



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
BACHARELADO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVA
LITERATURA
MONOGRAFIA EM LITERATURA

SOFIA SALUSTIANO BOTELHO

O poema, a pátria, a casa:

POESIA E HISTÓRIA EM *O NOME DAS COISAS*,
DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

ORIENTADOR: PROF. DR. EDVALDO APARECIDO BERGAMO

BRASÍLIA – DF

2016

Sofia Salustiano Botelho

O poema, a pátria, a casa:
Poesia e História em *O Nome das Coisas*,
de Sophia de Mello Breyner Andresen

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Brasília – DF

2016

Dedico este trabalho, *amor das palavras
demoradas,*

A Lúdia e Tristão, *o primeiro dia inteiro e puro*

A Dudu, *a Primavera que eu esperava*

A Júlia e Guto, *as algas roxas e os corais*

Ao prof. Edvaldo Bergamo, *a contínua memória
de um projecto*

A Cyl Gallindo, *o rumor do mar dentro de um
búzio*

“Lendo Sophia IV

Guardo na pele dos ossos
a carne da noite
como companhia.

Trago diante dos olhos
o claro dos dias.”

(Tristão Botelho, *Livros de Mar*)

RESUMO

Este trabalho assinala como a interlocução entre poesia e história realiza-se na gênese da lírica e de que maneira tal vínculo apresenta-se na estrutura temática e formal da expressão poética e no diálogo com a tradição. Procura-se afirmar a imprescindibilidade da interação entre palavra e realidade para a criação lírica, tendo como objeto de estudo a obra *O Nome das Coisas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora preocupada em articular projeto político e projeto estético. Por intermédio do levantamento bibliográfico da teoria da lírica, das investigações acerca da relação entre poesia e história, das características que definem a modernidade e a contemporaneidade e do panorama da lírica portuguesa contemporânea na segunda metade do século XX, apresenta-se uma análise dos poemas de *O Nome das Coisas*, de forma a identificar a dinâmica entre poesia e história na lírica e, por fim, reconhecer o poder revolucionário da palavra.

Palavras-chave: poesia; história; nomear; revolução

Sumário

INTRODUÇÃO.....	6
PARTE I. A gênese do poema.....	8
PARTE II. Multiplicidade, crise e expansão na modernidade e na contemporaneidade líricas	12
PARTE III. A perseguição do real.....	16
PARTE IV. O antigo e o novo na tessitura da lírica portuguesa contemporânea.....	20
PARTE V. Escrevemos teu nome no vento: Sophia de Mello Breyner Andresen.....	25
PARTE VI. Regressar ao poema como à pátria e à casa: <i>O Nome das Coisas</i>	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

INTRODUÇÃO

Desde a *Poética* aristotélica até o Romantismo, a lírica ocupou uma posição marginal na teoria literária quanto à concepção da literatura como arte que articula, por meio da *mimese*, palavra e realidade. Ao longo da história – e, principalmente, com a difusão da ideia romântica da lírica como gênero da subjetividade pura, isolada da sociedade –, filósofos e críticos evitaram a investigação da relação entre poesia e mundo. A partir do século XX, porém, os estudiosos lançaram-se em corajosas tentativas de compreensão da dinâmica entre lírica e sociedade, poesia e história, efetuando para este fim uma releitura dos preceitos aristotélicos e da tradição poética e crítica.

Este trabalho vincula-se às correntes críticas que concebem a interação entre palavra e realidade como condição para a criação lírica. Dessa maneira, procuramos assinalar como a interlocução entre poesia e história realiza-se na gênese do poema e de que maneira tal vínculo se apresenta estruturado na expressão poética resultante do emprego lírico da palavra. O objeto de estudo escolhido para esta finalidade foi a poesia da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, em especial a sua obra publicada em 1977, *O Nome das Coisas*. Tendo em vista o conturbado contexto histórico português da época de publicação dessa obra e as preocupações éticas e estéticas de sua autora, assim como a justa medida da palavra que define a poética andreseniana, *O Nome das Coisas* apresenta-se como obra exemplar para a investigação da relação entre poesia e história e para a defesa da relevância desta relação para a criação lírica em geral.

A fim de cumprir o objetivo em questão, a primeira parte deste trabalho expõe um levantamento das contribuições teóricas de Aristóteles e dos críticos modernos (Emil Staiger, Käte Hamburger, Michel Collot) sobre a lírica, atentando-se especialmente à maneira como se dá a gênese do poema. A segunda seção, por sua vez, recupera as principais problemáticas concernentes à modernidade e à contemporaneidade na lírica – a multiplicidade, a crise e a expansão – de forma a assinalar a continuidade subsidiária (e não a ruptura) entre moderno e contemporâneo. Na seção seguinte, o diálogo entre poesia e história é apresentado e defendido por intermédio das paradigmáticas considerações dos três filósofos modernos que pensaram a questão: György Lukács, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.

Na quarta parte do trabalho, por seu turno, a poesia portuguesa contemporânea torna-se o objeto central, de forma a apresentar o contexto português e localizar a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen no quadro geral da lírica em Portugal. Encerrando o levantamento

teórico e crítico, a quinta seção exibe a fortuna crítica da obra de Sophia, identificando os conceitos-chave do pensamento crítico português e brasileiro concernentes à poesia andreseniana.

Dessa maneira, a preocupação com a dinâmica entre poesia e história perpassa todas as seções do trabalho, articulando-se como fundamento da investigação apresentada, cujo objetivo é apreender tal dinâmica na obra de Sophia. Esta tentativa de apreensão dá-se na última parte do trabalho, a qual focaliza os poemas de *O Nome das Coisas* em análise que intenta capturar a vinculação com a história em todos os planos dos poemas, seja na camada temática e contextual, seja na sua estrutura profunda, constituída de sons, ritmo, métrica, campo semântico e morfológico e registro linguístico.

Assim, procuramos averiguar como a poesia condensada e concentrada de Sophia abre espaço para a incorporação do real, fazendo-o dançar com a palavra poética. Esperamos que este trabalho possa, com seu levantamento crítico, suas problematizações teóricas e sua investigação poética, contribuir para a valorização da perspectiva crítica e teórica que considera como imprescindível para o fazer poético a captura e a veiculação do “pássaro do real” (para usar as palavras de Sophia), seja em presença, seja em ausência-presente no poema.

PARTE I. A gênese do poema

Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer.

Sophia de M. B. Andresen, Arte Poética IV (2011, p. 845)

A *Poética* aristotélica traz os princípios basilares para a descrição dos gêneros literários. Logo, pensar a teoria da lírica implica necessariamente tomar a *Poética* como ponto de partida, identificando o lugar da lírica dentro do quadro geral da literatura proposto por Aristóteles. Primeiramente, é pertinente salientar que, para o pensamento grego, o termo *poesia* abarcava todo o âmbito literário. Com isso, em Aristóteles, a poesia é definida como imitação (ou *mimese*), conceito capaz de sintetizar a visão aristotélica acerca das artes da palavra.

O motivo da centralidade da imitação na literatura relaciona-se às suas origens. Segundo Aristóteles, haveria duas causas naturais responsáveis pelo surgimento da poesia: o fato de que “o imitar é congênito ao homem” (diferenciando-o dos demais seres, por ser o mais imitador) e de que os homens “se comprazem no imitado” (Aristóteles, 2008, pp. 106-107). Para Aristóteles, imitar e observar o imitado são ferramentas de aprendizado. Dessa maneira, a partir da constatação de que a poesia se pauta na peculiaridade imitativa da natureza humana, a *Poética* apresenta e descreve as três espécies de imitação poética: a épica, o drama e a lírica – as quais divergem quanto ao meio, ao modo e aos objetos da imitação.

Há certa dificuldade em identificar o lugar do gênero lírico dentro do pensamento aristotélico, visto que a *Poética* não reserva à descrição da lírica o espaço e a minúcia que dedica à épica e ao drama. Segundo o tradutor e professor Eudoro de Sousa, tal ausência está relacionada ao fato de que, na época em questão, o lirismo vinculava-se à arte musical. No entanto, Eudoro ressalta em suas notas à edição passagens nas quais é possível vislumbrar o tratamento do lirismo na *Poética*, como na constatação de que a imitação em todas as artes dá-se com ritmo, linguagem e harmonia, utilizados separada (dentro da poesia, segundo Aristóteles: na épica e no drama) ou conjuntamente (característica da lírica) (ibid., p. 150).

Diante das lacunas concernentes à lírica no texto fundador do pensamento literário, a teoria pós-Aristotélica ao longo da história debruçou-se em tentativas de descrição das características definidoras do gênero, em especial na modernidade.

Em 1946, o professor suíço Emil Staiger apresenta em *Conceitos fundamentais da poética* uma possibilidade de abarcar aquele que considera como o mais fugaz dos gêneros literários. Staiger define o lirismo a partir de um conceito-chave, a disposição anímica (*Stimmung*), estado afetivo originado da unicidade entre palavras e música, forma e objeto formado, mundo interior e mundo exterior, campo subjetivo e campo objetivo, unicidade que sustenta o *clima lírico* e permite que, na lírica, o metro, a rima e o ritmo surjam conjuntamente com a linguagem (permitindo várias formas – diferente da épica clássica, na qual o metro único, o hexâmetro, impera).

Em outras palavras, Staiger define a lírica como gênero no qual não há distanciamento, tampouco separação entre o “eu” que fala e o objeto representado, mas uma fusão em que ambos estão “um-no-outro”. Dessa maneira, Staiger contrapõe novamente a lírica à épica, visto que esta é lugar de representação do corpo e da experiência de um mundo exterior ao sujeito. Na lírica, por sua vez, há o “discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico” (Vischer *apud* Staiger, 1972, p.28), um estado de intimidade provocado pela disposição anímica do poeta, que só pode ser alcançada a partir da interiorização da solidão, a qual é compartilhada pelo leitor. A fragilidade do lirismo observada por Staiger decorre da extrema efemeridade do estado de unicidade e intimidade que o caracterizam.

A identificação da fusão sujeito-objeto como fundadora do lirismo é destaque nas teorizações modernas da lírica, as quais se contrapõem à concepção romântica do lirismo como universo fechado na subjetividade do eu-lírico. De fato, a filósofa alemã Käte Hamburger também aponta o que denomina “correlação lírica do sujeito-objeto” (Hamburger, 2013, p. 175) como peça-chave na definição do lirismo dentro do seu trabalho de sistematização dos gêneros literários. Em *A lógica da criação literária*, publicado em 1986, a autora insere a discussão no campo filosófico da Lógica, apresentando critérios capazes de iluminar lacunas e contradições das classificações precedentes.

Em seu trabalho, Hamburger parte do pressuposto de que o pensamento manifestado verbalmente pode se apresentar de duas maneiras: como enunciado de um sujeito sobre um objeto ou pode assumir uma função criadora de sujeitos fictícios, pela ação de um narrador ou dramaturgo. Dessa maneira, enquanto a narração ficcional seria composição, evidenciando uma capacidade de criar ilusões de realidade e sujeitos fictícios (uma retomada do conceito aristotélico de *mimese*), a criação lírica é experimentada de maneira oposta, inserindo-se no sistema enunciador da linguagem como expressão de um sujeito de enunciação, uma declaração de realidade (ibid, p. 168).

