon des poètes dans ces jours de [misère?  
 Mais ils sont, me dis-tu, pareils aux saints prêtres du dieu des vignes  
 Qui s’en allaient, au cours des nuits sacrées, de pays en pays.  
 (HÖLDERLIN, 1986, p. 345)<sup>46</sup>

Esse poema, um dos mais estudados de Hölderlin, contém, desde o título, referências que nos são caras neste trabalho, ao tratarmos da aproximação entre o poeta e Andresen. “Pão” e “vinho” são termos que remetem, simultaneamente, ao culto do deus grego Dioniso (frequentemente relacionado à figura de Cristo) e à liturgia cristã, responsável pelo exílio dos deuses, dois universos que a poeta portuguesa também aproxima em sua obra.

O poema possui um tom profético, ao apontar a chegada de um tempo em que os homens estariam novamente em contato direto com os deuses, mas também apresenta uma perspectiva

<sup>44</sup> Tradução de Paulo Quintela.

<sup>45</sup> A palavra *poetas* foi grafada, na tradução de Quintela, em letra maiúscula. No entanto, outras traduções, como a de Maria Teresa Dias Furtado, optam por escrever o termo em letra minúscula, provavelmente considerando que o termo só aparece em maiúscula em Hölderlin, porque todos os substantivos são escritos com letra maiúscula em alemão.

<sup>46</sup> Tradução de Geneviève Bianquis.

angustiante para o poeta. No fragmento acima, retirado do final da elegia, o poeta canta suas incertezas, em um mundo no qual a poesia não tem mais lugar e no qual ele é forçado a “viver assim sem companheiros”, em isolamento, como os poetas de seu canto.

O panteão grego não é, para Hölderlin, apenas matéria artística, como adverte Heinrich Heine (1853) que acontecia na modernidade, quando o poeta, cético, “não possui outro objetivo ao cantar senão exprimir, em seus versos, sentimentos puramente humanos” (HEINE, 2010, p. 39). De acordo com Rüdiger Safranski, em *Romantismo: uma questão alemã* (2010), Hölderlin acreditaria que, no mundo, em “cada momento da vida bem-sucedido” (SAFRANSKI, 2009, p. 155), os deuses poderiam ser encontrados:

Os deuses só vivem nos bosques, no vento leve que sopra do mar, nas mulheres que vêm com cestos por sobre os montes, nos homens que sentam calmos à beira do mar ou consertam suas redes [...]. Não na natureza toda, e sim em determinadas paisagens e configurações da rede humana é que o divino tem a sua substância. Ele vai e vem, um jogo interminável de presença e ausência, aparecimento e dissipação. O infinito no finito, o eterno no momento (SAFRANSKI, 2010, p. 155).

O divino estaria, assim, também nas relações entre os homens e, se ele morre na modernidade, é porque perdemos a capacidade de olharmos uns para os outros. Surge aqui uma questão na qual ainda não havíamos tocado, a da importância da comunidade para Hölderlin. Safranski afirma que existe um horizonte político para os poetas românticos que não pode ser esquecido. Ele fala de mitologias capazes de “gerar uma comunidade”, de uma poesia que não se restrinja à esfera privada e ao isolamento, onde corre o risco de se tornar indiferente (SAFRANSKI, 2010, p. 145). Hölderlin e seus companheiros aspiravam a uma poesia que ultrapassasse os limites do indivíduo e que emergisse da totalidade da nação, daí o lamento do poeta por não ter companheiros cantado em “Pão e vinho”. O poema aparece, assim, como uma forma de resistência a um cotidiano no qual a palavra não é mais partilhada e, ao mesmo tempo, como uma forma de tentar restabelecer os vínculos entre os sujeitos em uma comunidade.

A imagem dos poetas “como os santos sacerdotes do deus do vinho,/ Que iam de terra em terra em noite sagrada” ou “pareils aux saints prêtres du dieu des vignes/ Qui s’en allaient, au cours des nuits sacrées, de pays em pays” remete à das mênades, as mulheres que cultuam Dioniso e que teriam acompanhado o deus em sua peregrinação pelo mundo, deixando para trás família e cidade, espalhando o culto do deus entre os povos.

Em seu ensaio sobre Hölderlin, Andresen afirma que “entre Hölderlin poeta do sagrado e a sociedade burguesa não existia nenhuma necessidade, nenhum nexos” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 140). Pensando na relação entre a sobrevivência da poesia e sua partilha, parece que, de modo geral, entre a própria poesia de Andresen e a sociedade a partir da qual

escreve, esses vínculos são ainda mais frágeis do que na época de Hölderlin. Mesmo que sua poesia tenha, muitas vezes, encontrado ecos em Portugal, como no caso das poesias sobre o regime salazarista e o 25 de Abril, a poeta parece sempre ressentir a repercussão e o lugar marginal ao qual é relegada a poesia e que Hölderlin já previra muito tempo antes. A necessidade que ela tem de dividir, através de sua poesia, o mundo que seu verbo criador instaura não é mais compartilhada, porque a palavra poética se tornou apenas mais uma das palavras possíveis e os vínculos entre os sujeitos são extremamente frágeis.

Apesar e, talvez, como consequência desse cenário, os dois poetas não desistem de cantar. No caso de Hölderlin, ele buscava criar, em seus versos, um lugar para que os deuses pudessem se manifestar, conferindo-lhes “uma determinada duração” (SAFRANKSI, 2010, p. 156), a partir da linguagem, uma das preocupações fundamentais de Hölderlin. Cada verso seria uma oportunidade de tirar os deuses de seu exílio e trazê-los novamente para o nosso mundo.

A linguagem seria, para o poeta alemão, simultaneamente, a ocupação mais pura – aqui, novamente, aparece esse termo, importante para o poeta alemão e, entendemos, também para Andresen - e o bem mais perigoso<sup>47</sup> (HEIDEGGER, 1981, p. 35), no sentido de que é o bem primeiro que garante a existência do homem e do mundo. “Nur wo Sprache, da ist Welt” (HEIDEGGER, 1981, p. 38)<sup>48</sup>, afirma Heidegger sobre a poesia hölderliniana. A linguagem é o verbo criador do mundo e, sem ela, não existiríamos.

É nesse sentido que Heidegger entende que, para Hölderlin, “Dichten ist das ursprüngliche Nennen der Götter. Aber dem dichterischen Wort wird es dann seine Nennkraft zuteil, wenn die Götter selbst uns zur Sprache bringen” (HEIDEGGER, 1981, p. 45)<sup>49</sup>. Enquanto homens, recebemos o poder da palavra como uma dádiva dos deuses e o dizer do poeta seria uma forma de transmitir e revelar o divino aos homens, como diz o eu-lírico de “Assim como em dia santo...”. É por esse motivo que Rilke, no poema “A Hölderlin”, chama-o de “magnífico invocador”, como mostra o fragmento abaixo<sup>50</sup>:

A ti, ó magnífico invocador, a ti toda uma vida  
te foi dada a instante imagem, e, quando a exprimias,  
o verso fechava-se como um destino, havia uma morte  
mesmo no mais suave, e tu entravas nela; mas o deus  
que ia à tua frente guiava-te pra lá, pra fora dela.

<sup>47</sup> Apesar de termos consultado o texto original, faremos referência às páginas da tradução espanhola de *Aclaraciones a la poesia de Hölderlin (1944)*.

<sup>48</sup> Em tradução para o espanhol: “Solo donde hay lenguaje hay mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 42).

<sup>49</sup> Em tradução para o espanhol: “poetizar es el originario nombrar a los dioses. Pero la palabra poética no recibe su poder nominativo hasta que los dioses los llevan a nosotros mismos al lenguaje” (HEIDEGGER, 2005, p. 50).

<sup>50</sup> No original, há dois vocativos separados, “du Herrlicher” e “du Beschwörer” (Dir, *du Herrlicher*, war, dir war, *du Beschwörer*, ein ganzes), que Quintela une em um único.

(RILKE, 1983, p. 364)<sup>51</sup>

Pour toi, Maître, c'était, pour toi, exorciseur, c'était toute  
une vie, l'image souveraine quand tu la proférais,  
la ligne se fermait comme en destin, une mort était  
même dans la plus douce, et tu y faisais face; mais  
le dieu avant-coureur t'en tirait dehors.

(RILKE, 2011, p. 3)<sup>52</sup>

No excerto do poema de Rilke, o poeta se refere a Hölderlin como um “invocador”. O termo original, *Beschwörer*, assim como aquele empregado na tradução francesa, *exorciseur*, remetem diretamente, mais do que “invocador”, à capacidade do poeta de se comunicar com o transcendente ou mesmo com o sobrenatural. O verbo alemão *beschwören* possui como um de seus significados a possibilidade de conseguir algo de alguém através da magia<sup>53</sup>. Outro sentido que pode ser atribuído ao verbo é suplicar, rogar. Essa outra acepção também é interessante para a construção dos significados do poema, pela relação que estabelece com as orações de súplica cristãs, retomando a aproximação dessas entre cristianismo e paganismo na obra de Hölderlin, que mencionamos anteriormente. O que fica evidente nesse fragmento é, novamente, o poeta como alguém capaz de ver mais além.

O fragmento do poema de Rilke menciona também a entrega do poeta à sua vocação de cantar. Ele entra na morte que existe em cada uma de suas linhas, “mas o deus/ que ia à tua frente guiava-te para lá, para fora dela”. O verbo utilizado pelo poeta, “guiar” (*führen*) lembra o “presidir” do poema de Andresen que discutimos no início deste capítulo. Há, ainda, uma ideia de sacrifício presente nessa imagem do poema, a qual envolveria o ofício do poeta. Nesse contexto, os deuses surgem como espécies de garantes do poeta, certificando-se de que ele irá regressar do mundo dos mortos para continuar cantando as dádivas divinas.

Em nossa leitura, a poética de Andresen se assenta sobre pressupostos semelhantes. O poeta é o “anunciador de mundo”, a figura que tenta resgatar o divino e mostrá-lo nas coisas do mundo. É evidente que não se pode identificar, em sua poesia, as mesmas preocupações que moveram o poeta romântico. Não identificamos, por exemplo, a atenção à ideia de nação presente em Hölderlin, até porque ambos pertencem a momentos históricos muito distintos. Apesar disso, acreditamos que permanece um olhar atento para a carência de seu tempo e para a perda de lugar da poesia e, como consequência do próprio poeta.

<sup>51</sup> Tradução de Paulo Quintela.

<sup>52</sup> Tradução de Max Schoendorff.

<sup>53</sup> Retirado de: <https://www.duden.de/rechtschreibung/beschwoeren#b2-Bedeutung-3>. Acesso em: 03/08/2018.

Hölderlin “nasceu em uma época de desespero poético, *in dürftiger Zeit*, num presente nulo, fechado nessa nulidade pela dupla ausência dos deuses, já desaparecidos e ainda não aparecidos” (BLANCHOT, 2011, p. 127). Sua escrita poética surge como um grito de resistência pela poesia e, simultaneamente, de aposta nesses deuses em quem o poeta insiste em acreditar e cujos sinais ele busca revelar aos outros mortais.

Nesse contexto, as afirmações de Heidegger de que “es ist die Zeit der entflohenen Götter und des kommenden Gottes. Das ist die dürftige Zeit, weil sie in einem gedoppelten Mangel und Nicht steht: im Nichtmehr der entflohenen Götter und im Nochnicht des Kommenden” (HEIDEGGER, 1981, p. 47)<sup>54</sup> se aplicaria também a Andresen. Como veremos na continuação deste trabalho, a falta dos deuses que não estão mais entre nós e a espera por sua vinda futura são questões que motivam seu poeta.

O poeta, no entanto, também em Hölderlin, não é como os outros homens. Aparece aqui, como já indicamos que ocorre em Andresen, o poeta como uma figura intermediária, que media a relação entre homens e deuses. “Mas eles são, dizes”, canta o eu-lírico do poema que já mencionamos, “Pão e vinho”, “como sacerdotes santos do deus vinho/ Que em noite santa vagueavam de terra em terra”. Nos termos de Heidegger, “der Dichter selbst steht zwischen jenen – den Göttern, und diesem – dem Volk. Er ist ein Hinausgeworfener – hinaus in jenes Zwischen, zwischen den Göttern und den Menschen” (HEIDEGGER, 1981, 47)<sup>55</sup>.

Desde seu lugar, ele procura, à semelhança do Kouros de que fala Andresen no excerto mencionado de *Hölderlin ou o lugar do poeta*, restaurar a inteireza do instante inicial, quando comungávamos do mundo dos deuses, e pôr fim a nosso exílio. Sobre essa questão, Andresen, no mesmo ensaio, afirma que

a Alemanha romântica é um estio maravilhoso do tempo. Mas este estio não consegue deter os caminhos da civilização ocidental, não consegue deter os homens que trabalham incessantemente como as fúrias. Pois a Alemanha romântica não é uma época, é apenas alguns homens. E poderão alguns homens salvar o mundo?

A poesia cada vez mais é para nós aquilo que Hölderlin ensinou: mestra do ser, conhecimento que precede todo o conhecimento, escolha que precede todas as escolhas (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 143).

Também Andresen viveu “uma época de desespero poético”, ainda que com suas características específicas. Ela, como Hölderlin, pergunta “para que servem poetas em tempo

<sup>54</sup> Em tradução ao espanhol: “es el tiempo de los dioses huidos y del dios venidero. Es el tiempo de *penuria*, porque se encuentra en una doble carencia y negación: en el ya-no de los dioses huidos y en el todavía-no del dios venidero” (HEIDEGGER, 2005, p. 52).

<sup>55</sup> Em tradução ao espanhol: “el propio poeta se encuentra en medio de aquéllos – los dioses – y de éste – el pueblo. Es alguien que ha sido arrojado fuera, y afuera quiere decir a esse *entre* que se halla entre los dioses y los hombres” (HEIDEGGER, 2005, 51).

de indignação?” e questiona se ela e seus companheiros poetas são, de fato, capazes de restaurar o lugar da poesia. Essa fala da poeta está, de um lado, carregada de desilusão em relação ao que, de fato, ela poderia alcançar com e pela poesia, já que as “Parcas Fúnebres”, que controlam os fios de nossas vidas e também das dos deuses, têm pouco interesse em resgatar o tempo que já passou, e, de outro, lutando e, como dissemos, *dramatizando* esse cenário de indignação na própria poesia, para tentar restaurar o seu lugar:

**Encruzilhada**

Onde é que as Parcas Fúnebres estão?  
- Eu vi-as na terceira encruzilhada  
Com um pássaro de morte em cada mão.  
(ANDRESEN, 2015, p. 358)

O poema de Andresen fala das parcas ou moiras, divindades responsáveis pelo fio da vida dos mortais, e é construído em cima de referências à sua imagem e poder de controlar nosso destino e a duração de nossa vida. São três as parcas, Cloto, Láquesis e Átropos ou Nona, Décima e Morta, e três os versos do poema, todos decassílabos. São três também as encruzilhadas, simbolicamente, locais de tomada de decisões. A poeta afirma que as parcas estão na terceira delas, o que indica uma proximidade da morte, pois as outras duas encruzilhadas, a do nascimento e a do curso da vida, já teriam ficado para trás. O adjetivo empregado no primeiro verso, “fúnebres”, grafado em maiúscula, também aponta para a visão da poeta acerca dessas deusas; haveria algo de intrinsecamente funesto nelas, mesmo que apenas uma das parcas seja responsável por cortar o fio de nossas vidas, do mesmo modo que haveria algo de fúnebre em relação ao destino da poesia na época em que a poeta escreve.

