

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CAMILA GARCIA SCRAMIM

**A PRESENÇA DO HELENISMO DE RICARDO REIS E DA VISÃO DO MUNDO
GREGO CLÁSSICO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

MARINGÁ – PR
2006

CAMILA GARCIA SCRAMIM

**A PRESENÇA DO HELENISMO DE RICARDO REIS E DA VISÃO DO MUNDO
GREGO CLÁSSICO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr^a Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ
2006

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

S433p Scramim, Camila Garcia
A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen / Camila Garcia Scramim. -- Maringá : [s.n.], 2006.
150 [50] f.

Orientador : Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

1. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004 - Análise literária. 2. Ricardo Reis (heterônimo) - Pessoa, Fernando. 3. Poesia - Ricardo Reis (heterônimo). 4. Poesia - Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004. 5. Mitos gregos. 6. Intertextualidade. 7. Literatura comparada. I. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 21.ed. 801.95

Dedico este trabalho à pessoa que mais amo, minha mãe Neusa, mulher sempre dedicada e amorosa, conselheira e amiga, que apenas com um olhar traz consolo, esperança e força.

AGRADECIMENTOS

Agradecer às pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho expressa apenas parcialmente o meu reconhecimento, dado o valor que representam em minha vida:

a Deus, princípio e fim de todas as coisas, pela sabedoria e perseverança concedidas nos momentos mais difíceis dessa jornada;

ao meu pai Umberto que desde a infância despertou em mim o espírito especulativo com seu modelo de leitor, pelos conselhos valiosos e pela paciência;

a minha mãe, amada amiga, pela força, ajuda e consolo;

a minha querida irmã Luciana, grande amiga e companheira, pela disposição e grandiosa ajuda oferecida durante todo esse processo;

ao meu amado irmão Umberto, amigo de todos os momentos, pelos conselhos e pelos momentos de diversão e descontração;

ao meu querido cunhado Marcelo, irmão do coração, pelo auxílio nas questões de informática, nas viagens e na busca de fontes;

a minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez, exemplo a ser seguido por saber demonstrar o que há de poético nas coisas simples da vida. Mais que uma orientadora foi uma amiga que com muita paciência, dedicação, amizade e profissionalismo, esteve sempre presente, dando-me apoio, lições acadêmicas e de vida inestimáveis, vendo, aos poucos, um constante processo de amadurecimento intelectual. Sem ela, esta dissertação jamais teria sido concluída.

ao professor Dr. Aécio Flavio de Carvalho, pelo conhecimento transmitido na disciplina *História da literatura: ruptura e tradição*, por aceitar compor a banca examinadora dessa dissertação e pelas importantes sugestões oferecidas para a melhora deste trabalho;

ao professor Dr. Pedro Louzada da Fonseca pela competente leitura da dissertação e pelas valiosas sugestões que muito contribuíram para a conclusão deste trabalho;

ao professor Dr. Jorge Alves Santana, que prontamente se dispôs a participar da banca examinadora;

a Íris, querida amiga, pela revisão do texto e por enriquecer este trabalho com suas sugestões;

a todos os meus amigos e irmãos em Cristo, por acenarem sempre para o lado colorido da vida;

a Maria Luísa, Silvana, Lourdes e Cezar, coordenadores do Colégio Nobel, pelo incentivo e compreensão durante toda essa jornada;

a todos que direta ou indiretamente contribuem para o sucesso do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado) da UEM.

De tudo ficaram três coisas:
A certeza de que estamos sempre começando...
A certeza de que precisamos continuar...
A certeza de que seremos interrompidos antes de terminar...
Portanto, devemos:
Fazer da interrupção um caminho novo...
da queda, um passo de dança...
Do medo, uma escada...
Do sonho uma ponte...
Da procura, um encontro

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Ao longo da década de 30, em Portugal, surgiu um movimento de revalorização do Realismo ao qual se denominou Neo-realismo. Esse novo realismo apresentou como característica básica uma nova focalização da realidade portuguesa. Esclarece Lopes (s/d, p. 1083) que *o Neo-Realismo é uma tendência onde se salientam certas concepções marxistas dos anos 30 a 50, mas em cujas águas confluem, tal como delas também derivam, outras tendências mais antigas ou recentes ao sabor das condições gerais dominantes*. As alternativas que, em poesia, surgiram a partir desse movimento fundamentavam-se, em geral, no princípio de autonomia da arte. Foi o que se pôde verificar em um grupo de poetas que evoluiu do ecletismo ao idealismo para seguir, por meio de variadas aproximações, afastamentos e agregações individuais, oscilando entre as tendências neo-realistas, mescladas com pressupostos do surrealismo. Dentre os poetas que compuseram esse grupo, destaca-se Sophia de Mello Breyner Andresen, objeto de estudo dessa pesquisa. Sophia de Mello Breyner Andresen é representante da poesia portuguesa contemporânea cuja qualidade literária da obra poética é revelada pela grande quantidade de premiações recebidas, dentre elas, em 1999, o Prêmio Camões, um dos mais importantes prêmios de Portugal. A presente pesquisa se justifica devido à escassez de estudos sobre a sua poesia, constituindo-se, dessa forma, numa contribuição às investigações sobre a obra de uma escritora de renome no panorama geral da Literatura Portuguesa. O objetivo da dissertação é verificar na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, especificamente, nas obras *Dual* e *O nome das coisas*, as intertextualidades existentes do classicismo poético de Fernando Pessoa, no heterônimo Ricardo Reis e a influência da cultura grega, configurando a sua intencionalidade ideológica ao recuperar esses elementos em sua obra. A análise dos poemas foi realizada com base no método comparativo. Primeiramente, fez-se uma análise estrutural do *corpus* escolhido, verificando os elementos que compõem o texto poético, tais como: métrica, rima, figuras de linguagem entre outros subsídios. Em seguida, uma pesquisa bibliográfica sobre mitologia grega como subsídio para interpretar a intenção ideológica de Sophia ao recuperar certos mitos gregos. A leitura das odes de Ricardo Reis corrobora na

verificação de como Sophia as recupera e com qual intenção, propiciando uma reflexão sobre os conceitos de influência, imitação e originalidade.

Palavras-chave: poesia; literatura comparada; literatura portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

To the long of the decade of 30 emerged in Portugal, a movement of revalorization of the Realism, which called Neo-realism. This new realism presented as main characteristic a new focus of the Portuguese reality. According to Lopes (s/d, p. 1083) the New-Realism is a trend which point out certain Marxist conceptions of years 30 to 50, but in whose waters meet, such as of them also derives, other older or recent trends to the flavor of the dominant general conditions. The alternatives that, in poetry, appeared after this movement were based, in general, in the principle of autonomy of the art. It was what it verified itself in a group of poets that evolved of the eclecticism to the idealism to follow, by means of varied approaches, removals and individual aggregation, oscillating between the trends new-realists, mixed with estimated of the surrealism. Amongst the poets who had composed this group, it is distinguished Sophia de Mello Breyner Andresen, object of study of this research. Sophia de Mello Breyner Andresen is representative of the Portuguese contemporary poetry whose literary quality of the poetical work is disclosed by the great amount of received awardings, amongst them, in 1999, the Camões Prize, one of the most important prizes of Portugal. The present research justifies itself due to scarcity of studies on her poetry, consisting, of this form, in a contribution to the inquiries on the work of an important writer in the general panorama of Portuguese Literature. The objective of the dissertation is to verify in the poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen, specifically, in the *Dual* work and *The name of the things*, the existing contact of the poetical classicism of Ricardo Reis and the influence of the culture Greek, configuring its ideological scieneter when recouping these elements in its work. The analysis of poems was carried through on the basis of the comparative method. First, a structural analysis of chosen corpus was made, verifying the elements which compose the poetic text, like: metrics, rhyme, language figures, among others subsidy. After that, one searches bibliographical on Greek mythology as subsidy to interpret the ideological intention of Sophia when recouping certain Greek myths. The reading of odes of Ricardo Kings corroborates in the verification of as Sophia recoups them and with which intention, propitiating a reflection on the influence, imitation and originality concepts.

Keywords: poetry, comparative literature, Portuguese contemporary literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 LITERATURA COMPARADA: UMA DISCIPLINA INDISCIPLINADA.	21
1.1 Breve histórico sobre a literatura comparada	22
1.2 Principais conceitos	39
1.2.1 Influência	40
1.2.2 Imitação e originalidade	42
1.2.3 Intertextualidade	47
2 TEORIA DA LINGUAGEM POÉTICA: BREVE ESTUDO	52
2.1 Breve histórico sobre teoria da poesia	52
2.2 Principais conceitos	57
2.2.1 O lirismo por detrás da poesia	58
2.2.1.1 A imagem	58
2.2.1.2 A palavra	59
2.2.1.3 O discurso	60
2.2.1.4 O som	61
2.2.1.5 A frase	62
2.2.1.6 O ritmo da linguagem oral, do verso metrificado e do verso livre	63
2.2.1.7 O andamento	64

2.2.1.8	A melodia.....	65
2.2.1.9	As pausas.....	65
2.2.2	O tempo da poesia.....	66
3	O MUNDO GREGO, RICARDO REIS E A POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	72
3.1	Sophia de Mello Breyner Andresen e sua representatividade na literatura portuguesa.....	72
3.2	<i>Dual</i>: uma leitura das intertextualidades do mundo grego e de Ricardo Reis – heterônimo pessoano.....	79
3.2.1	A casa.....	80
3.2.2	Delphica.....	83
3.2.3	Homenagem a Ricardo Reis.....	96
3.2.4	<i>Dual</i>	111
3.2.5	Arquipélago.....	112
3.2.6	Em memória.....	133
3.3	<i>O nome das coisas</i> e os reflexos do mundo grego no mundo poético de Sophia de Mello Breyner Andresen.....	134
3.3.1	I 1972 – 1973.....	135
3.3.2	II 1974 – 1975.....	139
3.3.3	III.....	142
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148

INTRODUÇÃO

A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra qual, vale a pena lutar

(Alfredo Bosi)

O texto poético é um todo complexo, hermético e plurissignificativo, apresentando imagens que precisam ser sentidas e interpretadas. Na poesia, cada palavra tem seu papel não apenas por seu significado, mas por seu ritmo, pela sua sonoridade, pela forma como se relaciona com as outras palavras e, modernamente, até mesmo pelo seu aspecto visual. Nesse sentido, por mostrar as diversas facetas do mundo e da realidade em que vivemos, de uma maneira hermética, o texto poético faz com que os seres humanos, desautomatizem sua percepção do mundo, para utilizar a expressão cunhada pelos formalistas russos, e passe a enxergar este último como ele é e como poderia ser.

Bosi (1983) afirma que o texto poético projeta no consciente do leitor imagens vivas e reais do homem e do mundo, acendendo o desejo de uma outra vivência, mais livre e mais bela. Além disso, o poema exerce a função de suprir o intervalo que isola os seres por meio da aproximação do sujeito ao objeto e do sujeito a si mesmo.

Ao ingressar no programa do mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá, o projeto apresentado sobre poesia era uma confirmação de estudos realizados na graduação. Discutia-se, primeiramente, a função humanizadora da literatura e a recepção do texto poético como uma leitura de mundo e de realidades reveladas por uma linguagem desautomatizada e metafórica.

A princípio, houve dificuldade na escolha do poeta, tendo-se apenas a definição de que seria um poeta português contemporâneo, devido aos interesses e gosto pessoal pela literatura portuguesa, por parte da pesquisadora. Sendo assim, no primeiro semestre do programa, ao cursar a disciplina de Literatura infanto-juvenil, fez-se necessário escolher uma obra de literatura infantil para analisar. Numa consulta à orientadora, a professora Clarice Zamonaro Cortez, a escolha recaiu sobre as obras infanto-juvenis de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Ao iniciar as leituras dessas obras, o interesse pela vida e obra da autora reforçou e definiu a poesia por ela produzida como o *corpus* da pesquisa. Surpreendentemente, verificou-se Sophia como uma das mais conceituadas poetisas contemporâneas de Portugal, além de sua produção para crianças. A leitura de seus poemas fez-se necessária e veio confirmar a escolha pela sua obra e sua temática. Um recorte dos aspectos mitológicos e dos reflexos do mundo grego da poesia de Ricardo Reis também atendeu aos objetivos da pesquisa e ao gosto pessoal.

Devido ao fato de a obra poética de Sophia ser pouco conhecida no Brasil, antes de apresentar as partes que compõem essa dissertação, faz-se necessário situá-la no contexto sócio-histórico e cultural português, bem como seu percurso poético.

Desse modo, vale salientar que, a partir do último quartel do século XIX, começaram a acontecer diversos fatos no cenário político, social e cultural dos países considerados economicamente desenvolvidos. Tais fatos refletiram diretamente na produção artística que se configurou ao longo do século XX.

No campo científico e técnico houve um considerável avanço, cujos aspectos fundamentais se podem encontrar no motor elétrico e de explosão, na iluminação elétrica, no automóvel, na aviação, no telefone, entre outros exemplos. Nesse sentido, a velocidade produzida por esses aviões, automóveis e toda essa tecnologia disponível operou uma sensível mudança na visão de mundo das pessoas, especialmente dos artistas:

Desde o século XIX houve uma seqüência de grandes ciclos de expansão industrial e mercantil, alternando com fases de relativa estagnação que ora estimulam o espírito progressista e racionalista tradicional na burguesia, ligando-se às três sucessivas revoluções industriais do vapor, dos motores elétricos e de explosão, e da informática, ora lhe inspiram atitudes de desânimo e desconfiança em relação a esse mesmo progresso e a essa mesma razão que a justificavam nas origens (Lopes, s/d, p. 981).

Em virtude dessa inconstância da burguesia, surgiram ideários que ora se apresentavam como antitecnológico, como os defendidos por Ruskin, Nietzsche, Bérghson, Heidegger; ora como racionalistas e progressistas, na concepção de Max Weber e Adorno Horkheimer.

Com relação ao campo filosófico, várias idéias foram disseminadas, contribuindo grandemente para a mudança de mentalidade do homem do século XX. Os modelos filosóficos mais relevantes foram a psicanálise de Freud, a fenomenologia de Husserl, o estruturalismo psicológico de Gestalt, o lingüístico de Saussure e a teoria de Marx.

No âmbito das artes plásticas também ocorreram modificações cuja característica dominante foi a conjugação de novos meios e dimensões artísticas como o impressionismo, o cubismo, o surrealismo, o abstracionismo, o expressionismo. Tais tendências refletiram o espírito do homem que viveu nesse novo período de tantas transformações.

Finalmente, no campo literário, no final do século XIX e início do século XX, encontrou-se, por um lado, a presença do naturalismo e, por outro, manifestações artísticas e culturais denominadas modernismo. Nesse fértil período, o sentimento de decadência e conseqüente gosto pela evasão fizeram escola com os decadentistas do final do século. Além disso, os futuristas e dadaístas, que precederam e acompanharam a primeira Guerra Mundial, desafiaram a estética, a ética e a razão dominantes no século XIX, e o surrealismo postulou um super-real que se eximiu às categorias da razão e da percepção sensível, como às de qualquer ética ou estética definíveis.

No período posterior a primeira Guerra Mundial, houve um aparente equilíbrio e uma visível prosperidade; no entanto, na literatura, de modo geral, pairava um espírito de inquietação. Já o período de incertezas que sucedeu a segunda Grande Guerra, devido à guerra fria, provocou uma tendência, na literatura mais influente, para a atitude de desengano radical, repulsa, angústia, sentimento de absurdo ou pesadelo vivente.

A partir dos anos 60 ocorreu uma transformação profunda do romance tradicional. Essa transformação contribuiu para a teoria do texto poético que passou a ser vista como *desfilada, metafórica e metonímica de significantes sem significado último ou originário* (Lopes, s/d, p. 988). Todavia, no início dos anos 70, uma nova tendência que se convencionou chamar de pós-modernismo surgiu na literatura. Tendência essa que oscilou na oposição ao modernismo e, de acordo com Lopes (s/d, p. 990), arrastou-se até os dias atuais:

suas características principais foram o revivalismo de antigos estilos, com efeitos de amálgama ou hibridação, desde a freqüência da citação, do pastiche ou de uma paródia não necessariamente depreciativa até ao dialogismo entre diversos registros de fala, e à combinação dos diversos jogos de linguagem.

Todas essas transformações e tendências ocorridas em grande parte dos países do globo junto a fatores sócio-históricos e econômicos ocorridos em Portugal, ajudaram a delinear os rumos da produção literária portuguesa do século XX. Entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, assistiu-se em Portugal a um renascimento do historicismo de recorte romântico, cuja extensão corresponde a um certo tradicionalismo e ao que havia de vago no espírito das camadas médias urbanas. O romance, a novela e o drama histórico não haviam perdido seu público.

Dessa forma, quando em 1910 proclamou-se a República, corriam, no campo literário, variantes de um neo-romantismo historicista, etnografista, sentimental e oratório, com pequenos afluentes de naturalismo francês ou russo, de simbolismo, de esteticismo, de positivismo e do amoralismo nietzschiano. É a partir dessas tendências e sob o estímulo da mudança de regime que, aos poucos, tentou-se irromper uma nova concepção dirigente e uma nova representação literária da realidade portuguesa.

No período compreendido entre 1914 a 1918, presenciou-se o surgimento de um movimento estético que ficou conhecido como *Geração de Orpheu*: personalidades como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada-Negreiros e Santa Rita Pintor produziram a maior renovação poética portuguesa do século XX, nessa época.

Segundo a crítica, apesar da importância que teve no campo literário, a geração de Orpheu constituiu-se um “reflexo lisboeta localizado” de correntes estéticas internacionais. Desse modo, essa geração pouco afetou o conjunto da literatura portuguesa. Assim, a consagração do modernismo ocorreu por meio de um grupo de jovens recém saídos da universidade que ficou conhecido como *geração de Presença*. A revista Coimbrã *Presença* foi o centro divulgador das idéias desse grupo que, por um lado ajudou a impor as idéias dos modernistas de 1915 – 1925 e, por outro, aproximou-se do Neo-Realismo, movimento de revalorização do realismo que se configurou ao longo da década de 30 e apresentou como característica básica uma nova focalização da realidade portuguesa. Esclarece Lopes (s/d, p. 1083) que:

o Neo-Realismo é uma tendência onde se salientam certas concepções marxistas dos anos 30 a 50, mas em cujas águas confluem, tal como delas também derivam, outras tendências mais antigas ou recentes ao sabor das condições gerais dominantes.

As alternativas que, em poesia, surgiram no Neo-Realismo fundamentavam-se, em geral, no princípio de autonomia da arte. Foi o que se pôde verificar em um grupo de poetas que evoluiu do ecletismo ao idealismo para a seguir, por meio de variadas aproximações, afastamentos e agregações individuais, oscilar entre as tendências neo-realistas, mescladas com pressupostos do surrealismo e com a permanência na linha poética tradicionalista. Dentre os poetas que compuseram esse grupo, destaca-se Sophia de Mello Breyner Andresen, objeto de estudo dessa pesquisa.

Sophia de Mello Breyner Andresen, filha de uma família aristocrata, nasceu na cidade do Porto em 1919. Desde criança teve contato com a poesia e, antes mesmo de aprender a ler e a escrever, o avô ensinou-a a recitar Camões e Antero de Quental. Aos doze anos escreveu os primeiros poemas e, entre os dezesseis e os vinte três anos, teve uma fase excepcionalmente fértil na sua produção poética.

Em 1944, publicou o primeiro livro *Poesia*, numa edição de autor de 300 exemplares paga pelo pai. A partir dessa data, inicia-se na vida de Sophia um fulgurante percurso poético e não apenas poético, pois a autora publicou também ficção, literatura para crianças e traduções de Dante e de Shakespeare. Em 1990, todos os seus escritos poéticos foram reunidos em três volumes sob o título de *Obra poética*.

Pode-se verificar a importância e a qualidade literária de sua obra pelos diversos prêmios recebidos por ela. Em 1964, o grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores pelo livro *Canto Sexto*; em 1977, o Teixeira de Pascoaes pelo livro *O nome das coisas*; em 1983, o prêmio da Crítica de Associação Internacional de Críticos Literários pelo conjunto da obra; em 1989, o prêmio D. Dinis da Fundação da Casa de Mateus pelo livro *Ilhas*; em 1990, o de poesia Pen Club pelo livro *Ilhas*; em 1992, o Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças pelo conjunto da obra; em 1994, o Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores; em 1995, Placa de Honra do Prêmio Petrarca da Associação de Editores Italianos; em 1998, o prêmio da Fundação Luís Miguel Nava pelo livro *O Búzio de Cós e outros poemas*; e, finalmente, em 1999 o Prêmio Camões (um dos mais importantes prêmios de Portugal) pelo conjunto da sua obra.

Apesar da premiação que lhe foi atribuída tanto pelo público quanto pelos críticos, poucos são os estudos sobre sua obra. Em recente e extensiva pesquisa sobre o assunto, foram encontradas apenas treze teses acadêmicas sobre a obra de Sophia, sendo que sete dessas são de autores brasileiros¹. Estas dissertações versavam sobre diversos temas, como quanto à obra infantil de Sophia, como se constata no estudo de Immaculada Báez Montero intitulado “Literatura Infantil: Sophia de Mello Breyner Andresen”; sobre as informações históricas da época dos descobrimentos, na tese de doutoramento de Maria Ascensão Ferreira intitulada “A memória da expansão ultramarina portuguesa em *Navegações*”; sobre a intenção socializadora da poesia de Sophia, como se observou na tese de doutoramento “Luzes e Sombras: metáforas de ambivalências na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Maria Izabel Bastos Cunha; sobre a escrita libertária e moderna de Sophia, na tese de mestrado “O fenômeno de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Nelly de Moura Machado; entre outros assuntos. Nota-se, portanto, que em nenhuma das teses rastreadas foi pesquisada a influência do heterônimo clássico de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, e da poética clássica na obra da autora.

Com relação às publicações editoriais, não foram encontrados, no Brasil, trabalhos relativos à obra da autora. Contudo, em Portugal, há uma vasta publicação sobre Sophia e sua obra: “Sophia de Mello Breyner Andresen: Livro Sexto: os sinais e o sentido”, de Óscar Lopes; “Entre Deus e os deuses: para um estudo da ambigüidade na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Maria de Fátima Marinho; “A arte poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (do elogio da ascese e da nostalgia do signo)”, de José Augusto Mourão; “A presença e a ausência em Sophia de Mello Breyner Andresen”, de António Rosa, entre outros.

Nesse sentido, a pesquisa intitulada *A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* se justificou devido à escassez de estudos sobre a sua poesia, constituindo-se, dessa forma, numa contribuição às investigações sobre a obra de uma escritora de renome no panorama geral da Literatura Portuguesa contemporânea.

Assim, pretendeu-se ao longo desse trabalho pesquisar o modo como se configurou a influência de Ricardo Reis e do mundo grego dentro das obras *Dual* e

¹ A maior parte dos dados pesquisados é proveniente de fontes eletrônicas, como banco de dissertações e teses da CAPES, de *sites* de universidades e de editoras.

O nome das coisas. A abordagem adotada foi a comparativa, com base, principalmente, nos estudos feitos por Tânia Carvalhal e Sandra Nitrini, os quais discutem os conceitos de influência, originalidade, imitação e intertextualidade.