Entretanto, Hamburger aponta diferenças fundamentais, no campo da enunciação, entre o sujeito de enunciação lírico e os demais sujeitos de enunciação (teórico, histórico e pragmático). Enquanto estes produzem enunciados informacionais, os quais partem do polo sujeito para o polo objeto, assumindo uma função em uma relação objetiva ou real, o enunciado lírico não apresenta uma função objetiva e possui uma dinâmica diferente quanto à polaridade sujeito-objeto. Para deixar evidente tal diferenciação, Hamburger cita como exemplo os salmos e canções religiosas, os quais, a despeito de sua aparência lírica, manifestam um sujeito de enunciação pragmático, orientado objetivamente dentro dos rituais eclesiais. No entanto, aponta a autora, o mesmo texto religioso pode ser apresentado em uma coletânea de poesia, perdendo assim o caráter funcional de forma a manifestar o seu lirismo (ibid., pp. 171-174).

Tal exemplificação, além de esclarecer a particularidade do enunciado lírico, também sustenta a argumentação da autora de que “nem no caso do gênero ficcional nem no lírico é a forma estética decisiva da inclusão da respectiva forma no gênero literário ficcional ou lírico” (ibid. id.). Em outras palavras, apenas uma compreensão do caráter enunciativo do gênero lírico e não-enunciativo do gênero ficcional permite a efetiva descrição do sistema literário.

A ausência de pragmatismo no enunciado lírico deve-se ao fato de que, neste, o objeto não é alvo, mas motivo organizado pelos sentidos que o eu lírico quer exprimir (processo denominado *associação de sentido*). O polo objeto é atraído, dessa maneira, para o polo sujeito – fator que levou a crítica romântica a definir o lirismo como manifestação exclusiva da subjetividade. Conclui-se que a correlação sujeito-objeto, o “um-no-outro” de Staiger, está no cerne da lírica, diferenciando-a das demais formas de enunciado.

O lugar da palavra também é fundamental para Hamburger. No gênero ficcional, a palavra é instrumento mediador da construção de mundos e sujeitos fictícios. No gênero lírico, por sua vez, a palavra existe em si mesma, sem finalidade além da própria enunciação, pautada na experiência vivencial do sujeito (não na sua experiência biográfica, real), vivência entendida como todos os processos da consciência, tal como a percepção, a imaginação e o conhecimento (ibid., p. 198). Logo, enquanto a literatura ficcional transforma a realidade em não-realidade pela mimese, a enunciação lírica “transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva vivencial, razão por que permanece como realidade” (ibid, p. 204).

A centralidade da ideia de uma correlação entre sujeito e objeto nas teorizações modernas da lírica aparece uma vez mais nas considerações mais recentes de Michel Collot, em “Sujeito lírico fora de si”, publicado em 2004, no Brasil. Collot aponta como o “embricamento lírico” (como denomina a correlação sujeito-objeto) já se manifestava nas palavras de

Baudelaire: “Baudelaire já afirmava que ‘a arte pura segundo a concepção moderna’ visa a ‘criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista’” (Collot, 2013, p. 224).

Em sua análise, o professor procura demonstrar como a poesia da modernidade efetuou uma redefinição do sujeito lírico, em contraste com a estética do mundo subjetivo fechado em si mesmo do Romantismo. Para Collot, os traços fundamentais da modernidade são o resgate e transformação da tradição poética, a partir da expressão de sujeitos líricos que, saindo de si, abrem-se para a alteridade do mundo, realizando-se como sujeitos por meio de sua projeção para o exterior. Michel Collot apresenta ainda a noção de *carne* como instrumento pelo qual o sujeito se comunica com a exterioridade, admitindo assim uma relação de inclusão recíproca ou intercorporeidade: “O homem é um corpo engraçado, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo. Nossa alma é transitiva. É-lhe necessário um objeto que a afete como seu complemento direto” (Ponge *apud* Collot, 2013, p. 236).

O “estar fora de si” não é invenção moderna. De fato, já em Platão o mito da inspiração anunciava a necessidade de que o poeta esteja fora de si, habitado por um deus e por um canto, para que alcance o ritmo e a harmonia. Ser habitado por um deus é sinal da influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade. Além disso, a própria palavra é contaminada pela alteridade, na medida em que na linguagem habitam muitos e, com isso, a própria palavra “se apodera do poeta bem mais do que emana dele” (ibid., p. 222)

Logo, somente fora de si, o sujeito pode encontrar a sua verdade mais íntima – não a sua identidade, mas sua *ipseidade*, a qual inclui a alteridade. A partir de tais considerações, Michel Collot propõe que o “lirismo pessoal” convencionalizado pelo Romantismo seja, em verdade, exceção, não regra do fazer poético – sendo, portanto, fundamentalmente antilírico, na medida em que, em prol da interioridade pura, propõe uma separação entre mundo exterior e interior, sujeito e objeto – os quais, na lírica, não existem separados, segundo as considerações de Käthe Hamburger, Emil Staiger e Michel Collot.

As contribuições teóricas da segunda metade do século XX operam, portanto, uma desconstrução da visão romântica do gênero lírico por intermédio do resgate dos princípios presentes na *Poética* aristotélica em leitura nova, acrescida de conceitos da filosofia moderna, e atenta a toda a dinâmica (ou “disposição anímica) envolvida na gênese do poema sobre a página em branco. Decerto, essa revisão moderna da teoria da lírica está intimamente ligada às transformações vivenciadas pelo fazer poético e crítico no embate com as problemáticas lançadas pela modernidade, as quais atravessam o século rumo ao mundo contemporâneo.

PARTE II. Multiplicidade, crise e expansão na modernidade e na contemporaneidade líricas

Como Antígona, a poesia do nosso tempo diz: “Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres”. Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

Sophia de M. B. Andresen, Arte Poética III (2011, p. 842)

A obra *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, de Hugo Friedrich, publicada em 1956, tornou-se referência para a crítica da poesia moderna, utilizando-se de princípios de análise formalista que contribuíram para a rápida inserção de parte da lírica moderna dentro do cânone literário como paradigma da modernidade. Pautando-se na tradição e produção de matriz francesa, Friedrich estabelece uma linha de conexão que vai de Baudelaire (apontando previamente os que considera como predecessores da estética moderna, como Rosseau, Diderot, Novalis e o Romantismo de forma geral) a Rimbaud e, deste, a Mallarmé. Segundo Friedrich, Baudelaire foi o primeiro autor capaz de captar a consciência da modernidade e, diante dela, pensar “a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (Friedrich, 1987, p. 35), não somente na poesia vibrante de *As Flores do Mal*, como também no conjunto de textos em que o poeta reflete sobre o seu poetar, atividade sintomaticamente moderna.

Portanto, Baudelaire aponta o caminho da arte e da lírica modernas, a ser desenvolvido por seus sucessores, rumo a uma poética dominada por “categorias negativas” capazes de abarcar a essência do moderno, como: despersonalização, desrealização, sonho, idealidade vazia, fantasia criativa, deformação, decomposição, abstração, magia oculta das palavras, desumanização, obscuridade, aniquilamento da realidade, ruptura com a tradição humanística e cristã, silêncio, nada, rigor matemático, sugestão, isolamento total. Para Friedrich, Mallarmé representa o ápice, a concentração máxima do ideal poético da modernidade contido nessas ideias, uma poesia em que as palavras não procurariam comunicar, mas sugerir.

Após Mallarmé, o crítico afirma que a “lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo, por mais dotados que sejam alguns de seus poetas” (ibid., p. 141). Em suma, Friedrich, a partir da tradição moderna francesa, privilegia – e coloca como arquétipo do moderno – a “poesia pura” propagada por certa crítica, tomando o hermetismo e a a-historicidade como indícios de modernidade na lírica.

A partir da década de 1980, o crítico italiano Alfonso Berardinelli dedica-se ao questionamento da visão consagrada do moderno de origem friedrichiana, tal como se observa na coletânea de ensaios do autor *Da poesia à prosa*, organizada por Maria Betânia Amoroso e publicada em 2007. A ideia que interliga os oito ensaios reunidos na coleção consiste na proposta de que a crítica literária moderna, a partir de Hugo Friedrich, construiu seu discurso por meio de um conjunto específico de autores e obras de matriz francesa, formalizando uma explicação tendenciosa e reducionista da literatura na modernidade.

Para Berardinelli, a eleição de determinada visão como autêntica expressão moderna é desmentida pelo fato de que um dos elementos primordiais da arte moderna é a multiplicidade de vozes que a compõe. Dessa maneira, o crítico denuncia o fato de que grande parte da poesia do século XX não é abarcada pela análise de Friedrich, desmontando a reverência à poesia pura, desligada do real, com base nas considerações de Erich Heller, Adorno e Auerbach, segundo os quais em grande parte do discurso antirrealista há, em verdade, uma rigorosa resistência à reificação da realidade: “Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste” (E. Heller *apud* Berardinelli, 2007, p. 30). Dessa forma, “a poesia pura” só seria possível como ideologia, ponto central de um discurso esvaziado que se transformou em mito ou jargão da modernidade:

Com uma certa generalização provocatória, pode-se dizer que o último mito de fato produzido pela literatura europeia foi justamente a ideia de Escritura literária como incansável e inflexível destruição de valores semânticos. Um mito cujo mérito e cuja responsabilidade devem ser atribuídos sobretudo à cultura francesa (*ibid.*, p. 16).

Os ensaios de Berardinelli, ao discutirem as proposições de Friedrich, a dicotomia entre metrópole e província, a obra em prosa de Baudelaire, a origem dos poetas modernos na Itália, os tipos de obscuridade na poesia, a urbanidade da lírica moderna e a poesia italiana na “pós-modernidade”, procuram pensar um outro moderno, ou uma modernidade de múltiplas vozes na arte, especialmente na lírica.

Essa multiplicidade de vozes identificada por Berardinelli ganha centralidade na crítica de poesia contemporânea. De fato, a professora Célia Pedrosa aponta a heterogeneidade como principal ponto de enfrentamento da crítica para a compreensão da situação da lírica na contemporaneidade. No texto intitulado “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”, publicado na obra *Crítica de poesia: tendências e questões*, da qual é organizadora junto com Ida Alves e Nuno Júdice, a referida docente da UFF ressalta a impossibilidade de

demarcar cronologicamente um conjunto de autores e obras no cenário contemporâneo, tendo em vista que a pluralidade de dicções indica maneiras heterogêneas de defrontar-se com a ruína moderna da tradição e da poesia como promessa (Pedrosa, 2014, p. 215).