A pergunta que abre o poema, “Onde é que as Parcas Fúnebres estão?”, parece sugerir que o eu-lírico, que quer saber a localização das moiras, deseja evitar o encontro com elas e, assim, escapar, ainda que apenas momentaneamente, à morte, como se fosse possível desviar do caminho traçado pelas irmãs. A descrição das parcas na encruzilhada “Com um pássaro de morte em cada mão”, a qual remete, com sua sinistra simetria, a um ritual mortuário, contribui para criar a imagem de que elas aguardam, solenes, o eu-lírico, como quem espera pacientemente por alguém que sabem não poder escapar delas. Se considerarmos o cenário construído por Andresen em sua obra, a cena das parcas pode ser considerada, novamente, como uma referência ao destino trágico da poesia para a poeta, o qual, neste caso, aparece como uma sina inescapável. Esse tipo de poema contrasta com a imagem que chamamos *solar* de muitos poemas de Andresen. Por vezes, a poeta se mostra desanimada e desesperançada, diante da perspectiva de sobrevivência da poesia.

Essa imagem das parcas ou fúrias é semelhante à das parcas de Hölderlin:

### Às parcas

Dai-me, Potestades, mais um verão apenas,  
Apenas um outono de maduro canto,  
Que de bom grado, o coração já farto  
Do suave jogo, morrerei então.

A alma que em vida nunca desfrutou os seus  
Direitos divinos nem no Orco acha repouso;  
Mas se eu lograr o que é sagrado, o que  
Trago em meu coração, a Poesia,

Serás bem-vinda então, paz do mundo das sombras!  
Contente ficarei, mesmo que a minha lira  
Não leve comigo; uma vez, ao menos,  
Vivi como os deuses, e é quanto basta.  
(HÖLDERLIN, 1991, p. 87)<sup>56</sup>

### Aux Parques

Je ne demande rien qu'un été, ô Puissantes,  
Et un automne encore où murissent mès chants,  
Pour que, plus aisément, de ce doux jeu comblé,  
Mon coeur à mourir se résigne.

L'âme qui de ces droits fut ici-bas frustrée  
Même dans les enfers ne connaît pas de paix,  
Mais si je vois fleurir l'oeuvre sacrée,  
Bien cher entre tous, mon poème,

Alors je sourirai aux Ombres infernales,  
Mon coeur sera contente, dussé-je sur le seuil  
Abandonner mon luth. Une seule journée  
J'aurai vécu l'égal des dieux. Il me suffit.  
(HÖLDERLIN, 1986, p. 136-138)<sup>57</sup>

A ode “Às parcas” é uma súplica do eu-lírico às potestades do destino. Ele suplica que elas lhe deem mais tempo para que ele alcance “o que é sagrado, o que/ Trago em meu coração, a Poesia”. Cabe destacar que essa ação do poeta de clamar pelos deuses é a mesma que Rilke utiliza para se referir a Hölderlin no poema “A Hölderlin”. O poeta é, em Rilke, o *Beschwörer*, o “invocador”, na tradução de Quintela, e nesse poema ele *invoca* (*beschwören*) as divindades do destino.

Apesar de o poema todo ser dirigido às parcas, elas aparecem, nominalmente, apenas no título do poema. No primeiro verso, o poeta se dirige às “potestades”, mas não repete o vocativo

<sup>56</sup> Tradução de José Paulo Paes.

<sup>57</sup> Tradução de Geneviève Bianquis.

ou reitera a quais deusas se dirige em outros momentos. O eu-lírico do poema, que, ao final da segunda estrofe, descobrimos que é um poeta, não deseja escapar indefinidamente da morte. Ele pede às parcas apenas mais um verão e um outono e, caso as deusas concedam seu pedido, ele afirma que se entregará à morte “de bom grado”. A justificativa para seu pedido é que a alma do poeta nunca teria desfrutado seus direitos divinos durante a vida e, por esse motivo, não descansaria quando entrasse no mundo dos mortos. Se ele alcançar “o que é sagrado”, ou seja, a Poesia, poderá morrer em paz, pois “uma vez, ao menos”, terá vivido “como os deuses, e é quanto basta”. Estabelece-se, assim, uma relação de temporalidade, entre o presente e o futuro do eu-lírico, entre um momento em que sua alma está atormentada, por não ter cantado todas as suas canções, e busca alcançar sua plenitude, que está na poesia – por isso, o eu-lírico pede tempo às parcas - e um segundo momento, no qual ela poderá repousar no mundo dos mortos.

A poesia é o que o eu-lírico do poema traz em seu coração. Nas duas vezes em que o termo “coração” aparece, tanto em alemão quanto na tradução de José Paulo Paes (a tradução de Geneviève Bianquis omite a segunda ocorrência do substantivo), faz-se referência ao canto do poeta. No primeiro caso, o eu-lírico diz: “Que de bom grado, o coração já farto/ Do suave jogo, morrerei então” ou “Pour que, plus aisément, de ce doux jeu comblé./ Mon coeur à mourir se résigne”. O “suave jogo”/ “doux jeu” é a poesia e o poeta espera, após o tempo que pede às parcas, estar com “o coração já farto” de cantar.

A ideia de saciedade (em alemão, o termo é *gesättiget*, particípio passado de *sättigen*, literalmente, “saciar-se”, “satisfazer-se”) cria uma imagem de um alimento que vai, aos poucos, sendo sorvido pelo poeta, até seu coração estar satisfeito, reforçando sua relação com o tempo, daí a necessidade de o eu-lírico conseguir mais um verão e um outono. Em alemão, “de bom grado”/ “plus aisément” aparece como *williger*, forma comparativa do adjetivo *willig*. O emprego do adjetivo nessa forma reitera a relação temporal necessária ao cumprimento do destino do poeta. Há um antes e um depois, quando seu coração estará farto de cantar e ele, tendo cumprido sua missão, poderá, então, descansar em paz. Ainda nesse fragmento, o “suave jogo” que é a poesia também intensifica a relação entre o fazer poético e a existência do eu-lírico. Ele busca esse jogo que irá preencher e dar sentido a sua vida, até que ele se sinta pleno. Isso significa que não basta um poema; o poeta deve cantar sempre e mais, nesse tempo que pede às parcas, para sentir que seu destino se completou, pois cada canto aproximaria mais o poeta da salvação da poesia e do mundo. Mas esse é apenas um desejo do eu-lírico; nada garante que, de fato, ele vá alcançar a união completa com a poesia. É por isso que Andresen diz, sobre

esse poema, em *Poesia e realidade*, que “É nesta lacuna, nesta impossibilidade de fusão com a Poesia, nesta distância que o separa dos Deuses, que o espírito de Hölderlin se despedaça, vencido” (ANDRESEN, s/d, p. 54).

A segunda ocorrência do substantivo “coração” no poema se dá na segunda estrofe: “Mas se eu lograr o que é sagrado, o que/ Trago em meu coração, a Poesia,”. Esse segundo caso reafirma a relação entre a poesia e o coração do poeta e entre poeta e sagrado, se admitirmos que, como diz eu-lírico, a poesia é a realização desse sagrado. Isso nos permite afirmar que, se poesia é sagrado, palavra poética é palavra sagrada. Também na segunda estrofe, o eu-lírico afirma: “A alma que em vida nunca desfrutou os seus/ Direitos divinos nem no Orco acha repouso”. O termo “também” (*auch*), que aparece, em termos de sentido, na tradução para o português, como “nem” e, na tradução para o francês, como “même”, indica que a alma do poeta, que ainda não teve a garantia da concretização de seu direito divino, não encontrará paz no Orco, mas também não a encontra em vida, porque ainda não cumpriu seu destino sagrado.

Na terceira estrofe, o poeta diz que, se tiver cumprido sua missão, “Serás bem-vinda então, paz do mundo das sombras!”/ “Alors je sourirai aux Ombres infernales,”. Ele não recusará a morte, mas a receberá de braços abertos e descera ao mundo das sombras. Aqui, mais uma vez, aparece a imagem do tempo, enquanto regulador da vida humana. O poeta sabe que irá morrer e não se recusa a aceitar a morte, sua, não da poesia. Ele aceita, inclusive, abandonar sua lira quando chegar o momento, porque também o seu fazer poético está atrelado à vida, ao tempo que ele tem no mundo dos vivos. Se não fosse assim, aliás, sua súplica às parcas não teria razão de ser.

O poeta pede às parcas, nesse poema de Hölderlin, o mesmo que deseja o eu-lírico de Andresen em “Encruzilhada”: tempo. Nos dois casos, o eu-lírico sabe que as parcas lhe aguardam e que o fio de sua vida será cortado e, em ambos os cenários, pretendem evitar o encontro com a morte. O tempo que pedem é para cantar e, com esse cantar, tentar salvar a palavra que perde seu lugar, para tentar segurar as engrenagens do tempo e, retomando uma passagem já citada do ensaio de Andresen, deter “os homens que trabalham incessantemente como as fúrias” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 143).

Se, em vida, o poeta conseguir cumprir sua missão e partilhar a palavra poética, assegurando sua sobrevivência, ele aceita de bom grado ser levado ao mundo das sombras, porque sua palavra perdurará, mesmo que ele pereça:

Se a palavra aponta para o passado, é porque já existia. Se aponta para o presente, é porque neste se dá o drama da comunhão entre a palavra e a carne. E se aponta para o futuro, é porque existe em toda locução uma trama, um desejo, um anseio de eternidade que será tanto mais poético quanto mais

*originalmente* evocado e trabalhado. É o que acontecia com Hölderlin (RODRIGUES, 1994, p. 23).

Para Andresen, Hölderlin, como Camões e Rilke, luta contra um tempo no qual a poesia não tem mais lugar, e esse parece ser o principal motivo para que a poeta estabeleça um diálogo com a sua obra. Se sua palavra aponta para o futuro, é como tentativa de sobreviver ao tempo de indigência e de indicar uma nova ordem, na qual poesia e poeta estejam novamente seguros, como deseja Andresen.

A palavra da poeta portuguesa estaria na interface entre um presente de tentativa comunhão com as coisas, e um futuro em que palavra e poeta deixariam de ser perecíveis e no qual se completaria “a união absoluta com a Realidade” (ANDRESEN, 1960, p. 53). Mas, como pergunta a poeta ao final do ensaio *Hölderlin e o lugar do poeta*, “poderão alguns homens salvar o mundo?” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 143).

#### 4. A POETA E O SAGRADO<sup>58</sup>

Neste capítulo, procuramos compreender como se dá, na poesia de Andresen, a batalha pela sobrevivência da poesia, considerando, agora, aspectos gerais de seu projeto poético, para além das relações que estabelece com outros poetas. Buscamos analisar como se dá a dramatização da e na própria poesia, a partir do gesto de ressacralização do fazer poético, proposto pela poeta. Nesse contexto, para Andresen, a escrita poética aparece como capaz de criar e transformar o mundo, sendo um dos poucos lugares de resistência que teriam sobrevivido ao estado de decadência e de crise da palavra na modernidade. Também buscamos compreender como se dá a aproximação da obra da poeta a alguns traços do romantismo. Discutimos, ainda, pontualmente, a importância da ideia de projeto para Andresen e seu lugar entre os poetas que, no século XX, sacralizam a poesia.

##### 4.1. Poesia e resistência

No ensaio de 1977, *Poesia e Revolução*, a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen afirma: “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). Com isso, a poeta defende que a arte e, em específico, a poesia, estão na base da existência dos homens, mas, em particular, da sua própria, e que a poesia teria relação com todos os aspectos de nossas vidas, o que inclui a política. Isso porque a política é uma das manifestações do nosso “estar na terra”, nos termos de Andresen. Quando, então, fala em seus poemas do mar ou da praia, a poeta, de seu ponto de vista, estaria tratando dessas implicações de nossa vida na terra e das possibilidades que se colocam diante de nós. Ela também estaria buscando criar ou recriar a união, “a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros e com a vida, com o mundo e com as coisas” (ANDRESEN, 1977, p. 78).

Logo de partida, então, destacamos um aspecto presente nesses fragmentos e que é importante para esta pesquisa, a preocupação de Andresen com o lugar ocupado pela poesia em nossa sociedade. Como vimos mostrando,

o lugar do poeta na cidade dos homens é tema a que Sophia dedica alguns ensaios. Neles, recusa a atitude modernista que defende a arte dissociada por completo da ética e da política, sem, contudo, afiliar-se ao neo-realismo seu contemporâneo, que defende a arte a serviço da política (SILVA, 2007, p. 39).

---

<sup>58</sup> A primeira versão deste capítulo foi apresentada no IV Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, em outubro de 2018.

É por isso que ela defende Camões e Hölderlin, nos ensaios que dedica a esses poetas, contra a institucionalização da obra do primeiro e contra a marginalização da poesia pelo Estado Novo e pelo Governo Provisório, após o 25 de Abril, servindo-se da obra do segundo. Em ambos os casos, o que está em discussão é a valorização ou não de determinados poetas e de determinadas formas de literatura, em virtude de justificativas políticas. Como mostramos, a poesia de Camões foi apropriada pela ditadura salazarista, apesar de todo o discurso oficial ser de diminuição do valor da poesia e de o poeta ter escrito contra o que chama de “a surdez” do povo português. A poesia de Hölderlin, por sua vez, foi ignorada durante sua vida, por não corresponder às expectativas da cultura oficial do tempo. Andresen se coloca contra o modo como os dois poetas foram tratados, pois a poesia, para ela, essa poesia da inteireza e da unidade que ela valoriza e busca produzir e que identifica nos dois poetas, não deveria ser rejeitada ou colocada a serviço da política.

Para Andresen, é “a política que deve ser corrigida”, quando não estiver de acordo com o que diz a poesia, porque esta encarna e integra os princípios de liberdade e justiça humanas. Nessa jornada, o fazer poético se torna fundamental, já que permitiria a reconciliação entre os homens e entre os homens e o mundo, o que confere à poesia um papel de destaque nessa nova ordem que a poeta procura construir. Em uma sociedade na qual a poesia perdeu seu lugar sagrado, Sophia tenta recuperar o lugar da palavra poética. A escrita poética de Andresen tematiza a sobrevivência da poesia em uma sociedade prosaica; ela relata e reage ao drama do sagrado, travando uma batalha pelo lugar da poesia *na* poesia. Seu projeto poético é, então, construído em nome da poesia, com o objetivo de assegurar e restaurar seu estatuto, que teria se perdido na modernidade.

Dessa perspectiva, o fazer, ou, talvez, o *dizer* poético – no sentido de que a experiência poética resulta em um dizer, uma elocução criadora de mundos, a partir da palavra do poeta – seria uma tentativa, ainda que momentânea, de atingir a plenitude, com base na comunhão de todas as coisas, a qual, na modernidade, teria sido alienada do homem. Não é aleatório, então, o recurso da poeta a termos pertencentes à seara religiosa. Andresen emprega esses termos justamente porque considera a poesia território sagrado, que merece ser defendido do utilitarismo de nossa época, até pela capacidade que teria na “desalienação” dos homens, ou, em termos menos marxistas, no processo de religação entre a humanidade e entre a humanidade e o mundo.

Para continuar a discussão sobre o sagrado *da* ou *na* poesia de Andresen, destacamos mais uma passagem do ensaio, anteriormente mencionado, *Hölderlin ou o lugar do poeta*. Andresen afirma que, “para o poeta, pureza e beleza estão ligadas”. E continua:

Pois a beleza mostra a ordem, o acerto do universo, a verdade que nos seres e nas coisas se manifesta. Na beleza lemos algo que responde ao nosso destino, a significação do nosso estar na terra. [...] A missão do poeta é decifrar, revelar, mostrar e invocar essa ordem (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 142).

Nessas afirmações da poeta, entendemos, como viemos argumentando, que seja possível identificar traços de seu próprio projeto poético e daquilo que ela entende ser sua missão, enquanto poeta. Também acreditamos que sua postura em relação a seu ofício e à poesia carrega traços que podem ser identificados como românticos ou, ao menos, que podemos falar de uma poesia que ecoa parte da tradição romântica, uma vez que, para a poeta, não há nada mais sagrado que a própria poesia e, em seus poemas, não raro, poesia e poeta assumem um lugar distinto daquele atribuído aos homens comuns. Ela reivindica esse lugar sagrado – e o reconhecimento que o acompanha - para si e para os demais poetas, e talvez seja por esse motivo que a poeta fale de Hölderlin e sua obra como “um dos testemunhos mais luminosos, mais perfeitos, mais puros” (ANDRESEN, 1967 *apud* SILVA, 2007, p. 140) e, ao mesmo tempo, recorde que, em vida, ele foi tratado como “a quinta roda dum carro”, alguém desnecessário e que poderia ser deixado de lado.