Explicitados os objetivos e anseios que motivaram essa pesquisa, é possível expor o modo como este trabalho foi organizado. O primeiro capítulo, intitulado *Literatura comparada: uma disciplina indisciplinada*, apresenta um breve histórico dos meandros percorridos pela vertente crítica da literatura comparada ao longo de sua trajetória, apontando para a dificuldade de delimitação dessa disciplina. Além disso, são arrolados os conceitos fundamentais para uma análise de cunho comparatista.

O segundo capítulo, intitulado *Teoria da linguagem poética: breve estudo* traz uma reflexão a respeito da importância de cada um dos componentes responsáveis pela significação do texto poético.

O terceiro capítulo intitulado *O mundo grego, Ricardo Reis e a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* trata-se de uma análise comparativa da maneira pela qual Sophia resgata elementos do mundo grego e da poesia de Ricardo Reis, heterônimo pessoano, nas obras *Dual* e *O nome das coisas*, configurando sua intencionalidade ideológica.

Se a poesia traz em si a realidade pela qual ou contra qual vale a pena lutar, conforme afirma Bosi (1983), e desvenda um novo mundo frente ao leitor, o estudo dos poemas de Sophia pode ser um grande aliado nessa busca de transformações, pois estes poemas expressam a tensa vivência do sentido trágico da existência e do convívio humano com elementos naturais.

1 LITERATURA COMPARADA: UMA DISCIPLINA INDISCIPLINADA

A originalidade não é mais do
que uma imitação criteriosa
(Voltaire)

A literatura Comparada, desde sua origem, incita muitos questionamentos devido à variedade de seus conteúdos e objetos, bem como ao déficit metódico e metodológico da disciplina. Ao efetuar uma pesquisa histórica a respeito da literatura comparada, percebe-se que se torna tarefa difícil delimitar o campo dessa ciência uma vez que seus conteúdos e objetivos mudam constantemente de acordo com o espaço e o tempo. Desse modo, a tentativa de compreensão dessa disciplina exige uma investigação de suas origens, de sua história, a fim de se entender como os primeiros comparatistas tentaram resolver as indefinições dessa ciência comparada e como ela foi evoluindo ao longo do tempo, por meio de definições e redefinições dadas a ela pelos estudiosos comparatistas.

1.1 BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA

Segundo Nitrini (2000), a literatura comparada teve sua origem confundida com a da própria literatura. Bastou existirem duas literaturas, a grega e a romana, para a comparação se instalar. Contudo, essa comparação não passava de uma mera inclinação empírica.

De acordo com Carvalhal (1986), o adjetivo “comparado” se encontra em circulação já na Idade Média. Entretanto, em 1598, utilizou-se esse termo nos estudos literários, na obra de Francis Meres denominada “Discurso Comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos”.

Apesar da utilização da metodologia comparada desde os primórdios da história da literatura, a literatura comparada, vista como disciplina acadêmica, teve seu marco inicial apenas no século XIX, no contexto europeu e, desde o início,

suscitou questões a respeito da especificidade de seu objeto e método. Tais questões atravessaram o século XX sem chegar a um desfecho consensual.

Nesse sentido, questões que já eram colocadas há mais de cem anos a respeito de qual seria o objeto da literatura comparada, se esta poderia ser considerada uma disciplina, se haveria um cânon comparativo específico entre outras, ainda constituem o cerne das discussões sobre a literatura comparada.

Dessa forma, para se compreender esse objeto de difícil definição, faz-se necessário percorrer os meandros de sua história e ouvir a voz dos principais militantes dessa interminável discussão.

O ponto de partida desse rastreamento histórico inscreve-se nas tendências metodológicas francesas do final do século XIX, fundamentadas no positivismo. Como representante desse momento tem-se o comparatista francês Paul Van Tieghem (*apud* Nitrini, 2000), cujo manual *La littérature comparée* apresenta um capítulo inteiro a respeito dos princípios e métodos gerais da literatura comparada.

Esse comparatista define a literatura comparada como uma disciplina particular, localizada entre a história literária de uma nação e a história mais geral. Seu objeto constitui-se no estudo das relações entre as diversas literaturas no que diz respeito à inspiração, ao conteúdo, à forma e ao estilo. Além disso, propõe analisar o que se passou de uma literatura para outra verificando a variedade de ações implicadas nesse processo.

A partir do objeto da literatura comparada decorrem seus princípios e metodologias. Nesse sentido, Tieghem propõe uma metodologia na qual devem ser considerados três elementos no que diz respeito à passagem de influência de uma literatura para outra, a saber, o emissor, o receptor e o transmissor. O emissor seria o ponto de partida, caracterizado por um escritor, uma obra ou uma idéia; o receptor seria o ponto de chegada e, finalmente, o transmissor seria o intermediário entre o emissor e o receptor e poderia ser o indivíduo ou o grupo, a tradução ou a imitação do texto original.

Partindo dessa metodologia proposta por Tieghem, verifica-se que o estudo comparado pode ser realizado sob duas perspectivas: enfocando o que foi transposto de uma literatura a outra (gêneros, estilos, assuntos, temas, idéias, sentimentos, entre outros) ou observando como se efetuou essa transposição. Na segunda perspectiva, a observação poderá ser realizada sob o ponto de vista do emissor, do receptor ou do transmissor. No primeiro caso, poder-se-á realizar dois

tipos de estudos: o do sucesso de um escritor, de uma obra, de um gênero ou, até mesmo, de uma literatura inteira sobre um país estrangeiro; e o da influência de um escritor, de uma obra, de um gênero sobre um outro escritor, uma obra estrangeira e assim por diante. No segundo caso, no qual a observação é feita do ponto de vista do receptor, trata-se do estudo das fontes de um escritor ou de uma obra. Finalmente, o estudo dos transmissores consiste na análise dos intermediários que facilitaram a transmissão das influências. Esses intermediários abrangem desde de indivíduos e meios sociais a críticas, traduções e tradutores.

O que se pode verificar na proposta de Tieghem é que ele apenas detecta se houve contatos entre uma e outra literatura, quer pela visão do transmissor, quer do receptor, deixando de analisar nesse processo as intenções tanto do emissor quanto do receptor, bem como as modificações ocorridas em ambas as literaturas após esse contato.

Estes princípios metodológicos expostos por Tieghem foram alvo das críticas de um comparatista tcheco, radicado nos Estados Unidos, René Wellek. Na verdade, Wellek não inventou nenhuma nova concepção, sendo apenas o porta-voz de muitos estudiosos americanos que não concordavam com o factualismo positivista que permeava os estudos literários:

Eles sobrecarregaram a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e lhe atribuíram o lado estéril do factualismo, do cientificismo e do relativismo histórico do século XIX (Wellek, 1994, p. 108).

Wellek (1994) tece críticas à mecanicidade do estudo das fontes e das relações de influências, das relações de fato, da fortuna, da recepção de uma obra ou de um autor, entre outras. Para o crítico tcheco, não fazia sentido estudar essas relações sem se preocupar em descobrir o que elas poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral. Além disso, Wellek critica o fato de a literatura comparada ter demarcado seu objeto de maneira artificial, ocasionando o acúmulo de um grande número de paralelismos, similaridades e identidades que em nada colaboravam para uma teoria literária mais geral, e resultando na estagnação da sua metodologia.

Para esse crítico americano, a literatura comparada precisava delimitar seu foco e objeto de pesquisa, pois o estudo literário comparado se encontrava confundido com a história da humanidade:

Deve-se distingui-los do estudo da história das idéias, ou de sentimentos e conceitos religiosos e políticos que freqüentemente se apresentam como alternativas aos estudos literários. Muitos estudiosos importantes, envolvidos nos estudos literários como um todo, e na literatura comparada em particular, não estão, na verdade, interessados em literatura, mas na história da opinião pública, em diários de viagem, nas idéias acerca do caráter nacional – isto é, na história cultural de modo geral (Wellek, 1994, p. 117).

Wellek (1994) não apenas critica a literatura comparada de tendência francesa, mas propõe novos princípios para ela, a saber, um fundamento baseado numa estreita relação entre história, teoria e crítica literária. Sem desconsiderar os vínculos que a obra de arte mantém com os fatos externos, Wellek defende a concepção da obra de arte como uma totalidade diversificada, dotada de uma estrutura de signos, que sugerem e determinam significados e valores. Esta nova concepção afasta a possibilidade de se trabalhar com o conceito de influência. Nesse sentido, Wellek acredita que, ao deixar de colocar a literariedade como ponto central das discussões sobre literatura, o crítico literário pende para a erudição literária, que não se interessa pela literatura, mas pela história da cultura em geral:

Para Wellek, a erudição literária consubstancia as principais coordenadas dos teóricos oficiais da literatura comparada que não estão absolutamente interessados em literatura, mas na história da opinião pública, nos relatos de viagem, nas idéias sobre o caráter nacional, em suma, na história da cultura geral, ao apegarem-se às relações factuais, fontes e influências, intermediários e reputações como seus únicos tópicos (Nitrini, 2000, p. 35-36).

Outro crítico que fez ponderações a respeito da literatura comparada foi Munteano (*apud* Nitrini, 2000), que se posiciona para defender as coordenadas teóricas do comparatismo francês. Para ele, o objeto da literatura comparada pode ser definido por meio de dois processos opostos: o receptor e o emissor. O primeiro se preocupa em descobrir e definir os meios morais e materiais de qualquer ordem que o autor incorporou em sua obra de arte literária. O segundo, por outro lado, preocupa-se em estudar a ação e a disseminação de cada obra literária em particular, nos ambientes que a rodeiam, situando-a, assim, no universo em que as obras futuras situar-se-ão.

Munteano tece críticas a Wellek ao comentar que a verdadeira dificuldade da literatura comparada não consiste em demonstrar sua legitimidade, mas em determinar seus limites. Segundo ele, tais limites são possíveis de determinar

somente por convenção. Assim, a fim de delimitar o domínio do comparatismo, ele propõe a divisão desse em *elementos que encerram divergências e relações dialéticas mais gritantes*. (Nitrini, 2000, p. 38).

Verifica-se, a partir dos críticos arrolados, que estes tratam apenas de aspectos periféricos a respeito das relações entre as literaturas sem, contudo, procurar as contribuições que tais contatos geraram em ambas as literaturas.

A crítica com relação à concepção mecânica de influência não partiu apenas dos americanos. O comparatista francês René Etiemble (*apud* Nitrini, 2000), que também, recriminou as comparações literárias reduzidas às relações de causa e efeito. Para ele, a literatura comparada definiria sua identidade apenas se os estudos históricos, propostos pela escola francesa, propuserem-se a tornar os comparatistas capazes de falar de literaturas particulares, e também de literatura geral, de estética e de retórica.

Desse modo, Etiemble propõe uma solução mediadora entre as escolas francesa e americana. Para ele, caracteriza-se como função da literatura comparada conhecer minuciosamente as relações que em uma determinada época explicam a ação, o estilo de um escritor, de uma corrente ou de uma outra cultura. Todavia, o estudo dessas relações não é satisfatório para resolver a questão da influência. Segundo o crítico, nenhum estudo histórico seria capaz de explicar de que maneira ocorreu a transformação da obra de um escritor ao ser recuperada por outro.

Outrossim, ajustando a pesquisa histórica com a reflexão crítica e estética, a literatura comparada desembocaria, indubitavelmente, em uma poética comparada. O caminho para se chegar a essa poética seria o da indução, no qual seriam realizadas pesquisas meticolosas sobre a evolução histórica dos gêneros, sobre a natureza e a estrutura de cada uma das formas concebidas por cada gênero nas diferentes civilizações, entre outros temas.

Essa proposta de Etiemble questiona a novidade e desmistifica a originalidade: para ele, não há lugar para o inédito, já que a originalidade situa-se nas estruturas globais. Ele sugere que se busque o cerne das diversas literaturas por meio do restabelecimento dos valores clássicos, que são estáveis e universais. Dessa forma, as propostas de Etiemble, calcadas em um classicismo militante, conjeturam uma mudança radical da concepção e dos objetivos do comparatismo.

Um fato importante a respeito das reflexões de Etiemble diz respeito à abertura concedida às chamadas “pequenas literaturas”, a fim de que as mesmas

ocupem seu espaço na esteira da literatura universal. Nesse sentido, o crítico se opõe ao comparatismo de mão única, ou seja, ao comparatismo que visa estudar a influência de “uma grande potência” em uma nação estrangeira e, entretanto, nega-se a estudar a influência da nação estrangeira sobre seu país. Esse posicionamento antiimperialista abre espaço para que as literaturas marginalizadas saiam do anonimato e façam parte dos estudos literários universais.

Por outro lado, sua proposta teórica apresenta alguns pontos vulneráveis. Primeiramente, por se tratar de uma concepção generalista, visto que se situa na perspectiva da literatura universal, podem ocorrer resistências por parte das literaturas nacionais. Além disso, suas idéias acarretam dificuldades operacionais, especialmente no que concerne à ampliação quantitativa do objeto da literatura comparada, ocasionando o risco de projetar-se numa superficialidade:

a proposta teórica de René Etiemble aponta para uma abstração em grau tão elevado que, como consequência, pulveriza o próprio objeto motivador de sua reflexão, a obra de arte literária, e torna impossíveis quaisquer sugestões metodológicas para um estudo concreto de literatura comparada (Nitrini, 2000, p. 44).

O surgimento dos comparatistas dos países do leste, no contexto internacional, contribuiu para a quebra do monopólio francês e americano no que diz respeito aos estudos comparados. Em 1967, por ocasião do V Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, os estudiosos desses países, representados por Victor Zhirmunsky, saíram de seu isolamento para um útil confronto com os estudiosos da França e dos Estados Unidos.

Para Zhirmunsky (*apud* Nitrini, 2000), a semelhança de fatos literários, analisadas em suas relações internacionais, pode ser explicada, de um lado, por meio da evolução literária e social dos povos, e de outro, através do contato cultural e literário.

Para o crítico, uma teoria comparatista da literatura das diferentes nacionalidades tem por premissa fundamental a idéia de unidade e regularidade do desenvolvimento sócio-histórico da humanidade. Nesse sentido, esse processo geriu a evolução da literatura e da arte na medida em que as imagens tipificadas da realidade refletem-se na consciência do ser humano social.

Analisando a literatura da época moderna, Zhirmunsky verifica que, desde a gênese da sociedade burguesa, em diferentes países europeus ocorre uma mesma

seqüência regular de correntes literárias. A similaridade dessas correntes literárias em diferentes países, segundo ele, é gerada historicamente pela semelhança na evolução desses povos:

o feudalismo apresenta uma estrutura social tipologicamente similar na Europa ocidental e nos países do Oriente. Analogamente, descobre-se com facilidade a semelhança nas literaturas da época feudal, tenha ou não havido contato direto entre elas. Essa similitude se revela na sucessão dos gêneros e estilos literários: sucessão determinada por leis gerais que regem a evolução da sociedade humana e da mentalidade social (Nitrini, 2000, p. 47).

Conforme o crítico, contudo, esse posicionamento não exclui a possibilidade ou a necessidade de aproximações culturais e de influências mútuas desde que haja necessidade interna por parte da literatura que recebe a influência. Desse modo, a influência literária consiste em um fato social que, de acordo com a história, apresenta-se dependente e determinada pela maneira como a literatura nacional se desenvolveu internamente. Dessa forma, o modelo literário emprestado deve se adequar às peculiaridades históricas, nacionais e sociais da literatura que sofre a influência:

Uma influência literária não é determinada pela leitura de um livro nem pelo encontro com um transmissor; seja ele um viajante ou um imigrante. Zhirmunsky insiste que cada influência ideológica (e, por conseguinte, literária) é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão (Nitrini, 2000, p. 49).

Verifica-se, portanto, que Zhirmunsky vai um pouco além dos comparatistas arrolados até o momento, na medida em que analisa os fatores sócio-históricos e culturais nos quais as literaturas se desenvolveram para em seguida analisar como uma influência se adequou às características peculiares da literatura que a absorveu.

Um outro crítico que contribuiu para os estudos da literatura foi Soter: este comparatista húngaro criou um método chamado “Confrontação complexa”, no qual são absorvidos os velhos métodos e atribuídas novas funções a eles. Esse método preocupa-se com as exigências internas de cada literatura nacional e, de acordo com a necessidade e com a tendência que cada uma possui de assimilar elementos de outra literatura, são recebidas influências estrangeiras que adquirem uma função diferente nesse sistema receptor:

Nesse processo de assimilação, um talento menor pode, as vezes, servir de modelo para um maior do que ele próprio. Depois de períodos de seleção e assimilação, seguiram-se em algumas literaturas, períodos de exclusão, e esses ciclos também testemunham a situação sócio-histórica e as necessidades das respectivas literaturas (Nitrini, 2000, p. 52).

O método de Soter busca apontar tendências concomitantes na evolução das literaturas nacionais que, por motivos históricos similares, acabaram por assimilar efeitos que culminaram no aparecimento de fenômenos e configurações semelhantes. Nesse sentido, é imprescindível para esse método a confrontação do período histórico com a obra individual, pois os fenômenos artísticos e literários surgem, necessariamente, no decorrer do encontro do método peculiar de cada autor (individual) com o método característico de todos os escritores do período (comum).

Esse método da confrontação complexa seria eficiente se ele não for restrito apenas ao domínio literário, pois para que se possam captar as polifonias de um período, faz-se necessário investigar, também, a música, as belas artes e as artes aplicadas. Além disso, o pesquisador deve repensar os objetivos de sua disciplina em razão da história, pois as transformações históricas refletem diretamente na arte, modificando as formas de expressão artísticas. Dessa forma, cada período histórico cria seus modelos baseados na confrontação entre o antigo e o novo.

Seguindo a linha histórica de desenvolvimento da literatura comparada, um discípulo de Etiemble, Adrian Marino, escreveu um livro sobre a crise essencial do comparatismo, apontando que esta ainda não havia sido resolvida.

Segundo Marino (*apud* Nitrini, 2000), os limites da literatura comparada não são bem delimitados, pois se confundem com a história literária, com a história das idéias, com a crítica, com a estética e com a teoria literária. Nesse sentido, por não ter ainda definido o seu objeto, que a literatura comparada apresenta-se em crise.

A solução para essa crise seria transformar a literatura comparada em uma disciplina puramente teórica, abandonando, assim, os métodos históricos, críticos, e outros. O objetivo de Marino seria passar das relações particulares para as universais e converter os dados obtidos em uma síntese teórica e metodológica.

A poética comparatista proposta por Marino baseia-se em três aspectos fundamentais: a renovação do conceito de literatura universal, a quebra do paradigma no qual comparatismo signifique apenas comparação e, ainda, o

recobramento total dos elementos que antecedem um novo entendimento global da literatura.

Devido ao fato de a teoria de Marino eleger a literatura universal como objetivo, o invariante passa a ser a modalidade fundamental por meio da qual a literatura participa da universalidade, revestindo seus elementos comuns de uma significação universal, já que o mesmo não nega a realidade dos elementos variáveis, mas privilegia apenas os elementos comuns da obra. Desse modo, verifica-se que esse tipo de comparatismo visa o geral e o universal em detrimento do particular e individual.

Vale salientar que Marino classifica os invariantes em dois grupos, a saber: os estruturais tanto da obra individual quanto da literatura universal, e os relacionais, que recuperam contatos entre obras individuais e literaturas nacionais.

Estas propostas de Marino assemelham-se às idéias de Etiemble no que diz respeito à verificação do cerne das literaturas e acrescenta-lhe um modo prático de se analisar esses elementos essenciais, dividindo-os nos dois grupos anteriormente citados.

Dessa forma, percebe-se que Marino consegue construir um arcabouço teórico coerente; no entanto, ele não resolve o problema da crise da literatura comparada através de um mapeamento essencialmente teórico. Além disso, ele corre o risco de fixar-se em superficialidade e esterilidade que apenas fragilizam ainda mais a literatura comparada.

Susan Bassnett, outra teórica comparatista citada por Nitrini (2000), acredita que a crise na literatura comparada restringe-se ao contexto europeu e norte-americano. Segundo Bassnett, nos países asiáticos, africanos e latino-americanos a literatura comparada segue uma orientação que não se baseia em um ideal universalista, mas em especificidades das literaturas nacionais. Para ela, essa orientação é construtiva na medida em que se busca delinear o modo de se relacionar da cultura local com a importada. Nesse sentido, o foco de interesse se localiza na cultura nacional, visto que o estudo é centralizado no modo como a cultura nacional foi afetada pela estrangeira.

Basnett faz ainda algumas ponderações sobre o rumo da literatura comparada no decorrer do século XX. Conforme a estudiosa, enquanto Europa e Estados Unidos continuam em crise, os países do leste e do chamado Terceiro Mundo propõem uma literatura comparada em que se questione o cânon dos

grandes escritores europeus. Esse processo é confundido com as seguintes orientações teóricas: crítica feminista, teorias pós-modernistas e pós-colonialista, que na visão dessa crítica comparatista não passam de perspectivas da literatura comparada revestidas por uma outra nomenclatura.

Essa autora acredita, portanto, na existência de um paradigma comparatista pós-europeu, que considera indispensáveis elementos como as questões de identidade cultural, os cânones literários, as decorrências políticas da influência cultural, a periodização e a história. Contudo, rejeita firmemente a concepção a-histórica americana e a aproximação formalista. Dessa forma, ela afirma que essa crise comparatista não se constitui em fenômeno universal.

Dando continuidade ao panorama histórico da literatura comparada, faz-se necessário resgatar um pouco do que foi a literatura comparada realizada na América Latina. Foi somente a partir das décadas de 60 e 70 que houve uma preocupação por parte dos críticos latino-americanos em refletir sobre os modelos de literatura comparada e historiografia literária que vinham sendo utilizados, para em seguida buscar instrumentalizá-los a partir do contexto da literatura latino-americana. Desse modo, desenvolve-se um discurso que reitera a necessidade de uma descolonização da literatura comparada, para que se possa construir um arcabouço teórico desprovido de qualquer eurocentrismo.

Um dos primeiros nomes a manifestar-se nessa perspectiva foi Guillermo de Torre, ao apresentar uma comunicação intitulada “Diálogo de literaturas” no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Essa comunicação defendia basicamente a idéia de que a independência cultural não extinguiu a interdependência entre as literaturas hispano-americanas com as literaturas européias e norte-americanas. Entretanto, nessa reflexão não há o questionamento explícito do aproveitamento dos discursos europeizantes pela crítica latino-americana.

Para Nitrini (2000), a importância de Torre consiste no seu pioneirismo como uma voz latino-americana no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Depois de Torre, apenas após quinze anos surgiram representantes latino-americanos nesse importante congresso.

Em 1973, participaram do VII Congresso realizado em Ontário o brasileiro Antonio Candido e o uruguaio Ángel Rama. Conhecendo-se desde a década de 60, o diálogo entre os dois tornou-se produtivo a partir da década de 70, na qual ambos

iniciaram um projeto de escrita da história da literatura latino-americana. Este projeto resultou em um livro composto por vários ensaios.

Nesse VII Congresso, Candido aponta para o fato de que a ficção latino-americana dos anos 60 parece mostrar que os escritores desembaraçaram-se do complexo de inferioridade que perdurou por um longo tempo e que não permitia que eles liberassem toda sua criatividade. Isso ocorreu pela conscientização do imperialismo no plano político e pela crítica realista no plano literário, explica Nitrini (2000).