Para Pedrosa, a preponderância do uso do termo “contemporâneo” na crítica produzida entre as décadas de 1970 e 1980 é evidência de certa incerteza quanto aos parâmetros de produção e de avaliação da lírica da segunda metade do século XX, sinalizando uma lacuna nas possibilidades classificatórias dessa poesia. A concepção de “pós-moderno”, a qual logo será suplantada em termos classificatórios pela ideia de contemporaneidade, surge como tentativa de sinalizar a fragilização dos valores modernos em um cenário no qual dois projetos de lírica – um, autonomista e experimentalista, o outro, articulação do estético com o político – lutaram pela hegemonia até o seu esgotamento, nos fins dos anos 1970. Pedrosa identifica o desenvolvimento tecnológico da democracia neoliberal globalizada como motivador do esvaziamento desses projetos e da consequente diversificação dos discursos e tendências no cenário lírico, impossibilitando classificações redutoras.

Nesse sentido, a autora observa como a circulação dos conceitos de expansão e de crise perpassa a crítica na contemporaneidade, na qual se observam três tendências. A primeira compreende o contemporâneo como pós-moderno, a partir da ideia negativa de crise do moderno. A segunda utiliza a categoria do pós-moderno de maneira positiva para, por sua vez, defender o esgotamento do que enxerga como autoritário na estética moderna. Já a terceira tendência, endossada pela autora, utiliza não idealisticamente a ideia de crise, propondo um “movimento de constante reescritura da modernidade” (ibid., 207), reescrita pautada na revisão das dicotomias que fundaram o cânone moderno e na proposição, assinalada por Paul de Man, da substituição da dicotomia pela ideia de contradição irresolvida (ibid., 208).

Com isso, Celia Pedrosa assinala a releitura e a reintegração de Mallarmé pela crítica contemporânea como processo sintomático da releitura do cânone moderno em prol de um presente liberado dos “dogmas” da arte moderna. A autora cita as considerações de Silviano Santiago, Marcos Siscar, Flora Süssekind e Florencia Garramuño como exemplos da crítica que pensa a contemporaneidade pela revisão do “jargão da modernidade”, apontado por Berardinelli.

De acordo com Pedrosa, o contemporâneo é marcado pela centralidade da crise e expansão como chaves de compreensão do presente, na medida em que a crise, segundo Marcos Siscar, habita o verso (desde as forças de desestabilização da sintaxe), assim como a expansão, proposta por Florencia Garramuño, explica a heterogeneidade da poesia contemporânea, a qual quebra constantemente limites de gênero, linguagem, cultura, em atitude expansiva que

fragmenta e articula real e ficcional, artístico e científico, verbal e visual, prosa e poesia. (ibid., p. 215-216). Citando Siscar, por sua vez, Pedrosa salienta a “sobrevivência do verso, a expansão dos seus limites convivendo com o que em princípio provocaria sua crise, como ocorre com o verso livre e o poema em prosa, se compreendidos na heterogeneidade de sua manifestação” (ibid., p. 211).

As palavras de Garramuño e Siscar apontadas por Celia Pedrosa manifestam uma simbiose das figuras de crise e expansão na estética contemporânea. A contemporaneidade, pelos olhos da autora, opera com movimentos sucessivos ou até mesmo simultâneos de crise e expansão (do verso, da forma, das temáticas e/ou das preocupações políticas) dentro de um cenário plural de vozes em constante reescritura do presente e do passado. Uma verdadeira constelação poética, com explosões e expansões de corpos celestes de cuja matéria em ruína tem-se o novo.

No caminho que vai da modernidade à contemporaneidade, a lírica transfigura-se, amplifica-se e estende seus braços para abarcar o passado e o futuro sonhado. O poema enfrenta a crise instaurada pela modernidade efetuando uma expansão por dentro e por fora, lançando-se assim em múltiplas vozes que, como Antígona, não aprenderam a ceder aos desastres. Ora, a crise, como fundadora dessa transformação e resistência na lírica, só pode anunciar a inevitável conexão entre poesia e história.

PARTE III. A perseguição do real

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso.

Sophia de M. B. Andresen, Arte Poética III (2011, p.841)

Considerando que durante longo tempo a lírica esteve vinculada, em virtude do espírito romântico, ao universo puramente subjetivo do poeta, e que posteriormente passou a integrar os esforços ideológicos modernos de conceder autonomia à poesia diante da realidade – concentrados na ideologia da arte pela arte, a “poesia pura” -, investigar a relação existente entre lírica e história constitui, ainda hoje, um esforço que enfrenta resistência e ceticismo. Nesta parte do trabalho, procuramos não só apontar que a dinâmica entre poesia e história está na própria essência da arte do verso, como elucidamos, a partir das considerações de Lukács, Benjamin e Adorno, a maneira como tal relação faz-se presença (ou ausência-presença) na lírica moderna e contemporânea.

A princípio, antes de adentrarmos nas considerações dos filósofos modernos, discutir a relação entre poesia e história exige um resgate das palavras de Aristóteles, tendo em vista que a *Poética* inaugura questões que até a contemporaneidade intrigam a teoria literária, dentre elas, o vínculo e a diferença entre poesia e história. De fato, no capítulo IX da *Poética*, em tradução de Eudoro de Sousa, Aristóteles elenca os motivos pelos quais considera a poesia (no contexto, reitera-se, a literatura em geral) como um esforço “mais filosófico e mais sério do que a história” (Aristóteles, 2008, p. 115).

Conforme a sua visão, a diferença entre ambas não reside no fato de a poesia ser escrita em versos e a história em prosa, mas justamente no fato de que o ofício do historiador reside em relatar o que sucedeu de fato, ao passo que o poeta narra ações em potência/em latência, ou seja, aquilo que poderia acontecer, a partir da verossimilhança e da necessidade. A maior “seriedade” conferida à poesia, nesse sentido, verifica-se na sua capacidade de representar o universal (o que está em potência), enquanto a história se circunscreve ao particular. Ademais, Aristóteles ressalta que a universalidade é o fim último da poesia. Entretanto, tendo em vista a já referida dificuldade de encontrar o lugar da lírica dentro da concepção aristotélica de poesia, é necessário ater-se às considerações dos filósofos modernos para explanar a questão.

Recolhida na obra *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*, a breve reflexão “A característica mais geral do reflexo lírico”, de György Lukács, aponta a especificidade da forma

lírca dentro do contexto artístico geral, no que tange à representação da realidade. Lukács observa que por um longo tempo a tendência de aplicar a teoria do reflexo somente à épica e ao drama predominou nas elaborações teóricas, negligenciando assim a lírica como mera autorrepresentação da interioridade subjetiva. Em seu ensaio, o autor rebate tal aceção, defendendo que também a lírica se constrói a partir do reflexo (ligado à mimese aristotélica) da realidade existente— ainda que, na lírica, tal reflexo se dê de maneira qualitativamente diversa do reflexo épico e dramático.

Aliás, o filósofo faz um aparte: tampouco a épica e o drama são desprovidos do elemento subjetivo como força criadora. Em outras palavras, toda forma de arte, como ato criativo, é determinada pela subjetividade. Portanto, não é o fato de apresentar subjetividade ou existir como reflexo artístico da realidade que permite a identificação genérica da obra de arte, mas os usos específicos de cada uma dessas propriedades. Na lírica, por exemplo, a subjetividade do poeta constitui o fundamento do gênero, visto que é possível percebê-la de imediato, assumida como “centro sensivelmente poético da obra” (Lukács, 2009, p. 246). Logo, são a ação, a existência e o papel dinâmico da subjetividade na própria constituição da obra as garantias da diferença da lírica em relação aos demais gêneros artísticos.

Lukács enfrenta ainda o “preconceito moderno” (ibid., p. 245) segundo o qual o reflexo artístico só se daria quando a subjetividade atuasse de forma passiva (o que ocorreria na ficção), argumentando que é característica intrínseca do sujeito a sua existência no mundo de forma simultaneamente e dialeticamente ativa e passiva – ou seja, criando e refletindo. Nesse sentido, a lírica constituiria a forma mais profunda de reflexo da realidade (ou mimese), em virtude de que, nela, a dialética objetiva entre fenômeno e essência e a dialética subjetiva de penetração do sujeito (ativo e passivo) na essência são indissoluvelmente ligadas uma à outra (ibid., p. 247), estabelecendo assim o único caminho capaz de apreender a experiência do mundo e, assim, a totalidade do real. Logo, na lírica, a contradição fundamental da vida manifesta-se também no plano artístico, enquanto na épica e no drama tem-se apenas a figuração ou reflexo da dialética objetiva.

Pode-se afirmar que Walter Benjamin também procura elucidar a conexão entre lírica e história no texto “Um poeta na época do capitalismo avançado”, em que, a partir do personagem-autor-*flâneur* Baudelaire, o filósofo traça um diálogo entre a perspectiva histórica do tempo vivido e da cidade de Paris do poeta, isto é, a dinâmica do sistema capitalista em seu auge e a gênese da arte moderna. Assim, a lírica moderna, representada pela figura do poeta-vagabundo, e a história, em particular, a modernidade capitalista e todos os seus traços

característicos (imprensa, boêmia, urbanidade, sociedade de consumo, civilização técnica, fotografia, multidão, cotidiano, mercantilização da arte, luta feminista, romance policial) dialogam em Benjamin.

Em seu ensaio, o filósofo identifica as condições sociais e históricas que originaram o deambular criador no espaço urbano, no qual o poeta (a partir de Baudelaire) transforma-se em *flâneur*, nova persona marcadamente moderna do escritor, a qual assume as ruas como ambiente interior e panorama inspirador do fazer poético. O *flâneur* sente prazer em sua própria solidão e privacidade em meio à multidão urbana. E é na Paris de Baudelaire que essa figura encontra todas as condições para o seu ato heroico (como resistência do ímpeto criador do ser humano frente ao capitalismo) de deambular e vestir várias máscaras, sendo ele-próprio-poeta e outro.

Ademais, Benjamin identifica que, em Baudelaire, a modernidade só é possível de ser definida em articulação com a Antiguidade, como interlocução e interpenetração. De fato, a concepção Baudelairiana de arte moderna constrói-se a partir da ideia de que a Antiguidade se apresenta como modelo quanto à construção da obra, enquanto a inspiração e a substância atêm-se ao momento presente. Logo, Baudelaire é, em Benjamin, símbolo da modernidade poética e da interpenetração entre lírica e história, em ato contínuo de reflexo profundo (simultaneamente ativo e passivo) da realidade, para citar Lukács.

Por sua vez, ao abrir a conferência intitulada “Discurso sobre poesia lírica e sociedade”, publicada em texto em 1957 (presente na edição espanhola das *Notas sobre literatura*), Adorno de imediato adverte o público de que sua exposição não será pautada em um viés mecanicamente sociológico da obra de arte. Dessa maneira, o autor defende a validade do que será exposto com a intenção de romper as barreiras preconcebidas da audiência, no que tange à preocupação em relacionar poesia lírica e sociedade. Tal relação, diz Adorno, é necessária para a análise na medida em que, ao defrontar-se com a obra de arte, é possível descobrir no próprio objeto artístico a sua referência à matéria social como algo de fundamental e essencial.

O filósofo afirma que a experiência individual associada à lírica só chega a ser artística no momento em que, a partir de sua especificação em forma estética, participe do universal – ou seja, em que o mais profundo particular conecte-se ao humano. Dessa maneira, a individuação não é, por si mesma, garantia de obra de arte autêntica. A universalidade lírica – condição para sua validade artística – é, em essência, social. Adorno complementa: a solidão característica da palavra lírica é também condição social, posto que é consequência da sociedade individualista que a rodeia. Com isso, pensar a obra de arte implica necessariamente perguntar pelo seu conteúdo social.