Nesse contexto, destacamos um fragmento do ensaio “La revolución romántica”, de Paul Bénichou, que compõe o livro *La coronación del escritor (1973)*, em que o historiador fala sobre a consagração do poeta como uma espécie de sacerdote, na era romântica:

Lo esencial lo suministró cierta mutación de la fe humanista del siglo precedente, y que en el seno de esta mutación, aunque se presentara como un compromiso con la tradición religiosa, continuaban dibujándose los contornos de un poder espiritual nuevo, que se hacía residir en la literatura, elevada a una dignidad hasta entonces desconocida. El espiritualismo romántico propende a investir esse poder más particularmente a la poesía; en este sentido el romanticismo es una consagración del poeta. [...] En la exaltación de la poesía, elevada al nivel del más alto valor, convertida en verdad, religión, luz sobre nuestro destino, es donde hay que ver sin duda el rasgo distintivo más seguro del romanticismo [...]. El escritor inspirado reemplaza, como sucesor del sacerdote, al Filósofo de la época precedente. (BÉNICHOU, 1981, p. 254).

A postura de Andresen, que escreve a partir da década de 1940 do século XX e está, portanto, longe dos românticos de que fala Bénichou, parece, ainda assim, guardar semelhanças com esse movimento. Como já afirmamos, a poeta escreve, em parte considerável de sua obra, sobre a perda de lugar do poeta – o que, por si só, já a afasta do momento de que trata o excerto

acima, no qual o poeta teria sido alçado ao posto de sacerdote, em substituição aos sacerdotes religiosos. No entanto, seu desejo é o de devolver ao poeta esse lugar sagrado que lhe atribuem os românticos, o qual para ela, é seu de direito e, com isso, resgatar também a poesia.

É nesse sentido que afirmamos que a discussão, na obra da portuguesa, possui um caráter essencialmente poético, não teológico, como havíamos inicialmente pensado, ao iniciar a pesquisa. Sua preocupação é, sempre, a poesia, e todo seu esforço poético está em exaltá-la e em fazer com que toda a sociedade também a exalte. É isso que ela faz nessa passagem da *Arte Poética II*:

Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca durma, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e completa. [...] É da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos [...] E se tudo é dito numa escrita mágica, é porque a magia foi a substância do tempo (ANDRESEN, 1963, s/p).

A poesia, do modo como a poeta a descreve, no fragmento acima e em outros textos, exige tudo dela e é uma vocação, uma entrega de sua vida à missão de estar sempre atenta ao mundo e de cantar aquilo que lhe é “dito numa escrita mágica”. Há algo de sobre-humano nesse seu esforço poético, que faz com que ela seja capaz de escutar a magia que “foi a substância do tempo”, colocando-a em versos.

Destacamos um exemplo, de *Dia do Mar*, que, em nossa leitura, sintetiza a visão de Andresen acerca do lugar da poesia e dos poetas:

#### **Os Poetas**

Solitários pilares dos céus pesados,  
Poetas nus em sangue, ó destroçados  
Anunciadores do mundo  
Que a presença das coisas devastou;  
Gesto de forma em forma vagabundo  
Que nunca num destino se acalmou.  
(ANDRESEN, 2015, p. 204)

No poema acima, está presente, de um lado, a grandiosidade que a poeta atribui ao fazer poético e, de outro, a imagem da errância e da insignificância do fazer poético em nosso tempo. Os poetas aparecem, nesse poema, como as figuras que, sozinhas, carregam o peso dos céus sobre seus ombros, anunciando aos mortais o reino a que não temos mais acesso, desde nossa queda. Essa imagem faz recordar uma afirmação de Bénichou, para quem, “al convertirse el

poeta en el cantor de los días presentes, no dejó por ello de ser le heredero de los profetas” (BÉNICHOU, 1981, p. 318).

De fato, nesse poema, os poetas são apresentados como profetas, *anunciadores de mundo*. O modo como são invocados confere a eles a característica de figuras *duais*, intermediárias, que têm acesso a dois mundos, o humano e o divino, ainda que apenas uma centelha deste seja compartilhada com os homens. A poesia seria uma vocação e o poeta, arauto dos deuses, daria sua vida ao anúncio do que há de sagrado no mundo e da possibilidade de voltarmos a ser seres plenos, inteiros. O destaque conferido à expressão “anunciadores do mundo”, colocada em um verso separado da oração à qual se vincula, reitera essa imagem do poeta como um mensageiro para o leitor. Apesar disso, seu gesto teria cada vez menos valor e se tornaria quase invisível, o que impediria o poeta, que se entrega totalmente ao chamado da palavra (ele está, afinal, nu “em sangue”, devotando sua vida à missão que lhe foi atribuída), de cumprir seu destino.

Andresen escolhe caracterizar o gesto dos poetas de “vagabundo”, termo que carrega uma ambiguidade. De um lado, o gesto dos poetas é inútil, vão, e eles se veem rebaixados, pois seu gesto é considerado desnecessário pelo mundo. De outro, “vagabundo” caracteriza o percurso dos poetas em nossa sociedade, errático e sem rumo, ainda que se proponham a resgatar a poesia, já que eles não têm lugar.

Essa falta de lugar dos poetas se deve, entre outros motivos à fragmentação da modernidade. A poeta defende que, em sua poesia, as dimensões ética e estética não se separam, porque poesia e vida, poesia e política estão sempre associadas. Separar essas duas dimensões, a da política e a da criação artística, significaria manter o homem cindido, “de si próprio, dos outros e da vida” (ANDRESEN, 1977, p. 78). Nesse contexto, ganha destaque a categoria de inteireza ou plenitude, trazida por Andresen no ensaio sobre Hölderlin, quando fala de sua relação com a poesia de Fernando Pessoa e também em outros textos e poemas. Esse conceito pertence à esfera religiosa e solicita noções como as de totalidade e integridade e implica em uma crítica à modernidade, no sentido de que põe termo à noção de um homem cindido ou fragmentado, em si mesmo (e é em virtude dessa cisão que a poeta afasta sua obra da de Pessoa) e em sua relação com o mundo. Essa é uma questão central para se pensar no lugar revolucionário ocupado pela poesia, na visão de Andresen, com base na reserva semântica dessa categoria.

Sua poesia estaria, em sua leitura, *sempre* tratando da vida humana – o que inclui, evidentemente, questões explicitamente políticas. A poeta defende a existência de um horizonte ético bastante definido em sua obra, que compreenderia as questões políticas de seu próprio país e, também, o estatuto da poesia e do poeta. Como lembra o poeta Eucanaã Ferraz, em sua apresentação à recente coletânea *Coral e outros poemas (2018)*, o primeiro livro de Andresen, *Poesia*, foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial e, ainda que não haja referências diretas ao conflito, um certo pesar da poeta se fazer sentir em toda a obra (FERRAZ, 2018, p.19). Não negamos que haja um olhar para a política de sua época, em especial porque parte considerável de seus livros foi publicado durante uma ditadura, mas entendemos que o horizonte de escrita de Andresen seja sempre e sobretudo a poesia. Quando fala de política ou do que chama de *real*, é, ainda, da poesia que ela está falando.

Ainda sobre a relação de Andresen com a poesia, citamos, na introdução deste trabalho, uma passagem da entrevista que a poeta concedeu a José Carlos Vasconcelos, que retomamos agora, na qual ela afirma que entende a poesia como “uma luta contra a treva e a imperfeição. É a tentativa de ordenar o caos, de nos salvarmos do caos, embora dele sempre alguma coisa fique, uma certa rouquidão que é a sua voz” (ANDRESEN, 1991, p. 9). Essa rouquidão pode ser descrita como o “apesar de” de sua obra, uma hesitação, como se houvesse, sempre, algo nesse objeto que ela não é capaz de apreender. É com essa imagem que Andresen abre seu primeiro livro:

Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias.

(ANDRESEN, 2015, p. 61)

Essa é a face de terror, dúvida, hesitação e ausência da poesia de Andresen<sup>59</sup>. Ao lado do sol do “céu de todo o deus deserto”<sup>60</sup>, da torre “Que viste um dia branca ao pé do mar”<sup>61</sup> e das “estátuas puras e concretas”<sup>62</sup>, a poeta sente, na “Noite das coisas, terror e medo/ Na

---

<sup>59</sup> De acordo com Rudolf Otto (1917), um dos aspectos do sagrado é justamente o *mysterium tremendum*, um terror ou assombro diante do numinoso (OTTO, 2007, p. 45-46). No caso de Andresen, “o sentimento de criatura, a sensação da própria nulidade, de submergir diante do formidável e arrepiante” (OTTO, 2007, p. 49) estaria vinculado não necessariamente a deuses e a uma religião, mas à relação entre a poeta e a poesia, a sua devoção, se podemos chegar a tanto, a ela. Não se trata, então, de uma relação da poeta com um sagrado institucionalizado, muito pelo contrário; ela reagiria a um excesso de institucionalização e a uma perda do lugar do sagrado poético.

<sup>60</sup> Versos do poema “Meio-dia”, de *Poesia (1944)*.

<sup>61</sup> Verso do poema “Eu chamei-te para ser a torre...”, de *Coral (1950)*.

<sup>62</sup> Verso do poema “As estátuas”, de *No tempo dividido (1954)*.

aparente paz dispersa/Sobre as linhas caladas”<sup>63</sup> e vê as “Parcas fúnebres” “Com um pássaro de morte em cada mão”<sup>64</sup>. A própria poeta afirma, no ensaio *Poesia e realidade*, que “a relação do homem com as coisas nunca é uma túnica sem costura. Há sempre uma lacuna. Essa lacuna o poeta leva-a como uma ferida na sua carne ou, como diz Hölderlin, como um espinho no seu peito” (ANDRESEN, 1960, p. 53).

Haveria, então, sempre uma *falta* no fazer poético e, no caso específico de que tratamos, na poesia de Andresen, a qual, muitas vezes, motiva a poeta a escrever. Como afirmamos, essa aliança não é perfeita, havendo uma *lacuna* deixada na tessitura entre o poeta e o real, explicitada por Andresen, que está relacionada à oposição presença/ausência, que marca a relação da poeta com a unidade que busca alcançar, e a uma oscilação característica de sua poética. Ao mesmo tempo que “É o teu rosto ainda que eu procuro/ Através do terror e da distância/ Para a reconstrução de um mundo puro” (ANDRESEN, 2015, p. 356), como diz o eu-lírico no poema “É o teu rosto...”, de *Mar Novo*, a poeta pergunta, em “Será possível”, de *O Nome das Coisas*: “Será possível que nada se cumprisse?” e “Que nada sejam senão seu rosto ido/ Sem regresso nem resposta – só perdido?” (ANDRESEN, 2015, p. 701).

A poeta acredita na poesia e dedica-se ao fazer poético, porque ele é sua vocação, sua responsabilidade diante da própria poesia, então continua escrevendo e lutando pela poesia. Como afirma Ferraz,

sua consciência crítica vigilante, decididamente moderna, nunca desviou das ruínas do mundo. Mas se ameaças, morte e caos irrompem como a face terrível das coisas, o poema lhes devolve a perspectiva de fundação de uma vida pacificada e justa. Trata-se de uma dimensão política, ética, moral, que cada novo livro confirmará e tornará mais intensa. Desse modo, o poema de abertura de *Poesia* se encerra com uma imagem redentora: “E nunca as minhas mãos ficam vazias”; os versos erguem-se, portanto, como sinal positivo, matéria viva, presença que preenche o vazio e o silêncio deixados pela morte (FERRAZ, 2018, p. 19).

Essa concepção da poesia em Andresen aparece, por exemplos, no poema “Como o rumor”, de *O nome das coisas*:

#### **Como o rumor**

Como o rumor do mar dentro de um búzio  
O divino sussurra no universo  
Algo emerge: primordial projecto  
(ANDRESEN, 2015, p. 659)

<sup>63</sup> Versos do poema “Na noite das coisas...”, de *Poesia* (1944).

<sup>64</sup> Verso do poema “As Parcas”, de *Mar Novo* (1958).

O murmúrio do divino de que fala o poema existe dentro do búzio e quem o recolhe é a poesia. Do mesmo modo que o divino é inerente ao búzio, ele é, na concepção de Andresen, também inerente à poesia, em especial a uma poesia que fale do real, se considerarmos, de acordo com Eliade, que “o sagrado é o real por excelência” (ELIADE, 1992, p. 50). A autora se voltaria a esses elementos da paisagem natural, como as conchas, pois o sagrado estaria contido neles; é a partir desses elementos que ela recolheria o sagrado e construiria seu “primordial projecto” de luta pela poesia. A poeta, ao falar de sua trajetória poética, afirma que a poesia sempre foi, para ela, um *projeto* de vida, termo que aparece no poema acima e também em outros da poeta (ANDRESEN, 1991, p. 10). Nesse contexto, a experiência do real, do mundo visível, poderia ser traduzida em uma crença na força e na importância da poesia.

Sob esse ponto de vista, ganham destaque os elementos do espaço natural. Em certo sentido, a evocação desses elementos se aproxima de um ideal edênico, de retorno ao Paraíso, remetendo à imagem da queda do homem, responsável por gerar nossa falta e nossa cisão primordiais. A retomada dessas imagens e a tentativa do sujeito poético de se religar a elas parece contribuir para sua tentativa de restabelecer uma ordem foi que quebrada. Esse é outro aspecto em que sua poesia se aproxima das diretrizes do romantismo. Em *Le Savoir Romantique de la Nature*(1985), Georges Gusdorf afirma:

Or l'unité de la nature est le fondement de notre rapport au monde ; au départ et à l'arrivée de toute pensée, il y a l'insertion de l'homme dans l'univers où s'affirme sa présence. La nature n'est pas ce gros objet matériel, ou cet amoncellement d'objets, devant nos yeux ; la nature n'est pas l'impassible théâtre, le réceptacle de nos activités. Elle corrobore à tout instant nos sensations et nos mouvements, elle facilite ou elle fait obstacle. La science mécaniste rompt avec l'alliance élémentaire du poisson avec l'eau, de l'oiseau avec l'air. L'homme se trouve en suspension dans le milieu humain (GUSDORF, 1985, p. 45).

Dessa fala de Gusdorf, destacamos a ideia de “uma unidade da natureza como fundamento de nossa relação com o mundo”. Andresen poeta defende justamente essa postura diante do mundo, partindo do universo natural. É o “meio humano”, como fala Gusdorf, que, também na poeta portuguesa, divide o homem, separa-o e rompe com a aliança presente anteriormente no mundo.

O “primordial projeto” de aliança entre homem e mundo nos é oferecido pelos seres e coisas colocados diante de nós e é tarefa do poeta devolver seu sentido sagrado, revelar e restaurar essa “aliança entre a condição humana e a divina” (SILVA, 2007, p. 19). Nessas imagens e, mais do que isso, nessas palavras que ela nomeia, a poeta encontra o caminho para

alcançar a plenitude, a partir do gesto mágico de nomeação (MACHADO, 2012, p. 64). A poeta procura encontrar *o nome das coisas* (título do livro de 1977), a exemplo do que o eu-lírico enuncia no poema “Coral”, do livro homônimo de 1950:

### Coral

Ia e vinha  
E a cada coisa perguntava  
Que nome tinha.  
(ANDRESEN, 2015, p. 255)

O círculo, que aparece com frequência em sua obra, é a imagem da perfeição, da eternidade, “lugar de passagem entre o horizontal e o vertical, entre o terrestre e o espiritual, entre a vida e a morte, e a ressurreição, talvez” (MALHEIRO, 2008, p. 247). No poema “Coral”, também há uma alusão a essa imagem do círculo e da repetição, criada a partir da expressão “ia e vinha” do primeiro verso e da rima entre *vinha* e *tinha*.