Em seguida, Candido passa a discorrer sobre a literatura brasileira. Ele se utiliza das obras de Machado de Assis, Mario de Andrade e Oswald de Andrade para explicar que o modo como foram entendidos o realismo e o nacionalismo, impediu o povo de perceber quão inovadores eram esses autores. Inovadores no sentido de autônomos em relação às literaturas européias.

A comunicação apresentada por Candido retratou o processo da busca de autonomia da literatura latino-americana em comparação à européia e, ainda, ao isolamento da literatura brasileira em relação às hispano-americanas. Este último problema foi discutido novamente na comunicação de Angel Rama, contudo, numa reflexão mais abrangente sobre um modelo historiográfico norte-americano e a respeito de um projeto de integração latino-americano.

Segundo Nitrini (2000), a comunicação de Rama pretende buscar um aparato teórico próprio por meio do delineamento da identidade latino-americana que se altera ao longo do processo histórico. Para isso, faz-se necessária a integração, numa única identidade, das heranças românica e estrangeiras, bem como da estratificação cultural decorrente do mestiçamento. Somente dessa forma, poder-se-ia construir um novo aparato teórico que substitua os de modelo europeu.

Ainda no VII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, uma outra voz se fez ouvir no que diz respeito à literatura e a crítica latino-americana. Essa voz foi Adalbert Dessau que, em sua comunicação, refletiu sobre a literatura e a crítica latino-americana, esboçando alguns princípios metodológicos.

Para Dessau (*apud* Nitrini, 2000) os países latino-americanos necessitavam de um método que englobasse as diferentes relações sociais, históricas, culturais, ideológicas e mentais que motivaram a criação literária na América Latina. Nesse sentido, questões como a dependência dos países chamados de primeiro mundo e o

subdesenvolvimento social acarretaram um confronto entre a literatura latino-americana e a literatura universal.

Dessa forma, a partir da situação acima configurada, Dessau propôs três princípios metodológicos: primeiramente, para se discernir de onde se operam as adaptações dos elementos provenientes de outras culturas, faz-se necessário conhecer profundamente as tradições sociais, históricas, culturais dos povos latino-americanos; em segundo lugar, é importante, também, que o estudo da literatura latino-americana parta do conhecimento da história e da literatura universais da época estudada; e, finalmente, devido ao diferenciado desenvolvimento histórico dos países da América Latina, faz-se necessária a utilização de métodos comparativos a fim de se estudar a literatura latino-americana. Por isso, Dessau afirma ser impossível um estudo dessa literatura sem que se utilizem métodos comparativos.

No X Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Nova Iorque, em 1982, Ana Pizarro, em sua comunicação, fez reflexões sobre o modelo comparatista na América Latina, delimitando-o a três direções fundamentais.

Ao longo de seu trabalho, Pizarro (*apud* Nitrini, 2000) descreve essas três direções do comparatismo latino-americano. A primeira diz respeito ao estudo da relação entre América Latina e Europa; o segundo, o estudo da relação entre as literaturas nacionais dos países latino-americanos e, finalmente, a terceira, o estudo centrado na caracterização das diferenças entre as literaturas da América Latina.

Segundo Nitrini (2000), a partir do contexto latino-americano, as colocações de Pizarro, no que se refere à delimitação do campo dos estudos comparados, são uma prova concreta de que a crise do comparatismo no final do século XX não é universal.

Dando continuidade à evolução histórica do comparatismo, uma das produções teóricas comparatistas mais consistentes que marcaram a década de 80 configura-se na idéia do tcheco Dionys Durisin (*apud* Nitrini, 2000), que se insere na tradição dos estudos comparatistas e formalistas do leste europeu. Durisin acredita que o objetivo da literatura comparada seja a compreensão do cerne tipológico e genético do fato literário. Para ele, a literatura comparada não se constitui em uma disciplina acadêmica específica, ao contrário, ela faz parte da história literária como um de seus constituintes orgânicos.

Durisin, em sua teoria, resgata o conceito de Literatura Mundial. A literatura mundial não quer dizer o conjunto das histórias de todas as literaturas nacionais, explica, mas um conjunto de obras de todas as literaturas nacionais que se encontram de algum modo conectadas umas as outras:

sua interpretação do conceito de literatura mundial é relativa. A relação entre literatura mundial como um sistema material e como um sistema de pensamento é variável e exprime a tensão dialética do esforço gnosiológico para dominar uma realidade objetiva e para abordá-la o mais cerradamente possível (Nitrini, 2000, p. 91).

Esse crítico elabora uma teoria comparatista partindo da idéia do papel preponderante exercido pela literatura receptora no processo de continuidade interliterária e da concepção de tipologia comparatista, não apenas como condicionantes das similitudes não contatuais, mas também como elemento responsável pela significação teórica e justificação do campo genético-contatual do processo interliterário.

Esse teórico comparatista, a fim de classificar as formas do processo interliterário, o faz da seguinte maneira: primeiramente, faz-se o confronto dos fenômenos literários por meio do estudo histórico-comparativo; em segundo lugar, por meio da comparação histórico-tipológica, explica-se as semelhanças existentes entre fenômenos que em sua origem apresentaram situações sociais parecidas; em terceiro lugar, utiliza-se a comparação histórico-genética para verificar os fenômenos similares que resultam de um parentesco genético e as diferenças ocasionadas pela história; finalmente, por meio da comparação, determinam-se relações genéticas existentes entre as literaturas, baseadas na sobrevivência de influências culturais ou empréstimos que se instalaram devido à proximidade histórica entre nações. Essa classificação objetiva auxiliar na definição da extensão das observações realizadas pelos estudos comparativos evitando, dessa forma, generalizações teóricas.

Segundo Durisin, a prática comparativa histórico-literária é importante pelo fato de descrever o grau de influência dos valores da literatura estrangeira na formação da literatura receptora. Além disso, esse procedimento inicial ajuda a definir os graus de potencialidades de um fenômeno e as suas conseqüências dentro de uma determinada literatura. Metodologicamente, tais estudos constituem-se a base do estudo comparativo, pois através deles ocorre a formação material básica para a pesquisa.

Para o crítico, é essencial que o estudo comparativo inicie-se a partir da literatura receptora, verificando seu papel determinante, sua adaptação e seu potencial frente à implementação de relações interliterárias. Assim, para se determinar ao certo o papel de um modo de recepção, é preciso caracterizar não apenas a transformação criativa do componente recebido, mas qual o lugar ocupado por ele no sistema de relações da obra literária receptora.

Para Durisin as relações interliterárias podem ser de dois tipos: integradoras e diferenciadoras. No primeiro tipo, a literatura receptora se identifica com a influenciadora, constituindo uma relação de adequação, portanto positiva. Já no segundo tipo, a relação que se trava entre as literaturas receptora e influenciadora é negativa, pois o objetivo no processo recepcional é salientar a distinção do modelo original.

As analogias tipológicas, por sua vez, podem ser classificadas de acordo com o grau, com a intensidade e com a sujeição causal. Essa última pode ser de três tipos: social, literária e psicológica. As analogias sociotipológicas dizem respeito à subordinação social das afinidades tipológicas aos fundamentos que conectam fatores ideológicos relacionados a idéias sociais. Já as analogias literário-tipológicas têm sua gênese na existência autônoma da literatura e constituem-se no resultado das leis de seu desenvolvimento interno. Finalmente, as analogias psicológicas, segundo Durisin são muitas vezes responsáveis pelos traços característicos de determinada manifestação literária. Isso ocorre não apenas na classificação geral da história literária, mas também, na classificação dos gêneros (lírico, épico, dramático).

Como se observou, a proposta de Durisin visa explicar estruturalmente os fenômenos literários vistos sob a ótica comparatista. Segundo Carvalho (1986) o que mais interessa em suas reflexões são as investigações sobre as relações estabelecidas não somente entre autores e obras, mas também entre sistemas e subsistemas literários, governados por determinadas normas e tendências, sejam elas estéticas, sociais ou políticas.

Após analisar a teoria de Durisin, o que se percebe é uma evolução nos estudos comparados, ou seja, se nas orientações tradicionais as relações entre autores e obras eram feitas de um modo causal e mecânico objetivando a verificação de importação e exportação literárias, na teoria de Durisin, o foco é a investigação das relações entre os textos, isto é, verifica-se o processo de transformação dos textos dentro de um determinado sistema literário sob a

influência, principalmente, das regras estabelecidas pelo próprio sistema e pela tradição. Segundo Carvalhal (1986), essa mudança gerada pelas proposições teóricas desse crítico tcheco refletiu uma mudança considerável no conceito de literatura comparada, abrindo para a disciplina novos campos de atuação.

Outro crítico que, indiretamente, contribuiu para as teorias comparatistas foi Even Zohar, da universidade de Tel Aviv. Sua contribuição se deu de forma indireta pelo fato de suas pesquisas não focalizarem a literatura comparada, mas a cultura de um modo geral, tendo a literatura como uma de suas partes.

A teoria defendida por Zohar denomina-se teoria do polissistema e trabalha a idéia de que a literatura integra-se a um sistema mais amplo, a saber, a cultura. Nesse sentido, a arte literária não se apresenta de forma isolada na sociedade, regulada por leis próprias que divergem daquelas que regulam as demais atividades humanas, mas como um fator integrante que muitas vezes exerce uma função de domínio sobre os demais.

A teoria do polissistema se insere no campo da ciência da literatura. Sendo assim, seu objetivo maior é formular leis adequadas, que sejam hipóteses temporárias e não verdades eternas, a fim de compreender o fato literário num tempo e espaço determinados. Desse modo, essa teoria se funda num sistema de hipóteses interdependentes que, necessariamente, devem ser consideradas em sua totalidade, correndo o risco de desvirtuar, atenuar ou, até mesmo, anular sua validade caso não sejam avaliadas como um todo.

Nessa proposição do polissistema são rejeitados os critérios de seleção de objetos de estudos baseados em julgamento de valor. Dessa forma, os estudos históricos do polissistema literário não se baseiam apenas nas denominadas obras-primas.

Nessa teoria, além da possibilidade de correlacionar os elementos individuais uns com os outros, há elementos que não são reconciliáveis, formando sistemas alternativos de opções concorrentes, que se apresentam de forma hierarquizada dentro do polissistema. Todavia, com esse múltiplo sistema não se pode pensar em termos de centro e periferia influenciando e sendo influenciado num processo diacrônico, pois dentro do polissistema várias posições constituem hipóteses: pode haver a transferência de um determinado elemento da periferia de um sistema para a periferia de outro.

A movimentação dentro do polissistema ocorre da seguinte forma: o centro corresponde ao grupo que governa e determina a canonicidade de um certo repertório. Ao se estabelecer essa canonicidade, deve-se aderir às propriedades desse repertório ou, se for preciso para se manter no controle, alterar-se o repertório de tais propriedades. Se ambos os procedimentos não forem bem-sucedidos, tanto o grupo quanto o repertório são substituídos por outro grupo e repertório que passarão ao centro do polissistema, constituindo-se em canônicos. Aqueles que aderirem ao repertório canônico deslocado dificilmente dominarão o polissistema. De modo geral, terminam por localizarem-se na periferia do sistema, sendo chamados de epígonos. É importante ressaltar que a produção, a dominação e a mudança de um repertório são estabelecidas pela correlação entre os fatores da dinâmica semi-independente do sistema particular com a dinâmica social e cultural.

Essa sumária explicação sobre a teoria do polissistema fez-se necessária para o entendimento dos conceitos que, de fato, vão interessar à literatura comparada: as leis de interferências, formuladas no contexto dessa teoria.

Segundo Zohar (*apud* Nitrini, 2000), interferência pode ser explicada como a relação existente entre duas literaturas, na qual uma delas constituir-se-á em fonte de empréstimos, que podem ser diretos ou indiretos para a outra. É importante ressaltar que o conceito de literatura adotado na teoria do polissistema é diferente do tradicional. O conceito de literatura compreende os vários fatores da vida literária, como por exemplo:

papel e função da literatura, a natureza da crítica literária e universitária, as regras do jogo da instituição literária, as relações entre religião, política e outras atividades dentro da produção cultural e literária (Nitrini, 2000, p. 110).

Para Zohar, a interferência pode ser de dois tipos: unilateral ou bilateral, ou seja, ela pode atingir uma literatura ou ambas e seu raio de ação pode alcançar qualquer elemento do sistema literário. Todavia, para que uma interferência ocorra, de fato, é necessária uma espécie de contato entre as literaturas.

O tipo de interferência a que uma literatura será exposta depende do estado de cada um dos sistemas envolvidos. Esse estado pode ser relativamente independente ou dependente. No primeiro caso, trata-se de um sistema praticamente estabelecido, no qual a literatura é capaz de se desenvolver dentro da própria esfera. Algumas vezes, pode até receber interferência de um sistema

externo, mas isso não ameaça sua capacidade auto-suficiente de existência. No segundo caso, trata-se de um sistema ainda não estabelecido, no qual um aparelho externo é imprescindível para seu desenvolvimento. Isso geralmente ocorre quando se trata de uma literatura jovem, cujas condições internas se revelam de tal forma, que nem as fontes internas, nem as do sistema dominante interno bastam.

Em seguida, Zohar apresenta, de forma sistematizada, alguns aspectos que tornam possível a formulação e a investigação das leis de interferências, a saber: *princípios gerais de interferência; condições para a emergência e ocorrência de interferência; e processos e procedimentos de interferência* (Nitrini, 2000, p. 112). Esses três aspectos se subdividem em vários itens, que serão arrolados a seguir.

Os princípios gerais de interferência se subdividem em: as literaturas nunca deixam de estar em processo de interferência; na maioria das vezes, a interferência ocorre unilateralmente; a interferência literária não se apresenta, necessariamente, conectada a outra interferência, em outros patamares entre comunidades.

Com relação ao primeiro princípio, Zohar afirma, com base em resultados de pesquisas, que todas as literaturas, em um momento ou outro de sua história, sofreram a interferência de uma outra literatura mais estabelecida.

No que se refere ao segundo princípio, Zohar comenta que, na maioria das vezes, a literatura-fonte não tem conhecimento da literatura na qual ela interfere; contudo, há casos nos quais ocorre uma interferência bilateral que afeta em maior grau uma literatura e em menor grau a outra.

No que diz respeito ao terceiro princípio, Zohar atenta para o fato da ocorrência de interferência entre duas comunidades que se encontram geograficamente próximas e comunidades que se apresentam separadas. No primeiro caso, a interferência pode acontecer nos diversos setores sociais e não necessariamente no campo literário, porém, é difícil encontrar interferências apenas na literatura enquanto os outros setores culturais permanecem ilesos às interferências. Já no segundo caso, é perfeitamente aceitável a ocorrência de interferências apenas no âmbito literário, sem que haja interferências nos setores social, econômico, político e cultural.

No aspecto das condições de emergência e ocorrência de interferência, Zohar lista quatro características, explicando que os contatos geram, cedo ou tarde, interferências, caso não haja situações de resistência; que uma fonte literária é escolhida devido ao seu prestígio; e uma fonte literária é escolhida pelo domínio;

além disso, afirma que uma interferência acontece quando um sistema precisa de itens não disponíveis dentro dele.

Com relação à primeira característica, Zohar acredita que contatos prolongados entre duas comunidades geram condições favoráveis à ocorrência de interferência, mesmo que essa interferência a princípio não seja visível. Segundo esse crítico, a teoria do polissistema considera possível a ocorrência de uma interferência na periferia do sistema, que permanece incubada durante um longo tempo antes de aparecer nos domínios da cultura oficial.

A respeito da segunda característica, afirma que geralmente a literatura dominante torna-se fonte literária por prestígio; contudo, há casos nos quais ela é selecionada devido a questões extraculturais, como por exemplo, o domínio político.

A quarta característica diz respeito à necessidade de itens não disponíveis dentro do próprio sistema. Isso ocorre quando uma nova geração sente a necessidade de mudanças nas normas vigentes e não encontra respaldo dentro do próprio sistema.

Finalmente, a terceira característica - processos e procedimentos de interferência - congrega três princípios: contatos que são passíveis de ocorrer apenas com uma parcela da literatura alvo e derivar-se para outras partes; um repertório apropriado que não conserva necessariamente as funções da literatura-fonte; a apropriação que tende a ser simplificada, ajustada, planejada.

O primeiro princípio apresenta que a literatura alvo pode receber a interferência apenas em um estrato, ou seja, na zona central ou periférica. Apesar de inicialmente apropriado pela literatura-alvo, o repertório da literatura-fonte se desenvolve de tal forma que passa a compor um processo interno dentro da literatura-alvo, perdendo, assim, o caráter de uma interferência direta. Para Zohar, nem todos os processos de interferência são diretos, pois muitas literaturas periféricas se apropriam dos repertórios comumente aceitos, de intermediários secundários, que elaboraram modelos mais esquematizados, mais simples e, portanto, mais fáceis de se apropriar que os modelos vindos diretamente da fonte.

Referindo-se ao segundo princípio, o crítico comenta que os itens apropriados do sistema-fonte podem desempenhar funções completamente diferentes, pois, freqüentemente, transferências geram mudanças funcionais. Já o terceiro princípio diz respeito à tendência de a literatura alvo utilizar repertórios secundários a fim de regularizar padrões que sejam variados em uma determinada fonte. Segundo o

crítico, um elemento que apresenta uma certa complexidade dentro de uma fonte literária pode se apresentar de maneira simplificada na literatura-alvo. O oposto também é possível de acontecer, ou seja, uma obra com funções simplificadas na literatura-fonte, depois de apropriada, pode apresentar certa complexidade na literatura-alvo.

De acordo com Nitrini (2000), as reflexões de Zohar, ainda que indiretamente, oferecem à literatura comparada uma estrutura teórica concreta capaz de suprimir verdades consideradas eternas.

Como se verificou, a literatura comparada desde sua origem na Idade Média apresenta dificuldade quanto à determinação de seus conteúdos e objetivos devido à sua dimensão. No entanto, ao longo de tantos anos, teóricos de vários países tentaram formular teorias que na realidade não resolveram o problema de delimitação do conteúdo, mas permitiram que se organizasse um vasto arcabouço teórico e metodológico.

Nesse sentido, o que se pode concluir a respeito da literatura comparada é que apresenta uma teoria polimorfa devido à sua vasta natureza e ao seu desenvolvimento conturbado, no qual teóricos dos mais diferentes países procuraram ditar uma teoria específica para a mesma, gerando um cruzamento de muitas doutrinas. Sendo assim, a literatura comparada ocupa um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão ou como perspectiva de aproximação da literatura e de sua relação com as outras artes.

1.2 PRINCIPAIS CONCEITOS PARA UMA ANÁLISE COMPARADA

Anteriormente, observou-se a dificuldade em se arriscar uma definição sobre a literatura comparada, bem como delimitar o campo dessa disciplina, pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e com o tempo. Contudo, é possível analisar alguns conceitos fundamentais em torno dos quais giram as discussões a respeito do estudo comparativo, a saber: influência, imitação, originalidade e intertextualidade. Para tal finalidade, serão arroladas as considerações de uma gama variada de autores considerando-se esses conceitos.

1.2.1 Influência

Cionarescu (*apud* Nitrini, 2000) é um importante teórico de tendência tradicional, que se destaca pela facilidade com que expõe os conceitos de influência e imitação. O crítico tece comentários importantes a respeito desses dois conceitos, estabelecendo de modo prático uma distinção entre eles. Para isso, recorre aos cinco componentes da obra literária, a saber: tema, gênero, recursos estilísticos expressivos, idéias e sentimentos (camada ideológica) e ressonância afetiva. Para ele, a influência se limita a absorver um ou outro desses componentes, e à medida que cresce o número desses elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais se aproxima da imitação, da paráfrase e por fim da tradução.

Um outro crítico comparatista tradicional que desenvolveu idéias concernentes ao conceito de influência foi Owen Aldridge. Para ele, a definição desse conceito resume-se em encontrar elementos, na obra de um autor, que não existiriam se ele não lesse a obra de um escritor que o precedeu. Como exemplo de influência ele cita o romance italiano *I promessi sposi* de Manzoni, que foi vastamente influenciado pelo inglês Walter Scott (Carvalho, 1994).

Para Aldridge (*apud* Carvalho, 1994), a influência ajuda na compreensão do modo pelo qual um autor demonstra sentimentos e pensamentos. Além disso, ele acredita que a compreensão de uma fonte revela o processo de composição de uma obra e mostra com maior clareza o pensamento de um autor. Nesse sentido, esse crítico comparatista acredita que *apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio* (Nitrini, 2000, p. 130).

Valery (*apud* Nitrini, 2000) contribuiu de forma efetiva para a teoria de literatura comparada, principalmente com os estudos realizados entre 1924 e 1927, no qual refletiu sobre a relação existente entre os conceitos de influência e de originalidade, tornando-se responsável pela renovação desse primeiro conceito que, ao invés de ser visto como dependência de um autor em relação a outro, passou a ser considerado como fonte de originalidade.

Alguns estudiosos, na tentativa de sistematizar o pensamento de Paul Valery a respeito da influência, apontaram quatro categorias principais: a influência

recebida, que consiste no contato entre dois espíritos, resultando na modificação progressiva de um autor pela obra do outro; a influência exercida sobre a posteridade, a qual determina o valor da obra emissora; a auto-influência do autor e, finalmente, a influência por reação, isto é, a negação à influência.

Para Valéry, um escritor atinge sua identidade por meio de um mecanismo contraditório, valendo-se dos exemplos dos outros e tentando se distinguir deles. Esclarece, ainda, que a influência não minimiza em nada a originalidade, pois é vista como um caso de assimilação, ou nas palavras do crítico “um caso de estômago”. Depreende-se que a qualidade da digestão das idéias dos outros é que determina as fronteiras entre a originalidade e o plágio. Desse modo, as idéias de Valéry descartam a possibilidade de se pensar em originalidade no sentido de origem primeira, ao contrário, concebe a originalidade como um processo de análise, reflexão e incorporação das idéias dos outros.

Para explicar tal conceito, ele tece uma comparação do processo de influencia com a digestão, utilizando uma imagem interessante, a saber: *O leão é feito de carneiro assimilado*. Nesse sentido, o autor ressalta que não basta nutrir-se das idéias dos outros, é preciso digeri-las, pois, caso haja falha no processo digestivo das idéias dos outros é perfeitamente possível depreender pedaços dessas idéias em meio à nova criação.

Nos anos 60, um crítico comparatista que se propôs a discorrer sobre o lugar mais adequado das influências no âmbito das disposições vigentes dos estudos comparatistas foi Cláudio Guillén. Esse estudioso foi um dos únicos a estabelecer uma diferenciação entre influência relacionada ao ato de criação e influência como conceito funcional da teoria literária.

Dessa forma, Guillén (*apud* Nitrini, 2000) ressalta que influências e paralelismos são divisíveis, ou seja, os estímulos vindos de outras obras, no que diz respeito ao ato de criação, fazem parte da psique do escritor, enquanto que as similaridades textuais caracterizam a realidade literária de um modo geral. Portanto, a influência não se mostra necessariamente por meio de um paralelismo, do mesmo modo, nem todo paralelismo se origina de uma influência.

Para esse comparatista, o estudo de influências percorre duas fases distintas, a saber: a interpretação dos fenômenos genéticos e a comparação textual. A segunda fase é totalmente dependente da primeira, pois é necessário apurar se houve influência de fato antes de iniciar uma comparação textual.