Indagar-se do conteúdo social é investigar como o *todo* de uma sociedade se manifesta no objeto artístico. Para o filósofo, a arte está intimamente conectada ao âmbito social porque o trabalho do artista é, precisamente, “la reconciliación tendencial de las contracciones básicas de la existencia real” (Adorno, 2009, p. 51). Nesse sentido, a própria corrente literária que exige da poesia lírica a “pureza” livre da objetividade da *práxis* dominante é fundamentalmente social, uma vez que constitui um protesto a uma situação social hostil e opressiva. Com isso, “la situación se imprime en negativo em la obra” (ibid. id.): a obra lírica é resistência à reificação e à força dominante da mercadoria, abarcando assim a possibilidade de se imaginar um mundo diferente (*o que poderia ser*, nas palavras de Aristóteles), e este mundo diferente é nada mais que a denúncia da precariedade do real vigente.

Do mesmo modo, Adorno aponta que a linguagem está ligada ao paradoxo, ou dialética, da subjetividade que se transmuta em objetividade – também contradição da obra lírica. Na medida em que há uma primazia do signo linguístico, a obra reproduz a dialética da própria linguagem, a qual se constitui como meio de expressão de emoções subjetivas concomitantemente à manifestação de conceitos fundamentalmente universais e sociais do imaginário coletivo. Em suma, é a linguagem, no mais íntimo, a força mediadora da relação dialética entre lírica e sociedade. A linguagem da poesia, portanto, é constituída essencialmente pela correlação entre sujeito e objeto:

Si antaño la grán filosofía construyó la verdad [...] de que sujeto e objeto no son en absoluto polos rígidos y aislados, sino que unicamente podrían determinarse a partir del proceso en que se relaboran y alteran reciprocamente, la poesía lírica es la prueba estética de esse filosofema dialéctico (ibid., p. 56).

Logo, no âmago de toda poesia lírica individual há uma “corrente coletiva subterrânea” (ibid., p. 58). A linguagem é, assim, o lugar em que o sujeito se converte em mais do que sujeito – e o poema, com isso, transforma-se em “relógio solar filosófico-histórico” (ibid., p. 59).

Não há poesia, portanto, desvinculada da história: seja como mimese, reflexo ou figuração da realidade (conforme Lukács, Benjamin e Adorno) ou como enunciado de realidade concentrado na esfera do sujeito (conforme Käte Hamburger), o fazer poético opera dialeticamente o campo objetivo e subjetivo, transformando realidade, história e sociedade, para além da dimensão circunscrita ao sujeito. A lírica portuguesa contemporânea, com sua multiplicidade de propostas estéticas, aponta vários caminhos pelos quais os poetas articulam dialeticamente poesia e história, caminhos que se constroem a partir do jogo com a tradição e com o moderno (entendido como tradição recente). Em suma, um jogo com a história.

PARTE IV. O antigo e o novo na tessitura da lírica portuguesa contemporânea

A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar.

Sophia de M. B. Andresen, Arte Poética I (2011, p. 837)

Um texto crucial para situar a lírica portuguesa contemporânea intitula-se “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, artigo publicado na *Revista Crítica de Ciências Sociais* em 2006. Neste trabalho, Rosa Maria Martelo investiga o viés humanista da poesia do pós-guerra, o foco na textualidade das propostas poéticas da década de 60 e a subsequente tendência de resgate da tradição baudelairiana da modernidade efetuada pelos autores de 70, com a intenção de afirmar a ausência de ruptura na poesia contemporânea portuguesa com a problemática lançada pela modernidade poética, intuindo e instituindo assim uma continuidade em devir (ou laço filial) dessas chaves diferentes de articulação da matéria da lírica contemporânea com a tradição da modernidade.

A referida pesquisadora inicia a sua exposição por meio da recuperação do artigo de Frederico Lourenço “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, de 1966, apontando a sintomática euforia do crítico em tal ensaio quanto à emergência de ficcionistas que reconhecia como “os filhos de Álvaro de Campos” (Martelo, 2006, p. 130) entre as décadas de 50 e 60. Martelo ressalta a importância dessa percepção de continuidade de uma tradição moderna diante da difusão, na mesma época, do conceito de pós-modernismo oriundo da crítica norte-americana, fundamentado na noção de ruptura, assim como diante da posterior vinculação, por parte da crítica portuguesa, exatamente dos romances apontados por Lourenço ao surgimento da pós-modernidade em Portugal. A partir de Lourenço, portanto, Martelo demonstra, ao longo de sua exposição, compartilhar a visão de que a literatura contemporânea portuguesa – em especial, a lírica – constrói-se por diferentes articulações com a herança moderna, não pelo rompimento proposto por uma das vertentes da ideia de pós-modernidade.

O pós-guerra é marcado pelo advento de uma literatura ética, esforçada em manter uma comunicabilidade transformadora. Figuras como Jorge de Sena e Sophia de Mello, estreadas na década de 1940, conferiram grande força à expressão de uma poesia que articula ética e herança modernista: “a teorização seniana em torno do conceito de testemunho é disso um exemplo incontornável pelo modo como incorpora a problemática pessoana do fingimento

poético” (ibid., p. 132). A obra de ambos os autores situa-se no limiar entre moderno e contemporâneo, atravessando os principais desdobramentos da lírica em Portugal, a partir da segunda metade do século XX.

A lírica da década de 1960, por sua vez, tanto em Portugal como na Espanha e na França, constituiu uma forte reação à poesia social do pós-guerra, tendo como baluarte o foco na textualidade, ou seja, na autonomia do poético construída à base de um teor abstratizante, impessoal e desvinculado do mundo. Ora, uma poesia fechada em si mesma, metapoética e auto-reflexiva, desagregadora da língua (o que dificulta a sua recepção pelo público), sem dúvida, ecoa em seu afã de negação a tradição vanguardista, vertente mais radical da modernidade, podendo ser considerada como “ruptura”, apenas diante da poética a qual sucede imediatamente. Logo, a textualidade da Geração 60, em autores como Gastão Cruz e Herberto Helder, descende da ideia que funda a impessoalidade em Mallarmé, a alteridade em Rimbaud e o fingimento em Pessoa (ibid., p. 139).

Por sua vez, a partir de meados dos anos 70, a poesia ganha uma dimensão diferente, a qual levou à sua inserção no pós-modernismo por parte da crítica. Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge e Helder Moura Pereira são alguns dos nomes responsáveis por essa transformação. Preocupada em aproximar-se do leitor com a inserção na linguagem de elementos autobiográficos, realistas e conectados à cotidianidade, em matriz narrativa (não tanto metafórica e imagética) e formatação prosaica (versos longos), a poesia do período não é resultado de uma ruptura com o moderno, mas procura “reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano” (ibid., p. 140).

Tampouco tal poética quebra os moldes daquela que a precede, já que se utiliza dos avanços dos procedimentos estéticos de 60, acrescentando à textualidade o caráter relacional da poesia, o qual vincula-se essencialmente à modernidade baudelairiana, entendida sob um ponto de vista diverso daquele formalizado academicamente como cânone moderno nas décadas de 50 e 60, cuja gênese se encontra na obra estruturalista de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*. Sobre Friedrich, Martelo observa:

Creio que esta perspectiva, logo agudizada pelos estudos de caráter estruturalista, vai marcar de tal modo a década de 60, que se justifica interrogarmo-nos sobre se este quadro, que Friedrich faz remontar a Baudelaire e focaliza em Mallarmé e Rimbaud, não descreverá melhor algo que se passa nas décadas de 50/60 (isto é, a formalização dos pressupostos presentes no estabelecimento do cânone modernista) do que o processo inaugurado pelo reconhecimento baudelairiano da emergência da *Modernité* (ibid., p. 135).

Dessa maneira, a estudiosa reitera como a emergência da visão-síntese de modernidade proposta por Friedrich, repleta de lacunas e omissões quanto à tradição moderna, está intrinsecamente ligada à afirmação de ruptura na poética de 60 e nas subsequentes, lidas sob o viés pós-moderno. A identificação friedrichiana do processo de “desrealização”, convenientemente, deixa de lado o propósito baudelaireano de ligar arte e vida, manifestado na tentativa do poeta de capturar a “beleza misteriosa” do mundo (ibid., pp. 135-136), assim como no fenômeno da *flanérie*, intimamente ligado à vivência das ruas e da urbanidade moderna (conforme apontado por Walter Benjamin).

Em verdade, o que Baudelaire põe por terra é a visão positivista e burguesa do real e da ideia de progresso material, fator que não pressupõe necessariamente o fechamento do poeta diante do mundo. Pelo contrário, em vista da realidade mecanizada, o poeta procura um real além da aparência, recusando o mecanismo referencial denotativo, mecanismo que a crítica de matriz friedrichiana parece considerar como única forma de relação referencial, além da autorreferencialidade. No entanto, há outras formas de referencialidade, tal qual a “somatização estrutural” descrita por Rosa Maria Martelo (ibid., p. 137), processo pelo qual a experiência do mundo só se torna comunicável por intermédio da materialização discursiva de suas características no objeto de linguagem que é o poema.

A “somatização estrutural” é “a completa integração da experiência da poesia no espaço do poema” (ibid., p. 138), é a abertura do texto e a porosidade da estrutura formal do poema diante de um real problemático e desumanizado. Torna-se, portanto, a estratégia sumamente moderna de dar expressão a uma experiência em crise, fundamento da modernidade capturado pelo olhar visionário de Baudelaire. Estratégia que será, por fim, retomada pela poética de 60, em seu rigor formalista, assim como pela geração de 70, em sua tentativa de dar expressão a uma problemática, no fundo, da modernidade como um todo.

Nesse sentido, não há diferenças profundas entre ambos os desdobramentos, tendo em vista que esses estilos neovanguardistas ainda respondem à “ferida aberta” da modernidade, “a história da grande ausência de nós a nós mesmos, como lhe chamou Eduardo Lourenço” (ibid., p. 142). Em suma, não é possível falar em ruptura na segunda metade do século XX em Portugal, mas em desdobramentos, polarizações, diálogos diferentes com a tradição da modernidade em que nunca esteve ausente a tentativa de articular arte e vida. Assim, a poesia contemporânea caminha ao longo da segunda metade do século XX e início do segundo XXI rumo à experimentação de “outras formas de presença” (ibid., p. 142).

Em artigo publicado na revista *Cult*, em 2006, disponível em meio eletrônico, também o poeta Gastão Cruz, em seu panorama da poesia portuguesa produzida no século XX, a qual considera como época áurea de tal produção em Portugal, identifica uma modernidade que atravessa o século em diferentes diálogos e ressonâncias: “uma modernidade poética que se estende do ano já remoto de 1915 até aos nossos dias” (Cruz, 2006).