O título do poema, “Coral”, pode se referir aos animais que vivem nas praias e oceanos e eram utilizados, na Grécia Antiga, em virtude de sua pureza, em alguns rituais religiosos, trazendo, novamente, na poesia de Andresen um elemento do real como porta de entrada para o mundo dos deuses. A ação central do poema – *o perguntar às coisas o seu nome* – também carrega o sentido de “contato inaugural com o mundo” (FERRAZ, 2018, p. 20), como se, a partir do encontro com o mar, o eu-lírico do poema tivesse uma revelação. Outro sentido que pode ser atribuído a esse substantivo é o de coro, fazendo alusão às vozes das coisas que falariam com esse sujeito, indicando que ele deve estar disposto a escutar o real, ouvindo o que ele tem a dizer. Essa imagem retoma a ideia da poesia que está no mundo e que solicita do poeta uma atenção específica, ou a inspiração da Musa, para que seja capaz de escutá-la. Como dissemos, também está presente no ato de perguntar o nome às coisas a imagem da nomeação do mundo, que mencionamos no capítulo anterior. O poeta possui um olhar puro, inaugural, como quem vê o mundo pela primeira vez e descobre os seus sentidos. Coloca-se, assim, a relação entre o eu-lírico e o mundo ou entre o eu-lírico e essas outras vozes suspensas no ambiente que o circunda, essencial à unidade que a poeta procura alcançar através da poesia.

A importância da dimensão da escuta na poética andresiana pode também ser exemplificada a partir desse poema. O ressoar característico do mar é um som que merece ser destacado porque pertence a um espaço ao qual o sujeito poético deseja se religar, ao mesmo tempo que compõe, com seu ritmo cadenciado e constante, um cântico, uma música que aproxima o sujeito do poema do sagrado. Além disso, como afirmamos, se compreendermos *coral* como um conjunto de vozes, a alteridade se faz ainda mais presente, pois coloca o sujeito

poético em posição de escuta e abertura ao outro que está presente no real, pedindo ao poeta que o escute.

O poema trata, novamente, do “encontro com a natureza, que é, sobretudo, um encontro com a sua própria interioridade, iluminada pela crença numa religiosidade que transcende o visível” (MAGALHÃES apud MALHEIRO, 2008, p. 252). Imagens e questões semelhantes estão presentes no poema abaixo, dos *Poemas Dispersos*:

### **Mar**

De novo o som o ressoar o mar  
De novo o embalo do tumulto mais antigo  
E a inteireza do instante primitivo

De novo o canto o murmurar o mar  
Que se repete intacto e sacral  
De novo o limpo e nu clamor primordial  
(ANDRESEN, 2015, p. 914)

O som do mar possuiria as características que a poeta busca em sua poesia; ele carrega, com seu movimento constante e repetitivo, a *inteireza*, a plenitude “do instante primitivo” e o “clamor primordial”. Para ela, como mostramos nos fragmentos de *Poesia e revolução*, o que há de mais antigo e de mais fundamental no mundo é a poesia. Recorrer a essas imagens que evocam, em sua leitura, o momento primeiro de nossa existência, significa, também, presentificar o momento em que *aparece*, para usar um termo da poeta, pela primeira vez, a poesia no universo.

O real representado pelo mar interessa à poeta, porque, com seu movimento que se repete (quatro, dos seis versos do poema, se iniciam com “De novo”), ele torna possível o recomeço, o vislumbre do instante inicial do mundo e, com ele, da poesia. O olhar primordial do poeta, que invoca, como um mago, esse instante primeiro, está também presente aí. E é a poesia que está no centro desse fluxo, e é para a poesia que Andresen sempre procura retornar. Nesse tempo primordial, ela encontra os poemas “consustanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Além disso, o movimento cíclico do mar nos coloca diante da imagem de um eterno recomeço que a poesia abre à poeta. Sobre essa questão, afirma Barbosa:

pode-se dizer que recomeçar é admitir não apenas o erro, mas também a errância; é aceitar que, a despeito dos planos eventualmente traçados, estamos sempre, ao fim e ao cabo, a “navegar sem o mapa” – para citar uma expressão cunhada pela própria escritora (ANDRESEN, 1991b, p. 256) -, tal como

faziam os homens que se lançavam ao mar na época dos descobrimentos (BARBOSA, 2011, p. 69).

O poema e a criação poética são, para Andresen, o mar por onde ela navega e para o qual sempre regressa, ainda que não saiba a direção que a jornada poderá tomar – e, por esse motivo, tantos de seus poemas falam sobre a falta de rumo e de lugar dos poetas. Ainda assim e apesar de tudo, é no mar que ela se sente segura. É sob esse ponto de vista que compreendemos, por exemplo, o poema “Regressarei”:

### **Regressarei**

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
 Como à antiga infância que perdi por descuido  
 Para buscar obstinada a substância de tudo  
 E gritar de paixão sob mil luzes acesas.  
 (ANDRESEN, 2015, p. 700)

O poema é, para Andresen, um lugar mítico e de plenitude ao qual ela sempre pode retornar. Seu reino é o da Palavra, pois a crença “no poder demiúrgico do Verbo” (MALHEIRO, 2008, p. 274) torna possível o encontro com o sagrado presente na poesia. No poema “Em nome”, de *Dual*, a poeta fala sobre a construção desse lugar de espera e resistência que é a poesia: “Em nome da tua ausência/ Construí com loucura uma grande casa branca/ E ao longo das paredes te chorei” (ANDRESEN, 2015, p.586). No templo sagrado que ela vai erguendo com suas palavras, na “grande casa branca”, imagem recorrente em sua obra, desde seu primeiro livro, a poeta pode lamentar o tempo de inverno ou de indigência em que vive, ao mesmo tempo que procura recompor o lugar e reafirmar sua crença na poesia.

Em sua obra, luta-se pela liberdade que é e está na poesia, de dizer, sempre, sem amarras. A liberdade está no mar, na praia, nos jardins, em contraposição ao enclausuramento dos muros das cidades, dentro dos quais nada mais pode ser dito. Brasília, cidade à qual Andresen dedica um poema, é uma das únicas que escapa a essa caracterização, porque é um projeto, uma concepção de cidade e, enquanto tal, carrega os ideais de equilíbrio e de plenitude da poeta.

### **Brasília**

a Gelsa e Álvaro Ribeiro  
 Brasília  
 Desenhada por Lúcio Costa, Niemeyer e Pitágoras  
 Lógica e lírica  
 Grega e brasileira  
 Ecumênica  
 Propondo aos homens de todas as raças  
 A essência universal das formas justas  
  
 Brasília despojada e lunar

como a alma de um poeta muito jovem  
 Nítida como Babilônia  
 Esguia como um fuste de palmeira  
 Sobre a lisa página do planalto  
 A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis  
 — Deusa da natureza inviolada —  
 No extremo da caminhada dos Candangos  
 No extremo da nostalgia dos Candangos  
 Atena ergueu sua cidade de cimento e vidro  
 Atena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há nos arranha-céus uma finura delicada de coqueiro.  
 (ANDRESEN, 2015, p. 566)

A cidade, erguida pela deusa Atena, divindade da sabedoria, das artes e da civilização, é “ordenada e clara como um pensamento/ E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro”. A nova capital do Brasil, aos olhos de Andresen, é um lugar de conciliação e harmonia (“Ecuménica/ Propondo aos homens de todas as raças/ A essência universal das formas justas”), projetado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Pitágoras. Ela conserva a nitidez da Babilônia, mas, ao contrário da cidade bíblica, não sucumbe ao mundano. O substantivo “nitidez” também alude à pureza e à brancura, dois atributos que, como já vimos, são importantes para a poeta. Brasília é uma “cidade ordenada e clara como um pensamento” – não é à toa que quem a construiu foi a deusa Atena, e a poeta reforça o papel da deusa ao repetir seu nome no início de dois versos seguidos -, a partir da qual “o Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número”, deixando de lado os excessos e alcançando o equilíbrio tão caro a Andresen.

Como afirma Ferreira (2013), “à cidade, que desvia o homem da sua união com a natureza [...], contrapõe a poetisa a cidade relação, aquela que aparece e funciona como espaço de vivência positiva, na medida em que se aproxima do real natural” (FERREIRA, 2013, p. 26). É quando se afastam de seus atributos característicos e se reconciliam com o mundo natural que as cidades passam a fazer parte, de maneira positiva, do projeto poético de Andresen. O humano precisa conservar e conversar com o real, daí a importância que possui uma cidade como Brasília em sua poética. Mesmo em seus pontos mais humanos, como nos arranha-céus, a cidade guardaria algo de orgânico e natural e, para retomar o adjetivo empregado pela poeta, de “inviolado”, como “uma finura delicada de coqueiro”.

Brasília é, nesse contexto, a cidade, como a própria poeta afirma, “ecuménica”, universal, de união. Ela é “lógica e lírica”, grega e brasileira”<sup>65</sup>, de Costa e Niemeyer e de Pitágoras. Nela, há uma síntese de diferentes elementos que a tornam completa, do mesmo modo que o faz a arte grega e a arte do poeta. No ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica*, Andresen afirma que

Esta “harmonia de tensões opostas”, bela como a do arco e da lira, habita toda a grande arte grega: chãos e cosmos, natureza e geometria, Apolo e Dionysos, tumulto e medida.

Assim, logo nas primeiras estátuas que mostram o homem nu, em tamanho próximo do natural, ou maior do que o natural, a representação naturalista da anatomia é ordenada *pela síntese, pela proporção, pelo pensamento*.

É esta dualidade que dá à arte grega a sua intensidade e a sua totalidade<sup>66</sup> (ANDRESEN, 1992, p. 35).

Mas Brasília é assim somente porque Andresen a conhece enquanto projeto de cidade; o que ela admira em Brasília é a concepção, a cidade imaginada, “desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras”. A cidade descrita em seu poema é tão estática quanto as praias invioladas que descreve em outros poemas (não é à toa que ela emprega esse adjetivo para se referir à natureza protegida pela deusa Atena), ou quanto as estátuas gregas cuja beleza admira. A descrição da cidade no poema é semelhante à do excerto acima, de *O Nu na Antiguidade Clássica*; em ambos, estão presentes as formas justas, a proporção, a ordem que é possível somente na arte, no plano conceitual.

O conceito de cidade que representa Brasília se opõe ao que Andresen entende como as cidades reais. A poeta, em vários momentos, vê-se forçada a confrontar o ideal colocado em sua poesia com a realidade com a qual deve conviver fora da poesia, como acontece no poema “Marinheiro sem mar”, de *Mar novo*, no qual, ao invés do “reino puro/ De espaço e de vazio/ de ondas brancas e puras”, o marinheiro está preso na cidade, onde “Morrerá entre paredes cinzentas”. E, na estrofe final do poema, o eu-lírico justifica essa morte:

Porque ele se perdeu do que era eterno  
E separou o seu corpo da unidade  
E se entregou ao tempo dividido  
Das ruas sem piedade.

(ANDRESEN, 2015, p. 362)

A poeta nos apresenta, nesses versos, um mundo cindido. O “marinheiro sem mar”, que pode ser compreendido como um poeta perdido na cidade dos homens, está apartado do *real* de

---

<sup>65</sup> *Itálicos nossos*.

<sup>66</sup> *Itálico nosso*.

Andresen: “Mas perdido caminha nas obscuras/ Ruas da cidade sem piedade”. Ele gasta sua existência em um ambiente de degradação que o envolve e faz com que ele se perca do seu real propósito de cantar. Assim, de um lado, está o real descrito por sua poesia, aberto, em constante renovação, que nos faz um convite ao olhar e aos ouvidos, para onde o poeta deve sempre retornar. De outro, temos um ambiente tumultuado e de aprisionamento que nos força a gastar nossas vidas de modo frívolo e nos impede de ver aquilo que realmente importa, a poesia. O “rumor e vaivém sem paz das ruas”, do poema “Cidade”, apodera-se do eu-lírico, impedindo-o de ver e ouvir o que há além, no lugar ao qual sua alma fora prometida.

Esse ambiente descrito por Andresen, que arrasta o homem e toma sua vida, afastando sua alma do lugar que lhe fora prometido, junto “às ondas brancas e às florestas verdes”, se aproxima da Babilônia bíblica, cidade corruptora dos homens (CERQUEIRA, 2011, p. 85). No poema “A cidade dos outros”, Andresen apresenta outra cidade de feições semelhantes e afirma que ela é coberta por “uma terrível atroz imensa/desonestidade” e, nele, “O mal procura o mal e ambos se entendem/ Compram e vendem/ E com um sabor a coisa morta” (ANDRESEN, 2015, p. 506). O espaço urbano, sombrio e degradante, possui, contudo, um elemento de sedução; ele atrai o sujeito poético com suas luzes – e é exatamente isso que acontece com o “marinheiro sem mar”. Essa beleza sedutora contida no resplandecer das cidades encerra entre seus muros a perdição e acaba aprisionando o poeta.

O “tempo dividido” ao qual se entrega o marinheiro do poema se contrapõe ao ideal de plenitude e unidade da poeta. É contra esse tempo cindido que Andresen escreve e trava sua batalha poética, porque, nele, a poesia – que torna nossa existência completa - não tem lugar. Andresen recorre a essa imagem em outras ocasiões, como no poema abaixo, de *No Tempo Dividido*:

### **O Poeta**

O poeta é igual ao jardim das estátuas  
 Ao perfume do Verão que se perde no vento  
 Veio sem que os outros nunca o vissem  
 E a suas palavras devoraram o tempo.  
 (ANDRESEN, 2015, p. 350)

O poeta, aqui, é comparado a um jardim de estátuas e ao perfume do verão. Os dois elementos pertencem ao que Andresen chama de real e carregam uma perfeição e pureza desejadas pela poeta. Ainda, assim, ele é ignorado, como figura acessória ou ultrapassada no mundo. As suas palavras, porém, a despeito da angústia de ser esquecido, consumiram o tempo, expondo-nos à fugacidade de nossa existência, ainda que ignoremos sua existência dos poetas.

Isso acontece porque, como afirmamos, vivemos em um mundo decaído, que perdeu sua pureza (“[as coisas] vêm dum mundo onde a aliança foi quebrada”, diz a autora na *Arte poética I*), e cabe ao poeta fazer o caminho inverso, de retorno e tentativa de reconstrução de nossa unidade. Na *Arte poética I*, Andresen diz:

Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, numa pequena pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orfeu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa<sup>67</sup> (ANDRESEN, 2015, p. 890).

Andresen fala, ainda *Arte Poética I*, que, no tempo dividido, “o reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece” (ANDRESEN, 1962, s/p). Nada é mais real para a poeta do que a própria poesia e do que a aliança que procura estabelecer com as coisas, com o mundo e com os homens e ela aposta todo o seu ser na poesia. Seu trabalho, sua responsabilidade, sua *vocação* e de todo poeta é a de tecer uma larga trama para todos os homens e ouvir a poesia para que o reino possa se tornar novamente um só. A poesia de Andresen reúne os sinais dessa plenitude almejada, em que “cada elemento é inteiro, mas apenas na fragilidade de uma procura, prometida e improvável” (EIRAS, 2013, p. 17). E essa fragilidade faz com que, para Andresen, a luta na poesia seja incessante, porque poesia é resistência – resistência pela poesia. É dar duração, mesmo que momentânea, a uma possibilidade de existência outra para a palavra poética. Poesia, para Andresen, é viver no “apesar de”, na plenitude da efêmera da palavra poética:

É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade (ANDRESEN, 1962, s/p).