Outro aspecto interessante das considerações de Guillén são os conceitos de tradição e convenção, que devem ser instrumentalizados pela literatura comparada. Esses conceitos são capazes de inserir a obra em um contexto mais amplo da literatura e, também, desempenhar um diálogo entre as obras, os autores e as literaturas. Tradições e convenções são dois preceitos que se associam pelo fato de se constituírem em um costume aceito por uma comunidade. Nesse sentido, as tradições podem ser vistas como convenções que se atrelam a seqüências temporais. Supõe-se que os autores reconheçam seus antecessores por meio dela. Assim, as coordenadas tradicionais podem ser consideradas reguladoras do processo de composição da obra literária.

Guillén estabelece diferenças entre convenções e influências: enquanto a primeira é extensa e constitui-se em um parentesco remoto, a segunda é intensa e estabelece-se pelo relacionamento direto entre dois autores. Assim, de um lado, as convenções e tradições abrem amplas perspectivas através do descortinar de configurações sincrônicas e diacrônicas da literatura e organiza o caos dos fatos literários. De outro lado, a influência auxilia na verificação dos contatos entre autores e entre obras, permitindo o acesso ao processo genético da criação artística.

1.2.2 Imitação e originalidade

O conceito de originalidade é também muito discutido pelos teóricos comparatistas, que visam esclarecer esse termo tão problemático, escorregadio e de difícil delimitação quanto os conceitos de influência e imitação.

Duas autoras merecem destaque na discussão sobre originalidade: Odette de Mourgues (*apud* Nitrini, 2000) e Ana Balakian (*apud* Nitrini, 2000). Essas autoras se destacaram no Congresso da Associação de Literatura Comparada, em 1964, pela perspectiva histórica e teórica, respectivamente, com que discutiram o conceito de originalidade.

Odette de Mourgues ressalta os dois sentidos possíveis para a palavra original: o primeiro equivale à originalidade absoluta, na qual algo é criado a partir do nada; o segundo diz respeito a uma originalidade relativa, que apresenta suas peculiaridades. Segundo a comparatista, essa última acepção do termo original

começou a ser utilizado a partir do século XVII. Contudo, os escritores do século XVI dispunham de um termo que denotava uma certa noção do que seria a originalidade literária, a saber: Simplicidade (*naïveté*). Esse termo remetia, entre outras coisas, que o poeta deveria ser fiel à própria natureza. O princípio artístico daquela época consistia em imitar sem sacrificar a individualidade, ou seja, o poeta devia imitar, mas não de modo servil, ao contrário, deveria impregnar a obra com sua marca peculiar.

Essa espécie de originalidade, que se arrastou pelo século XVII, apresenta duas características importantes: a primeira trata da idéia de inspiração, ou seja, o ato de escrever ocorre mediante inspiração de poderes divinos; a segunda se refere a uma submissão do escritor ao lugar e à época em que viveu. Tanto uma quanto a outra estão intimamente ligadas a um elemento pessoal, a uma marca própria.

Nos séculos XIX e XX, verifica-se um equívoco com relação ao conceito de originalidade. Com o Romantismo, a idéia de originalidade foi adquirindo uma conotação de individualismo. Os românticos acreditavam que, quanto mais original fosse um escritor, mais ele se oporia à sociedade e aos costumes de seu tempo; contudo, isso não passa de uma ilusão romântica, pois, sabe-se que os escritores sofrem, necessariamente, independente de época ou costumes, a influência do meio em que vivem. Segundo Mourgues, essa concepção individualista transmite a falsa idéia de que a obra literária não possui vínculos nenhum com a tradição: ela é totalmente nova e brota do interior do indivíduo.

Finalmente, a comparatista elege como mais adequada, a concepção de originalidade do século XVI, uma vez que a originalidade está no fato de um gênio criador levar o escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica, sob as pressões conflituosas que possui com a tradição e com os costumes de sua época.

Anna Balakian utiliza-se da dupla terminologia que a palavra original possui em língua francesa para fazer suas considerações sobre a distinção entre original, no que diz respeito à origem (*originel*), e original relativo à novidade (*original*). No primeiro caso, trata-se de uma mente iluminada que abre caminho, lançando problemas sem dar respostas. É o que se classifica como precursor. No segundo caso, trata-se de um espírito crítico capaz de entender e aperfeiçoar o que outros já criaram; busca-se romper com a convenção, inspirando-se nela:

O original (novidade) não anuncia sua originalidade. O processo de configuração é mais sutil e complexo. O espírito original acha-se abafado por uma convenção na fonte da qual havia um original (origem), cujos imitadores produziram a convenção. O original consegue (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela. (Nitrini, 2000, p. 142).

Nesse sentido, a partir dessa constatação no que diz respeito ao termo original na acepção de novidade, Balakian propõe quatro meios pelos quais há ruptura com a convenção: o desvio, no qual um escritor se inspira em fontes anteriores e as transforma por meio de uma deformação sutil, ocasionando o surgimento de uma orientação poética totalmente nova; a reversibilidade, na qual é produzido um desvio visando combater a tradição, levando a uma contrariedade total ao tema original; a sátira, que é menos radical que a reversibilidade devido ao fato de se inspirar mais em um clima social que em uma filosofia de revolta pessoal propriamente, encontrando sua originalidade por meio de um exagero grosseiro que marca o tom de um novo tempo; e, finalmente, o aperfeiçoamento, que consiste em marcar a originalidade por meio da técnica, ou seja, através de temas banais, demonstra-se uma técnica de composição completamente inovadora.

Na esteira do pensamento de Balakian sobre a questão da originalidade como novidade, encontram-se autores como Thomas Eliot e Jorge Luis Borges, que em suas reflexões apontam para o fato das relações entre os autores, seus precursores e sucessores como fontes de originalidade, ou seja, por meio do contato com as obras de outros escritores surge a novidade.

Para Eliot (*apud* Carvalho, 1986), um poeta ou artista não possui valor isoladamente, ou seja, seu significado e sua apreciação advêm da relação mantida com seus antecessores. Nesse sentido, a questão de originalidade vista como criação desvinculada das obras anteriores se dissipa. Nessa perspectiva, os conceitos de originalidade e individualidade vinculam-se à idéia de subversão da ordem anterior, sendo inovador o texto que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam.

Já Jorge Luís Borges (*apud* Moisés, 1998, p. 33) afirma que *os novos escritores não prosseguem, mas criam o passado, tornando-o legível. O fato é que cada escritor cria seus precursores*. Portanto, a obra posterior permite a leitura de aspectos até então invisíveis na obra anterior, isto é, o deslocamento no tempo e no espaço permite interpretações renovadoras.

Ainda nessa linha de originalidade na acepção de novidade, posiciona-se o crítico literário Harold Bloom, um renomado e excêntrico crítico norte-americano, conhecido pela sua incansável defesa ao cânone universal. Ao contrário dos outros críticos citados que não chegaram a formular uma teoria sobre os conceitos de influência e originalidade, Bloom (2002) propõe-se a elaborar uma teoria da poesia, calcado na idéia de angústia da influência. Essa teoria, apresentada no livro *A angústia da influência*, publicado em 1973, baseia-se na idéia de que os grandes poetas fazem a história deslendo seus precursores, a fim de conseguir para si mesmos um espaço imaginativo.

Dessa maneira, dois conceitos são fundamentais para se entender essa teoria de Bloom (2002), a saber: poetas fortes *versus* poetas fracos e desleitura. Para o crítico, os poetas fortes são aqueles que combatem seus precursores, também poetas fortes, até a morte. Em contraposição, têm-se os *poetas fracos*, que não se aventuram no embate que se concretiza por meio da desleitura de seus precursores. A desleitura, por sua vez, consiste num processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo próprio a cada um.

Bloom (2002) discute que os novos poemas originam-se, principalmente, dos anciãos e que o primeiro embate dos jovens poetas é contra os antigos. Para ele, somente os poetas fortes são capazes de superar essa angústia da influência e, conseqüentemente, atingir a imortalidade. Esse combate entre os efecos e os seus precursores é visto como uma agonia psicológica, na qual a única arma do jovem criador é a desleitura criativa da obra que o antecede.

Nietzsche e Freud constituem-se influências primárias sobre essa teoria poética. Contudo, o crítico não aceita algumas das idéias postuladas por esses teóricos, a saber:

o papel decisivo da prioridade divinatória para todo poeta forte, proposto por Nietzsche; e o limitado otimismo freudiano, segundo o qual é possível chegar a uma substituição feliz, que uma segunda oportunidade pode nos salvar da busca repetitiva de nossas primeiras ligações (Bloom, 2000, p. 58).

Finalmente, pode-se afirmar que a base da teoria explicitada em *A angústia da influência* recai na tese de que a relação entre os poetas fortes é conflituosa. Trava-se, entre poderosos opostos, um verdadeiro combate, num processo

ininterrupto de desleitura, ou seja, de correção criativa, materializado por meio de movimentos que visam a revisão das obras desses poetas. Não obstante a esses movimentos revisionários serem variados, o crítico enumera somente seis deles, por julgar suficiente para a compreensão de como um poeta forte se desvia de outro. Essas seis proposições revisionárias, nomeadas por termos clássicos, são: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrates* e constituem cada um dos seis capítulos do livro.

No primeiro capítulo, Bloom (2002) se detém a explicitar o primeiro movimento revisionário. O *Clinamen* diz respeito a desleitura ou desapropriação poética propriamente dita. Consiste em um desvio que o jovem criador executa ao ler o poema de seu precursor. Esse desvio equivale a uma leitura que visa à correção do poema antecessor, sugerindo que este fora acurado até certo ponto, cabendo, portanto, ao poeta forte, mover esse poema a uma outra direção.

A *Tessera*, completude ou antítese, apresentada no segundo capítulo, consiste em uma complementação que constitui uma antítese dos poetas precursores, ou seja, os poetas efegos retêm os termos do poema antecedente, porém alteram seu significado, como se o precursor não houvesse ido longe o suficiente.

No terceiro capítulo, Bloom se ocupa em explicar a *Kenosis*, terceiro movimento revisionário, caracterizado pela descontinuidade em relação ao precursor. Esse dispositivo de decomposição se assemelha aos mecanismos de defesa utilizados pela mente humana a fim de evitar as compulsões de repetição.

O quarto movimento revisionário, explicitado no quarto capítulo, é denominado *Daemonização* e trata-se da desleitura direcionada para o contra-sublime personalizado, apontando sua reação a perfeição atingida pelo precursor. O poeta posterior percebe que aquilo que supunha ser um poder no poema antecedente não pertence exclusivamente a este, mas a uma gama de ser imediatamente além desse precursor. A partir disso, o efebo realiza uma leitura completamente generalizada do poema antecessor, desprezando os aspectos inerentes ao trabalho do poeta anterior.

No quinto capítulo, Bloom (2002) explicita o quinto movimento revisionário, o qual convencionou chamar *Askesis*. Esse movimento consiste na auto-purgação do poeta ascendente e objetiva chegar a um estado de isolamento. Nesse ato revisionário o poeta forte tem consciência somente de si próprio e de seu precursor

que deve, afinal, ser destruído. Nesse sentido, ocorre um combate entre o poeta novo e o seu precursor, há uma luta até a morte para que o primeiro possa realizar o desejo de estar consigo e somente consigo.

O último movimento revisionário, apresentado no sexto capítulo, denomina-se *Apophrades* e trata da volta dos poetas antecessores. Segundo o crítico, se esse retorno ocorrer de maneira intacta, os efebos serão lembrados, no futuro, como poetas fracos. No entanto, os jovens criadores serão considerados fortes se a volta dos poetas mortos ocorrer sob as cores e as vozes dos seus sucessores.

De acordo com Nitrini (2000), a teoria de Bloom marca-se pelo biografismo e por psicologizar a intertextualidade, visto que suas considerações a respeito da influência poética recaem nas relações psíquicas existentes entre os escritores. Contudo, a leitura d'*A angústia da influência* torna-se indispensável àqueles que ao estudar Literatura Comparada desejam traçar um panorama histórico da disciplina, uma vez que o crítico norte-americano, em plena década de 70, faz densas reflexões concernentes à criação literária e suas influências, tópicos de fundamental importância para os estudos comparados.

1.2.3 Intertextualidade

A partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade, arquitetada por Julia Kristeva, tornou-se um importante instrumento de renovação no contexto da literatura comparada no que diz respeito ao estudo das fontes e das influências.

Segundo Nitrini (2000), para se formar o conceito de intertextualidade, Julia Kristeva se baseou nos estudos sobre dialogismo textual de Bakhtim, um formalista russo quase desconhecido no ocidente até o final da década de sessenta.

Bakhtim foi um dos primeiros formalistas responsáveis pela visada do texto literário não como um segmento estático, mas como uma estrutura que se faz mediante uma relação com outra. Esse direcionamento foi possível devido à sua concepção de palavra literária como enunciado literário, no qual a enunciação se constitui no produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, pois

sua natureza é social. Essa concepção associada aos conceitos de diálogo e ambivalência foi responsável pela instituição da teoria da intertextualidade.

Para esse formalista russo, a palavra literária não possui um sentido fixo, estável e imutável; ao contrário, estabelece-se pela intersecção de superfícies textuais, ou seja, um diálogo entre o texto do escritor, do destinatário, do contexto atual ou anterior. Nesse sentido, o texto está situado na história e na sociedade, que, por sua vez, constituem-se em textos que o escritor lê e que se insere no momento em que escreve.

A partir do estudo das articulações da palavra como complexos sêmicos com outras palavras da frase e dessas com segmentos maiores do texto, Bakhtim propõe uma concepção espacial do funcionamento da linguagem e de sua lógica correlacional. Esse espaço é composto por três dimensões que dialogam entre si, a saber: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores.

Bakhtin considera o diálogo como a relação que ocorre entre os interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto:

O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e, verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico (Nitrini, 2000, p. 160).

Para Bakhtim, o diálogo não consiste apenas em linguagem assumida pelo sujeito, mas é também um modo de se ler o outro. Desse modo, o crítico desenvolve uma concepção de sujeito em que o "outro" desempenha um papel crucial: o indivíduo só se torna consciente de si mesmo, expondo-se para outro, por meio do outro e com o auxílio do outro. Dessa forma, *o dialogismo de Bakhtim concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade, ou para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade* (Nitrini, 2000, p. 160).

Para Bakhtim, o destinatário, o sujeito e o contexto constituem-se em discursos que se entrecruzam formando-se um novo texto. Assim, Kristeva ressalta a importância da descoberta desse crítico para a teoria literária:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem

poética lê-se, pelo menos, como dupla. (Kristeva, *apud* Nitrini, 2000: 161).

É a partir dessas constatações que Kristeva elabora o conceito de intertextualidade, em 1969, para designar o processo de produtividade do texto literário. Na perspectiva dessa crítica, a noção de texto é ampla, abrangendo uma variedade de sistemas sógnicos, quer sejam obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes.

Para Kristeva (*apud* Carvalho, 1986), o processo de escrita é o resultado do processo de leitura de um *corpus* literário anterior, ou seja, o texto é a absorção e réplica de vários outros textos. Nesse sentido, em um estudo comparado, o pesquisador não se ocuparia apenas em constatar que um texto resgata outro texto anterior, aproximando-se dele de alguma forma, mas examinaria atentamente essas formas buscando compreender quais os procedimentos efetuados. Além disso, seria necessário analisar quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores, e que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento temporal e espacial. Esclarece Carvalho (1986, p. 53) que

a repetição de um texto por outro, de um fragmento por outro nunca é inocente. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e, por que não dizê-lo, reinventa-o.

As reflexões de Kristeva deram origem a variadas elaborações no conceito de intertextualidade, na esfera dos estudos literários e da poética literária. Uma dessas re-elaborações foi a de Laurent Jenny (*apud* Nitrini, 2000), que contestou a afirmação de Kristeva no que diz respeito ao desvínculo da relação de intertextualidade com a questão da crítica das fontes.

Para Laurent Jenny, a intertextualidade não consiste no acréscimo duvidoso e obscuro de influências, mas no trabalho de alteração e absorção de vários textos gerenciados por um texto centralizador que sustenta e direciona o sentido. Desse modo, é possível verificar dois elementos nesse processo: o intertexto, que segundo ela consiste no texto que recebe diversos textos e os mantém semanticamente unificados e os textos resgatados para compor o intertexto.

Além desses três elementos em questão, há também que se considerar dois tipos de relação na problemática textual: a primeira consiste nas relações existentes

entre o texto de origem e o fragmento dele retirado e modificado no novo contexto, já a segunda diz respeito às relações que ligam esse fragmento modificado ao texto que o assimilou. Nesse sentido, uma análise intertextual de uma obra literária visará verificar, num primeiro plano, as semelhanças existentes entre o enunciado de origem e seu fragmento modificado e, em segundo lugar, a maneira pela qual o intertexto absorve o fragmento do qual se apropriou.

Aguiar e Silva (1993) é um crítico literário português que também reflete sobre a teoria da intertextualidade cunhada por Julia Kristeva. Esse crítico acrescenta ao conceito de intertextualidade a noção de intertexto, que pode ser definido como o texto ou o conjunto dos mesmos com os quais um determinado texto interage:

o intertexto é um texto que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ler, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último. Assim se justifica a designação de subtexto utilizada por diversos autores como equivalente a intertexto (Aguiar e Silva, 1993, p. 626).

Por meio dessa conceituação de intertexto, verifica-se que Aguiar e Silva difere daquilo que Laurent Jerry considera intertexto. Para o primeiro, o intertexto constitui-se nos textos com o qual um texto principal, direcionador do sentido, dialoga; já o segundo concebe intertexto como o texto principal, no qual se entrecruzam diversas vozes provindas dos outros textos com o qual esse mantém uma relação dialógica.

Para Aguiar e Silva, dependendo da natureza do intertexto, a intertextualidade classifica-se em exoliterária ou endoliterária. A primeira ocorre quando o intertexto é constituído por textos não-verbais e por textos verbais não-literários (obras historiográficas, filosóficas, científicas, ensaios, artigos de jornais, entre outros). No caso da intertextualidade endoliterária, o intertexto é constituído necessariamente por um texto de natureza literária. Segundo o próprio crítico, essa classificação não implica que um texto possa apresentar apenas relações intertextuais endoliterárias ou exoliterárias, pois um texto é constituído, em um grau variável, por ambas as modalidades de intertexto.

A presença do intertexto pode ocorrer de maneira explícita ou implícita em uma obra literária. Quando se manifesta de modo explícito, tem-se a citação, a paródia e a imitação declarada. A intertextualidade implícita, por sua vez, ocorre por meio de uma alusão, de forma oculta e dissimulada.

Segundo Aguiar e Silva (1993), a intertextualidade realiza uma função complexa e contraditória, pois, se por um lado, representa a autoridade, a tradição literária, imita-se o canônico, o belo, o permanente; por outro lado, pode servir de meio para contestar, desqualificar e destruir a tradição literária por meio de caricaturas, ironia, paródia contradita entre outros. Assim, quer na função corroboradora quer na função contestadora a intertextualidade nunca é gratuita: a ideologia que subjaz o texto não é inocente, ao contrario, apresenta, de uma forma oculta e dissimulada, uma visão de mundo que se acredita ou se recusa.

Finalmente, pensa-se que a intertextualidade introduziu uma nova perspectiva de leitura que solapa a concepção linear de texto; contudo, não se podem ignorar as limitações dessa perspectiva de análise. No que diz respeito às intertextualidades explícitas, não se encontram dificuldades, todavia, os casos de intertextualidade implícita são de difícil localização, o que os faz coincidir com as mesmas dificuldades encontradas no processo de busca de influências não explícitas. Nesse sentido, tanto a intertextualidade quanto a influência são conceitos fáceis de se operacionalizar nas manifestações explícitas, mas sua instrumentalização, no que se refere às ocorrências implícitas, dificilmente apresenta resultados satisfatórios.

De fato, o que se pode perceber com relação à análise de cunho comparado é que, apesar da diversidade de teorias e de concepções metodológicas existentes e da indefinição dessa disciplina, é possível realizar um estudo comparativo baseado nos conceitos fundamentais expresso por cada uma das teorias, explicitadas ao longo desse capítulo.

2 TEORIA DA LINGUAGEM POÉTICA: BREVE ESTUDO

O poeta faz-se vendo através de um
longo, imenso e sensato desregramento
de todos os sentidos
(Arthur Rimbaud)

2.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A TEORIA DE POESIA

A Poesia é uma forma de expressão literária que surgiu concomitante à Música, à Dança e ao Teatro, em época que remonta à Antigüidade histórica. Na própria fala é possível encontrar as raízes poéticas, ou seja, sabe-se que a comunicação imediata entre duas pessoas se dá pela palavra e pelo gesto, que estão tanto mais intensamente atrelados quanto mais primitivo for o grupo. O gesto complementa sempre a fala, na medida em que esta é limitada em sua inteligibilidade. Nesse sentido, os gestos foram marcando o tom e o ritmo das palavras, até a diferenciação individual dos primeiros contadores de seus feitos (caçadas) e dos feitos de sua tribo (guerras). A desenvoltura cada vez maior do indivíduo que contava sobre a comunidade que o ouvia, acarretou a procura de fins artísticos em relação narrativa, já com o intuito de separar as exposições da estreita ligação que elas apresentavam com o misticismo e a religião.

O primeiro valor artístico a ser considerado nas narrativas primitivas foi o ritmo, a musicalidade da palavra já cantada ou simplesmente articulada. Desse modo, verifica-se que até nas revoluções mais radicais das formas poéticas o ritmo continua a ser o elemento primordial da expressão.

Com o desenvolvimento cultural, a aparência primária do ritmo e do som foi sendo modificada, ou seja, começou a adquirir cores intelectuais na medida em que os indivíduos não mais pensavam em função estrita dos problemas da comunidade. Novas sugestões rítmicas foram surgindo e permitindo à narrativa constituir-se em formas fixas.

A partir de sua constituição em forma fixa, ensaístas e filósofos passaram a se preocupar com a essência da poesia, no intuito de desatá-la da matriz onde fermentara com outras expressões, que, da mesma forma, foram conquistando autonomia e adquirindo, por características afins, qualidade de gêneros. A poesia, atrelada à estrutura da narrativa, é a expressão artística que mais discussões têm fomentado em relação à sua essência.

Nesse sentido, sob a ação do processo de evolução cultural das civilizações mais adiantadas, como a grega e a latina, a poesia, essencialmente narrativa no princípio, foi tomando características definidas. Assim, na Antigüidade Clássica, há o nascimento de uma poesia de caráter pessoal, estritamente ligada a música: a poesia lírica. Essa poesia originou-se da fusão do poema épico com o instrumento que o acompanhava, a lira. As formas foram então se diversificando; variedades e novas técnicas surgiram, como: a ode, a elegia, os epitáfios, as canções, as baladas e outras mais que se desenvolveriam posteriormente como o soneto, e o madrigal.

De acordo com Cara (1998), na Antigüidade Clássica houve dois grandes filósofos que teorizaram a respeito da poesia, Platão e Aristóteles. Para o primeiro, que aspirava ao mundo ideal, constituído pelas verdades absolutas, a realidade humana era algo precário por configurar-se em imitação do mundo ideal e, conseqüentemente, encontrar-se distante da essência do ser (mundo ideal). Platão acreditava que a arte e, portanto, a poesia distorcia duplamente as verdades absolutas, já que a poesia, entre os gregos, era entendida como forma de conhecimento do mundo. Dessa forma, Platão propôs a expulsão dos poetas da República devido à imitação degradada que esses faziam do mundo ideal.