Cruz aponta dois ciclos de suma importância para o desenvolvimento da poesia no século. O primeiro tem início com a publicação da revista *Orpheu*, em 1915, estendendo-se (em revistas outras como *Athena* e *Portugal Futurista*) até a publicação da *Presença*, cujo último número data de 1940. Já o segundo inaugura-se com a publicação do livro de estreia de Sophia de Mello, *Poesias* (1946) e constitui um período de confiança na palavra poética como unidade essencial do discurso poético, em obras tanto enraizadas na tradição lírica, operando pela transformação dela (em Sophia, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade), quanto em obras que realizaram sínteses, a partir das vertentes mais radicais de modernidade (com forte influência do surrealismo) e dos autores-modelo do modernismo em Portugal (em Jorge de Sena e António Ramos Rosa).

Em 1960, por sua vez, Gastão Cruz destaca os desenvolvimentos estilísticos, sem deixar de notar a natureza diversificada das experimentações poéticas (“o quase obsessivo rigor construtivo” [Cruz, 2006]), as quais não deixaram inclusive de conter, em certos autores, um intuito realista e até mesmo de natureza explicitamente política. Luiza Neto Jorge, Pais Brandão, Ruy Belo e Herberto Helder compõem esse quadro variado. Em 1970, há duas tendências: a continuidade relativa à poesia da década anterior (em Antonio Franco Alexandre) e o discurso poético de tom narrativo e prosaico (em Nuno Júdice e Luís Quintais), este último com desdobramentos na poesia da passagem para o século XXI.

Com isso, o poeta e crítico procura ressaltar que a libertação da palavra poética (pelo domínio da imaginação, livre associação de palavras, imagens e sons, e rompimento da norma gramatical) – ou, em síntese, a somatização estrutural, para usar o termo de Martelo – caracteriza a poesia do século XX em Portugal como um todo, modernidade que se expressa de diversas maneiras na lírica contemporânea. Inclusive através do constante embate, diálogo e trocas com a tradição da lírica, conforme observa a professora Graça Videira Lopes no artigo intitulado “Modernidade e tradição na poesia portuguesa contemporânea”, publicado em 2014.

Neste artigo, a autora investiga a tradicional dicotomia modernidade/tradição, problematizando-a diante da produção poética contemporânea. A investigação de Graça Videira Lopes elucida o jogo dos poetas, cujas peças moderno/antigo são mais complexas do que

parecem ser, tendo em vista que o “novo”, característica da modernidade, só existe em contraste com o antigo (tradição) e, em realidade, na maioria das vezes (em especial na produção poética contemporânea), surge da própria reformulação criativa do antigo (Lopes, 2014, p. 40). Ou seja, “cada época escolhe ou constrói a sua própria tradição” (ibid., p. 41). A ruptura consiste, muitas vezes, em uma mudança de tradição. E a modernidade já é, desde a sua articulação em cânone nas décadas de 1950/1960, em si mesma, tradição. Razão pela qual o recuo a tradições remotas é uma constante na poesia contemporânea portuguesa, notadamente a partir de 1970 (ibid., p. 47).

Portanto, entender a lírica contemporânea portuguesa exige, como visto em Martelo, Cruz e Videira Lopes, atenta observação dessas duas chaves, modernidade e tradição. Pode-se dizer que em Sophia de Mello Breyner Andresen, em particular, ambos os traços compõem uma dança conduzida pela palavra poética, no ritmo das ondas – sendo a sua obra uma notável manifestação da articulação contemporânea da modernidade em diálogo com a tradição lírica ocidental, conforme veremos.

PARTE V. Escrevemos teu nome no vento: Sophia de Mello Breyner Andresen

Os barcos recém-nascidos,/ respiram lentamente./ Como
quem quisesse/ tocar o pulmão do sol ali,/ escrevo teu nome/
– martelo no vento–/ Sophia de Mello Breyner Andresen.

Eucanaã Ferraz, O nome do poeta (1977, p. 55)

Ao discutir a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen com um ensaio presente na coletânea de estudos em homenagem à autora organizada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2006, a professora Maria João Reynaud recupera o artigo de Eduardo Prado Coelho publicado em 1984 para explicar a dificuldade enfrentada pela crítica diante da clareza ofuscante das palavras andresenianas, remetendo o esforço “à limpidez desta linguagem que dificilmente autoriza a sua duplicação sob a forma de comentário” (Coelho *apud* Reynaud, 2005, p. 49). Ainda assim, a estudiosa ressalta, a poesia de Sophia de Mello – talvez em vista mesmo dessa dificuldade que instiga e provoca – promoveu e continua a inspirar enorme fortuna crítica, colocando-se como um dos autores contemporâneos portugueses mais estudados em todos os níveis de ensino (*ibid.*, p. 50).

O poeta Jorge de Sena, admirador e amigo de Sophia (cujas correspondências com a autora foram publicadas em recente edição), esboça com excepcional capacidade sintética, no prefácio à antologia *Líricas Portuguesas* (1958), um quadro esclarecedor dos motivos desse fascínio engendrado pela poesia de Sophia, assim como identifica, já em 1958, os elementos fulcrais de seu estilo:

De uma segurança fluente e escultural, os seus poemas transfiguram uma realidade muito concreta, em que o amor da vida e da exigência moral encontra símbolos marinhos e aéreos, usados com uma força inspirada excepcional [...] para exprimir uma atenta e tensa vivência do sentido trágico da existência e do convívio humano com as coisas naturais (Sena *apud* Morna, 2005, pp. 9-10).

A capacidade sintética da descrição de Sena comprova-se pelo fato de que, em tão pequeno excerto, encontram-se os temas das principais investigações realizadas a partir da obra da escritora. Em “Senhores que podem morrer – meditação acerca de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen”, artigo no qual efetua a leitura analítica do poema “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal” de *Mar Novo* (1958), por exemplo, Fátima Freitas Morna assinala a centralidade do corpo como imagem e como mediação desse

“convívio humano com as coisas naturais” (ou com a “realidade muito concreta”, para continuar com Sena) em Sophia.

Segundo Morna, o corpo em Sophia é o canal de união do poeta com o mundo e símbolo da unidade construída pelo poema, abrangendo, em simultâneo, o corpo humano e o corpo da natureza (através de “símbolos marinhos e aéreos”, nas palavras de Sena). Assim, vide o poema “Corpo”, também de *Mar Novo*: “Corpo brilhante de nudez intensa/ Por sucessivas ondas construído/ Em colunas assente como um templo” (Andresen *apud* Morna, 2005, p.12).

É o corpo também, em Sophia (e em particular no poema escolhido por Morna), evidência da passagem do tempo e do equívoco humano acerca do tempo pela crença na eternidade do que é efêmero. A poesia de Sophia revela, portanto, um tempo “humanizado e frágil” (ibid., p. 17) e dividido (daí o livro *No Tempo Dividido*, de 1954) diante do anseio da poeta em libertar-se do jugo do tempo, o que é proferido no fechamento do poema “Meditação...”, no qual o personagem histórico, Duque de Gandía, toma a voz: “Nunca mais servirei senhor que possa morrer” (Sophia *apud* Morna, 2005, p. 11). Tal verso assinala ainda a profunda convicção de Sophia quanto à natureza inerente à condição humana do ímpeto pela liberdade (Morna, 2005, p. 28).

Por sua vez, o professor e tradutor Frederico Lourenço (responsável por premiadas traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*), no artigo “Sophia e Homero”, também publicado na coletânea da FLUP de 2005, destaca a forma penetrante como a obra homérica e o mundo helênico se fazem presentes na poesia de Sophia de Mello. Nesta, a ligação com a tradição clássica é evidente, tanto nas temáticas e personagens que povoam os poemas, quanto – e principalmente – na forma exata e cristalina de apresentar a palavra poética. No discurso por ocasião da entrega do Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, em julho de 1964, a própria autora assinala essa aliança: “Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas” (Andresen *apud* Lourenço, 2005, p. 31).

Lourenço centra a sua exposição exatamente no que há de homérico na dicção de Sophia, seja em verso, seja em prosa. A voz da poeta reverbera o canto de Homero em virtude de descartar o discurso hipotático, que prima pela subordinação, em prol de um pensamento construído por frases curtas e simples, concatenadas somente por coordenações com “e” ou “mas”. Ademais, Sophia procura uma “absoluta simplicidade de efeitos” em sua organização discursiva (ibid., p. 38). Dessa maneira, Lourenço conclui: “o mais perto que se pode chegar da naturalidade da dicção homérica é a obra de Sophia, tanto em verso como em prosa” (ibid., p.

35). Logo, Homero é, para Sophia, síntese da palavra que nomeia um mundo habitado pela unidade entre o ser e as coisas, mundo possível em potência e simbolizado, dentro de sua poesia, pelo universo helênico que nela vibra.

E mais: em Sophia de Mello, o “andamento algo solene, poderosamente ritmado” (Cruz, 2005, p.74) de sua dicção não se dá meramente pela concatenação de palavras: seus versos são construídos sílaba por sílaba, conforme defende Rosa Maria Martelo em “Sophia e o fio de sílabas”. Neste texto, Martelo descreve o movimento da poesia de Sophia através da observação de que, valorizando a sílaba, a poeta acentua “o facto de a poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela exploração da capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos” (Martelo, 2005, p. 58). Tal consciência da importância da sílaba se origina, segundo Martelo, na percepção de Sophia da prevalência dos sons e do ato de ouvir na poesia – a poesia como “voz do mundo” (ibid., p. 64) – o que se liga ao relato dos primeiros contatos de Sophia com a poesia, na infância referida em “Arte Poética IV”: “Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos [...] Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador (Sophia, 2011, p. 844).

Desse modo, a “fluência silábica” é fator criador da fluidez dos versos da poeta escutadora Sophia, nos quais o ritmo avança sobre o léxico, possibilitando um “adiantamento da percepção do som”. Com isso, Sophia consegue somatizar a clareza pretendida na estrutura poética (para usarmos o conceito de Martelo do artigo citado anteriormente), aproximando a sua poesia dos modelos a que aspira, como Homero, e tornando o ritmo de sua dicção evidência do que sonha para o mundo e para a poesia (Martelo, 2005, p. 65).

Em outras palavras, a poesia da autora anuncia: “a possibilidade de distendemos, à escala de um mundo humanamente habitável, esse mesmo reino inconsútil que o discurso da sua poesia demonstra ser possível construir”, como no tempo mítico em que a palavra e o ser eram um só (ibid., pp. 66-67). Nada melhor que as palavras da poeta em “Liberdade”, de *O Nome das Coisas* (1977) para evidenciar essa relação:

O poema é
A liberdade

Um poema não se programa
Porém a disciplina
— Sílaba por sílaba —
O acompanha

Sílaba por sílaba

O poema emerge
— Como se os deuses o dessem
O fazemos

(Andresen *apud* Martelo, 2005, p.63)

De fato, a forma em Sophia encontra-se em íntima conexão com o anseio de transformar o mundo. No artigo: “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia”, o professor Manuel Gusmão articula exatamente ambas as intenções, a de justeza e a de justiça, as quais são, em si, idênticas em uma poética profundamente referencial, um “canto que não teme o efêmero” e em cujo “coração” habita a “dicção política” (Magalhães *apud* Gusmão, 2005, p. 38). A referencialidade da poesia andreseniana pauta-se na imagem da “evidência poética”, descoberta pela primeira vez em um quarto defronte ao mar, em cuja mesa havia uma maçã enorme e vermelha, conforme Sophia relata no célebre discurso da premiação já citado.