Para Isaiah Berlin, em *As Raízes do Romantismo (1965)*, o “sermão romântico” é justamente “uma tentativa, sempre, de capturar o que não pode ser capturado” (BERLIN, 2015, p. 183). No caso de Andresen, de tentar fazer durar, imobilizar, uma aliança que a poeta sabe ser frágil e fugaz, e a isso Berlin chama de irrealidade ou fantasia (BERLIN, 2015, p. 183).

O crítico literário Eduardo Lourenço fala da existência de uma geração de poetas portugueses que viveria sob “a mitologia do Poético” e que, por isso mesmo, “só tem no presente olhos para si mesma” (LOURENÇO, 2003, p. 58; 61). É nesse sentido que Eduardo Lourenço (2003) afirma que “o mundo onde passeiam [os poetas] é um ‘noutra parte’, uma

---

<sup>67</sup> *Itálico nosso.*

‘transcendência’ ilusória, cujos muros são palavras magníficas, mas exangues por terem perdido o contacto com o mundo como eles mesmos o perderam (LOURENÇO, 2003, p. 62-63).

No caso de Andresen, porém, sua preocupação com a poesia não pode ser compreendida deste modo. Na obra da poeta, a natureza ou a política, quando incorporadas à poesia, do mesmo modo que o diálogo que ela estabelece com outros poetas, tudo é parte de seu projeto poético. Isso não significa que ela não se interesse pela praia ou pelos jardins reais. Falar *de e na* poesia é falar do mundo, dos homens e do que haveria de mais essencial em nossa existência, porque, para ela, a poesia é o que existe de mais real.

No livro *Rumor de mar: temas da poesia de Sophia*, o professor José Ribeiro Ferreira declara que

em Sophia encontramos, com frequência, o contraste entre o ruído da cidade e o silêncio – da noite, do jardim, da natureza. A cidade não possibilita a atenção que é em Sophia um estado de espírito fundamental, não permite estar atento para escutar as coisas, para se realizar o «encontro com as vozes e as imagens», segundo as palavras de Sophia na “Arte Poética II” (p. 839) (FERREIRA, 2013, p. 25).

O silêncio desejado pela poeta só se torna completamente possível quando ela se encontra apartada do mundo construído pelo homem. Como esse lugar ideal nem sempre está ao alcance da poeta, “sua poesia mostra”, como afirma Barbosa, “que qualquer projeto acabado se torna impossível, sendo, portanto, inútil, além de revelar que a surpresa pode, às vezes, superar a promessa” (BARBOSA, 2011, p. 70).

E encerramos este capítulo com um poema que, em nossa leitura, sintetiza essa imagem da poesia como resposta de que fala Lourenço:

Ó poesia — quanto te pedi!  
Terra de ninguém é onde eu vivo  
E não sei quem sou — eu que não morri  
Quando o rei foi morto e o reino dividido.  
(ANDRESEN, 2015, p. 285)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a discutir o estatuto do poeta e da poesia na obra da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir da análise de uma antologia de poemas da autora e, também, de seus ensaios e *Artes Poéticas*. Há uma profusão de textos da autora em torno das mesmas questões, quase como se não se separasse sua poesia, seus textos em prosa, seus ensaios e suas entrevistas. Andresen discute e reage ao lugar a que poesia e o poeta foram relegados na modernidade.

Outra questão que chamou nossa atenção ao iniciar esta pesquisa foi a relação frequente que a poeta estabelece com outros poetas, o que nos levou a afirmar que o seu projeto poético é construído ao redor dessas demais vozes, de quem Andresen diz ter sido leitora. Ela também, ao relacionar sua obra às de outros escritores, em sua maioria canônicos, acaba reivindicando um lugar para si dentro na literatura e, simultaneamente, interpreta, de antemão, sua própria obra, fornecendo a seus leitores e à crítica pistas sobre como gostaria que seus textos fossem compreendidos.

Este é um ponto ao qual a crítica, até onde alcança este trabalho, não vem dando muita atenção. Ela parece querer reforçar uma imagem e um ponto de vista ao redor de sua obra, sem, contudo, ser excessivamente assertiva; talvez seja a delicadeza na forma de escrever da autora, aliada à imagem, que se criou ao redor de sua poesia (em parte, também, por esforço seu), de que ela não escreve sobre a própria vida e de que há um distanciamento entre ela e o sujeito poético de seus textos. Aliada a isso está a imagem da poesia que é imanente ao mundo, que a poeta escuta e recolhe – outra forma de reiterar seu distanciamento em relação à poesia, já que ao poeta restaria apenas escutar os sons do universo. Ao mesmo tempo, essa é uma forma de falar sobre o lugar da poesia, sobre a respiração das coisas que é o poema.

Tendo em vista essas questões, propusemos, em primeiro lugar, a apresentação de alguns dos diálogos existentes entre sua poesia e a de outros escritores. Dentre as variadas possibilidades abertas pela obra andresiana, em que há frequentes menções a outros poetas, escolhemos quatro autores, por considerarmos sua relevância na construção de seu projeto poético. O primeiro deles, Camões, a quem Andresen dedica um ensaio e vários poemas, foi selecionado, em virtude de sua relevância no panorama literário de língua portuguesa, ainda que a crítica não o mencione com tanta frequência em seu diálogo com a poeta. Camões parece ter sido escolhido por Andresen porque a poeta consegue, a partir dele, discutir uma questão que é importante para ela, a do lugar do poeta na modernidade, chamando a atenção para alguns

momentos da obra camonianiana, em especial, de *Os Lusíadas*, em que ele trata da marginalização da poesia, já no Portugal do século XVI.

Fernando Pessoa é o segundo nome que selecionamos, também por sua importância dentro da literatura portuguesa. Pessoa foi outra das referências de Andresen, em sua formação literária, apesar de, inicialmente, ela refutar qualquer semelhança com ele. Essa parece ser uma estratégia adotada pela poeta, a de dialogar com base nas diferenças, pois seu projeto poético, no qual categorias como plenitude e inteireza ganham destaque, se oporia à fragmentação pessoana. Apesar disso, vemos, no heterônimo Ricardo Reis, uma aproximação possível em relação à poesia de Andresen, como resultado da importância do real para a poesia de ambos. Ademais, a poeta fala de Pessoa como o poeta a quem “aconteceu o poema”, imagem que ela reivindica para si em diversos momentos de sua obra.

Rainer Maria Rilke é o terceiro poeta que discutimos. Há um consenso, na recepção da obra de Andresen, em relação a seu diálogo com Rilke, de quem foi leitora na juventude. O poeta deixou muitas marcas nas poesias portuguesa e brasileira, da década de 1940 em diante, e o grupo ao qual pertencia Andresen foi um dos primeiros que teve contato com as traduções para o francês e para o português da poesia rilkeana. Ao contrário dos outros três poetas que estudamos, Rilke não costuma ser mencionado ou homenageado pela poeta. Do poeta, teriam ficado na escritora marcas relacionadas à preocupação com o real (os substantivos concretos e o poema-coisa) e à abertura, ou passagem, da imanência para a transcendência, a partir de uma entrega ao real que está diante do poeta. Andresen, ao longo de sua obra, adota um olhar semelhante ao de Rilke, ao procurar se afastar do mundo, encerrando-se na própria poesia.

Por fim, buscamos mostrar o diálogo existente entre a poesia de Andresen e a de Friedrich Hölderlin, que a poeta estabelece ao escrever o ensaio *Hölderlin ou o lugar do poeta*. Esse texto foi um dos pontos de partida desta pesquisa e foi a partir dele que começamos a estudar o lugar da poesia em na obra da poeta e o modo como ela alia sua voz à de outros escritores. Andresen alça o alemão ao patamar de poeta mais puro e relembra, logo no início de seu ensaio, o lugar marginal que ele ocupou durante a vida, tendo sido reconhecido apenas a partir de meados do século XIX. Como Camões, Hölderlin é, para Andresen, poeta maldito – e essa seria a situação de todos os poetas na modernidade para a poeta. Falar de Hölderlin (como de Camões, de Rilke ou de Pessoa) é pretexto para falar da poesia e de *seu* projeto em torno da poesia.

No capítulo final do trabalho, discutimos nossa hipótese central, a de que a poeta procura devolver à poesia seu estatuto sagrado, com base no restabelecimento daquilo que ela entende como a unidade primordial do mundo. Essa postura ecoa questões levantadas pelo romantismo alemão, as quais a poeta atualiza para seu tempo. Entendemos que a grande crença presente em sua obra é a crença na própria poesia. Andresen pertenceria a uma geração de poetas que, como afirma Lourenço, nasce sobre as ruínas do mundo e, sob toda a destruição, encontra, intacta, a Poesia (LOURENÇO, 2003, 61), dedicando toda a sua existência a reerguê-la. No caso de Andresen, ao contrário do que argumenta o crítico sobre a geração à qual ela pertence, a poesia é o ponto de partida para a discussão sobre o mundo, a política e os homens, uma vez que, retomando a citação de *Poesia e Revolução*, para a poeta, “a poesia é a mais funda implicação do homem no real” (ANDRESEN, 1977, p. 77).

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a. De Sophia de Mello Breyner Andresen

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Porto, Portugal: Assírio e Alvim, 2015.

\_\_\_\_\_; NATÁRIO, María Celeste; MALATO, María Luísa (Orgs.). **Orando con Sophia: Antología Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Madri: Ediciones Amargord, 2015.

\_\_\_\_\_. **Contos exemplares**. Porto, Portugal: Assírio e Alvim, 2014.

\_\_\_\_\_. **A Menina do Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa, Portugal: Caminho, 1992.

\_\_\_\_\_. Poesia e revolução. In: \_\_\_\_\_. **O Nome das Coisas**. Lisboa, Portugal: Círculo de Poesia, 1977, p. 77-80.

\_\_\_\_\_. Hölderlin ou o lugar do poeta. *apud* SILVA, S. M. S. **Reparar brechas: A relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna**, 2007, p. 140-143. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034764.pdf>. Acesso em: 25/01/2019.

\_\_\_\_\_. Poesia e realidade. In: **Colóquio – Revista de Artes e Letras** (8), 1960, p. 53-54.

\_\_\_\_\_. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento. In: \_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos**. [S.I.], s/d, p. 49-56. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/60188326/Sophia-de-Mello-Breyner-Andersen-Poemas-Escolhidos>. Acesso em: 20/01/2019.

\_\_\_\_\_. A cultura é cara, a incultura é mais cara ainda. **Expresso**, Lisboa, s/p, 12 de julho de 1975. Disponível em: <https://narrativadiaria.blogs.sapo.pt/a-cultura-e-cara-a-incultura-e-mais-184453>. Acesso em: 15/02/2019.

### Entrevistas<sup>68</sup>

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia: a luz dos versos. Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos. **Jornal de Letras**, Lisboa, p. 8-10;13, 25 de junho de 1991. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f17/pag1.html>. Acesso em: 15/02/2019.

<sup>68</sup> Essas e outras entrevistas estão disponíveis em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/indice.html>.

\_\_\_\_\_. Sophia de Mello Breyner termina o livro de poesia “estilo manuelino”. Entrevista concedida a Luís Figueiredo Tomé. **Diário de Notícias**, Lisboa, p. VI-VII, 20 de dezembro de 1987. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f12/pag1.html>. Acesso em: 15/02/2019.

\_\_\_\_\_. Sou uma mistura de Norte e Sul. Entrevista concedida a Miguel Serras Pereira. Lisboa: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, p. 2-3, 5 de fevereiro de 1985. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f10/pag1.html>. Acesso em: 15/02/2019.

\_\_\_\_\_. Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”. Entrevista concedida a Maria Armanda Passos. Lisboa: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, 16 de fevereiro, 1982. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f1/pag1.html>. Acesso em: 15/02/2019.

## **b. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen**

ALMEIDA, Isabel. “Se nenhum amor pode ser perdido. Sophia e Camões. In: **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**. Porto: Porto Editora, 2013, p. 252-262.

ARÊAS, Vilma. Sophia: Clássica e Anticlássica. In: ANDRESEN, S. M. B. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 15-25.

BARBOSA, Márcia. Navegação sem mapa: a história na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Orgs.). **Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 59-72.

\_\_\_\_\_. **Sophia Andresen: leitora de Camões**, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Passo Fundo: UPF, 2001.

BERTOLAZZI, Federico. Prefácio. In: ANDRESEN, S. M. B. **Contos exemplares**. Porto, Portugal: Assírio e Alvim, 2014, p. 9-39.

CARLOS, Luís Adriano. A Poesia de Sophia. In: **Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras**. Porto, XVII, 2000, p. 233-250. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2998.pdf>. Acesso em: 30/05/2016.

CEIA, Carlos. Deuses que vivem para além da morte. A abordagem dos mitos gregos na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Faces de Eva**, n. 13, 2005, p. 11-30.

\_\_\_\_\_. **Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andersen**. Lisboa: Vega e Autor, 1996.

CERQUEIRA, Gabriela Potti. **Mar de concreto: Uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen**, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo São Paulo, 2011. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092011-093725/publico/2011\\_GabrielaPottiCerqueira.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092011-093725/publico/2011_GabrielaPottiCerqueira.pdf). Acesso em: 13/02/2019.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. In: \_\_\_\_\_. **A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 109-135.

CRAVEIRO, Maria José Rainho. Os Anjos não deixam pegadas: a figura do Anjo em Rainer Maria Rilke e Nelly Sachs. **Didaskalia**, Lisboa, vol. 29, fascículos 1 e 2, 1999, p. 603-616. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/18415/1/V0290102-603-616.pdf>. Acesso em: 20/05/2018.

CRUZ, Gastão. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

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. No deserto do mundo. In: ANDRESEN, S. M. B. **Poesia**. Porto, Portugal: Assírio e Alvim, 2013, p. 9-19.

FERREIRA, José Ribeiro. **Rumor de mar: temas da poesia de Sophia**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. Sophia de Mello Breyner Andresen leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 40 (3), set-dez de 2011, p. 1692-1700). Disponível em: [http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011\\_v3\\_t43.red6.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011_v3_t43.red6.pdf). Acesso em: 15/02/2019.

\_\_\_\_\_. **O Olhar de Perséfone: finitude e transcendência na poesia de Orides Fontela, Sophia de Mello Breyner Andresen e Dora Ferreira da Silva**. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. Breve Percurso Rente ao Mar, In: **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 17-42.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. **Sophia de Mello Breyner Andresen – Da escrita ao texto**. Lisboa: Caminho da Educação, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: **Antologia**. Porto: Figueirinha, 1985, p. 7-13.

LOURENÇO, Frederico. Sophia e Homero. In: MARINHO, Maria de Fátima (Org.). **Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto: T. Nunes, Lda, 2005, p. 31-36. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9003>. Acesso em: 11/02/2018.

LUCASZYK, Ewa. Aliança com as coisas: O mito de Orfeu em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica-Philologica**, n. 71, s/d p. 85-92. Disponível em: [https://www.ewa-lukaszyk.com/uploads/2/0/4/9/20493194/alianca\\_com\\_as\\_coisas\\_1.pdf](https://www.ewa-lukaszyk.com/uploads/2/0/4/9/20493194/alianca_com_as_coisas_1.pdf). Acesso em: 20/09/2019.

MALHEIRO, Helena. **O enigma de Sophia**: Da sombra à claridade. Alfragide, Portugal: Oficina do Livro, 2008.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. (2012). **A emergência de abril em “O nome das coisas” (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen**, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade federal de Viçosa, Viçosa. Disponível em: <http://locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/4859/texto%20completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25/01/2019.

MARINHO, Maria de Fátima. **A poesia portuguesa nos meados do século XX**: rupturas e continuidades. Lisboa: Caminho, c1989.

\_\_\_\_\_. Sophia de Mello Breyner Andresen: um original cruzamento de tendências. **Máthesis**, n. 10, 2001, p. 59-72. Disponível em: [http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat10/mathesis10\\_59.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat10/mathesis10_59.pdf). Acesso em: 15/02/2019.

MARTINHO, Fernando J.B. **Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa (do Orpheu a 1960)**. Lisboa: Bertrand, 1991.