Aristóteles, por sua vez, apesar de discípulo de Platão, discorda do sentido que seu mestre atribuiu à imitação. Para ele, a imitação, a representação e a criação de imagens eram ações peculiares ao ser humano e, como a forma é imanente ao objeto, a obra de arte constituía-se em uma realidade, podendo ser mais importante que a própria história. Aristóteles, em conformidade com Platão, via na poesia um discurso alógico e invertido, mas diferentemente do seu mestre buscou a compreensão da arte.

No texto *Poética*, Aristóteles (1973) trata, sobretudo, da tragédia e pouco sobre o poema épico, pretendendo uma formulação de regras a partir de um rol de modelos que apresentassem características tais como ordem, harmonia, lógica e equilíbrio. Contudo, a *Poética* não faz referência alguma à poesia lírica,

provavelmente, devido ao seu parentesco com a música ou então à dificuldade em enquadrá-la em modelos e gêneros que captassem uma essência do gênero lírico. No entanto, pode-se encontrar na *Poética* referências aos ditirambos, nos quais o ritmo, o canto e o metro são utilizados ao mesmo tempo e a própria pessoa do autor aparece como narrador.

Para os gregos, a poesia lírica era feita para ser cantada ou acompanhada por música. No Renascimento, com a invenção da imprensa, a poesia lírica passou para o campo da palavra escrita para ser lida, abandonando seu antigo vínculo com os instrumentos musicais. Nesse sentido, não se podem procurar na poesia características próprias da música, antes, faz-se necessário buscar suas características próprias que, apesar da mudança sofrida, podem fazer com que o poema reencontre sua antiga tradição lírica.

Nesse quesito, a poesia provençal provou que, abandonadas as músicas que a acompanhavam, o elemento musical permaneceu, pois este é intrínseco ao próprio trato com as palavras:

De fato, a poesia provençal deu uma especial atenção ao caráter de melopéia da linguagem. Como vimos anteriormente, melopéia é o conjunto de propriedades musicais de som e ritmo das palavras intimamente ligadas ao significado que expressam. (Cara, 1998, p.19).

O período da arte provençal foi de suma importância para o desenvolvimento da poesia Renascentista no que diz respeito à atitude sentimental, especialmente na poesia lírica de Petrarca e Dante Alighieri. A poesia clássica nasceu em um mundo governado pela razão, o que de certa forma, facilitava as convenções poéticas. Tratava-se de uma poesia intelectual, cuja crença no equilíbrio e ordem do universo predispunham o poeta a compreender os fenômenos de toda ordem, buscando suas causas e conseqüências.

Em meio a essa racionalidade, porém, o lirismo podia ser encontrado no modo de expressar esses fenômenos, ou seja, no modo como o poeta organizaria a maneira de dizer as coisas. Assim, a presença do eu-lírico se manifestava na forma de composição poética:

Na poesia lírica clássica é possível observar a dialética entre emoção e contensão, através de uma ousadia afetiva que se desprende da uniformidade de construção, mesmo quando o poeta disseca um tema, aparentemente impassível. (Cara, 1998, p. 27).

Entre o fim do século XVIII e início do XIX surgiu o movimento romântico, que apresentou uma tendência literária divergente do espírito clássico. Os avanços da ciência, da indústria e da tecnologia fizeram com que o poeta se sentisse um ser inútil e solitário no mundo, tendo de refugiar-se em seu próprio interior, como mecanismo de autodefesa, causando um agudo subjetivismo emocional. Essa valorização do sentimento e da emoção foi o modo encontrado por esses poetas para manterem seus lugares assegurados na sociedade.

Dessa forma, o período romântico, devido a essa exacerbada valorização individual, altera o conceito do sujeito clássico submetido à convenção universalista da palavra. Nesse momento, a poesia não se justifica mais como imitação, mas como expressão inspirada de uma alma. Se para os gregos e posteriormente para os renascentistas, a alegria e a serenidade eram algo a ser cultivado devido ao valor de perfeição e de positividade que representavam, os românticos inverteram tal crença, instituindo a dor e a melancolia como estados de nobreza da alma, sendo, portanto, muito cultivados em suas obras poéticas:

Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam seu lugar. Estes não necessitavam motivo algum para se justificarem, extraíam de si próprios seu alimento e tornaram-se predicados de nobreza de alma (Friedrich, 1978, p. 30).

Além desses aspectos mencionados acima, o Romantismo traz uma nova idéia de lirismo, concebendo a poesia como linguagem de sons, tons e metro. Trata-se de uma concepção moderna que acaba por resgatar a unidade original de poesia e música:

Do ponto de vista das conquistas técnicas da linguagem poética, o Romantismo dará lugar de destaque ao ritmo, no projeto de organizar analogicamente – por traços de semelhança ou diferenças – a imagem do mundo no poema. A rebelião romântica contra a versificação silábica irá casar-se com sua própria aventura de pensamento, já liberto do racionalismo anterior. Ritmo e analogia: eis os princípios românticos (Cara, 1998, p.33).

O Romantismo, como moda literária, extinguiu-se por volta da metade do século XIX, mas subsistiu no espírito das gerações posteriores, mesmo daquelas que intentavam liquidá-lo, introduzindo novas modas. Segundo Friedrich (1978, p. 30), *em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. A poesia moderna é o Romantismo desromantizado.*

Contrariamente ao espírito romântico que concebia a poesia como expressão do “eu”, o poeta moderno sabe que qualquer recorte feito do mundo constituir-se-á em uma tradução parcial. O sujeito lírico moderno se vê impotente no que diz respeito ao domínio do real, pois ele não é capaz de apreender todas as imagens que passam diante de seus olhos.

Assim, se na antiga Grécia foi a configuração de um novo ambiente na cidade que fez com que surgisse a poesia lírica, é novamente a cidade que vem moldar a forma com que o sujeito lírico se relaciona com o mundo. Baudelaire, o poeta da modernidade, reconhece essa nova cidade e o homem que nela habita. Ele abandona o conceito de belo absoluto para ater-se ao belo transitório, devido à agitação e à movimentação da vida exterior, que exige do poeta igual velocidade de execução.

A modernidade para Baudelaire, contudo, não se apresenta apenas na capacidade de extrair o “eterno do transitório”, mas, também, na capacidade de transformar em poesia tudo aquilo que a cidade apresenta de grotesco artificial e feio. Para ele a particularidade do artista moderno consiste em *ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa não descoberta até então* (Friedrich, 1978, p. 35).

Dessa forma, o poeta moderno, sem função e públicos definidos, abandonado nas grandes cidades capitalistas, busca recuperar uma história na qual sua condição atual possa fazer sentido. Assim, por meio do trabalho imaginativo com seu material, consegue dialogar com a tradição ao utilizar uma linguagem alegórica e fragmentada. Nesse sentido, ao caminhar cada vez mais nas possibilidades de execução internas da linguagem, como, por exemplo, ritmo, sonoridade, ambigüidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas, mais o fenômeno lírico se amplia devido à renúncia de regras e modelos. Sendo assim, conforme afirmou Cara (1998, p. 53) *o sujeito lírico só se revela através da construção do texto (no texto, portanto) e aí encontra o leitor, como sujeito da leitura-tradução, metade indispensável para que o processo tenha significação.*

Portanto, a poesia moderna, ao se referir aos objetos e seres, não os trata descritivamente nem sentimentalmente, antes os deforma, tornando-os estranhos e não familiares. O sujeito poético não participa de sua criação como pessoa particular, mas como uma inteligência operante, que manobra a língua, experimentando atos de transformação. Nesse sentido, a lírica moderna

impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais se afastar que se aproximar de nós (Friedrich, 1978, p. 178).

Como se observou, há muito tempo, ao longo dos diversos períodos históricos e literários que os estudiosos da literatura, de muitos modos, procuram explicar a especificidade da poesia, visto que o fazer poético passou por diversos processos de transformação. No entanto, essa diversidade de explicações e de “fazeres poéticos” se unificam na afirmação de que a poesia é uma atividade especial da linguagem verbal, que é capaz de captar a realidade mais profunda do homem e do universo, participando, dessa forma, do conjunto da vida social.

2.2 PRINCIPAIS CONCEITOS

Alfredo Bosi, um importante crítico literário brasileiro, se propôs a refletir sobre como ocorre a coerência íntima entre o fluxo sonoro do texto poético, a sua constelação de figuras e o seu “ser”. Essas reflexões constituem o tema dos diversos ensaios que compõem o livro *O ser e o tempo da poesia*, obra na qual o crítico atua ora como crítico, ora como teórico, ora simplesmente como um apaixonado leitor, dialogando com toda uma tradição filosófica, literária e lingüística, passando de Aristóteles a Schopenhauer, de Dante a João Cabral de Melo Neto até chegar a Saussure, Jakobson e outros. Nesse sentido, Bosi (1990) contribuiu para aprofundar as questões de crítica, análise e história da poesia, tornando-se uma referência fundamental para qualquer estudo sobre poesia.

2.2.1 O lirismo por detrás da poesia

O cerne dos três primeiros ensaios de Bosi (1990) leva o leitor ao entendimento do “Ser” da poesia, ou seja, do lirismo que está por detrás da poesia que, segundo Bosi, é a imagem; a palavra; a frase; o texto; o discurso; o som; o ritmo da linguagem oral, do verso metrificado e do verso livre; o andamento e a melodia. Para se entender melhor como é composto o “Ser” da poesia, cada um desses elementos que o constitui será explicitado a seguir.

2.2.1.1 A imagem

A imagem é um modo de presença que supre a necessidade de contato direto entre o objeto em si e a sua existência no ser humano. O ato de ver além de captar a aparência da coisa suscita no observador uma relação com essa aparência. A imagem é algo que pode ser retido e, de acordo com a importância do momento em que ocorre essa fixação, ela pode ser nítida ou apagada, fiel ou distorcida.

Nesse sentido, o que confere “ser” à imagem é o corpo que olha e, na necessidade de apanhar aquilo que transcende seu corpo, acaba criando um novo corpo: a imagem interna, que pode ser adorada ou esconjurada. Desse modo, mesmo que a imagem de alguma forma apreende o objeto, ela não o imita servilmente, porque o imaginado constitui-se simultaneamente em dado e construído. Dado enquanto matéria, por não depender da vontade dos seres receber as sensações de cores, luzes entre outras coisas que o mundo provoca. No entanto, construído pelo fato de a imagem advir de um complexo processo de organização perceptiva.

As imagens, mesmo aquelas ditas fugidias, obnubiladas, dispõem de margens, de limites, ou seja, apresentam áreas, figura, fundo, dimensões, enfim, trazem um mínimo de contorno e coesão para subsistir na mente do ser humano. Um outro aspecto da imagem diz respeito à simultaneidade: essa característica se deve ao fato de a imagem ser um simulacro da natureza dada.

Com relação às motivações imagéticas, a psicanálise tem contribuído de forma madura ao dar respostas a esses problemas. Sentimentos tais como o medo, a dor, a vontade de prazer, os afetos e os desejos carregam a imaginação de um denso lastro que acaba por garantir a persistência da imagem.

Um outro aspecto relativo à imagem diz respeito à sua mobilidade. Para Bosi (1990), a condensação e o deslocamento constituem processos presentes no sonho e são úteis para mostrar que a imagem não se reduz a uma porção riscada pelo desejo. Ao contrário, ela trabalha com outras imagens, produzindo um jogo de alianças e negações que trazem uma aparência de mobilidade. Essa imaginação ativa coincide com aquilo que chamamos de fantasia, devaneio, ou seja, um pensamento que vagueia e que povoa lugares ainda sem contornos definidos. Esse devaneio seria a ponte que levaria a toda ficção.

Nessa perspectiva, Bosi questiona a existência das efígies do cotidiano, das ficções da vigília, do devaneio, dos fantasmas na experiência cultural se não existisse a palavra. Para ele, a língua permite que as recordações e fantasias não se tornem apenas exteriorizações imediatas. É por meio do fenômeno verbal que se transpõe o intervalo entre o corpo e o objeto. Nesse sentido, a “imagem-no-poema” não se trata de um ícone do objeto que se fixou na retina, nem de um fantasma produzido pelo devaneio, mas de uma palavra articulada.

2.2.1.2 A palavra

A palavra possui como superfície uma cadeia verbal, que se enlaça com a matéria significada por meio de uma gama de articulações fônicas que compõem um novo código, a saber: a linguagem. Esse código é responsável pela fixação de experiências de coisas, pessoas e situações, quer estejam presente, quer ausente.

Tanto a imagem quanto a linguagem, no intuito de presentificar o mundo, acessam o real, porém de maneiras diferentes. A primeira apresenta a natureza de um simulacro, enquanto a segunda atua como um substituto. Segundo Pierce (*apud* Bosi, 1990, p. 22) *um signo é algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade.*

2.2.1.3 O discurso

É do discurso que depende toda a expressão social do pensamento. Não se pode ignorar o longo percurso em busca do ato simbolizador que o ser humano tem percorrido desde que começou a significar mediante articulação sonora. Desse modo, não é válido saltar diretamente da imagem para o texto, desconsiderando o curso das palavras, ou seja, o seu discurso.

Na poesia coexistem imagem e palavra, ou seja, ela traz em si as sombras da matriz e o discurso feito de temporalidade e mediação. O discurso se encarrega de trazer a matriz à tona, de explorar os seus recônditos e de comunicá-la. Os meios pelos quais o discurso traz à tona a matriz visam compensar a perda de imediato que, fatalmente, ocorre no ato de falar. Esses meios de recuperação matriciais consistem em um jogo alternado de idas e vindas ou ainda, de séries de re-ocorrências.

A expressão verbal implica sempre um mínimo de expansão e diferenciação, caso contrário, a linguagem morreria pouco tempo depois de proferida. A predicação é a grande responsável por essas diferenciações:

Dizer algo de alguém ou alguma coisa supõe uma estrutura profunda que se atualiza na série verbal. Sem predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para sustentar-se. Sobreviriam o silêncio ou o gesto quase figurativo com todos os seus limites (Bosi, 1990, p. 24).

Predicar é atribuir vida à coisa, dizer de suas qualidades verdadeiras ou imaginadas, de seus movimentos, de suas relações com outras coisas ou seres. Portanto, predicar consiste na possibilidade de apresentar um ponto de vista. Essa predicação é formatada no desenho da frase, por meio da disposição dos sintagmas sobre o qual se assenta todo o discurso.

Calcados em toda essa complexidade encontram-se as fraquezas e a força do discurso. Por um lado é força na medida em que consegue perseguir, surpreender e abraçar relações intrínsecas ao objeto e aos acontecimentos, que de outro modo passariam despercebidos. Além disso, o discurso é capaz de negar a visão primeira do objeto. Por outro lado, é fraqueza na medida em que necessita da

paciência de quem o profere e de quem o escuta, por demandar um pouco mais de tempo, se comparado com a força presencial do ícone cuja fruição ocorre sem tardança.

Com relação ao discurso e ao texto poético, Bosi (1990) ressalta que, no instante em que o discurso atinge o limiar da lógica, estará ultrapassando o ponto de união com a fantasia e, na medida que caminhar mais um passo, acabará com a substância que move o processo mitopoético.

O discurso é formado por uma disposição de enunciados que se comportam como processos integradores de níveis diferentes cujos extremos são o simbólico e o sonoro. A formação do enunciado pode ser comparada a um trabalho de encaixamento. Após a composição do enunciado, no poema, pode-se partir para a análise da abstração da duração e da espacialização do texto.

Nesse sentido, a idéia de estrutura espacial ganha corpo, parece que o poema foi construído com o intuito de a linguagem se ajustar a um esquema de paradigma; contudo, não é isso que ocorre. De acordo com Bosi (1990), o metro, as rimas, os ecos acomodam-se no interior de um fluxo verbal que vai se condensando na medida em que ocorre o acúmulo de signos. Assim, conforme o poema prossegue, desvelam-se novos perfis e novas relações existenciais. Enfim, a imagem final do poema é uma figura que não partilha das qualidades formais do ícone devido ao fato de proceder de operações mediadoras e temporais. Bosi acredita que essa imagem frásica coincide com a chegada do discurso poético.

2.2.1.4 O som

A fim de refletir a respeito do som no signo, Bosi parte dos pressupostos saussureanos que concebem a linguagem humana como pensamento-som. Dessa forma, o signo, como junção de pensamentos e sons, define-se por um fenômeno histórico-social ou, nas palavras de Saussure, arbitrário. O signo pode permanecer imutável durante muito tempo, todavia, não é fixo, ou seja, ele é capaz de mudar, tornar-se irreconhecível e ceder lugar a outro signo, o que implica a morte do mesmo.

O crítico questiona quanto a relação existente entre o corpo do homem, que produz os sons, e o mundo do qual ele fala. Um exemplo disso são as onomatopéias, as interjeições e o poder sinestésico de algumas palavras que pela sua qualidade sonora podem transmitir a sensação de maciez, estridência, clareza, negrume, sequidão entre outras.

Desse modo, pode-se dizer que as onomatopéias e as interjeições teriam constituído as formas primordiais da representação e da expressão. Contudo, mesmo que, no início, tenha havido um paralelo estreito entre som e sentido, com a multiplicação das necessidades de representar, expressar e conceptualizar, foram sendo criados novos signos, e o sistema social de comunicação passou a prevalecer sobre o sistema de som organicamente motivado.

Com relação ao signo motivado, pode-se dizer que ocorre mediante um processo, no qual se associam dois movimentos no corpo que fala. O primeiro diz respeito à sensação provocada pelo objeto e o segundo, a sensação interna incitada pela articulação das palavras. Para exemplificar, Bosi utiliza-se da palavra “tumba”, que traz uma sensação de escuridão e angústia no ser humano e provoca essa mesma sensação internamente quando se articula a vogal fechada, velar e escura /u/ em posição de força. Nesse sentido, para Bosi (1990, p. 49), *haveria nas palavras ditas motivadas, um acordo subjetivo entre as reações globais (sensoriais e emotivas) e o modo de articular um determinado som.*

A motivação que age no signo percorre todos os níveis do código, isto é, atinge desde os sons e as formas gramaticais até o vocabulário e as relações sintáticas. O fonema é o único que apresenta uma carga mínima de significação; entretanto, a linguagem poética é capaz de tirá-lo de sua latência pré-semântica e atribuir-lhe uma expressiva carga semântica. Para Bosi (1990, p. 51) *Figuras como a rima, a aliteração e a paronomásia não tem outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo.*

2.2.1.5 A frase

A frase surge da união do nome com o predicado. As imagens formadas pela fantasia e pelo devaneio ascendem ao nível da palavra por meio de duas operações,

a saber: denominação e predicação. A primeira ocorre quando as imagens se tornam nomes ao comparecer ao campo da fala; já a segunda verifica-se quando ao nome predica-se algo, motivado pela impressão e afetividade causadas pelo objeto.

A frase é o resultado de um processo de significação cujo cerne e o suporte são, respectivamente, as predicações e as correntes de sons. Essa corrente de sons se perfaz entre dois extremos igualmente evitados: a atomização, na qual os fonemas seriam proferidos na mesma intensidade e no mesmo tom; e a infinitude, na qual haveria uma ausência completa de pausa. Assim, a frase e por conseqüência todo o discurso vem se mantendo em uma zona intermediária entre o mecânico e o infinito: embora um fluxo, aceita o descontínuo, ou então, embora seja série, admite zonas internas de continuidade.

2.2.1.6 Ritmo da linguagem oral, do verso metrificado e do verso livre

De acordo com Bosi (1990), um modo de se caracterizar a linguagem é por meio do estudo dos seus ritmos. Observa-se que a fala corrente não ocorre de modo simétrico e automático, ao contrário, ela é composta pela mistura de segmentos de ritmos diversificados, ou seja, o que se pode dizer do ritmo de um período é que, após uma série de sílabas átonas, sobrevirá sempre uma tônica. Sendo assim, observa-se que o ritmo da linguagem é calcado no princípio da alternância: os momentos fracos e fortes se alternam sem, contudo, manter a isocronia.

Além disso, a força que se aplica ao acentuar certas palavras colocam em destaque a sua temporalidade, na medida em que as sílabas tônicas, em geral, duram mais que as átonas. Nesse sentido, a dinâmica do ritmo qualifica não apenas com os adjetivos forte/fraco, mas também com os adjetivos lento/rápido.

No caso da linguagem poética, a questão dos ritmos da fala são mantidos e potencializados. Historicamente, o uso poético do ritmo se deu de muitas maneiras, no entanto, três se destacam: o ritmo nos poemas primitivo, clássico e moderno. No poema primitivo, o ritmo retorna, concentra e realça a acentuação da linguagem oral por meio da repetição e do paralelismo. Nesse tipo de poema o alvo significativo da frase é posto em evidência, deixando para segundo plano a extensão de cada segmento.

No poema clássico, por sua vez, o ritmo tende a demarcar, no interior de uma língua geral, uma área particular de regularidades. Começa-se a fazer poesia intencionalmente, seguindo uma técnica de composição regular, na qual os seguimentos devem se apresentar iguais ou quase iguais. O ritmo da fala com suas alternâncias irregulares é submetido a leis de polaridade rigorosa, cujo efeito chama-se verso metrificado.

Finalmente, no poema moderno, o ritmo tende a abalar o cânon da rigorosidade métrica. O verso livre e o poema polirrímico são formações artísticas novas e ao mesmo tempo antigas na medida em que reinventam os modos primitivos de expressão.

2.2.1.7 Andamento

Ao se falar do ritmo na linguagem poética, um questionamento crucial se faz presente sobre o sentido do ritmo dentro de um poema. Um primeiro passo em busca desse sentido se manifesta na marcação subjetiva do ritmo, ou seja, no andamento, que pode ser rápido, moderado ou lento. Segundo Bosi (1990, p. 87)

é necessário apreciar na sua justa medida o poder semântico do andamento. Ele mantém em plena vida certas dimensões existenciais do texto, que correriam o risco de se sepultar sob as camadas da letra quando esta é apreendida só mentalmente.

Ainda em busca do sentido rítmico do poema, é necessário entender um pouco sobre a lei da alternância (forte/fraco; lento/rápido), pois é dela que o andamento se vale para atingir significação. A alternância é mais do que simplesmente uma seqüência de opostos, ao contrário, ela é a passagem de um no outro, é tensão e aliança de contrários no uno-todo. A alternância não se desliga do caráter bipolar da vida, que se expressa em toda parte, como por exemplo, no sexo (feminino/masculino), na respiração (inspiração/expiração), na luminosidade (claro/escuro), entre outros. Sendo assim, o ritmo produz na matéria viva a figura da passagem, que se constitui na mudança de estado. Realizada esta mudança, ocorre nova passagem, culminando na volta a estados anteriores, o que configura a repetição.

Dessa forma, Bosi (1990, p. 92) afirma que

na composição poética, o uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio ciclóide, orgânico da energia vocal. O ritmo, enquanto periodicidade, teria este sentido: ser presença sonora da Força, ser Vontade, ser o Desejo no seu eterno retorno. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta-o para os esquemas do corpo.