Segundo Gusmão, a natureza do que é evidente é exatamente a de vedar a sua descrição, motivo pelo qual a poesia é empresa praticamente impossível, mas que precisa ser tentada a fim de que “os possíveis se abram” (ibid., p. 39). O ofício do poeta é uma caçada (imagem de Sophia) dessa evidência, razão pela qual exige atenção e imaginação simultâneas para que nasça o poema, o “reino dos possíveis verbais” (ibid. id.). É como assumir o espanto da infância diante do mundo: pelos olhos da criança, a qual está em processo de conhecimento, o mundo apresenta-se em perpétuo renascer, o que pode ser associado à profusão de imagens de manhãs e de nascimento na poética de Sophia.

Os vocábulos “justeza e justiça”, sobrepostos no discurso de Sophia em questão, podem unificar-se na raiz “justo”, que abrange os dois sentidos. Enquanto o “justo” na justeza refere-se ao equilíbrio, à contenção e à proporção certa para a perfeita expressão da “desmesura” inerente à evidência poética das coisas e do mundo, o “justo” na justiça (a qual, para ser alcançada, exige certa “justeza” de expressão) é busca incessante pela “ordem do mundo” (ibid., p. 43). Justeza e justiça fundem-se, portanto, na poesia, em virtude da “natureza ética que é inerente ao acto de tomar ou de usar a palavra; e é essa a sua [de Sophia] forma de fundar a possibilidade de articular poeticamente o político” (ibid., p. 45).

A articulação do poético e do político em Sophia de Mello dá-se de múltiplas maneiras, particularmente no livro *O Nome das Coisas*, de 1977. Aliás, talvez mesmo pelo fato de a escrita da obra se inserir em anos particularmente agitados da história de Portugal, de 1972 a 1977 – e as duas primeiras seções do livro apontam as datas correspondentes -, com ápice na Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, a qual enfim depõe a ditadura e funda a democracia em

Portugal (tempos, portanto, de urgências históricas), o livro apresenta-se como obra sintomática da junção poética de justeza e justiça, proposta por Sophia e analisada por Gusmão.

O Nome das Coisas aposta na palavra de uma forma que procura romper com as demagogias que tanto nauseavam Sophia. A sua preocupação ética não empobrece, mas enriquece a sua dicção e clareza. Em verdade, a tensão do poético e do político conferida por Sophia aos poemas é o princípio que funda e sustenta a dimensão da poesia diante de uma realidade desagregadora, maniqueísta e dominada por oportunistas (ibid., p. 46). A “atualidade” do livro, no entanto, coexiste e coabita com uma “poderosa ampliação do tempo – um arco que reúne o outrora e o agora, para declarar a inesperada crítica de uma civilização” (ibid. id.) e para, enfim, “recomeçar o mundo”: “E sobre a areia, sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo” (Andresen *apud* Gusmão, 2005, p. 41).

Dessa maneira, a investigação que procura desvelar a maneira como Sophia de Mello realiza, sílaba por sílaba, a interlocução entre corpo e mundo, justeza e justiça, tradição e modernidade e, mediante todos esses conceitos, poesia e história, tem em *O Nome das Coisas* o *justo* objeto de estudo. Por intermédio das palavras contidas neste livro, é possível redescobrir como ocorre a gênese do poema e conjeturar sobre o verdadeiro propósito da lírica diante da realidade desagregadora do mundo contemporâneo.

PARTE VI. Regressar ao poema como à pátria e à casa: *O Nome das Coisas*

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore,
com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade
que o anima, a procurar uma relação justa com o homem.

Sophia de M. B. Andresen, Arte Poética III (2011, p. 841)

Quando *O Nome das Coisas* foi publicado, em 1977, a carreira de Sophia de Mello Breyner Andresen encontrava-se em plena maturidade literária, com diversas publicações de poesia, literatura infantil, prosa (em especial *Contos Exemplares*, de 1962), teatro, antologias organizadas pela autora e traduções, dentre elas *O Purgatório* de Dante (1962) e *Hamlet* de Shakespeare (1965). Como poeta, de sua estreia com *Poesia* em 1944 até o lançamento de *O Nome das Coisas*, Sophia publicara: *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962) – o qual recebeu o Grande Prêmio de Poesia pela Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964 –, *Geografia* (1967) e *Dual* (1972). Logo, em 1977, Sophia era uma das personalidades centrais da vida cultural portuguesa, assim como da resistência ao Estado Novo.

Desde que participou, em 1957, da campanha de Humberto Delgado, militar da força aérea portuguesa que liderava a tentativa de derrubar o regime salazarista através das eleições, Sophia passou a integrar ativamente a oposição ao Estado Novo, juntando-se ao grupo responsável por fundar a Associação Nacional de Socorro aos Presos Políticos, atuação política que culmina na sua eleição à Assembleia Constituinte de 1975, como deputada pelo Partido Socialista. A aspiração de justiça que fundamenta a vida pública de Sophia de Mello indelevelmente apresenta-se também na sua produção poética, particularmente nesse período de resistência e revolução.

No entanto, a obra da poeta demonstra que a ligação entre poesia e história não se dá de forma mecânica, tampouco apenas no âmbito das temáticas e das estratégias tomadas pelos escritores para driblar a censura e a perseguição política em tempos de autoritarismo (como na figuração alegórica de Salazar em “O Velho Abutre” de *Livro Sexto*: “O velho abutre é sábio e alisa as suas penas/ A podridão lhe agrada e seus discursos/ Têm o dom de tornar as almas mais pequenas” [Andresen, 2011, p. 439]), mas é condição para o surgimento da palavra poética, sílaba por sílaba. A poesia de Sophia de Mello, sintomaticamente em *O Nome das Coisas*, denuncia a impossibilidade de conceber o ato poético fora da sua dinâmica com o tempo e com

a tradição e permite comprovar que a criação poética se alicerça nessa dinâmica, sem a qual não há poesia.

O Nome das Coisas divide-se em três seções: a primeira circunscreve poemas escritos entre os anos de 1972 e 1973, a segunda, entre 1974 e 1975 (períodos indicados nas capas das seções), enquanto a terceira não especifica datas. Não há no conjunto da obra um poema intitulado “O Nome das Coisas”, fator que assinala a relevância de se atentar ao título, visto que dá nome ao conjunto de poemas apresentados. Há três possíveis formas de conceber essa designação – e a melhor maneira talvez seja a conjunção das três.

A primeira indica a ligação entre o nome que se dá aos elementos materiais do mundo e a aptidão do poeta como “escutador” (percebida por Sofia a partir de sua experiência da poesia na infância), ou seja, a primazia do som sobre o objeto nomeado, a qual dá ao poema a aparência de ser, conforme Sophia afirma em *Arte Poética V*, “o nome deste mundo dito por ele próprio” (Andresen, 2011, p. 848). Essa primeira percepção da nomeação assinala a importância que a poeta confere aos sons e ao “fio das sílabas” que compõem a palavra poética, para usar a acepção de Rosa Maria Martelo.

Nomear as coisas é, na realidade, o próprio fundamento ou definição do ato de poeitar, na medida em que este é uma expressão da linguagem. A palavra é nome. No entanto, nomear em poesia ultrapassa as atribuições da linguagem comum, pois manifesta um poder que se vincula à criação: nomear as coisas é, com isso, “fundar-lhes a existência. [...] O poeta é o Orfeu e o Adão da língua, o cantor mítico e o homem que fala antes do pecado original” (Beradinelli, 2007, p. 86). No entanto, voltando a Adorno, como a linguagem tem caráter “duplo”, paradoxal, por manifestar a subjetividade de um indivíduo na mesma medida em que, sendo o meio dos conceitos, vincula-se ao universal e à sociedade, a poesia, fundada na linguagem, consiste em ato de criação de um sujeito, assim como também apresenta uma dimensão coletiva. Como, portanto, individual e coletivo fundem-se no ato de nomear as coisas, *O Nome das Coisas* também assinala a dimensão ética da poesia.

Em tempos históricos nos quais a palavra é vilipendiada e manipulada por figuras públicas demagogas, as quais desprezam a qualidade ética do ato de nomear, tempos históricos nos quais a alienação e a reificação do capitalismo se alastram até o âmbito da linguagem, “nomear as coisas” transforma-se em ferramenta de batalha contra a opressão. Em breve paralelo com a história política atual do Brasil, vale retomar a coluna “O sequestro das palavras” de Gregório Duvivier, publicada na Folha de São Paulo em 21 de março de 2016: “Nem todos aceitam que as palavras sejam sequestradas ao bel prazer do usuário. A política é o campo de

guerra onde se disputa a posse das palavras” (Duvivier, 2016). Poderíamos dizer, reiterando o argumento de Sophia: também a poesia.

O poema “Com Fúria e Raiva”, no qual Sophia de Mello denuncia o “capitalismo das palavras”, aglutina as três propriedades do ato de nomear assinaladas a partir do título que dá nome à obra em questão e indica a consciência da autora quanto às propriedades da palavra:

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

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

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

Com fúria e raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra

(Andresen, 2011, p.621)

A presença marcante de substantivos concretos neste poema traça o paralelo entre as coisas representadas e as palavras. “Pedra”, “flor”, “água”, “trigo”, “terra” são elementos do mundo, modificados pela “moeda”. A repetição de estruturas dentro de um mesmo verso e entre as estrofes (“Que de longe muito longe um povo a trouxe” e “De longe muito longe desde o início”) e do verso inicial na última estrofe (“Com fúria e raiva acuso o demagogo”), assim como as rimas que saltam na segunda e na quarta estrofes (sagrada/confiada, demagogo/jogo), criam um efeito de “eco” no poema que remete a tempos primordiais, pré-capitalistas, retrocedendo até o “início”, ao primeiro ato de nomeação, cuja expressão em versos (“E tudo emergiu porque ele disse”) arremeda o relato bíblico da Criação, intimamente ligado ao ato de nomear.

A fúria e a raiva da poeta (já anunciada no título) diante do rompimento capitalista da relação “sagrada” criadora entre as palavras e as coisas, associada a um tempo primitivo ou mítico, articula-se no poema em sua dimensão rítmica por meio das repetições citadas assim como pela aliteração de sons vibrantes (“Pois é preciso saber que a palavra é sagrada”), pela assonância da vogal aberta /a/ (em raiva, palavra, sagrada, confiada) e pela profusão de

consoantes labiodentais /f/ e /v/ (fúria, raiva, palavras, povo, confiada, promove, faz, flor, transforma), as quais se alternam entre os versos. Essa articulação de sons confere um ritmo sincopado, já manifesto no primeiro verso, que é expressão da emoção indignada daquela que defende uma relação justa com a palavra. Ademais, a ausência de pontuação no poema, um traço de modernidade em Sophia, contribui para essa emoção sem entraves, a qual não permite freios. “Com Fúria e Raiva” apresenta, portanto, o ato de nomear as coisas em suas três dimensões: o âmbito do som (ritmo que é expressão), a dimensão criativa ligada aos primórdios da linguagem ou a um tempo mítico, e a qualidade ética, o anseio de justiça contra a reificação das palavras. A palavra apresenta-se como realidade coletiva (“Que de longe muito longe um povo a trouxe/E nela pôs sua alma confiada”) que deve ser respeitada, responsável por erigir o mundo das coisas – afinal, “tudo emergiu porque ele [o ser humano] disse”.