\_\_\_\_\_. Sophia na Grécia com Pessoa. In: **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**. Porto: Porto Editora, 2013, p. 225-231.

MATOS, Maria Luísa Sarmiento de. **Os itinerários do maravilhoso**: Uma Leitura dos Contos para Crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Porto Editora, 1993.

OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa. **A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: O poeta e a participação política**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=33022@1](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=33022@1). Acesso em: 14/02/2019.

RUBIM, Gustavo. O recorte do corpo: Sophia – Ricardo Reis – e a forma humana. In: **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**. Porto: Porto Editora, 2013, p. 232-239.

RUSSELL, Eduardo Silva. **Sophia de Mello Breyner Andresen: leitora de poetas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3683/1/02.04.17%20-%20DISSERTAC%CC%A7AO.pdf>. Acesso em: 11/02/2019.

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. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034764.pdf>. Acesso em: 01/02/2019.

\_\_\_\_\_. Sobre Pessoa e Sophia. In: **Revista Semear**. N. 6. s/d.  
Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem\\_26.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_26.html).  
Acesso em: 20/01/2019.

STEINBERG, Vivian. “**No poema**”: Um paradigma da tessitura poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.  
Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-152926/publico/TESE\\_VIVIAN\\_STEINBERG.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-152926/publico/TESE_VIVIAN_STEINBERG.pdf). Acesso em: 15/02/2019.

TAVARES, Maria Andresen Sousa. Contributo para uma biografia poética. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Porto: Assírio e Alvim, 2015, p. 7-51.

### c. Dos poetas (Camões; Hölderlin; Pessoa; Rilke)

CAMÕES, Luís de. **A Chave dos Lusíadas**. Porto: Casa editora de A. Figueirinhas, 1930.

CAMPOS, Augusto de. **Coisas e Anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva: 2015.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D'Água, c1991.

\_\_\_\_\_. **Canto do Destino e outros Cantos**. Tradução de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poèmes =: Gedichte**. Paris: Aubier, 1986.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Editora Abril, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Biblioteca Azul, 2013. Disponível em: <http://lelivros.zone/book/download-elegias-de-duino-rainer-maria-rilke-em-epub-mobi-e-pdf>. Disponível em: 30/11/2018.

\_\_\_\_\_. **Poemas; As elegias de Duíno; Sonetos a Orfeu**. Porto: Oiro do dia, 1983.

\_\_\_\_\_. **Œuvres poétiques et théâtrales**. Traductions de Rémy Colombat, Jean-Claude Créspy, Dominique Iehl, Marc de Launay, etc. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poésie**. Coautoria de Maurice Betz. Nouv. ed. Paris: Émile-Paul Frères, 1949.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Les élégies de duino**. Tradução de Armel Guerne. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. **Poésies completes de Rainer Maria Rilke**. Buenos Aires, János Peter Kramer, 1944.

\_\_\_\_\_. À Hölderlin. Trad. Par Max Schoendorff. **Ça Presse**, Villeurbanne, n. 49, juin 2011, p. 3. Disponível em: [http://urdla.fr/IMG/pdf/cp49\\_web.pdf](http://urdla.fr/IMG/pdf/cp49_web.pdf). Acesso em: 20/05/2018.

#### **d. Bibliografia geral**

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Le Spleen de Paris**. Paris: Librio, 1997.

BÉNICHOU, Paul. **La coronación del escritor (1750-1830)**. Ensayo sobre el advenimiento de um poder espiritual laico en la Francia moderna. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BLANCHOT, Maurice. A palavra “sagrada” de Hölderlin. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro, Rocco, 2011, p. 120-140.

\_\_\_\_\_. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.

BORGES, Maria João. “Cinatti, Sophia, Eugénio de Andrade e os ‘Sonetos a Orfeu’” In: **RILKE 70 anos depois: actas do colóquio interdisciplinar**. Coautoria de Maria Teresa Furtado. Lisboa: Colibri, 1997, p. 249-262.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Cristalizações: fronteiras da modernidade**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASTILHO, José Feliciano de. **Trato de Metrificação Portuguesa**. Lisboa: Casa dos Editores, 1856. Disponível em: [https://kupdf.net/download/tratado-de-metrificacao-portuguesa-castilho\\_5a97fe08e2b6f531029c3093\\_pdf](https://kupdf.net/download/tratado-de-metrificacao-portuguesa-castilho_5a97fe08e2b6f531029c3093_pdf). Acesso em: 27/11/2018.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FERREIRA, António Manuel. Duas personagens de Os Lusíadas: Vénus e Baco. **II Colóquio Clássico — Actas**. Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997, p. 1-16. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Duaspersonagens.pdf>. Acesso em: 18/11/2018.

FRANCO, Marcia Arruda. Sá de Miranda e Camões. In: Fraga, Maria do Céu; Martins, José Candido de Oliveira (Orgs. **Camões e os Contemporâneos**. Braga: Centro Universitário de Estudos Camonianos, 2012, p. 339-352.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.  
GUSDORF, Georges. **Le Savoir Romantique de la Nature**. Paris : Les Éditions Payot, 1985.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEINE, Heinrich. **Os deuses no exílio**. Organização de Marta Kawano, Marcio Suzuki; Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981. Disponível em: <http://www.verlaine.pro.br/txt/heidegger-holderlin-deut.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Aclaraciones a la Poesía de Hölderlin**. Madri: Alianza Editorial, 2005.

HÖRSTER, Maria António Henriques Jorge Ferreira. **Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. O irrealismo poético ou a poesia como mito. In: **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, c2003, p. 57-66.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. Submersão, subversão trágica de Baco n' *Os Lusíadas*. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 8, nº 16, 1º sem., jul. 2016, p. 149-165. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/317>. Acesso em: 27/11/2018.

MUCCI, Latuf Isaías. A concepção romântica da arte. **Revista Ipótesis**, v3, n. 1 (2009), p. 117-131. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/A-concep%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica-da-arte.pdf>. Acesso em: 11/02/2019.

PÉCORA, Alcir. As Artes e os Feitos. In: **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 135-167.

QUINTELA, Paulo. **Hölderlin**. Porto: Editorial Inova, 1971.

RODRIGUES, Antonio Medina. Hölderlin e a poética do sinal. In: HÖLDERLIN, F. **Canto do Destino e outros Cantos**. Trad. De Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 9-78.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2010.

SARAIVA, Arnaldo. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Edições Árvore, 1984.

SILVA, Dora Ferreira da. Comentários. In: **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Biblioteca Azul, 2013. Disponível em: <http://lelivros.zone/book/download-elegias-de-duino-rainer-maria-rilke-em-epub-mobi-e-pdf>. Disponível em: 30/11/2018.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal**: maio de poesia 61. [S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: SCRAMIN, S., SISCAR, M., PUCHEU, A. **O duplo estado da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 29-40.

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.55-74.

VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a literatura** – Origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Paulus, 2016.

## 7. ANEXOS

### 7.1. Poesia e revolução

#### POESIA E REVOLUÇÃO<sup>69</sup>

O amor positivo da vida busca a inteireza. Porque busca a inteireza do homem a poesia numa sociedade Como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária — é o não-aceitar fundamental. A poesia nunca disse a ninguém que tivesse paciência.

O poema não explica implica. O poema não explica o rio ou a praia: diz-me que a minha vida está implicada no rio ou na praia. Como diz Pascoaes:

Ah se não fosse a bruma da manhã  
E esta velhinha janela onde me vou  
Debruçar para ouvir a voz das coisas  
Eu não era o que sou

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.

Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alheiar-se dessa forma do estar na terra que a política é. 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.

E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. Liberdade primordial, justiça primordial. O poeta diz sempre:

«Eu falo da primeira liberdade»

Dessa unidade fundamental da liberdade e da justiça o poeta formou o seu projecto oposto à divisão.

Se queremos ultrapassar a cultura burguesa — ou, seja o uso burguês da cultura — é porque vemos nele o reino da divisão, o fracasso do projecto da inteireza. Sem dúvida grandes poetas

---

<sup>69</sup> Texto lido no I Congresso de Escritores Portugueses. Retirado de: **O Nome das Coisas**. Lisboa, Portugal: Círculo de Poesia, 1977, p. 77-80.

nasceram e criaram dentro do mundo da cultura burguesa. Mas sempre viveram esse mundo como exílio e viuvez, como poetas malditos.

A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada.

«Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho Por sacudir», disse Fernando Pessoa que aqui, no extremo ocidente, percorreu até seus últimos confins os mapas da divisão e letra por letra os disse.

E caminhar para a frente é emergir da divisão. É rejeitar a cultura que divide, que nos separa de nós próprios, dos outros e da vida.

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. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca de poesia.

Por isso rejeitamos o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão. Que separa o trabalhador intelectual do trabalhador manual. Que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida.

E porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o projecto de uma política real é por sua natureza paralelo ao projecto da poesia. Mas olhando com atenção vemos que a tarefa específica da política é criar as condições em que a desalienação é possível. Em rigor, a política não cria a desalienação mas sim a sua possibilidade.

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.

Pois é a poesia que funda. Por isso Hölderlin disse: «Aquilo que permanece os poetas o fundam».

E por isso a política não pode nunca programar a poesia.

Compete à poesia, que é por sua natureza liberdade e libertação inspirar e profetizar todos os caminhos da desalienação.

E quando a palavra da poesia não convier à política, é a política que deve ser corrigida. Por isso é da verdade e da essência da revolução que sempre a poesia possa criar livremente o seu caminho.

E é muito importante que se compreenda claramente que a arte não é luxo nem adorno. A história mostra-nos que o homem paleolítico pintou as paredes das cavernas antes de saber cozer o barro, antes de saber lavrar a terra. Pintou para viver. Porque não somos apenas animais acoçados na luta pela sobrevivência.

E se a política deve desalienar a nossa vida política e a nossa vida económica, é a poesia que desaliena a nossa consciência.

Porque propõe ao homem a verdade e a inteireza do seu estar na terra toda a poesia é revolucionária.

Por isso a forma mais eficaz que o poeta tem de ajudar uma revolução é ser fiel à sua poesia. Escrever má poesia dizendo que se está a escrever para o povo, é apenas uma forma nova de explorar o povo.

Quem está realmente empenhado \_ num país melhor\_ e numa sociedade melhor, luta pela verdade da cultura. Aquele que é conivente da mediocridade é inimigo de uma sociedade melhor, mesmo que apregoe grandes princípios revolucionários. A revolução da qualidade é radicalmente necessária a uma revolução real.

Onde a poesia não estiver nada de real pode ser fundado.

Não é por acaso nem por uma particularidade do seu temperamento que Mao-Tsé-Tung é poeta. Não é por acaso que Marx e Trotsky amaram a poesia. A poesia é primordial e anterior à política. Por isso nenhum político por mais puro que seja o seu projecto pode programar uma poética.

Mas nenhuma revolução será real se a poesia não lhe for fundamento e não permanecer sua irmã.

Mas da participação na revolução do escritor, cada escritor deve decidir por si. Cada um pode propor o seu caminho ou a sua hipótese aos outros sem que ninguém seja obrigado a segui-

lo. No entanto há alguns princípios que me parecem objectivamente intrínsecos à condição do escritor. Esses princípios são:

—Lutar contra a demagogia que é a degradação da palavra. Como disse Malarmé «dar um sentido mais puro às palavras da tribo» é uma missão do poeta.

—Lutar contra os slogans. Um provérbio Burundi diz: «uma palavra que está sempre na boca transforma-se em baba».

—O escritor como todo homem consciente deve exercer uma acção crítica. E deve lutar por um ambiente em que a crítica seja possível. Assim, neste momento o escritor deve lutar por um ambiente são — isto é por um ambiente onde aquele que critica não seja acusado de reacção ou de fascismo.

—Lutar contra a promoção do medíocre. Lutar desde já, imediatamente, por uma revolução de qualidade. E, porque queremos que a cultura seja posta em comum, lutar pela revolução da qualidade em todos os meios de comunicação social.

Na raiz da sociedade capitalista está o uso burguês da cultura que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida, que divide os homens em trabalhadores intelectuais e trabalhadores manuais. Na raiz da sociedade capitalista está a cultura que divide.

Por isso nenhum socialismo real poderá ser construído sem revolução cultural. Para que o socialismo seja real é preciso que a cultura seja posta em comum.

A revolução não é a fase final de um processo de revolução socialista, mas sim um dos seus fundamentos.

10 de Maio de 1975

## 7.2.Poesia e realidade

### POESIA E REALIDADE<sup>70</sup>

**Ignorante de versos é o poeta.**

**Teixeira de Pascoaes**

Se ponho antes das minhas palavras esta frase de Pascoaes não é porque ela desminta tudo quanto se possa dizer e tudo quanto eu possa dizer sobre poesia, mas sim porque ela afirma que toda a definição de poesia que eu possa encontrar está assente num limite.

Eu sei que nunca se dirá tudo o que a poesia é. Nenhuma análise, nenhuma teoria explicará o que a torna tão necessária a alguns homens e o que a torna tão indiferente a outros.

Aquele que tem o sentido da poesia reconhece-a imediatamente, como aquele que tem sede reconhece a água. Sem necessidade de análise, de conceitos ou de teorias.

Mas aquele que não tem o sentido da poesia não reconhece nunca, por maior que seja a sua cultura e por mais vasta que seja a sua informação.

Nenhum sistema de filosofia, nenhum tratado de estética pode ensinar a distinguir um poema verdadeiro dum falso poema.

---

Sabemos da poesia que ela é uma necessidade, mas que não é uma necessidade geral.

Como necessidade, sabemos que ela é uma necessidade elementar e vital e não uma necessidade secundária.

De facto, um homem que precisa de poesia precisa dela, não para ornamentar a sua vida, mas sim para viver.

Precisa dela como precisa de comer ou de beber. Precisa dela como condição de vida, sem a qual tudo é apenas acidente marginal e cinza morta.

---

<sup>70</sup> Publicado originalmente na revista *Colóquio – Letras e Artes*, n. 8, abril de 1980.

A palavra poesia é usada em três sentidos: Chamamos poesia à Poesia em si, independente do homem. Chamamos poesia à relação do homem com a Poesia do Universo. E chamamos poesia à linguagem da poesia, isto é, ao poema.

Para tornar claro o que vou dizer, chamarei Poesia à poesia em si, poesia à relação do homem com a Poesia e poema à linguagem da poesia.

## A POESIA

A Poesia existe em si – independente do homem. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém a vê e onde ninguém a conhece.

O homem da nossa época vê maravilhosas fotografias dos anéis de Saturno. É possível que nas futuras viagens interplanetárias o homem possa desembarcar em Saturno e caminhar através da sua beleza, conhecendo a sua Poesia. Mas assim como a beleza já existia antes de o homem ali ter chegado, assim também a Poesia de Saturno é anterior às viagens no espaço, às fotografias dos observatórios e até ao facto de sabermos que Saturno existe e tem anéis.

Pois a Poesia é a própria existência das coisas e si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece.

Porque não somos nós que criamos o mundo.

Se o poeta procura tanto a solidão, não é só para fugir ao rumor e à agitação, mas também para ver as coisas, quando elas estão sozinhas. A emoção que sentimos ao entrar numa casa deserta ou num jardim abandonado, é a emoção da vermos como as coisas sem nós existem, na sua própria realidade, em si. É com esse em si que o poeta quer entrar em relação.

## A POESIA

A poesia é a relação do homem Poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência.

O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem.

Pascoaes diz:

Ninguém contempla as coisas admirado;  
Dir-se-á que tudo é simples e vulgar...  
E se olho a Terra, a flor, o céu doirado.  
Que infinda comoção mo faz sonhar!

Esta relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento.

A atitude do homem de ciência perante a Realidade é igual à atitude dum anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde.

A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo o encontro nasce necessariamente conhecimento.

O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.

Ao longo de todos os poemas do mundo, os poetas pedem a abraço total com a Poesia. Diz Hölderlin:

Concedei-me um só estio, ó Poderosas!  
E um outono ao meu canto maduro.  
Que o meu coração mais pronto do doce  
Jogo farto, então morra!