2.2.1.8 Melodia

A melodia é constituída por um jogo de alturas, no qual há sílabas altas e sílabas baixas. A entonação desvela os movimentos da alma. Segundo Rousseau (*apud* Bosi, 1990), as palavras podem ludibriar, mas o tom não, uma vez que a melodia manifesta as queixas, as dores, as alegrias, as ameaças, os gemidos, entre outros sentimentos: todos os signos vocais da paixão estão nela contidos. Portanto, pode-se dizer que a entoação, movida pela intencionalidade, determina o metro e o andamento.

2.2.1.9 Pausas

As pausas merecem destaque dentro da análise de um poema, pois além de impedirem a frase de se tornar um contínuo indefinido, marcam *as células métricas e sintáticas, ordenando desse modo o tempo da leitura* (Bosi, 1990, p. 100). Além disso, as pausas ligam-se ao processo de significação, na medida em que potencializam o anteriormente dito e chamam o que se está por dizer. A pausa é terrivelmente dialética já que não se pode presumir o que virá após ela, se um sim ou um não, se um “mas” ou uma suspensão agônica de todo o processo comunicativo. Independente da intenção, acredita-se que a pausa carrega em si a marca da espera, o aguilhão da fala, o cotejo entre sujeitos.

Dessa forma, após analisar os elementos que compõem o ser da poesia, verifica-se que o lirismo do poema não se encontra apenas em um sujeito individual,

que expressa seus sentimentos, mas na composição poética do texto. Nesse sentido, Cara (1998, p. 69) afirma que *o lirismo se encontra onde se encontra uma expressão particular cuja figura é criada pelas relações – de acordo ou dissonância – entre som, sentido, ritmo e imagens. Essas relações são comandadas pela visão subjetiva de um sujeito lírico.*

2.2.2 O tempo da poesia

Após refletir sobre os elementos que compõem o ser da poesia, Bosi se detém a conjecturar a respeito do Tempo da poesia. O crítico mostra que esse caracteriza-se por ser sempre histórico e plural, pois o texto poético é uma produção constituída por vários tempos, e é nesse encontro de tempos heterogêneos que se dá a produção do poema, sem perder de vista o caráter determinado, histórico, da consciência que o organizou.

Leopardi (*apud* Bosi, 1990) percebeu a característica cultural burguesa ao afirmar que esta se encontrava moldada pelo egoísmo e pela abstração, ressaltando o fato de não ser possível produzir poesias diante dessas condições totalmente contrárias ao espírito poético, que traduz semelhança, proximidade, empatia. Nesse sentido, Leopardi acredita que a beleza poética está em extrair o leitor do tédio acinzentado contemporâneo e transportá-lo para os modos heróicos, ingênuos e sagrados de viver e pensar. Mesmo ao falar de seu tempo, o poeta o faz de uma maneira que não é a do senso comum, carregado de ideologias, mas de um modo que retira do passado e da memória o direito a existência. Esse passado se torna presente na medida em que as dimensões míticas se atualizam por meio da maneira de ser da infância e do inconsciente.

Segundo Bosi (1990, p. 112), *a atividade poética busca uma relação intensa com o mundo da vida.* Desse modo, a compreensão desse processo, no qual se relacionam palavra e realidade da vida permite o entendimento de algumas características comuns aos grandes textos poéticos. As duas primeiras características dizem respeito à singularidade da linguagem poética, que recebe uma espécie de efeito mágico ao apresentar a concretização de aspectos, formas, sons, cores. Contudo, essa singularização não significa isolamento:

No poema, o singular é o concreto, o ser multiplamente determinado, multiplamente unido aos sentimentos e aos ritmos da experiência, multiplamente composto de conotações históricas e sociais (Bosi, 1990, p. 113).

Essa questão da singularidade do poema remete às reflexões feitas pelo formalista russo Chklovski em um artigo denominado *A arte como procedimento*, no qual o autor tece comentários a respeito da singularidade da linguagem literária.

De acordo com Chklovski (1983), as imagens são basicamente as mesmas ao longo da história, cabendo aos períodos e aos respectivos autores formular novas combinações para as imagens já existentes. Dessa forma, a mudança dessas não constitui a essência do desenvolvimento poético. Ao contrário, o reconhecimento de algo como um fato poético depende do modo como se percebe esse objeto, ou seja, há objetos concebidos como prosaicos e percebidos como poéticos, assim como há objetos vistos como poéticos e considerados como prosaicos.

Nesse sentido, Chklovski define a arte como a singularização de momentos importantes, isto é, para ele, a idéia de língua poética se constitui em um desvio da língua cotidiana.

O formalista russo observa que, na vida cotidiana, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade. A rotina diária faz com que o homem acabe por perder a consciência individual das ações, dos objetos e das situações. A lei da economia das energias reduz tudo a números ou a volumes sem identidade, processo que objetiva o máximo de rendimento com um mínimo de atenção. Esse processo, de acordo com Chklovski, resulta na automatização da vida psíquica, pois, em nome da rapidez, anula-se a amplitude do ato de conhecer. Nele, as coisas possuem importância apenas quando reconhecidas, esvaindo-se o entusiasmo da descoberta. Assim, o simples fato de uma ação se tornar freqüente basta para desencadear a inconsciência em quem a executa.

Desse modo, para o autor, a arte apresentaria como função principal a restauração da intensidade do conhecimento, promovendo a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.

Dessa forma, o artista deve criar situações inéditas e imprevistas, a fim de aumentar a dificuldade e a duração da percepção. Numa palavra, a finalidade da arte é gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação. Ao contrário do convívio cotidiano com as coisas, o convívio com a arte deve ser particularizado, dificultoso e lento.

A terceira característica comum aos grandes textos poéticos diz respeito à concretude da palavra poética. Segundo Bosi, o concreto da palavra poética não se aproxima do caráter icônico, pois ele cresce nas densas fibras da palavra que é um código temporal e sonoro. Portanto, trata-se de um código de signos cujos referentes não se revelam de pronto à visão.

A quarta característica refere-se à mediação da imagem e do discurso. Entre o poeta e o campo da experiência não há apenas a mediação imagística. Há também a mediação do discurso composta pelo tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, etc. A mediação imagística é responsável pelo tipo de apreensão que se faz da realidade ao dizer um substantivo concreto. Já a mediação do discurso é responsável pelo modo como o poeta vai articular em código as suas imagens. Essa articulação é feita em seqüências e produz relações no interior da frase.

A quinta e a sexta características apontadas por Bosi acenam para o caráter cíclico do discurso poético, manifestado em toda sua estrutura, como por exemplo,

da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (ritmo); da consoante para a vogal e desta para aquela (subsistema fonético); da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (entoação); da vogal aberta para vogal fechada e desta para aquela (timbre); da sílaba alongada para a sílaba abreviada e desta para aquela (duração); do segmento lento para o segmento rápido e deste para aquele (andamento) (Bosi, 1990, p. 116-117).

Dessa forma, por obedecer a essa estrutura cíclica, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso.

De acordo com Bosi (1990), a poesia tem mudado de face ao longo de séculos de civilização. A realidade genética que era apreendida pelos mitos, ritos e cantos começa a ser dividida, classificada e conseqüentemente conotada pelos valores dominantes de cada formação social. Com isso, surge a ideologia que reveste as coisas ou as pessoas de uma percepção historicamente determinada. Nesse sentido, à palavra poética não basta mais a mediação natural constituída pela imagem e pelo som, pois se tem a ideologia, que escolhe e descarta as imagens, trabalhando as escolhidas de um modo extremamente coeso.

É nessa altura que as linhas temporais se cruzam ou superpõem-se e o poeta moderno se confronta com a consciência histórica, que tende a elevar-se e ocupar sua mente e com desejo indestrutível que pulsa na imagem e no som. Assim, ao se falar em poesia e ideologia e descobrir esses pontos de cruzamentos temporais, faz-

se necessário ir além, ou seja, não se deve deter-se na tese “poesia é o reflexo da ideologia”, é preciso ir avante, para a antítese, que vê a poesia como resistência à ideologia.

Para Bosi, na poesia o presente é cumprido sem que haja margens de tempo. Por essa razão, a poesia dá voz à existência concomitante, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca e provoca. Portanto, pode-se dizer que o discurso se remete a um tempo social uma vez que se caracteriza pela intersubjetividade, pelas múltiplas relações entre pessoa e pessoas, pessoa e coisa, pela determinação de valores de família, de classe, de status, de partido, de educação, de gosto entre outros. Dessa forma, o tempo histórico apresenta sempre certa pluralidade, pois a consciência do poeta vive em diversas temporalidades que atuam na rede de conotações do seu discurso, que vem marcado por uma posição ideológica ou contra-ideológica na medida em que o poeta atribui um significado histórico às suas representações.

A consciência histórica tanto do leitor como do autor caracteriza-se como a matriz das conotações. Quando se decifra um texto antigo, tenta-se descobrir os valores nele impingidos, mas, às vezes, o leitor junta ao texto os seus próprios valores, ou mesmo os substitui pelos seus. Nesse sentido, acredita-se que o texto poético seja uma produção constituída por vários tempos, conforme aponta Bosi (1990, p. 123):

os tempos descontínuos, dispares, rotos da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema; o tempo relâmpago da figura que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas da singularidade; o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do pathos, inerente a todo discurso motivado.

Finalmente, Bosi ressalta a questão da poesia como forma de resistência. Segundo ele, o espaço que, no mundo antigo, era preenchido pela mitologia no que diz respeito a nomear e dar sentido as coisas, atualmente é ocupado pela ideologia dominante. Dessa forma, a partir do século XIX, com o domínio mundial da ideologia burguesa, o fato de nomear as coisas na acepção de atribuir sentido foi substituído pelo processo do interesse, da produtividade, levando-se em consideração a posição que se ocupa na hierarquia de classes.

Desse modo, a poesia não é algo que cativa, pois nessa sociedade consumista ela não oferece lucros e, portanto, perde para os efeitos sonoros e

gráficos das propagandas. Assim, é justamente nessa falta de espaço à poesia que surge a resistência. A poesia resiste pois não consegue se integrar aos discursos sociais dominantes e acaba por ocasionar o verso hermético, fechado em si mesmo. Com relação a esse modo difícil de ser da poesia, Bosi (1990, p. 143) afirma que

essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.

Pode-se dizer que essa resistência apresentada pela poesia é multifacetada pois, ora sugere a recuperação do tempo que se foi por meio da poesia mítica e da poesia da natureza; ora propõe uma poesia confessional com alto teor defensivo através do lirismo de confissão; ora sugere uma crítica, velada ou não, da desordem estabelecida por meio da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia.

A ideologia propõe uma idéia de falsa ordem das coisas. Ela impõe regras que devem ser respeitadas e que sufocam todos os acenos da vida social:

Sob o peso desse aparelho mental não totalizante, mas totalitário, vergam oprimidos quase todos os gestos da vida social, da conversa cotidiana aos discursos dos ministros, das letras de músicas para jovens às legendas berrantes dos cartazes, do livro didático ao editorial da folha servida junto ao café da vítima confusa e mal-amanhecida (Bosi, 1990, p. 146).

A arte poética resiste a essa falsa ordem, a essa imposição ideológica que se manifesta por meio de um contínuo harmonioso no descontínuo gritante e vice-versa. Além disso, a resistência opera também ao buscar a memória viva do passado e ao imaginar uma nova ordem que surge no horizonte da utopia. Dessa forma, verifica-se que o ser da poesia contesta o ser dos discursos correntes, mesmo que às vezes não consiga impedir que algum falso valor vigente venha cruzar seu jogo verbal.

Dentre as muitas formas de resistência poética, tem-se o mito, o rito e o sonho, cujo valor de significação encontra-se em oposição à ordem burguesa. O discurso burguês visa à manipulação da natureza e da alma em favor do progresso de um segmento social. Já as falas mitopoéticas lamentam os males que o dinheiro traz e ainda faz na paisagem e procura viver novamente a grandeza dos tempos primordiais, atrelando lenda e poema, *mythos* e *epos*.

Além dessa forma de resistência, que se volta saudosamente ao passado, tem-se uma outra maneira de resistir à praxe dominante, cujo cerne revolucionário ocorre por meio de uma recusa irada do presente com vistas ao futuro. Esses modos de resistência, que preferem o ataque à defesa, são conhecidos por sátira e *epos* revolucionário. São modos de oposição que partem de uma dimensão temporal tensa que vai do presente rejeitado ao futuro aberto feito de sonho e desejo.

A sátira se move a partir de um tropo negativo uma vez que rejeita os costumes, a linguagem e o modo de pensar correntes. Ela supõe uma consciência alerta, algumas vezes saudosista, outras revolucionária e que não se compadece com as mazelas do presente.

No combate contra a ideologia e o estilo vigentes, os poetas satíricos e parodistas devem mergulhar na própria cultura, pois é dele que falam e a ela que se dirigem. A sátira surge em momentos cuja consciência do homem culto se fere com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enredam. Já a paródia ocorre quando uma formação literária anteriormente sólida entra em crise, ou seja, apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce.

Finalmente, acredita-se que a poesia, mesmo sendo acusada de ignorar as práticas e os costumes vigentes, projeta na consciência do leitor imagens do cosmos e do ser mais vivas e reais que aquelas tramadas pelas ideologias, pois o poema eleva-se ao desejo de uma outra existência que seja tanto mais livre quanto mais bela. Além disso, pensa-se que a poesia, ao aproximar o sujeito do objeto e o sujeito de si mesmo, cumpre a função de suprir o intervalo que separa os seres.

3 O MUNDO GREGO, RICARDO REIS E A POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O amor e a literatura coincidem na procura apaixonada, quase sempre desesperada, da comunicação.

(Jorge Duran)

3.1 SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E SUA REPRESENTATIVIDADE NA LITERATURA PORTUGUESA

Sophia de Mello Breyner Andresen, apesar de escrever alguns textos em prosa (*Contos exemplares* e obras de literatura infantil), é essencialmente poetisa, o que se pode verificar no tom poético imbricado no conjunto de sua produção literária, incluindo os textos em prosa. Nesse sentido, Anna Klobucka (1991) afirma que o pioneirismo no que diz respeito à emancipação da criação literária de autoria feminina no âmbito da poesia se deve a Sophia, cuja posição no contexto literário português marcava a diferença de uma época:

do ponto de vista atual, mais distanciado, parece ser Sophia a autora cuja precoce aparição no mundo de masculinos e altos combatentes da literatura portuguesa marca de maneira particularmente enfática a, por assim dizer, “desguetização” da poesia de autoria feminina (Klobucka, 1991, p. 157).

Na obra de Sophia há um apelo às sensações visuais, tácteis e auditivas através das quais se estabelece relação com a realidade criada pelas palavras. Desse modo, a poetisa utiliza com frequência termos imbuídos de um valor mágico, como por exemplo, o mar, a praia, a noite, as fadas, os deuses, os animais, a lonjura, o horizonte, o nevoeiro, entre outros.

No que se refere a essas sensações visuais e auditivas que permeiam a obra andreseniana, Buescu (2000) afirma que a poesia de Sophia se conjuga em torno da escuta, do dizer, do olhar e do se deixar olhar. Outrossim, o poeta é aquele que escuta os sons do mundo e, também, o silêncio ou os silêncios existentes no

cosmos para em seguida dizê-los. Essa forma atenta de ouvir implica uma relação íntima com as coisas do mundo. Um mundo que se transporta até a consciência do poeta, ao mesmo tempo que o transporta também até sua íntima constituição material. Dessa forma, Sophia acredita que o mundo fala com o poeta, para que ele o saiba escutar e o entenda. O poeta deve estar atento ao mundo como forma de estar atento a si próprio. Deve escutar o mundo para poder falar.

Para Sophia, o olhar o mundo é uma forma de apreendê-lo e conhecê-lo melhor. No entanto, o seu ver não remete ao enxergar além do que está posto, mas olhar a intimidade do imanente de um modo estrito e estritamente atencioso. Além do olhar, o ser olhado percorre a poesia de Sophia, que acredita que a visão que habita o ser humano habita, também as coisas, o mundo circundante. Dessa maneira, pode-se dizer que o homem espelha o mundo, ou seja, o mundo se vê através do indivíduo, e o mundo espelha o homem, que consegue enxergar-se por meio do mundo.

De acordo com Cabral (s/d), na obra poética andreseniana é evidente o afloramento de valores e idéias eufóricos e disfóricos. Os valores eufóricos são ligados à idéia de ordem, beleza, equilíbrio, harmonia, justiça e se confundem com os valores da civilização grega e com os elementos da natureza (ar, água, fogo e terra) que

ora estão ligados a idéia de beleza estética e poética, pela sua perfeição e variedades de cores e formas, ora conotada de mistério, ora traduzindo o reencontro individual com a solidão, ora representando o lugar de união com aquilo que há de mais verdadeiro, livre e puro no mundo, ora contendo a verdade antiga das origens e do futuro (Cabral, s/d, p. 13).

Os valores disfóricos, por sua vez, vinculam-se à idéia de injustiça, opressão, desigualdades e se manifestam por meio das ideologias subjacentes aos sistemas políticos e sociais de ditadura e opressão. Nesse sentido, os valores disfóricos se manifestam por meio de uma temática que foca a problemática sócio-política com a conseqüente injustiça e a desigualdade social.

Dentre as inúmeras temáticas que permeiam a obra de Sophia, pode-se ressaltar três delas pela constância com que aparecem, a saber: o mundo grego, a natureza e os problemas sócio-políticos.

A Antiguidade Clássica é um tema caro à obra de Sophia e representa uma referência de harmonia e perfeição que não se encontra no mundo caótico e confuso

no qual ela se insere. Sendo assim, muitos de seus poemas são celebrações aos modelos gregos de justiça, de perfeição, de beleza, de ordem e do culto pela arte. Outros são prantos por esses valores perdidos. A cultura grega não apenas influenciou a poetisa na temática de suas obras mas, também, na própria composição das mesmas.

No ensaio *O nu na antiguidade clássica*, Sophia tece comentários a respeito da composição poética que ajudam a compreender alguns preceitos da sua atividade criadora influenciada pelos modelos clássicos. Segundo ela, a arte grega celebrava a aliança do homem com o mundo natural, sendo esse último entendido como divino. Esse divino era algo que possuía a mesma essência da natureza:

O que o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquiteto e do músico é que lhe revele o divino.

A arte grega é uma arte que celebra a aliança do homem com o mundo natural, uma arte onde o mundo natural é entendido como divino.

O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na physis. Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino (Andresen, *apud* Rocha, 1994, p.177).

Sendo assim, descobrir a ordem, a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza era o mesmo que descobrir o divino. Destarte, o homem grego acreditava que o poeta, o escultor, o músico eram os responsáveis pela revelação do divino. Nesse sentido, a poesia de Sophia é marcada por essa religação entre o homem e o divino. O poeta, visto como um sacerdote, é o responsável por dominar e dar um sentido ao universo caótico que o rodeia.

A temática da natureza é também muito presente na obra andreseniana e aparece conotada de diversos significados: tanto funciona como elemento poético como contém a verdade antiga das origens e do futuro, como se observa no seguinte poema da obra *Geografia* (1991):

No golfo de Corinto

No golfo de Corinto
A respiração dos deuses é visível:
É um arco um halo uma nuvem
Em redor das montanhas e das ilhas
Como um céu mais intenso e deslumbrado

E também o cheiro dos deuses invade as estradas
É um cheiro à resina a mel e a fruta

Onde se desenham grandes corpos lisos e brilhantes
Sem dor sem suor sem pranto
Sem a menor ruga do tempo

E uma luz cor de amora no poente se espalha
É o sangue dos deuses imortal e secreto
Que se une ao nosso sangue e com ele batalha
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Também se liga à idéia de beleza devido a sua perfeição e multiplicidade de cores e formas e à idéia de mistério ao recuperar elementos tais como as sereias, as nereides, as ninfas, as ilhas e os pássaros estranhos e de cores nunca vistas, como no seguinte poema da obra *Navegações* (1991):

I
Navegamos para Oriente –
A longa costa
Era de um verde espesso e sonolento

Um verde imóvel sob o nenhum vento
Até à branca praia cor de rosas
Tocada pelas águas transparentes

Então surgiram ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que excedia o fulgor do firmamento
Navegado por garças milagrosas

E extinguiram-se em nós memória e tempo
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Relacionados à temática da natureza encontram-se os elementos marítimos, terrestres e a vida nas cidades, como se verifica, respectivamente, nos poemas *Praia* da obra *Coral* (1950); *Jardim* da obra *Poesia* (1944) e *Cidade* da obra *Livro sexto* (1962). A natureza marítima exerce grande influência na obra da poetisa, por ser a mais conotada de mistérios, vincular-se às origens da vida, do antigo, da civilização grega e à uma movimentação progressiva para o futuro:

Como rumor

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto.
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Os elementos terrestres aparecem relacionados às figuras do jardim e da casa. O jardim evoca o tempo passado, o mundo maravilhoso de outrora, a beleza e a pureza dos dias vividos:

Jardim

Alguém diz::

“Aqui antigamente houve roseiras” –

Então as horas

Afastam-se estrangeiras,

Como se o tempo fosse feito de demoras.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Já a casa reconstitui as vozes dos antepassados, a memória da infância e a presença de um passado que é atuante no presente:

Casa Branca

Casa branca em frente ao mar enorme,

Com o teu jardim de areia e flores marinhas

E o teu silêncio intacto em que dorme

O milagre das coisas que eram minhas.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Dessa forma, os mundos aquáticos e terrestres compõem a vertente positiva da temática natural. Por outro lado, a vida nas cidades evoca a face negativa da natureza, pois para dar lugar ao asfalto, aos prédios e aos muros a paisagem natural foi destruída. Nesse sentido, a cidade simboliza a substituição do natural pelo artificial, bem como a limitação do horizonte devido aos muros e às paredes que circundam o ser humano. Portanto, a natureza na obra de Sophia apresenta uma vertente eufórica ao se falar dos elementos marítimos e terrestres e um arcabouço disfórico ao mencionar a vida nas cidades:

Cidade

As ameaças quase visíveis surgem.

Nascem

Do exausto horizonte mortas luas.

E estrangulada sou por grandes polvos

Na tristeza das ruas

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Uma outra temática que permeia constantemente a obra andreseniana é a questão das injustiças e das desigualdades sociais. Fiel à noção clássica de harmonia que possui e à sua formação humanista cristã, ela denuncia as inúmeras injustiças instituídas, apontando para a miséria material em que alguns vivem e, principalmente, para a miséria moral, que humilha, ofende e escraviza o ser humano. Além disso, retrata o abominável do segmento social dominante e exprime a revolta perante um estado de podridão, de mesquinhez e de ditadura:

Retrato de uma princesa desconhecida

Para que ela tivesse um pescoço tão fino

(...)

Para que sua espinha fosse tão direita

E ela usasse a espinha tão erguida

(...)

Foram necessárias sucessivas gerações de escravos

De corpo dobrado e grossas mãos pacientes.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Desse modo, Sophia acredita que a literatura tem a função de desmascarar as injustiças, promovendo a conscientização dos problemas sócio-históricos e econômicos. De acordo com Rocha (1979, p. 124):

se os primeiros poemas cantam essencialmente temas líricos, como o amor ou a interiorização do mundo exterior, a progressiva consciencialização dos problemas sócio-políticos leva-a a acrescentar, em progressão crescente, conteúdos sociais e éticos a sua obra. Cada vez mais Sophia considera pragmática a palavra literária e a empenha socialmente.