A Revolução dos Cravos de Portugal, em 25 de abril de 1974, consiste em um dos momentos fulcrais da história lusitana, tempo de promessa a partir da derrocada de um regime que vigorou por 48 anos. No poema “25 de abril” de *O Nome das Coisas* há não somente uma evidente alusão ao evento e à profunda esperança realizada (o que o transformou em um dos textos mais expressivos desse evento histórico), mas a vinculação do propósito da poesia à vontade revolucionária, como se poesia e revolução fossem indissociáveis:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo

(ibid., p. 618)

A dupla interpretação da madrugada, componente medular do poema, como poesia e revolução está colocada desde a abertura do primeiro verso: a proximidade acusada pelo pronome demonstrativo “esta” pode vincular-se tanto à data próxima na qual o poema está sendo escrito ou a qual o poema alude (apresentada no título), quanto pode sinalizar o próprio texto exposto na página sobre a qual o leitor se debruça no momento. A madrugada, metáfora que abarca o 25 de abril e o poema em questão, contamina todo o campo semântico do poema: o “dia inicial inteiro e limpo” contrapõe-se à noite e o silêncio. Assim, do embate entre claro e escuro, emerge a madrugada vitoriosa, a revolução e o poema, que constituem em Sophia de Mello os meios pelos quais o ser humano de fato participa da história. Só a partir da derrocada das sombras, das forças que oprimem e colocam o ser humano fora do tempo em que vive (fora da participação histórica), habitaremos livres “a substância do tempo”.

Em outras palavras, o tempo dividido (que dá nome a seu livro de 1954) denunciado pela poeta em várias obras, divisão operada pelo conluio capitalismo e autoritarismo, pode enfim ser uno novamente, a partir da revolução e da poesia. É importante atentar também para o adjetivo “livres”, o qual aponta a convicção da poeta de que o ímpeto pela liberdade é qualidade inerente à condição humana, tal como assinalado por Morna (2005, p. 28). O poema “25 de Abril” sinaliza assim a eficácia da poeta de, em um espaço de máxima contenção (uma quadra), manifestar o “fora de si”, a ligação com o real, a unidade entre poeta e mundo.

Esta unidade fundadora da poesia só é possível através de uma disposição afetiva (lembramos da “disposição anímica” proposta por Steiger) capaz de transformar a palavra em morada, como em “Breve Encontro”:

Este é o amor das palavras demoradas
Moradas habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso breve encontro com a vida

(Andresen, 2011, p. 626)

Novamente tem-se um poema iniciado pelo pronome demonstrativo (o que corrobora ainda mais a possibilidade de leitura do pronome em “25 de abril” como referente ao poema). Entretanto, em “Breve Encontro” não há ambiguidade: “este” é o poema, o qual por sua vez é “amor das palavras demoradas”. Assim, desde o primeiro verso é anunciada a função metapoética da peça em questão. Neste, a sonoridade e a semântica dos léxicos escolhidos trabalham juntas em prol de uma definição do poema como afetividade vivenciada no encontro breve entre sujeito e vida.

A reverberação é trabalhada nesses cinco versos a partir de um jogo no qual se repetem combinações sonoras compartilhadas por palavras, as quais são colocadas lado a lado, sonoridade presente em todos os versos: *amor*, *demoradas*, *moradas*, *mora*, *memória*, *demora*. O efeito de eco amplia-se pela composição de uma constelação semântica formada por essas palavras, as quais, seja por compartilhar a raiz morfológica, como “demora”, “mora” e “morada”, raiz latina pautada na ideia de permanência, seja pela aproximação semântica, como no vocábulo “memória” (ligada à ideia de guardar na mente, preservar – e a memória é fundada em ecos), compõem um quadro que anuncia a contradição fundante do poema como memória preservada de um momento fugaz. Dessa maneira, o “amor” – que inaugura a brincadeira sonora e lexical – é a condição para a sobrevivência do “breve encontro com a vida” no poema.

Em “Breve Encontro” tem-se a expressão poética do que os pensadores da lírica na modernidade identificam como condição para a criação poética e como característica que a diferencia dos demais gêneros literários: a correlação entre sujeito e objeto proposta por Käte Hamburger, o *um-no-outro* de Staiger e o “estar fora de si” de Michel Collot. A poesia se faz possível quando o sujeito toma afetivamente a palavra poética como morada capaz de reverberar a permanência de seu breve momento de união com a vida, com a realidade, com a história – ou seja, a experiência vivencial do sujeito, descrita por Käte Hamburger. Uma vivência que repercute a experiência comum do humano (manifesta na linguagem), tal como a poeta assinala ao utilizar o pronome possessivo na primeira pessoa do plural no último verso: “O *nosso* breve encontro com a vida”.

A história também se manifesta na poesia de outras maneiras. Nenhuma realização poética está isolada. Como criação humana, cada poema advém de uma longa trajetória de trabalhos com a linguagem, desde a matriz oral até a escrita. A tradição é, conseqüentemente, ainda outro elemento de articulação do fazer poético com a história. Sophia de Mello, como poeta contemporânea, tem consciência dessa dimensão histórica, configurando em sua poesia tanto a tradição mais remota – centrada principalmente na Antiguidade Clássica – quanto a tradição da modernidade, a qual sucede. Nesse sentido, é necessário chamar atenção ao poema que abre *O Nome das Coisas*, “Cíclades”, no qual o sujeito poético nostálgico invoca Fernando Pessoa e toda a modernidade dividida que o caracteriza (invocação que reverbera o chamado às Musas do poema épico), articulando tal modernidade com a unidade pretendida e representada pelo mundo helênico.

Entretanto, é outro o poema a que remeteremos para observar a formulação da tradição na poesia de Sophia. “O Rei de Ítaca” é mais um exemplo de que a tradição helênica é, para Sophia, ideal de uma civilização em que pensamento e ação, palavra e realidade, compõem o “reino” de unidade possível e sonhada:

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

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
E gabava-se também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco do arado.

(Andresen, 2011, p. 631)

Os dois primeiros versos do poema revelam a crise que fundamenta o mundo moderno, a qual foi vaticinada por Baudelaire diante dos avanços desagregadores do capitalismo. “A

civilização em que estamos” quebrou o laço que unia o pensamento e a mão. Em outras palavras, é uma civilização alienada. Essa ruptura com a unidade pré-capitalista está expressa no poema pelo momento de passagem do primeiro ao segundo verso, em que a conjunção subordinativa “que” fica isolada da oração a que pertence, expressa no verso seguinte. A escolha da poeta de deixar a conjunção no primeiro verso e não no segundo assinala uma intenção de colocar a vivência dividida da modernidade na própria estrutura do poema, de referenciar essa modernidade por meio da “somatização estrutural”: a “ completa integração da experiência da poesia no espaço do poema” (Martelo, 2006, p. 138).

Ademais, a ligação entre o pensamento e a mão também remete à poesia, a qual se constrói exatamente através da ação conjunta de ambos no momento da escrita. Quando Ulisses, herói do mundo helênico, é colocado como símbolo dessa união que se quer recuperar, Sophia de Mello recupera a concepção baudelairiana do poeta como herói moderno, assinalada por Benjamin (2006, p. 98). Assim, o poeta, como Ulisses moderno, deve “carpintear” o seu barco e conduzir o arado (substantivos concretos, da dimensão do real), a fim de recuperar a união entre pensamento e ação, palavra e realidade, poesia e história.

A tentativa andreseniana de capturar a naturalidade da dicção homérica em sua poesia, observada por Frederico Lourenço, fica patente no poema que se segue, em que a poeta se utiliza do recurso da paráfrase (que dá nome ao poema) para aprofundar a leitura de uma passagem de Homero – precisamente, o momento em que a alma de Aquiles, no mundo dos mortos, adverte Ulisses para que não tente fazê-lo reconciliar-se com a morte, ainda que gloriosa. Sophia seleciona essa passagem e a transforma, por meio de inversões:

“Antes ser na terra escravo de um escravo
Do que ser no outro mundo rei de todas as sombras”
Homero, Odisseia

Antes ser sob a terra abolição e cinza
Do que ser neste mundo rei de todas as sombras.

(Andresen, 2011, p. 614)

Ao inverter a posição dos opostos “na terra” e “outro mundo” presentes na fala homérica (em Sophia: “sob a terra” e “neste mundo”), Sophia dá uma dimensão nova à colocação do guerreiro Aquiles, operando uma paráfrase transformadora, só possível na poesia. Da mesma maneira, é notável a escolha do vocábulo “abolição”, o qual possui ressonâncias com o substantivo “escravo” em Homero, anunciando a tentativa de libertação humana pela não-submissão às forças sombrias que oprimem e que fazem do oprimido, opressor (“ser [...] rei de todas as sombras”).

Para finalizar a exposição do diálogo de Sophia com a tradição grega em *O Nome das Coisas*, é importante salientar que o mundo das sombras contra o qual a linguagem cristalina de Sophia se coloca também é continuamente representado por uma figura mitológica, o Minotauro, figuração do caos: “Assim o Minotauro longo tempo latente/ De repente salta sobre a nossa vida/ Com veemência de monstro insaciado” (ibid., p. 640).

Contra a fúria do Minotauro, o poema é a possibilidade de reconstrução de um mundo justo, uno, liberto. Em “A Forma Justa”, Sophia assinala o poder da palavra de edificar a forma equitativa, tanto pela dicção clara quanto pela expressão de justiça:

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

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo

(ibid., p. 660)

Nota-se novamente a profusão de substantivos concretos, as “coisas” que povoam a poesia de Sophia e marcam a sua ligação íntima com o real, a sua “fome do terrestre”: “céu”, “mar”, “terra”, “concha”, “flor”, “homem”, “fruto”, “cidade”, “página”. Em “A Forma Justa”, o mundo digno e o poema se confundem como formas construídas (ou passíveis de ser construídas) pelo humano. A construção é conceito-chave do poema, o qual se inicia com o verbo “construir” no primeiro verso e finaliza com o substantivo “reconstrução”, no último. A “cidade” aparece mais de uma vez como palco da cena, universo social que é resultado da construção humana, do trabalho com o terrestre, o concreto. No entanto, é uma cidade ideal, imaginada, tal qual indicam os verbos conjugados no futuro do pretérito do modo indicativo, na primeira estrofe: “seria”, “poderiam”, “proporia”. Logo, é uma cidade possível (e é válido lembrar a concepção aristotélica da literatura como território do que “poderia ser”), a perfeição pretendida. A utopia, o devir, o que está latente, pleno de possibilidades.