À alma que em vida o divino direito  
Não alcançou, também não repouse lá baixo no Orco;  
Mas se uma vez o Sagrado, aquilo  
Que ao peito me é caro, o Poema, atingir,

Benvindo então, silêncio do reino das sombras!  
Contente estarei, ainda que a lira  
Me não acompanhe; uma vez  
Terei vivido como os deuses e mais não preciso.

Esta fome de encontro absoluta com a Poesia está presente em todos os poetas, com mais ou menos força, com mais ou menos evidência.

A união com a Poesia e não o poema é a finalidade do poeta.

Mas por mais real que seja o encontro, nunca é total; por mais funda que seja a união, nunca é absoluta. A relação do homem com as coisas nunca é uma túnica sem costura. Há sempre uma lacuna. Essa lacuna o poeta leva-a como uma ferida na sua carne ou, como diz Hölderlin, como um espinho no seu peito. No poema «Fantasia ao anoitecer» ele diz o que essa lacuna é:

Para onde irei eu? Vivem os mortais

De soldo e trabalho; alternando em fadiga e repouso  
 Tudo se alegra; porque não dorme então  
 Nunca em meu peito o espinho?

No céu da tarde floresce toda uma primavera;  
 Incontáveis florescem as rosas e tranquilo aparece  
 O mundo áureo: oh! levai-me para lá  
 Nuvens purpúreas! e que lá em cima

Em luz e ar se dissolvam meu amor e dor! –  
 Mas, como corrido da súplica louca, fuge  
 O encanto; faz-se escuro, e solitário  
 Sob o céu, como sempre, me encontro.

É nesta lacuna, nesta impossibilidade de fusão com a Poesia, nesta distância que o separa dos Deuses, que o espírito de Hölderlin se despedaça, vencido.

E perante esta lacuna que Rimbaud renega a Poesia, quebra a poesia e se refugia na aventura.

E é no momento desta lacuna que o poema surge como um mediano.

O poema vem como um intermediário, é ele que torna possível que a Poesia não se quebre contra os seus próprios limites. Podemos dizer por isso que o poema é liberdade.

Mas Hölderlin e Rimbaud prosseguiram a sua busca para além do poema. Rimbaud diz;

Non plus ces boissons pures  
 Ces fleurs d'eau pour verres:  
 Légendes ni figuras  
 No me désaltèrent.

Entre a Poesia e a sua sede Rimbaud não aceita nenhum intermediário, Escreve ele:

Et j'ai vu quelque-fois ce que l'homme a cru voir.

Hölderlin diz-nos que achou «a estrada para os Deuses». Essa estrada ele a seguirá para além do poema e para além da loucura, quebrando o seu espírito na busca do encontro total.

## O POEMA

O terceiro sentido da palavra poesia é o poema.

É só neste sentido que a poesia é poieia – criar.

O poeta vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema.

A Poesia e a poesia não são criação. São realidade e vivência. Porém o poema é criação, é um objecto a mais no mundo, uma realidade entre as realidades.

Mas a finalidade do poeta não é acrescentar objectos à natureza. O mundo não precisa nem de retratos que o repitam nem de ornamentos que o enfeitem.

O poema aparece, porque é necessário à existência do poeta. É por isso que Rilke diz que o único julgamento duma obra de arte está na sua origem.

Linguagem da poesia, o poema é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisa o nosso amor pelas coisas.

O poema aparece como um medianeiro. Aparece ao lado da lacuna, que impede a união absoluta com a Poesia. É uma forma de tornar total o que estava incompleto.

Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua.

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolivelmente unidos.

Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas.

### 7.3. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento

#### LUÍS DE CAMÕES: ENSOMBRAMENTO E DESCOBRIMENTO<sup>71</sup>

A poesia é, por sua natureza, o contrário de uma instituição.

No entanto, às vezes, acontece que um poeta se torna célebre, e a sua obra e o seu nome passam a ser tratados como instituições.

E a Camões aconteceu mesmo não só ter sido transformado em instituição, mas também - e para vergonha de todos nós - ser uma instituição usada e manipulada ao longo dos tempos pelas diversas estratégias do poder.

Na sociedade em que estamos, o que é real nunca é oficial, e a poesia é rapidamente empurrada para dentro de casa.

E seria grave esquecermos que Camões teve uma aguda e precisa e veemente consciência da sua condição de poeta maldito. Uma trágica e amarga consciência da sua solidão.

De um extremo ao outro da sua obra, ele afirma e grita essa consciência. Por isso, em frente de qualquer centenário ou homenagem que lhe sejam dedicados, deveremos recordar um poema que, talvez pensando em Camões, talvez pensando em Fernando Pessoa, talvez pensando em si próprio Carlos Queiroz escreveu:

Do poeta já morto, o claro nome  
Ergueram como estandarte  
E a sua obra desfraldaram.

Oh, deixem-no incompreendido  
Sozinho como na vida,  
Como na vida esquecido...

Sabemos pouco da vida de Camões, e as interpretações pouco nos ajudam. Será melhor entendermos a sua poesia literalmente:

O dia em que eu nasci, moura e pereça  
não o queira jamais o tempo dar,  
Não torne mais ao mundo, e, se tornar,  
eclipse nesse passo o sol padeça.

---

<sup>71</sup> Texto lido na Universidade de Coimbra, em Abril de 1980, e inserido no “Ciclo de Colóquios Camonianos”. Publicado originalmente na Cadernos de Literatura, n. 5, Coimbra, 1980. Retirado de ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas escolhidos.** [S.I.], s/d, p. 49-56. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/60188326/Sophia-de-Mello-Breyner-Andersen-Poemas-Escolhidos>. Acesso em: 20/01/2019.

A luz lhe falte, o sol lhe escureça  
 mostre o mundo sinais de se acabar,  
 nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,  
 a mãe ao próprio não conheça

As pessoas pasmadas, de ignorantes,  
 as lágrimas no rosto, a cor perdida,  
 cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,  
 que este dia deitou ao mundo a vida  
 mais desgraçada que se viu!

Mas se não aceito que Camões seja tratado como instituição, que seja tratado abstractamente como poeta oficial, é porque nele amo e busco o poeta real.

E desse poeta real poderemos dizer, parafraseando Fernando Pessoa, que ele foi «não português mas Portugal»

Pois Camões assume a Pátria sua e nossa, duplamente. Assume-a como História.

Carlos de Oliveira disse um dia que Camões é a aleluia da língua portuguesa. Ele não vem apenas, como diria Mallarmé, dar um sentido mais puro às palavras da tribo. Camões encontra e constrói a objectividade da língua portuguesa. E cria a ressonância e o eco, encontra o justo peso das sílabas, o espaço do silêncio, a articulação justa.

Ó Ninfa, a mais formosa do Oceano,  
 Já que a minha presença não te agrada,  
 Que te custava ter-me neste engano,  
 Ou fosses monte, nuvem, sonho, ou nada?  
 (Os Lusíadas, canto V,57)

[...] Camões assume Portugal no plano da História. Não apenas porque escreve Os Lusíadas, mas porque vive tão exemplarmente a sua condição de português, e nele Portugal se vive.

Como Portugal ele é simultaneamente realização e frustração, encontro e desencontro, ensombramento e descobrimento.

Como Portugal, ele volta de África estropeado, vencedor e vencido, e da Índia regressa deslumbrado e naufragado. Como Portugal, ele conhece a livre respiração dos longos mares e a asfixia entre provincianas intrigas.

Como Portugal, de todas as riquezas volta pobre.

São muito poucos os documentos que temos sobre a vida de Camões, e os seus biógrafos são discutidos. Mas para além de factos imaginários, supostos ou presumíveis, a sua obra diz-nos literalmente aquela muito especial amargura à portuguesa que, então como agora, Portugal tece em redor daqueles que o assumem.

Em todos os países, como diria Fernando Pessoa, «os deuses vendem o que dão». Mas em Portugal vendem mais caro. A amargura que encontramos nos poemas Camonianos não precisa de ser documentada por velhos papéis e antigos biógrafos, pois ela continua a ser documentada pela vida quotidiana.

No seu livro *Novas Andanças do Demónio*, Jorge de Sena publicou um conto que tem como tema o final da vida de Camões, e se intitula «Super Flumina Babylonis». Este texto é uma das mais puras obras-primas da língua portuguesa e é também o pano da Verónica da poesia portuguesa.

Pode-se discutir se os factos narrados por alguns biógrafos do poeta, nos quais Jorge de Sena, no seu conto, se inspira, são verdadeiros ou fantasiosos. Mas há neles, como num conto, o tom da verdade, e essa verdade o próprio Camões a documenta:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho  
 Destemperada e a voz enrouquecida,  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 O favor com que mais se acende o engenho  
 Não no dá a pátria, não, que está metida  
 No gosto da cobiça e na rudeza  
 Duma austera, apagada e vil tristeza.

Devemos meditar na expressão «gente surda»: nestas duas palavras, Camões identifica aquela muito especial desatenção que a sociedade portuguesa dispensa àqueles que ousam uma atitude de liberdade e de criação. Pois a surdez não é dedicada apenas ao poeta, mas igualmente ao músico, ao pintor, ao arquitecto, ao sábio. O poeta é mesmo aquele que resiste melhor, pois pode criar quase sem apoio social. É por isso que, entre nós, a poesia é a mais rica das tradições culturais.

Camões resiste e, porque resiste, sofre, vê e denuncia essa desatenção, essa surdez asfíxiante.

Ele vê e denuncia uma atitude que é simultaneamente moral e cultural e que, através dos séculos e das variações políticas, continua. A sua crítica ao seu tempo aplica-se ao nosso:

Vede, Ninfas, que engenhos de senhores  
 O vosso Tejo cria valerosos,  
 Que assim sabem prezar, com tais favores,  
 A quem os faz, cantando, gloriosos!  
 Que exemplos a futuros escritores,  
 Para espertar engenhos curiosos,  
 Para porem as cousas em memória  
 Que merecem ter eterna glória!  
 (Os Lusíadas, canto VII, 82)

E, mais adiante, ele retrata os oportunistas da sua época, que continuam a ser nossos contemporâneos. Ele diz-nos que não cantará

Nenhum que use de seu poder bastante  
 Para servir a seu desejo feio,  
 E que, por com prazer ao vulgo errante,  
 Se muda em mais figuras que Proteio.

A poesia de amor de Camões é escrita dentro de uma tradição de poesia do amor impossível, que vem quase até aos nossos dias.

Na maioria dos seus poemas líricos corre esse longo pranto de amor inacessível. Num mundo de madrugadas e névoas, de separações, de ausências e de naufrágios, passam os rostos das amadas mortas, distantes, negadas, inatingíveis, afogadas no Índico.

No entanto, nos poemas líricos não encontramos a mesma amargura radicalmente sombria que encontrámos nos poemas de acusação social.

Encontramos dor, sofrimento, mágoa, mas ainda nimbados pelo maravilhamento do encontro. E o rosto das amadas não foi apenas negação e morte, ou engano, ou distância, mas também enlevo, encantamento, amor vivido.

Como vemos no soneto que diz a botticelliana beleza de não sei que amada:

Ondados fios d'ouro reluzente,  
 que agora da mão bela recolhidos,  
 agora sobre as rosas estendidos,  
 fazeis que sua beleza s'acrescente.

Pois a poesia de amor camoniana é também a expressão de uma intensa vitalidade que, como o próprio poeta diz, «em várias flamas variamente ardia».

E em muitas das redondilhas, o poema de amor é poema do jogo de amor:

Dama d'estranho primor  
se vos for  
pesada minha firmeza,  
olhai, não me deis tristeza,  
porque a converto em amor.  
Se cuidais  
de me matar quando usais  
de esquivança,  
irei tomar por vingança  
amar-vos cada vez mais.

e nalguns poemas como a maravilhosa obra-prima que são as Endechas a Bárbara, escrava, encontramos aquele misto de abandono e de felicidade que é o encontro do aventureiro com a sua própria vida vida.

Os Lusíadas, poema do descobrimento, poema da possibilidade humana, são a antítese do ensombramento. Para além da asfixia que começa a crescer, para além do gosto da cobiça e da vileza, Camões canta os portugueses que navegaram para a frente, para ver o que havia. Logo no canto I diz:

Os portugueses somos do Ocidente  
Imos buscando as terras do Oriente...

Nestes dois versos, o poeta nos identifica: pertencemos à cultura do Ocidente, e, dentro da lógica dessa cultura, a nossa tarefa específica é ir para além das próprias fronteiras, e indagar tudo, ver tudo. Somos a gente do estar duplo. Gente que tem uma pátria mas vai a caminho.

Camões celebra o surgir, o aparecer, aquilo a que os Gregos chamaram «aletheia». Celebra os homens que buscam a desocultação, o emergir de um fenómeno, a escrita da terra.

Celebra sem mentir, em pura verdade, a coragem e a perícia do povo a que pertence: uma coragem prática que ele viu. Canta uma arte de enfrentar o abismo:

Alija,disse o mestre rijamente,  
Alija tudo ao mar, não falte acordo!  
Vão outros dar à bomba, não cessando;  
À bomba, que nos imos alagando!

Correm logo os soldados animosos

A dar à bomba; e, tanto que chegaram,  
 Os balanços que os mares temerosos  
 Deram à nau, num bordo os derribaram.  
 Três marinheiros, duros e forçosos,  
 A manear o leme não bastaram:  
 Talhas lhe punham, duma e doutra parte,  
 Sem aproveitar dos homens força e arte.

Os Descobrimentos não são apenas uma obra cultural, mas um acto cultural. Camões sabe, por isso, que traz uma poética nova, que a fonte da sua inspiração não está no mito nem no oculto, nem num outro mundo, mas sim no exposto e no actual e no mundo em que estamos. Nos Lusíadas, o lugar do poema é o vivido. Os Lusíadas são uma epopeia contada por um homem que aventurosamente a viveu.

Heródoto diz-nos que Homero e Hesíodo foram os educadores da Grécia. Será Camões um educador dos portugueses?

Quando vemos que a maioria dos portugueses mesmo letrados, comem as sílabas, é evidente que não os podemos considerar discípulos da dicção camoniana. A forma como a língua portuguesa é normalmente falada leva-nos a pensar que os leitores de Camões são poucos.

Essa lição de falar camoniano é nos poetas que a vamos encontrar. Na nitidez de Cesário Verde ou na subtileza chinesa de Camilo Pessanha:

Passou o Outono já, já torno o frio...  
 -Outono de seu riso magoado...  
 ÁLGIDO inverno! Oblíquo o sol, gelado...  
 -O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Água do rio,  
 Fugindo sob o meu olhar cansado,  
 Para onde me levais meu vão cuidado?  
 Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,  
 E debaixo das águas fugidias,  
 Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?

- E, refractadas, longamente ondeando,  
As suas mãos translúcidas e frias...

Em poemas escritos em diversas épocas, em diversos climas e por diversos poetas, algo de familiar e fundamental, aqui e além emerge: é o tom da voz camoniana que regressa. Como neste poema de Cecília Meireles:

És precária e veloz, felicidade  
Custas a vir e quando vens não te demoras  
Foste tu que ensinaste aos homens  
Que havia tempo  
E para te medir  
Se inventaram as horas.

Felicidade és coisa estranha e duvidosa  
Fizeste para sempre a vida ficar triste  
Pois um dia se vê que as horas todas passam  
E um tempo despovoado e profundo persiste.

E também em Torga encontramos o silabado silêncio camoniano:  
Chove uma grossa chuva inesperada,  
Que a tarde não pediu mas agradece.  
Chove na rua, já de si molhada  
Duma vida que é chuva e não parece.

O rigor, a densidade e a inteligência da arte poética de Camões brilham em Fernando Pessoa:

Vossa formosa juventude leda,  
Vossa felicidade pensativa,  
Vosso modo de olhar a quem vos olha,  
Vosso não conhecer-vos.