Embora consciente do contexto histórico e social que a rodeia, outrossim, cada vez mais seduzida pela capacidade de empenhamento da palavra literária, Sophia nunca abjurou sua independência em relação a escolas literárias e à sua originalidade criadora. Sempre se preocupou em fazer uma poesia assaz concentrada e puríssima, trabalhada ao extremo e deveras tensa.

Conforme Rocha (1979), a poesia lírica implica a subjetivação da realidade, do mundo exterior. Essa mesma idéia é partilhada por Sophia, que condensou essas proposições ao afirmar que *a prosa explica, a poesia implica*, ou seja, a prosa explicita as coisas ao leitor, contudo a poesia apenas sugere, subentende ou até mesmo implica com o leitor. Como se analisou acima, os aspectos do cosmos sobre os quais se exercem a subjetividade de Sophia são: o mundo grego, a natureza e as desigualdades e injustiças sociais. Resta, portanto, verificar de que maneira se manifesta essa subjetividade.

Uma primeira forma de manifestação subjetiva é operada pela imaginação e consiste em transfigurar o universo real em um universo irreal, oculto e cheio de mistérios. No entanto, esse imaginário, a partir da nomeação, torna-se concreto, completando o ciclo real-irreal-real.

Um outro modo de captação do real é por meio das sensações visuais, auditivas e tácteis, que muitas vezes se confundem, originando sinestésias. Além

disso, as *impossibilia* (sensações impossíveis aos seres humanos, sejam elas visuais, auditivas ou tácteis) são freqüentes em sua obra.

Um outro recurso utilizado pela autora são os aproveitamentos intertextuais de outros autores e dela própria, como por exemplo Fernando Pessoa e Camões, além de retomar fórmulas bíblicas e mitos gregos. Esses aproveitamentos intertextuais ocorrem tanto em nível de ideogramas (unidade descritiva mínima para uma configuração ideológica e discursiva) como em nível de enunciados.

Segundo Rocha (1979), além da função emotiva, manifestada nos recursos acima descritos, as funções poética e mágica assumem especial importância no discurso poético de Sophia.

A função poética é percebida por meio da plurissignificação das palavras e do relevo dado à materialidade do significante. Isso é manifesto através das figuras de estilo, dos símbolos e de certos aspectos da versificação. Na poesia andreseniana, a metáfora e a comparação são figuras que aparecem constantemente, na maioria das vezes sugeridas pelos elementos naturais, contribuindo, portanto, para acentuar a comunhão do poeta com a natureza. Além disso, há recorrências às figuras de pensamento, como por exemplo a hipálage e o animismo, que quebram com a lógica do discurso; e às figuras de construção, como o assíndeto e a inversão, que revogam as leis da sintaxe.

No tocante à versificação, cada elemento acentua os traços de liberdade e de fantasia peculiares à escrita de Sophia: a métrica e o ritmo são livres a fim de acompanhar o pensamento e o devaneio; a rima visa criar beleza fônica ou ressaltar certas palavras-chave sem, contudo, impor-se como esquema rígido e absorvente; a pontuação é praticamente nula, de modo que a imaginação e o sonho não sejam tolhidos por limitações formais; finalmente, a anáfora contribui para marcar a insistência em determinada idéia, emoção ou sensação.

Por sua vez, a função mágica reside no âmago da obra de Sophia e pode ser percebida por meio de um certo grupo de palavras que aparecem dotadas de um valor mágico: mar, espuma, brilho, luar, deuses, jardim, sonho, noite, vento, bailar, gesto, momento, instante, exato, mãos, água, beijo, harmonia, vida, praia, areia, solitário, poesia, morte. Nesse sentido, para Sophia, a nomeação das coisas é a forma de restituir aos objetos a sua realidade, a sua pureza e a sua força mágica. É o modo de penetrar no antro da verdade.

Acrescenta-se ainda que, devido à magia com que conduz sua obra poética, Sophia revive ao longo de sua obra o mito de Orfeu, o grande mágico que com sua arte atraía a si, suspensos e maravilhados, os homens, os animais e as plantas. Trata-se d' *O mítico poeta em união sagrada com a natureza e com a vida* (Rocha, 1979, p. 135).

3.2 DUAL: UMA LEITURA DAS INTERTEXTUALIDADES DO MUNDO GREGO E DE RICARDO REIS – HETERÔNIMO PESSOANO

A coletânea de poesias *Dual* foi publicada em 1972 e, como o próprio título aponta, a obra apresenta certa dualidade que se joga entre um impulso para a idealização do real e a inserção num tempo comum numa história coletiva por onde a fluidez, a divisão e a perplexidade surgem.

Essa coletânea apresenta-se dividida em seis seções, a saber: *A casa*, *Delphica*, *Homenagem a Ricardo Reis*, *Dual*, *Arquipélago* e *Em memória*. Em todas essas seções, pode-se observar uma variedade de formas poéticas que abrangem desde sonetos e odes a poemas que não trazem forma fixa determinada. No entanto, percebe-se a predominância de odes e epigramas, aproximando, dessa forma, a poesia de Sophia à poesia grega. O mesmo acontece com a pontuação que modifica constantemente de acordo com a idéia que a poeta intenta transmitir. Assim, em alguns poemas, encontrar-se-á uma pontuação marcadamente presente e, em outros, simplesmente desprezada.

Visto que o objetivo dessa pesquisa também se firma na análise da presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, configurando a sua intencionalidade ideológica, os textos que apresentam esses elementos serão destacados e enfatizados, cumprindo-se o objetivo proposto inicialmente.

3.2.1 A casa

A primeira seção denominada *A Casa* é composta por seis poemas, tendo-se apenas um deles que se refere ao mundo grego. Toda seção remete a um tempo anterior vivido pelo eu-lírico que sofreu e encontra-se trespassado pela morte de um ente querido, possivelmente, o ser amado. No primeiro poema, denominado “A casa”, composto de quatro versos polimétricos (decassílabos e hendecassílabos), predominantemente graves e sem marcação de rima. o eu-lírico, desde o primeiro verso rememora o espaço que outrora amou – a casa, como se vê em: *A casa que eu amei foi destroçada*:

A casa

A casa que eu amei foi destroçada
 A morte caminha no sossego do jardim
 A vida sussurrada na folhagem
 Subitamente quebrou-se não é minha
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

A partir do segundo verso, morte e vida contrapõem-se: a morte ronda sua casa: *A morte caminha no sossego do jardim*; e a vida quase já não existe, ou seja, está presente apenas na natureza: *A vida sussurrada na folhagem/ Subitamente quebrou-se não é minha*. A fragilidade da vida, a lembrança dos que se foram e a vida apenas “sussurrada” presentificam-se no espaço da casa e do jardim.

No segundo poema, denominado *A pequena praça*, o espaço, metaforicamente, muda-se para a praça (*pequena praça*), permanecendo, porém, a bipolaridade vida e morte. Tem-se um poema de tom narrativo, composto de dezenove versos brancos, podendo-se observar uma total ausência de pontuação:

A pequena praça

A minha vida tinha tomado a forma da pequena praça
 Naquele outono em que a tua morte se organizava
 meticulosamente
 Eu agarrava-me à praça porque tu amavas
 A humanidade humilde e nostálgica das pequenas lojas
 Onde os caixeiros dobram e desdobram fitas e fazendas
 Eu procurava tomar-me tu porque tu ias morrer.
 E a vida toda deixava ali de ser a minha
 Eu procurava sorrir como tu sorrias
 Ao vendedor de jornais ao vendedor de tabaco

E à mulher sem pernas que vendia violetas
 Eu pedia à mulher sem pernas que rezasse por ti
 Eu acendia velas em todos os altares
 Das igrejas que ficam no canto desta praça
 Pois mal abri os olhos e vi foi para ler
 A vocação do eterno escrita no teu rosto-
 Eu convocava as ruas os lugares as gentes
 Que foram as testemunhas do teu rosto
 Para que eles te chamassem para que eles desfizessem
 O tecido que a morte entrelaçava em ti.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

As lembranças do passado e de uma experiência dolorosa com o ser amado são reveladas pelo eu-lírico ao longo do texto. O espaço configura-se em uma pequena praça (espaço reduzido) e o tempo, o outono: *A minha vida tinha tomado a forma da pequena praça/ naquele outono em que a tua morte se organizava meticulosamente*. Considerando a praça um lugar amplo (aqui reduzido) e freqüentado por pessoas do povo, o eu-lírico revela o amor ao povo através de uma adjetivação expressiva: *A humanidade humilde e nostálgica das pequenas lojas/ Onde os caixeiros dobram e desdobram fitas e fazendas*.

Pode-se perceber que o eu-lírico refere-se à temática da morte (*que se organizava meticulosamente*), há uma retomada da idéia do poema anterior: a morte “caminha no sossego do jardim” (2º verso), a organização metódica da morte e no último verso, a presença do “tecido que a morte entrelaçava em ti”, o eu-lírico passa a viver a vida do ser amado, “sorrindo como sorrias”, pedindo orações *eu pedia à mulher sem pernas que rezasse por ti*; acendia velas e apelava às ruas, às gentes para que a trama da morte fosse desfeita.

Já no terceiro poema, o título *Morte* concretiza aquilo que o eu-lírico tentou impedir, porém não obteve sucesso:

Morte

Que triângulo o ou círculo poderá cercar-te
 Para que te detenhas demorada e minha
 Para que não desças toda pela escada
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Trata-se de um poema composto de apenas três versos brancos, sem pontuação e rimas marcadas. Destacam-se duas figuras geométricas: triângulo e círculo, formas perfeitas, acabadas, que compõem a idéia principal, um questionamento dramático (vocativo) do eu-lírico: *Que triângulo ou círculo poderá*

cercar-te/ Para que te detenhas demorada e minha/ Para que não desças toda pela escada.

O quarto poema, intitulado *Eurydice*, composto de apenas quatro versos, estende o tema da morte, relembando o mito de Orfeu. Segundo Kury (1990), Eurídice era casada com Orfeu, o mais talentoso músico já existente. Eurídice era tão bonita que atraiu um homem chamado Aristeu, porém, quando ela recusou suas atenções, ele a perseguiu e, ao tentar escapar, acabou tropeçando numa serpente que a picou, matando-a. Orfeu não cessava de lamentar-lhe a morte e se atreveu a descer ao inferno para tentar trazê-la ao mundo dos vivos. Devido aos seus encantos melódicos, obteve permissão das divindades infernais para levá-la consigo, mas teve de prometer que não tentaria olhá-la até chegar à sua terra. Ansioso, Orfeu olha para trás pouco antes de alcançar a superfície, perdendo a sua amada Eurídice para sempre:

Eurydice

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
 No gesto branco das tuas mãos de pedra
 Ondas erguiam seu quebrar de pulso
 Em ti eu celebrei minha união com a terra
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

No texto em questão, o eu-lírico resgata o mito e compara o seu sofrimento ao de Orfeu: *O teu rosto era mais antigo do que todos os navios/ No gesto branco das tuas mãos de pedra/ Ondas erguiam seu quebrar de pulso/ em ti eu celebrei minha união com a terra*. Observa-se uma mudança de espaço. Já não é mais a casa, a praça, mas o mar e as ondas. Refere-se ao rosto antigo, as mãos de pedra (a estátua da deusa), antiga, eterna e a perpetuação da vida na figura da estátua. O mito atualiza o rito, na lembrança: *em ti eu celebrei minha união com a terra*. Nesse sentido, percebe-se que há uma conscientização do sofrimento humano, da vida e da morte. Segundo Bakhtin (*apud* Nitrini, 2000), com o auxílio do outro, por meio do sofrimento do outro, ao resgatar o mito grego, transpõe-se a realidade da morte para o seu contexto.

O quinto e o sexto poemas finalizam a seção e o sentimento saudosista do eu-lírico frente à realidade da morte e da ausência da pessoa amada. No poema *Eras Bela*, uma quintilha composta de versos polimétricos, observa-se uma referência ao pintor italiano Andrea Mantegna (1431-1506), conhecido pela sua

maestria da perspectiva em suas pinturas. Pintor de afrescos nas principais capelas da cidade de Pádua, destaca-se a tela *Agonia no Jardim* (1455), hoje, pertencente ao acervo da Galeria Nacional de Londres. O texto de Sophia aponta novamente para o tema da seção – a morte, nas palavras “eternidade” e “ressurreição”, atingindo o estágio da aceitação, nos versos:

Eras bela

Eras bela como a pintura de Mantegna
 Onde cada coisa mostra a nítida atenção
 Do olhar soletrando a eternidade
 Eras bela como a pintura de Mantegna
 Decifrando a escrita da ressurreição
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Para encerrar a seção, no poema *Em Nome*, de apenas três versos, o leitor depara-se com o retorno ao espaço da casa:

Em nome

Em nome da tua ausência
 Construí com loucura uma grande casa branca
 E ao longo das paredes te chorei
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Agora *uma grande casa branca* construída *com loucura*, momento em que o eu-lírico rende-se á força e à fatalidade da morte: *E ao longo das paredes te chorei*, atitude mais que humana diante da sua fatalidade. Fecha-se o tema com o choro do eu-lírico diante da impotência do homem perante a fatalidade da morte e suas conseqüências: os sentimentos de dor, saudade e tristeza.

3.2.2 Delphica

A segunda seção, denominada *Delphica*, já no título resgata elementos do mundo grego. Delphica remete a Delfos, um sítio arqueológico² e uma moderna cidade na Grécia. Em épocas antigas, era o local de um oráculo dedicado ao deus Apolo. Era reverenciado por todo o mundo grego como o *omphalos*, o centro do

² A imagem do sítio arqueológico de Delfos encontra-se no Anexo D

universo. O nome "Delphi" provavelmente teve origem em *Delphinios*, um codinome para Apolo, originado pela sua ligação aos golfinhos. Segundo estudiosos do mito, isso ocorreu porque Apolo veio a Delfos com sacerdotes de Creta no dorso de golfinhos.

Quando jovem, Apolo matou o terrível dragão Píton, que viveu em Delfos perto da Fonte Castalian, de acordo com alguns porque Píton tinha tentado violar Leto quando esta se encontrava grávida de Apolo e Ártemis. Apolo matou Píton, mas teve de ser punido por isso, dado que Píton era filho de Gaia. O altar dedicado a Apolo provavelmente foi dedicado originalmente a Gaia e depois a Poseidon. O oráculo nesse tempo predizia o futuro baseado na água ondulante e no barulho das folhas das árvores.

O primeiro oráculo de Delphi era conhecido geralmente como Sibila, embora o nome da sacerdotisa fosse Herophile. Ela cantava as predições que recebia de Gaia. Com o tempo, "Sibila" tornou-se um título dado a qualquer sacerdotisa devotada ao oráculo. A Sibila apresentava-se sentada na rocha Sibilina, respirando os vapores vindos do chão e emitindo as suas freqüentemente intrigantes e confusas predições. Este oráculo exerceu uma influência vultosa através do país e foi consultado antes de importantes empreendimentos, tais como: guerras, fundações de colônias, e assim por diante. Era também altamente respeitado nos países semi-helênicos em torno do mundo grego, como Macedônia, Lídia, Caria, e até mesmo Egito.³

Nesse sentido, os poemas que compõem a seção apresentam temática ligada ao mito acima descrito. Além disso, é importante ressaltar que muitos deles foram escritos durante uma viagem de Sophia à Grécia, especialmente, à cidade de Delfos. Algumas composições poéticas foram motivadas pela vivência na Grécia, durante a viagem.

O primeiro poema, denominado (*Friso Arcaico*) tem como epígrafe um pensamento de Simónides de Ceos: *Eu vos saúdo, ó filhas dos corcéis de pés de tempestade*. Composto em Delphos, no mês de maio de 1970, esse poema apresenta uma quadra de versos decassílabos, rimas graves (ABAC), uma evocação ao mundo grego:

³ Informações obtidas a partir do seguintes fontes:
BRANDÃO, J. *Dicionário Mítico-etimológico da mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991; e
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Delfos>.

I (friso arcaico)

«*Eu vos saúdo, ó filhas dos corcéis de pés de tempestade.*,»
Simónides de Keos

Patas dos corcéis da tempestade
Tão concisas tão duras e tão finas
Puro rigor de espigas - arquitrave
Medida amor e fúria se combinam
Delphos, Maio de 1970

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Simónides de Ceos, poeta grego, viveu no século VI-V a.C., qualificou a pintura como *muta poesis* e a poesia como *eloquens pictura*, atenuando as rígidas fronteiras entre as duas artes, resultado do progresso da pintura na Grécia dos finais do século VI a. C. Nos fins do século XVII ao início do XVIII, essa idéia foi reconsiderada como uma “força impulsionadora” ao lado da *Arte Poética*, de Horácio. No primeiro verso: *Patas dos corcéis da tempestade*, os corcéis remetem à lenda de Pégaso, cavalo alado nascido do sangue de Medusa, quando decapitada pela espada de Perseu. Com uma patada, Pégaso, ao nascer, fez brotar a fonte Hipocrene (fonte do cavalo), onde os poetas iam beber a água da inspiração. É ele o símbolo do estro poético e que supostamente transportava os poetas, através do espaço, para o monte Hélicon, morada de Apolo e das musas. Desse modo, montar Pégaso significa fazer versos.⁴

Pode-se dizer que na epígrafe tem-se a evocação à inspiração. De fato, o poema em si mostra como ocorre o fazer poético: *Puro rigor de espigas – arquitrave/ medida amor e fúria se combinam*. São versos escritos numa linguagem que privilegia a adjetivação expressiva, as *patas dos corcéis da tempestade* são *tão concisas, tão duras e tão finas*, ao conduzirem o processo de construção do poema, que deve ser exato (*Puro rigor de espigas – arquitrave*), além dos elementos indispensáveis: “medida”, “amor” e “fúria”. O poema, de modo geral, deveria ser consistente, afiado e penetrante. No poema intitulado *I (Friso Arcaico)*, observa-se a presença da gradação: *Tão concisas, tão duras e tão finas*. Destaca-se a bipolaridade entre amor e fúria, metaforizando o galope dos *corcéis da tempestade*.

Há uma recuperação não apenas dos mitos gregos, mas também da estrutura: um epigrama⁵ conciso, sentencioso e elegante. Assim, configura-se a

⁴ KURY, M. G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: JZE, 1994.

⁵ Epigrama: poema breve, de origem grega, ganhou carga satírica na poesia romana. Na literatura portuguesa teve seu ponto alto com os poetas árcades.

proposta dos estudos comparativos, em que um texto resgata outro texto anterior e verifica-se ainda as possíveis razões que levaram o autor estabelecer uma releitura de textos anteriores.

O deslocamento temporal e espacial da poesia de Sophia Andresen não só recupera a proposta de Ceos como também os mitos, a harmonia e o equilíbrio da arte poética grega, considerando que o poeta habita num mundo caótico, totalmente avesso à beleza e à estabilidade apresentadas pelo mundo grego.

O segundo poema, sem título, marcado apenas com o número II, remete a Apolo, deus da profecia, dos oráculos, da juventude e da claridade:

II

Esse que humano foi como um deus grego
Que harmonia do cosmos manifesta
Não só em sua mão e sua testa
Mas em seu pensamento e seu apego

Àquele amor inteiro e nunca cego
Que emergia da praia e da floresta
Na secreta nostalgia de uma festa
Trespasada de espanto e de segredo

Agora jaz sem fonte e sem projecto
Quebrou-se o tempo actual antigo e puro
De que ele foi medida e arquitecto

Python venceu Apolo num frontão obscuro
Quebrada foi desde seu eixo recto
A construção possível do futuro
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Quanto à forma, trata-se de um soneto, forma fixa de grande beleza e que exige muita destreza, precisão e equilíbrio do poeta. Composto por dois quartetos e dois tercetos, versos decassílabos e rimas dispostas segundo o esquema: *abba abba cdc dcd*, classificadas como interpoladas e emparelhadas nos quartetos e cruzadas ou alternadas nos tercetos, predominantemente ricas.

Observa-se nesse soneto a existência de uma gradação descendente, que se inicia na harmonia e termina na desarmonia. Nas duas primeiras estrofes tem-se o equilíbrio, a beleza, a descrição de Apolo e as suas virtudes, como se pode verificar nos seguintes versos: *Que a harmonia do cosmos manifesta / Não só em sua mão e sua testa / mas em seu pensamento e seu apego*. Esses versos remetem ao episódio no qual Apolo teve de ficar exilado por nove anos na Terra por haver

infringido uma lei que proibia aos imortais a contemplação de um cadáver: Apolo contemplou o cadáver de Píton, serpente por ele morta e sofreu essa penalidade. Desse modo, enquanto estava exilado na terra, manifestava a harmonia em seus gestos e pensamentos.

Pode-se depreender que a segunda estrofe, ainda dentro desse universo harmonioso e límpido, refere-se aos oráculos de Apolo, que emergiam da praia e da floresta como uma festa cheia de espanto e segredo. Sabe-se que o oráculo predizia o futuro baseado na água ondulante, no sussurro das folhas das árvores e por meio dos vapores emitidos pelo chão. Essas profecias eram geralmente intrigantes, por isso o eu-lírico remete à festa como *trespassada de espanto e de segredo*.

Nos tercetos há uma quebra da ordem e do equilíbrio mantidos desde o início. Há uma inversão da história mitológica a respeito da luta entre Apolo e a serpente Píton. O templo de Apolo em Delfos, no qual estava situado seu oráculo, foi destruído, como se pode observar no verso do primeiro terceto: *Agora jaz sem fonte e sem projecto / quebrou-se o templo atual antigo e puro / de que ele foi medida e arquiteto*. Esse templo foi destruído porque Píton venceu Apolo, impossibilitando, dessa forma, a construção do futuro. Essa inversão no mito aponta para a decepção do eu-lírico frente ao mundo atual, que rompeu a comunicação com o divino, com Apolo, deus da harmonia, e cedeu espaço aos monstros, Píton, metáfora da degradação e anulação do divino.

Nesse sentido, Laurent Jenny (*apud* Nitriani, 2000) afirma que em uma análise comparada há que se considerar dois tipos de relação na problemática textual: a primeira consiste nas relações existentes entre o texto de origem e o fragmento dele retirado e modificado no novo contexto; e a segunda diz respeito às relações que vinculam esse fragmento modificado ao texto que o assimilou. Observou-se que a relação do mito de Apolo com o contexto em que este foi cunhado remete à vitória da beleza e da harmonia, simbolizados por Apolo, sobre o monstruoso, representado por Píton; contudo, ao ser transportado para um novo contexto, houve uma quebra do que originalmente foi este mito. Por meio da inversão mitológica, cria-se no poema, um efeito de contraste entre o mundo atual e o mundo grego, apontando para a imperfeição e caos que reinam no cosmos.

O terceiro poema, intitulado “Antinoos”, contrasta com o anterior na questão da forma:

III (Antinoos)

Noite diurna
Até à mais funda limpidez do instinto
Sob os teus cabelos em anel sombria vinha

Corpo terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha

O quase imóvel fogo dos teus beijos
Pesa como o fruto pleno no rumor de brisa da árvore

Porta aberta para toda a natureza
É através de ti que os meus rios caminham como veias
Novilho de testa curta no secreto silêncio do bosque

Sobre os teus ombros poisa terrível o meio-dia
Do divino celebrado no terrestre
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Pode-se depreender que, se o anterior utilizava-se de uma forma fixa equilibrada, pois o conteúdo do poema remetia a um deus equilibrado e harmonioso, esse terceiro poema não apresenta forma fixa por não se tratar de um deus, mas de um humano, a saber, Antinoos⁶, amante do imperador Adriano, que governou no período compreendido entre 117 a 138 D.C.