Essa cidade se erigiria ao ser lavada “pelo canto dos espaços e das fontes”. Em outras palavras, a poesia (como canto) é fundamental para a construção do “mundo justo”, pois só ela permite a fusão entre o concreto (concha, flor, homem, fruto) e o pensamento (liberdade) – só a forma poética se integra no todo, “como palavra em verso”. Nos versos da poeta, o mundo “justo” demanda tanto a justa expressão quanto a justiça – a justeza e a justiça, conforme o artigo citado de Manuel Gusmão (2005). A forma em Sophia é idêntica ao mundo reto, lícito. Não há separação: “Se nada adoecer a própria forma é justa”.

É interessante ainda constatar que a disposição do poema “A Forma Justa” na página se assemelha ao formato do soneto inglês. Embora aqui a primeira estrofe contenha catorze versos, não os doze exigidos pelo soneto shakespeariano, o efeito provocado pelo dístico final, em arranjo separado da primeira estrofe, traz fortes elementos da “chave de ouro” dos sonetos, concentrando em si a ideia síntese do poema, a qual reverbera em todo o texto no encerramento da leitura. No dístico, o tempo verbal (na primeira estrofe, condicional) passa à imediatez do presente (“recomeço sem cessar”), trazendo a especulação do mundo possível para o chão da ação que se pode tomar no aqui e agora para a realização da utopia, ação que, em “A Forma Justa”, corresponde ao ofício do poeta. O poema é, então, a ferramenta adequada para a “reconstrução do mundo” almejado, o renascer do mundo. Portanto, o poema é revolução:

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta

Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como página em branco
Onde o poema emerge

Como arquitetura
Do homem que ergue
Sua habitação

(ibid., p. 619)

Enquanto nos poemas apresentados anteriormente Sophia usa e brinca com a liberdade do verso livre, outro traço de modernidade em sua poesia, em “Revolução” a poeta se arma da métrica concentrada da redondilha menor, num jogo com a tradição. Em “Revolução”, as principais propriedades da poética andreseniana assinaladas nesta parte apresentam-se

contíguas, em paralelismo garantido pela anáfora da conjunção subordinativa “como”, em uma série de comparações que se ligam à ideia contida no título, à “Revolução”.

Novamente, percebem-se reverberações homéricas na voz de Sophia, visto que o símile, a comparação explícita (em contraste com a metáfora), é um dos elementos centrais da dicção de Homero, povoando os versos da *Ilíada* e da *Odisseia* em paralelismo semelhante ao de “Revolução”. O professor Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, aponta que o símile consiste em “uma espécie de amplificação” (Moisés, 2013, p. 441), entendendo-se que a “amplificação” é figura de estilo responsável por alargar uma ideia, desenvolvendo-a em todos os seus aspectos (ibid., p. 21). Assim, ao optar pelo símile, a poeta favorece o efeito acumulativo, expansivo e abrangente da comparação, em oposição ao poder de fusão da metáfora.

Com isso, a revolução em Sophia apresenta-se em todas as facetas que a compõem. Revolução é “tempo novo”, não dividido, claro (“sem mancha”, “limpa”), é recomeço ou renascimento (“puro início”, “emerge”, “ergue”), é a voz comum que fala na “corrente coletiva subterrânea” (Adorno, 2009, p. 58) da linguagem (“Como a voz do mar/interior de um povo”). A revolução é o poema emergindo na página em branco – a revolução mais importante, uma vez que a estrofe que apresenta essa ideia, a quarta estrofe, é a única que, com seis sílabas poéticas, escapa à redondilha menor: um ato de rebeldia, de revolução, de recomeço. Logo, o território do poema é espaço de subversão, invenção e revolução das palavras em prol do mundo justo.

Além disso, a revolução é “casa limpa” (no primeiro verso) e arquitetura da habitação humana (no último verso). A arquitetura, tanto nesse poema como no conjunto de *O Nome das Coisas*, é fundamental (vide os poemas “Casa Térrea” e “Projecto I”), pois é palavra que abarca e articula o pensamento e a mão – como Ulisses ao “carpintear” seu barco –, a ideia e a forma do poema, o projeto (poético, político) e a ação transformadora. O poema é, em essência, arquitetura. É também casa, habitação, morada do nosso ser, num breve encontro com a vida.

O poema é a construção de um mundo justo. Por isso, ainda que o Minotauro salte sobre a vida com veemência de monstro insaciado, “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, 2011, p. 650). A poesia de Sophia anuncia a imprescindibilidade da interlocução com a história para a gênese da lírica: o poema é o esforço de construção da unidade sonhada diante do tempo dividido, é a revolução contida no ato de *nomear as coisas*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar a relação entre poesia e história na lírica é tarefa que exige um olhar atento às dinâmicas concernentes à gênese do poema. As contribuições de estudiosos modernos, como Emil Staiger, Käte Hamburger e Michel Collot, os quais realizam uma releitura da *Poética* aristotélica, expandindo a discussão acerca do gênero, decerto provocam um novo olhar sobre o fazer poético. A ideia, presente nos três autores, da unidade característica da criação lírica entre sujeito e objeto, mundo interior e mundo exterior, o de dentro e o de fora, assinala a impossibilidade de desvincular a dinâmica do mundo da dinâmica da poesia. Nesse sentido, o “um-no-outro” de Staiger, a “correlação sujeito-objeto” de Hamburger e o “estar fora de si” de Collot são expressões de um mesmo fenômeno, o qual é responsável por alicerçar o poema.

Ademais, não há como entender a figuração da história na poesia sem remeter a György Lulács, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Por intermédio do levantamento de suas contribuições à teoria da lírica, realizado neste trabalho, espera-se que tenha ficado evidente o caráter de resistência da lírica à reificação, à força da mercadoria e ao “capitalismo das palavras”, citando Sophia – ou seja, o profundo diálogo da poesia com a época e com a história (ainda que tal diálogo seja pautado na negação). Retomando Aristóteles, a lírica, utilizando-se da linguagem (que é, por si só, dupla: individual e coletiva), realiza uma interlocução com a história, a fim de garantir a possibilidade de se imaginar um mundo diferente, *o que poderia ser*. O poema, assim, como universo latente do *que poderia ser*, nada mais é do que a denúncia da precariedade do real vigente.

No entanto, o objetivo deste trabalho é, especificamente, analisar a ligação entre os dois polos, poesia e história, na lírica contemporânea. Com isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica para explicitar e desvelar o fazer poético moderno e o contemporâneo, os quais não poderiam ser analisados separadamente, tendo em vista a continuidade das problemáticas (crise) lançadas pela modernidade (e intuídas por Baudelaire) nas manifestações líricas na atualidade, uma continuidade que se dá, sem dúvida, em chaves novas e múltiplas de leitura e produção poética (expansão) e de diálogo com a tradição lírica, que é, por si só, história. Dessa maneira, o trabalho procurou contrapor a visão friedrichiana da literatura moderna à crítica de Berardinelli quanto a essa visão tendenciosa e redutora do moderno. Berardinelli entende o moderno como campo heterogêneo, multiplicidade que ganha centralidade no contemporâneo, conforme o que foi apontado por Célia Pedrosa.

O objeto escolhido para o fim último do trabalho, a obra *O Nome das Coisas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, só poderia ser desvendado em todas as suas camadas a partir da compreensão do contexto histórico e literário a que pertence. Para este fim, o trabalho apresenta um panorama da lírica portuguesa contemporânea, tomando as contribuições de Rosa Maria Martelo, Gastão Cruz e Graça Videira Lopes. Entende-se assim que Sophia de Mello, cuja estreia poética data de 1944, atravessou os principais desdobramentos da lírica de Portugal, tanto a primeira fase do pós-guerra, preocupada em articular a preocupação ética com o projeto estético, quanto a textualidade da Geração 60 e a narratividade e caráter prosaico das produções da década de 1970 – desdobramentos que se misturam, de diversas formas, na sua obra poética, alcançando uma voz única.

Tem-se então a compreensão do lugar de Sophia no contexto geral da lírica portuguesa contemporânea. O levantamento da fortuna crítica de Sophia de Mello Breyner Andresen, da mesma maneira, contribui para o entendimento das questões medulares de sua poética, assim como enriquece a análise realizada neste trabalho. Com isso, os críticos assinalam na obra andreseniana: o papel do corpo como ligação com o mundo, o diálogo profundo com a tradição grega e moderna, a especificidade da sua dicção poética (aproximada à de Homero e construída sílaba por sílaba, atenta aos sons), a centralidade dos substantivos concretos e a veiculação da justeza e da justiça na forma plena do poema.

Por intermédio da compreensão do fazer poético de Sophia, assim, pôde-se realizar na última parte deste trabalho uma investigação consciente da obra escolhida, *O Nome das Coisas*, a fim de apontar, tanto nas temáticas dos poemas quanto em sua estrutura formal, a maneira como a poeta, na contemporaneidade, figura a história na palavra poética, “somatizando estruturalmente” as contradições do real vigente em uma concepção criadora que entende a poesia como projeto (ético e estético), pátria (morada), arquitetura (pensamento e mão) e, por fim e em síntese, revolução, em âmbito social e poético.

Dessa maneira, esperamos que este trabalho possa contribuir com a produção crítica preocupada em indicar a necessidade da interlocução entre poesia e história para a gênese do poema. Ademais, espera-se que a análise da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen apresentada indique novas possibilidades de leitura da palavra andreseniana a leitores que, vivenciando a desagregação opressora do real, possam imaginar outros mundos possíveis e passíveis de serem construídos, primordialmente por meio da palavra e seu poder de revolução, como palavra e ação. Em suma, esperamos que este trabalho venha a colaborar para a

construção de um mundo justo, sonhado e conquistado por Sophia em sua poesia, um mundo em que sejamos capazes de entrançar o nosso “humano casamento com a terra” (ibid., p. 630).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre poesía lírica y sociedad. *Notas sobre literatura*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 8ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

BENJAMIN, Walter. Um poeta na época do capitalismo avançado. *A Modernidade*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Maria Betânia Amoroso (Org.). Tradução por Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. de Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan/jun 2013.

CRUZ, Gastão. Poesia portuguesa do século 20. In: Revista *Cult*, v. 102, mai 2006. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/poesia-portuguesa-do-seculo-20/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

_____. Intervenções na mesa-redonda. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

DUVIVIER, Gregório. O sequestro das palavras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, mar. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/gregoriодuvivier/2016/03/1752170-o-sequestro-das-palavras.shtml>> Acesso em: 19 jun. 2016

FERRAZ, Eucanaã. *Martelo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução por Marise M. Curioni; Tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUSMÃO, Manuel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução Margot P. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LOPES, Graça Videira. Modernidade e tradição na poesia portuguesa contemporânea. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno (Org.). *Crítica de poesia: tendências e questões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LOURENÇO, Frederico. Sophia e Homero. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Org. e Trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], Coimbra, v. 74, pp. 129-143, jun 2006.

_____. Sophia e o fio das sílabas. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORNA, Fátima Freitas. Senhores que podem morrer. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno (Org.). *Crítica de poesia: tendências e questões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

REYNAULD, Maria João. Sophia: na luz branca da escrita. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: FLUP, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&sum=sim>> Acesso em: 14 jun. 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972