Tudo quanto vós sois, que vos semelha  
À vida universal que vos esquece  
Dá carinho de amor a quem vos ama  
Por serdes não lembrando

Quanta igual mocidade a eterna praia  
De Cronos, pai injusto da justiça,

Ondas, quebrou, deixando à sua memória  
Um brando som de espuma.

E a nitidez da dicção camoniana, o entendimento da exacta possibilidade de cada palavra encontram a sua sequência na dicção sem falha de João Cabral de Melo:

Está no caixão exposto  
Como uma mercadoria  
À mostra para vender  
Quem antes tudo vendia.

E a voz de Camões, com seu tumulto rouco, sua paixão e sua veemência ecoa neste poema de Jorge de Sena:

Cendrada luz enegrecendo o dia,  
tão pálida nos longes dos telhados!  
Para escrever mal vejo, e todavia  
a dor libérrima que a mão me guia  
essa me vê, conforta meus cuidados.

Ao fim terrível que me espera extenso,  
nenhum conforto poderei pedir.  
Da liberdade o desdobrado lenço  
meu rosto cobrirá. Nem sei se penso  
ou se pensarei quando de mim fugir.

Perdem-se as letras. Noite, meu amor,  
ó minha vida, eu nunca disse nada.  
Por nós, por ti, por mim, falou a dor.  
E a dor é evidente - liberdade.

(As Evidências XXI)

Creio profundamente que toda a arte é didáctica, creio que só a arte é didáctica.

Camões propõe-nos palavras ditas sílaba por sílaba. Propõe-nos a contínua acusação do gosto da cobiça e da vileza, a contínua acusação da surdez, da asfixia, do opaco. Ensina-nos a não aceitar o ensombramento que nos rói. Ensina-nos uma atitude crítica constante. Ensina-nos a procurar a diversidade do mundo em que estamos. Propõe-nos uma imagem exigente de nós próprios que nunca mais nos deixará sossegar.

Abril 1980

#### 7.4. Antología de poemas

# POESIA

Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias.

**MEIO-DIA**

Meio-dia. Um canto da praia sem ninguém.  
O sol no alto, fundo, enorme, aberto,  
Tornou o céu de todo o deus deserto.  
A luz cai implacável como um castigo.  
Não há fantasmas nem almas,  
E o mar imenso solitário antigo  
Parece bater palmas.

Espero sempre por ti o dia inteiro,  
Quando na praia sobre, de cinza e oiro,  
O nevoeiro  
E há em todas as coisas o agoiro  
De uma fantástica vinda.

**CIDADE**

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,  
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,  
Saber que existe o mar e as praias nuas,  
Montanhas sem nome e planícies mais vastas  
Que o mais vasto desejo,  
E eu estou em ti fechada e apenas vejo  
Os muros e as paredes e não vejo  
Nem o crescer do mar nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha via  
E que arrastas pela sombra das paredes  
A minha alma que fora prometida  
Às ondas brancas e às florestas verdes.

**CASA BRANCA**

Casa branca em frente ao mar enorme,  
Com o teu jardim de areia e flores marinhas  
E o teu silêncio intacto em que dorme  
O milagre das coisas que eram minhas.

... ..

A ti eu voltarei após o incerto  
Calor de tantos gestos recebidos  
Passados os tumultos e o deserto  
Beijados os fantasmas, percorridos  
Os murmúrios da terra indefinida.

Em ti renascerei num mundo meu  
E a redenção virá nas tuas linhas  
Onde nenhuma coisa se perdeu  
Do milagre das coisas que eram minhas.

No ponto onde o silêncio e a solidão  
Se cruzam com a noite e com o frio,  
Esperei como quem espera em vão,  
Tão nítido e preciso era o vazio.

# DIA DO MAR

**ESPERA**

Dei-te a solidão do dia inteiro.  
Na praia deserta, brincando com a areia,  
No silêncio que apenas quebrava a maré cheia  
A gritar o seu eterno insulto,  
Longamente esperei que o teu vulto  
Rompesse o nevoeiro.

**O ANJO**

O Anjo que em meu redor passa e me espia,  
E cruel me combate, nesse dia  
Veio sentar-se ao lado do meu leito  
E embalou-me cantando no seu peito.

Ele que indiferente olha e me escuta  
Sofrer, ou que feroz comigo luta,  
Ele que me entregara à solidão,  
Poisava a sua mão na minha mão.

E foi como se tudo se extinguisse,  
Como se o mundo inteiro se calasse,  
E o meu ser liberto enfim florisse,  
E um perfeito silêncio me embalasse.

**JARDIM PERDIDO**

Jardim perdido, a grande maravilha  
Pela qual eternamente em mim  
A tua face se ergue e brilha  
Foi esse teu poder de não ter fim,  
Nem tempo, nem lugar e não ter nome.

Sempre me abandonaste à beira duma fome,  
As coisas nas tuas linhas oferecidas  
Sempre ao meu encontro vieram já perdidas.

Em cada um dos teus gestos sonhava  
Um caminho de estranhas perspectivas,  
E cada flor no vento desdobrava  
Um tumulto de danças fugitivas.

Os sons, os gestos, os motivos humanos  
Passaram em redor sem te tocar,  
E só os deuses vieram habitar  
No vazio infinito dos teus planos.

**OS POETAS**

Solitários pilares dos céus pesados,  
Poetas nus em sangue, ó destroçados  
Anunciadores do mundo  
Que a presença das coisas devastou;  
Gesto de forma em forma vagabundo  
Que nunca num destino se acalmou.

**EURYDICE**

A noite é o seu manto que ela arrasta  
Sobre a triste poeira do meu ser  
Quando escuto o cantar do seu morrer  
Em que o meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos  
Nas suas mãos a voz do mar ecoa  
Usa as estrelas como uma coroa  
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,  
Falava-me de tudo quanto morre  
E devagar no ar quebrou-se, triste  
De ser aparição, água que escorre.

# CORAL

**CORAL**

Ia e vinha

E a cada coisa perguntava

Que nome tinha.

Ó poesia — quanto te pedi!  
Terra de ninguém é onde eu vivo  
E não sei quem sou — eu que não morri  
Quando o rei foi morto e o reino dividido.

**SIBILAS**

Sibilas no interior dos antros hirtos  
Totalmente sem amor e cegas,  
Alimentando o vazio como um fogo sagrado  
Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia  
Na mesma luz de horror desencarnada.

Trazer para fora o monstruoso orvalho  
Das noites interiores, o suor  
Das forças amarradas a si mesmas  
Quando as palavras batem contra os muros  
Em grandes voos cegos de aves presas  
E agudamente o horror de ter as asas  
Soa como um relógio no vazio.

**SONETO À MANEIRA DE CAMÕES**

Esperança e desespero de alimento  
Me servem neste dia em que te espero  
E já não sei se quero ou se não quero  
Tão longe de razões é meu tormento.

Mas como usar amor de entendimento?  
Daquilo que te peço desespero  
Ainda que mo dês - pois o que eu quero  
Ninguém o dá senão por um momento.

Mas como és belo, amor, de não durares,  
De ser tão breve e fundo o teu engano,  
E de eu te possuir sem tu te dares.

Amor perfeito dado a um ser humano:  
Também morre o florir de mil pomares  
E se quebram as ondas no oceano.

# NO TEMPO DIVIDIDO

**O POETA**

O poeta é igual ao jardim das estátuas  
Ao perfume do Verão que se perde no vento  
Veio sem que os outros nunca o vissem  
E a suas palavras devoraram o tempo.

# MAR NOVO

É o teu rosto ainda que eu procuro  
Através do terror e da distância  
Para a reconstrução de um mundo puro.

**ENCRUZILHADA**

Onde é que as Parcas fúnebres estão?

— Eu vi-as na terceira encruzilhada

Com um pássaro de morte em cada mão.

A bela e pura palavra Poesia  
Tanto pelos caminhos se arrastou  
Que alta noite a encontrei perdida  
Num bordel onde um morto a assassinou.

**LIBERDADE**

Aqui nesta praia onde  
Não há nenhum vestígio de impureza,  
Aqui onde há somente  
Ondas tombando ininterruptamente,  
Puro espaço e lúcida unidade,  
Aqui o tempo apaixonadamente  
Encontra a própria liberdade.

Ó poesia sonhei que fosses tudo  
E eis-me na orla vã abandonada  
Uma por uma as ondas sem defeito  
Quebram o seu colo azul de espuma  
E é como se um poema fosse nada.

**MARINHEIRO SEM MAR**

Longe o marinheiro tem  
 Uma serena praia de mãos puras  
 Mas perdido caminha nas obscuras  
 Ruas da cidade sem piedade

Todas as cidades são navios  
 Carregados de cães uivando à lua  
 Carregados de anões e mortos frios

E ele vai baloiçando como um mastro  
 Aos seus ombros apoiam-se as esquinas  
 Vai sem aves nem ondas repentinas  
 Somente sombras nadam no seu rastro.

Nas confusas redes de seu pensamento  
 Prendem-se obscuras medusas  
 Morta cai a noite com o vento

E sobe por escadas escondidas  
 E vira por ruas sem nome  
 Pela própria escuridão conduzido  
 Com pupilas transparentes e de vidro

Vai nos contínuos corredores  
 Onde os polvos da sombra o estrangulam  
 E as luzes como peixes voadores  
 O alucinam.

Porque ele tem um navio mas sem mastros  
 Porque o mar secou  
 Porque o destino apagou  
 O seu nome dos astros  
 Porque o seu caminho foi perdido  
 O seu triunfo vendido  
 E ele tem as mãos pesadas de desastres

E é em vão que ele se ergue entre os sinais  
 Buscando pela luz da madrugada pura  
 Chamando pelo vento que há no cais

Nenhum navio lavará o nojo do seu rosto  
 As imagens são eternas e precisas  
 Em vão chamará pelo vento  
 Que a direito corre pelas praias lisas

Ele morrerá sem mar e sem navios  
 Sem rumo distante e sem mastros esguios  
 Morrerá entre paredes cinzentas  
 Pedços de braços e restos de cabeças

Boiarão na penumbra das madrugadas lentas

E ao Norte e ao Sul  
Ao Leste e ao Poente  
Os quatro cavalos do vento  
Sacodem as suas crinas

E o espírito do mar pergunta:

"- Que é feito daquele  
Para quem eu guardava um reino puro  
De espaço e de vazios  
De ondas brancas e fundas  
e de verde vazio?"

Ele não dormirá na areia lisa  
Entre medusas, conchas e corais

Ele dormirá na podridão  
E ao Norte e ao Sul  
E ao Leste e ao Poente  
Os quatro cavalos do vento  
Exactos e transparentes  
O esquecerão

Porque ele se perdeu do que era eterno  
E separou o seu corpo da unidade  
E se entregou ao tempo dividido  
Das ruas sem piedade.

# LIVRO SEXTO

**EIS-ME**

Eis-me

Tendo-me despido de todos os meus mantos  
Tendo-me separado de adivinhos mágicos e deuses  
Para ficar sozinha ante o silêncio  
Ante o silêncio e o esplendor da tua face

Mas tu és de todos os çlç o ausente  
Nem o teu ombro me apoia nem a tua mão me toca  
O meu coração desce as escadas do tempo  
[em que não moras  
E o teu encontro  
São planícies e planícies de silêncio

Escura é a noite  
Escura e transparente  
Mas o teu rosto está para além do tempo opaco  
E eu não habito os jardins do teu silêncio  
Porque tu és de todos os ausentes o ausente

**O POEMA**

O poema me levará no tempo  
Quando eu já não for eu  
E passarei sozinha  
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá  
Às searas

Sua passagem se confundirá  
Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará  
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes  
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas  
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará  
Uma praia onde quebrar as suas ondas

E entre quatro paredes densas  
De funda e devorada solidão  
Alguém seu próprio ser confundirá  
Com o poema no tempo

**FERNANDO PESSOA**

Teu canto justo que desdenha as sombras  
Limpo de vida viúvo de pessoa  
Teu corajoso ousar não ser ninguém  
Tua navegação com bússola e sem astros  
No mar indefinido  
Teu exacto conhecimento impassivo.

Criaram teu poema arquitectura  
E és semelhante a um deus de quatro rostos  
E és semelhante a um deus de muitos nomes  
Cariátide de ausência isento de destinos  
Invocando a presença já perdida  
E dizendo sobre a fuga dos caminhos  
Que foste como as ervas não colhidas.

# GEOGRAFIA

**CIDADE DOS OUTROS**

Uma terrível atroz imensa

Desonestidade

Cobre a cidade

Há um murmúrio de combinações

Uma telegrafia

Sem gestos sem sinais sem fios

O mal procura o mal e ambos se entendem

Compram e vendem

E com um sabor de coisa morta

A cidade dos outros

Bate à nossa porta

**E U M E P E R D I**

Eu me perdi na sordidez de um mundo  
Onde era preciso ser  
Polícia agiota fariseu  
Ou cocote

Eu me perdi na sordidez do mundo  
Eu me salvei na limpidez da terra

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar  
E nunca  
Um navio da costa se afastou  
Sem me levar

**ESCUTO**

Escuto mas não sei  
Se o que oiço é silêncio  
Ou deus

Escuto sem saber se estou ouvindo  
O ressoar das planícies do vazio  
Ou a consciência atenta  
Que nos confins do universo  
Me decifra e fita

Apenas sei que caminho como quem  
É olhado amado e conhecido  
E por isso em cada gesto ponho  
Solenidade e risco

**BRASÍLIA**

a Gelsa e Álvaro Ribeiro

Brasília  
Desenhada por Lúcio Costa, Niemeyer e Pitágoras  
Lógica e lírica  
Grega e brasileira  
Ecumênica  
Propondo aos homens de todas as raças  
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar  
como a alma de um poeta muito jovem  
Nítida como Babilónia  
Esguia como um fuste de palmeira  
Sobre a lisa página do planalto  
A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis  
— Deusa da natureza inviolada —  
No extremo da caminhada dos Candangos  
No extremo da nostalgia dos Candangos  
Atena ergueu sua cidade de cimento e vidro  
Atena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há nos arranha-céus uma finura delicada de coqueiro.

**POEMA**

A minha vida é o mar o abril a rua  
O meu interior é uma atenção voltada para fora  
O meu viver escuta  
A frase que de coisa em coisa silabada  
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro  
Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações  
Olho e confronto  
E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar  
São a minha biografia e são meu rosto

Por isso não me peçam cartão de identidade  
Pois nenhum outro senão o mundo tenho  
Não me peçam opiniões nem entrevistas  
Não me perguntem datas nem moradas  
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente  
Cada dia preparada

# DUAL

**EMNOME**

Em nome da tua ausência

Construí com loucura uma grande casa branca

E ao longo das paredes te chorei

**III**

Ausentes são os deuses mas presidem.  
Nós habitamos nessa  
Transparência ambígua.

Seu pensamento emerge quando tudo  
De súbito se torna  
Solenemente exacto.

O seu olhar ensina o nosso olhar:  
Nossa atenção ao mundo  
É o culto que pedem.

**MUSA**

Aqui me sentei quieta  
Com as mãos sobre os joelhos  
Quieta muda secreta  
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto  
Imanente e latente  
Eu quero ouvir devagar  
O teu súbito falar  
Que me foge de repente

# O NOME DAS COISAS

**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 meticulosa 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

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 rolam 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

**COMO O RUMOR**

Como o rumor do mar dentro de um búzio

O divino sussurra no universo

Algo emerge: primordial projecto

**REGRESSAREI**

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
Como à antiga infância que perdi por descuido  
Para buscar obstinada a substância de tudo  
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

**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?

# POEMAS DISPERSOS

**MAR**

De novo o som o ressoar o mar  
De novo o embalo do tumulto mais antigo  
E a inteireza do instante primitivo

De novo o canto o murmurar o mar  
Que se repete intacto e sacral  
De novo o limpo e nu clamor primordial