A princípio, não se nota ligação alguma entre Antinoos e o mundo grego, mas ao se analisar a história verifica-se que Antinoos era um jovem grego que encantou o imperador Adriano. Esse, por sua vez, era um grande admirador da cultura grega, sendo um dos responsáveis pela propagação do helenismo no mundo antigo. Além disso, fez grandes viagens pelo império, realizando obras e melhorando a infraestrutura e a economia das províncias.

Conta a história que Antinoos, voluntariamente, afogou-se nas águas do rio Nilo e que, após esse episódio, foi venerado como um semi-deus tanto pelos romanos quanto pelos gregos e egípcios, que associaram a sua deidade ao exemplo de Osiris.⁷ Além disso, é possível observar nesse poema marcas intertextuais de um poema de Fernando Pessoa ele mesmo, originalmente escrito em inglês⁸, intitulado Antínoo, dedicado a esse personagem histórico.

Ao longo desse poema de Sophia verifica-se uma dualidade entre o divino *versus* o humano, também presente na história de Antinoos, descrito como o mais celestial dos seres, contrastando-se com a descrição do mais carnal dos humanos,

⁶ Verificar a imagem de Antinoos no Anexo E.

⁷⁷ Informações obtidas a partir dos site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Adriano>

⁸ PESSOA, F. *English Poems*. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981: p. 529-537.

como se constata no seguinte verso: *Corpo terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha*. Apesar de ser um humano, ele traz em si algo de divino. Isso é percebido no modo como são construídas as características desse personagem histórico. Há uma fusão dos atributos de Antinoos com a natureza e é exatamente essa fusão que o torna divino. Para os gregos, o mundo natural era entendido como divino e, portanto, descobrir a ordem, a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza era o mesmo que descobrir o divino.

Dessa forma, a linguagem utilizada para descrever Antinoos refere-se tanto à descrição de um ser humano, como também de animais e elementos naturais: *fogo dos teus beijos, novilho de testa curta, azul mais aceso da montanha*. Essa fusão com o natural faz de Antinoos um portal de comunicação com o divino: *Porta aberta para toda a natureza*, religando, dessa forma o humano e o divino.

Verifica-se essa religação também no fato de o eu-lírico sugerir que, por meio da existência de Antinoos, como ser divino capaz de religar o homem aos deuses, que ele pode sobreviver nesse mundo caótico: *É através de ti que os meus rios caminham como veias*. Sabe-se que as veias é que levam o sangue para o corpo todo e que, sem sangue, não há vida. Sendo assim, Antinoos seria comparado a essas veias que levam sangue para o corpo, gerando vida, ou seja, ele, com sua existência, gerava vida por trazer em si a natureza e, conseqüentemente, religar o homem aos deuses.

Constata-se, portanto, que há nesse poema a recuperação do ideal grego de divinização da natureza. Para Cionarescu (*apud* Nitrini, 2000), uma obra literária recebe influência de outra na medida em que incorpora apenas alguns dos cinco elementos que compõem a obra literária (tema, gênero, recursos estilísticos expressivos, idéias e sentimentos e ressonância afetiva), caso contrário, aproximar-se-á da imitação. Portanto, verifica-se que se Sophia recuperou o ideal grego de divindade por meio de assemelhar Antinoos à natureza, contudo, manteve seu estilo próprio no que diz respeito à forma, não utilizando uma forma fixa; na pontuação, abdicando desse recurso estilístico e na temática, buscando pelo divino no mundo atual.

O quarto poema, sem título, continua a temática desenvolvida nos anteriores, a saber, a relação divino x humano. Nesse sentido, por não apresentar harmonia, devido ao fato de oscilar entre divino e humano, a forma também não é regular:

trata-se de um poema disforme, cujo número de estrofes, de versos e as rimas não apresentam regularidade nem forma fixa:

IV

Desde a orla do mar
 Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
 Desde a orla do mar
 Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
 Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
 Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas

Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas
 E nadei de olhos abertos na transparência das águas
 Para reconhecer a anémoma a rocha o búzio a medusa
 Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
 Da construção possível

Desde a sombra do bosque
 Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
 E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
 Porque acreditei que ó mundo era sagrado
 E tinha um centro
 Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado

Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
 As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
 A língua torceu-se na boca de Sibila
 A águia que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
 Seu nocturno meio-dia

(Delphos, Maio de 1970)

*(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)*

Para fins de análise, esse poema pode ser dividido em duas partes. As cinco primeiras estrofes correspondem a um mundo unido ao natural, tratando-se de uma busca pelo divino para a possível construção de um futuro. Já as duas últimas estrofes mostram o desaparecimento do sagrado e um mundo ameaçado pela sua própria ruína.

Na primeira estrofe percebe-se a presença do divino pela abundante descrição do ambiente natural, há uma fusão do eu-lírico com esse ambiente, como se observa nos seguintes versos: *Desde a orla do mar/ Onde tudo começou intacto*

no primeiro dia de mim/ Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas. Verifica-se que o eu-lírico associa sua existência a natureza e todos os seus sentimentos estão relacionados a ela.

A segunda estrofe continua esse processo de identificação do eu-lírico com a natureza. Nessa estrofe, por meio do ambiente natural, portanto, do divino, o eu-lírico procura a construção de um futuro. Pode-se observar essa procura por meio dos seguintes versos: *Para fundar no sal e na pedra o eixo recto da construção possível.* Observa-se que as palavras sal, pedra e eixo recto são metáforas de solidez e equilíbrio; assim, o eu-lírico busca essa solidez, equilíbrio e harmonia por meio do divino, da natureza a fim de se construir um futuro melhor.

A busca pelo divino se torna mais presente na quinta estrofe, quando o eu-lírico vai a Delfos acreditando que o mundo era sagrado e tinha um centro. Vê-se nessa parte do poema uma retomada dos mitos gregos. Como se citou anteriormente, Delfos era o local no qual havia um oráculo consagrado ao deus Apolo e acreditava-se que era também o centro do universo. Nesse sentido, o eu-lírico vai a busca desse local sagrado intentando a construção possível de um futuro.

Contudo, ao chegar em Delfos (sexta estrofe), houve uma decepção, o oráculo, símbolo do sagrado na Terra, estava todo em ruínas, as profecias, que traziam a vontade divina para os mortais, já não existia mais: *A língua torceu-se na boca de Sibila.* Além disso, o eu-lírico acusa o desaparecimento da pureza e da inocência no mundo por meio da seguinte metáfora: *A água que primeiro escutei já não se ouvia.* Sabe-se que a água é metáfora da pureza e da inocência, sendo assim, se não era possível escutá-la, significando que esses atributos eufóricos simplesmente desapareceram do mundo.

Desse modo, podem-se verificar os dois tipos de relações propostas por Durisin (*apud* Nitrini, 2000), a saber, a integradora e a diferenciadora. Tem-se a ação integradora no momento em que o eu-lírico se identifica com a natureza e busca o divino em Delfos, isto é, há uma identificação com o pensamento grego. Já a ação diferenciadora ocorre no momento em que o eu-lírico, em Delfos, encontra tudo em ruínas. Nesse momento, há uma inversão do mito original a respeito do modo como eram procedidas as previsões pelo oráculo de Delfos, salientando a distinção do modelo original grego.

Na última estrofe, o eu-lírico sugere que a única presença visível é a do corpo assombrado de Antinoos, que com sua morte trouxe trevas ao meio-dia, roubando a

luz do mundo. Como se viu no poema anterior, Antinoos constituía-se em um portal de ligação entre o homem e a natureza, portanto, o divino. Entretanto, sua morte trouxe trevas ao que antes era luz. Assim, se a única coisa encontrada ao chegar em Delfos foi o corpo assombrado de Antinoos, pode-se depreender que restou apenas destruição e impossibilidade de construir um futuro, visto que a comunicação com o divino rompeu-se.

O quinto poema, intitulado (*O auriga*), aprofunda a dualidade divino/terrestre, mostrando como um ser comum, portanto terrestre, pode trazer em si o divino:

V (*O auriga*)

A nudez dos pés que o escultor modelou com amor e minúcia

Mostra a pura-nudez do teu estar na terra
 A longa túnica em seu recto cair diz o austero
 Aprumo de prumo da tua juventude
 O pulso fino a concisa mão divina dizem
 O pensamento rápido e subtil como Athena
 E a vontade sensível e serena:
 A ti mesmo te guias como a teus cavalos

Os beijos de seiva inchados como frutos
 Dizem o teu amor da vida extasiado e grave
 E sob as pestanas de bronze nos olhos de esmalte e de ónix
 Fita-nos a tua paixão tranqüíla
 O teu projecto
 De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino
 O número imanente
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

O auriga, ao qual o poema se refere, diz respeito a uma das maiores obras da escultura grega⁹, doada ao Santuário de Apollo em 478 a.C. por Polizalos, tirano da Gela, em comemoração a sua vitória nos jogos Píticos¹⁰. Sabe-se que se trata dessa estátua, pois no poema seguinte o eu-lírico menciona que o Auriga está no museu de Delfos (*Agora são de pedra no museu de Delphos/ Onde as montanhas te rodeiam com incenso/ Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada*); além disso, muitos dos poemas dessa seção foram escritos por Sophia no ano de 1970 na cidade de Delfos, local onde se encontra um museu com esculturas dos personagens históricos por ela citados.

⁹ Verificar a imagem da escultura do Auriga no Anexo F.

¹⁰ Dados obtidos a partir do site <http://greciantiga.org/img/esc/i809.asp>

Esse poema não possui regularidade métrica nem rímica, o que se pode interpretar como uma expressão do terrestre, movido pela desordem, pelo caos; já o conteúdo trata de algo que representa o divino na terra: a descrição de uma escultura perfeita que *celebra a ordem natural do divino*, nas palavras da própria Sophia. Dessa forma, pode-se perceber a dualidade divino/terreno, até mesmo na forma do poema.

O poema é dividido em duas estrofes, que mostram duas situações diferentes. Na primeira estrofe, o eu-lírico aprecia a escultura do Auriga, que se mostra sem máscaras, despida de toda falsidade e aparências do mundo (*a pura nudez do teu estar na terra*) e com atitudes divinas, pois sabe governar a si mesmo (*A ti mesmo te guias como a teus cavalos*). Essas atitudes dizem respeito às mais diversas possibilidades de ação, pois se o auriga apresenta uma mão divina, como se diz no quinto verso da primeira estrofe, e a mão é um símbolo do trabalho, pode-se afirmar que em todas as suas realizações ele manifestava algo de divino, e sua estátua, conseqüentemente, era capaz de religar o humano ao divino.

Na segunda estrofe, pode-se observar que é a estátua que olha para o eu-lírico (*Fita-nos tua paixão tranqüila*), uma estátua que traz em si o humano e o divino, características opostas, percebidas por meio da antítese paixão/tranqüila. Ao fixar os seres, o objetivo é a celebração da ordem natural do divino, revelando a separação cada vez maior entre o homem e o divino. Isso ocorre, pois o ser humano reverte seu olhar para aquele que o observa, percebendo assim as características intrínsecas àquele ser, ou seja, o divino no humano.

Como se observou, Sophia transportou para seu poema um elemento da cultura grega, o Auriga, escultura situada no museu de Delfos, e atribuiu-lhe um sentido diferente daquele representado por ele enquanto escultura do museu. Segundo Durisin (*apud* Nitri, 2000), ao se realizar um estudo comparativo, deve-se focar a investigação das relações entre os textos, isto é, verificar o processo de transformação dos textos dentro de um determinado sistema literário. Nesse sentido, podem-se estender as relações entre os textos para relações entre os elementos culturais: no caso de Sophia, a relação entre uma escultura e um poema.

A transformação operada dentro desse novo contexto é que a estátua do auriga deixa de representar apenas algo histórico e passa a incorporar a presença do humano e do divino, mostrando ser possível o contato com o sagrado em um mundo que praticamente aboliu o divino de si.

O sexto poema, intitulado (*Antinoos de Delphos*), continua a temática humano/divino, que percorre os poemas dessa seção:

VI (Antinoos de Delphos)

Tua face taurina tua testa baixa
 Teus cabelos em anel que sacudias como crina
 Teu torso inchado de ar como uma vela
 Teu queixo redondo tua boca pesada
 Tua pesada beleza
 Teu meio dia nocturno
 Tua herança, dos deuses que no Nilo afogaste
 Tua unidade inteira com teu corpo
 Num silêncio de sol obstinado
 Agora são de pedra no museu de Delphos
 Onde montanhas te rodeiam como incenso
 Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada

Delphos, Maio de 1970

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

O personagem é o mesmo do terceiro e do quarto poemas: Antinoos, jovem grego amante do imperador Adriano. A diferença entre eles consiste no fato de que nesse sexto poema tem-se a certeza de referir-se ao jovem Antinoos, e não àquele que fora o violento chefe dos pretendentes de Penélope, morto por Ulisses, cujo nome também era Antinoos. Essa certeza advém do fato de o eu-lírico afirmar no décimo verso que a figura de Antinoos está atualmente no museu de Delfos (*Agora são de Pedra no museu de Delphos [...] Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada*) e reportando-se ao jovem grego Antinoos.

Com relação à estrutura, trata-se de um poema com uma única estrofe composta por doze versos. A própria estrutura do poema remete à estátua de Antinoos, um bloco de versos condensados em uma única estrofe, simbolizando a beleza e deidade de Antinoos condensados em uma escultura petrificada no museu de Delfos.

O modo de construção do significado desse poema é muito parecido com o terceiro dessa seção, ou seja, por meio de descrições zoomórficas (*Tua face taurina; Teus cabelos [...] que sacudias como crina; Teu torso inchado*), aproxima-se o ser terrestre ao divino, visto que para os gregos o mundo natural é divino. Sendo assim, Antinoos, ainda que transformado em estátua, hoje no museu de Delfos, consiste em uma presença divina que aproxima o homem aos deuses.

O último poema dessa parte intitulada *Delphica* traz uma reflexão final a respeito da dualidade humano/divino no mundo atual. Para o eu-lírico, o mundo atual apresenta-se cada vez mais distante do divino, pois até mesmo Píton, serpente morta por Apolo, ressurge depois de séculos:

VII

De novo em Delphos o Python emerge
Do sono sob os séculos contido
As águias afastaram o seu vôo
Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu vozear de bronze

Sob negras nuvens e mórbidos estios o Python emerge
A ordem natural do divino é deslocada
De novo cresce o poder do monstruoso
De novo cresce o poder do «Apodrecido»
De novo o corpo de Python é reunido
Nenhum deus respira no respirar das coisas
As máquinas crescem o Python emerge
Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus anéis

Ventos da Ásia em sua boca trazem
O estridente clamor da fúria tantra
Tudo vai rolar na violência do instante
Nenhuma coisa é construída em pedra
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Ela aparece na medida em que as máquinas crescem (*As máquinas crescem o Python emerge*), ou seja, à medida que a industrialização, o valor pelo dinheiro e pelo bem material aumentam, o Píton surge e o divino conseqüentemente desaparece (*A ordem natural do divino desaparece*). O eu-lírico sugere que *Nenhum Deus respira no respirar das coisas*, ou seja, se o mundo exalta o material, o espiritual simplesmente desaparece, pois são opostos e não são passíveis de convivência.

Na última estrofe, o eu-lírico reforça a idéia de que o mundo atual encontra-se desligado daquilo que é sagrado. A única situação que prevalece é a fúria e a violência (*O estridente clamor da fúria tantra / Tudo vai rolar na violência do instante*). Isso ocorre pelo fato de o ser humano construir um mundo isento do divino. Pode-se perceber essa situação no último verso do poema: *Nenhuma coisa é construída em pedra*. De acordo com Lurker (1997, p. 530), a pedra é um símbolo de poderes extraterrestres, devido à sua dureza e forma. Pelo seu não-removimento, pedras e rochas podem tornar-se símbolos do centro sagrado, como por exemplo, os

cones de mármore como centro do mundo em Delfos. Sendo assim, ao afirmar que nenhuma coisa é construída em pedra, o eu-lírico mostra sua decepção frente a um mundo que se constrói sem a presença do divino, do sagrado e gera, conseqüentemente, a ruína para a humanidade.

Verifica-se novamente o resgate do mito grego, conferindo-lhe uma nova significação: o mito é retirado do seu contexto original e transformado no contexto para o qual foi transferido. Nesse sentido, pode-se dizer que Sophia rompe com o mito tradicional, transformando-o por meio de uma deformação sutil, trazendo à vida o monstro morto anteriormente por Apolo, ocasionando, portanto, uma orientação poética inovadora, na qual o mito de Apolo e Píton é atualizado.

Para Eliot (*apud* Carvalho, 1986), os conceitos de originalidade e individualidade estão vinculados à idéia de subversão da ordem anterior, considerando-se o texto que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam. Nessa perspectiva, pode-se avaliar como é inovador o poema de Sophia, uma vez que regata o mito do seu contexto originário, transforma-o e adapta-o para o contexto atual, produzindo uma nova visão a respeito do mito de Apolo e Píton.

3.2.3 Homenagem a Ricardo Reis

A terceira seção da obra *Dual*, intitulada *Homenagem a Ricardo Reis*, é dedicada ao heterônimo clássico de Fernando Pessoa. Essa seção é composta por 7 poemas, que dialogam com a obra de Reis seja para criticar, recuperar ou acrescentar algo novo. Contudo, antes de iniciar a análise desses poemas, faz-se necessário uma breve avaliação a respeito de como surgiram os heterônimos, em especial, Ricardo Reis.

Mais do que meros pseudônimos, os heterônimos são invenções de personagens completos, que têm uma biografia própria, estilos literários diferenciados, e que produzem uma obra paralela à do seu criador. Fernando Pessoa criou vários desses personagens, entre eles, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que se constitui no heterônimo resgatado por Sophia nessa terceira seção.

O próprio Pessoa teceu a biografia de Ricardo Reis nos seguintes termos: Ricardo Reis nasceu no Porto, educado em colégio de jesuítas, é médico e vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria (Seabra, 1974, p. 110). Discípulo de Caeiro, Reis retoma o fascínio do mestre pela natureza pelo viés do neoclassicismo. Insiste nos clichês árcades do *Locus Amoenus* (local ameno) e do *Carpe Diem* (aproveitar o momento). Contudo, se a princípio Reis realmente parece seguir essa filosofia do “aproveite o dia”, ao analisar as odes, verifica-se que ele subverte esse estilo de vida ao cultivar uma obsessão pela passagem do tempo e pela morte inevitável, anulando, portanto, a necessidade de gozar o dia:

Ele [Ricardo Reis] traduz reiteradamente, com variações, a expressão: *carpe diem, colhe o dia porque és ele* (420), *vive a hora* (350), *cada dia sem gozo não foi teu foi só durares nele* (416), fala em *gastar as horas* (436). Parece, à primeira vista, adotar a postura horaciana. No entanto, nada mais falso, pois refuta completamente Horácio. Nega que valha a pena gozar o dia de hoje, pelo menos como pensa Horácio. Com efeito explica: *quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio* (315), *Colhido o fruto deperece; e cai nunca sendo colhido* (352). A hora também passa (350). Muda-se a hora e o que ela contém (379). (Tringali, 1995, 49).

Dessa forma, para Reis, curtir a vida significa simplesmente viver, deixar as coisas passarem e a vida decorrer, sem nada desejar ou acrescentar, aceitando o que é dado, tornando-se portanto, súdito do destino. Nesse sentido, Reis recupera a ataraxia, proveniente do epicurismo. Essa doutrina filosófica, mentalizada por Epicuro (342 - 270 a.C.), rejeitava especulações metafísicas e, no que concerne às divindades, apregoava o deísmo, acreditando que somente por meio dos cinco sentidos o homem é capaz de apreender os fatos¹¹.

Para esse filósofo, era possível a existência dos deuses, porém, os mesmos não interferiam e muito menos se interessavam pelos seres humanos. Assim, Epicuro aplicava o princípio do acaso a todas as coisas vivas, ou seja, para os seres, nada está determinado, eles são livres para conduzirem suas vidas da maneira que quiserem, pois os deuses não interferirão. Logo, é o próprio homem que traça seu destino sem a menor interferência das divindades.

¹¹ CHAMPLIM, R. N.; BENTES, J. M. *Enciclopédia de bíblia teologia e filosofia*. São Paulo: Candeia, 1995.

Um outro aspecto importante com relação às idéias desse filósofo diz respeito à concepção de felicidade, que é atingida em meio a ataraxia. O homem deveria manter-se em um estado de tranqüilidade, de equilíbrio, trocando as fortes emoções e os prazeres sensuais pelas coisas simples da vida, enfatizando os prazeres mentais.

Além de influências epicuristas, Reis também calca seus ideais nas concepções estóicas. Supõe-se que o fundador dessa escola filosófica tenha sido Zenão (cerca de 300 a.C.). Suas concepções são semelhantes em alguns aspectos à escola epicurista, porém divergentes em outros. Com relação às semelhanças, pode-se verificar que aquilo que os epicuristas chamavam de *ataraxia*, os estóicos denominavam *apatia*. Em ambas as escolas esse é o grande lema: devem-se evitar os sentimentos e as emoções extremadas¹².

Entretanto, o motivo pelo qual os estóicos apregoam a apatia diverge dos epicuristas. No estoicismo, havia a crença em um determinismo absoluto controlado pela Razão Universal, o *logos*, uma força imaterial e impessoal, criadora eterna e sustentadora do mundo. Os estóicos apregoavam a apatia, pois se todas as coisas estavam determinadas pelo *Logos*, o que restava ao homem era a submissão a essa força controladora, aceitando os acontecimentos sem qualquer emoção, revolta ou rebelião.

Nesse sentido, os ideais da ataraxia ou da apatia podem ser identificados em Reis por meio da busca de se viver moderadamente: Reis busca o equilíbrio, a *Aurea Mediocritas* (equilíbrio de ouro) tão prezada pelos poetas do século XVIII. A busca da espontaneidade de seu mestre Caeiro transforma-se na procura do equilíbrio contido dos clássicos.

No que se refere à linguagem, Ricardo Reis é clássico. Usa um vocabulário erudito e, muito apropriadamente, seus poemas são metrificados, apresentando uma sintaxe rebuscada:

De todos os estilos de Pessoa, o de Ricardo Reis é de longe o mais clássico. Os latinismos que o próprio Fernando Pessoa só recorria de vez em quando, como meios estilísticos, alienantes e oclusivos, tornam-se aqui a regra. [...] de modo geram a linguagem poética de Reis mantém-se muito afastada da linguagem cotidiana. A poesia distingue-se, na verdade, sempre da linguagem familiar, mas em Reis trata-se de uma tendência voluntária para a abstração, para a

¹² CHAMPLIM, R. N.; BENTES, J. M. *Enciclopédia de bíblia teologia e filosofia*. São Paulo: Candeia, 1995.

precisão e para uma linguagem elevada e expressiva (Güntert, 1982, p. 189).

Segundo Seabra (1974), Ricardo Reis extrai esse classicismo poético do seio do paganismo, baseado, por um lado, nas filosofias estóicas e epicuristas de concepção do mundo e, por outro lado, na poética latina de Horácio. As odes de Reis recorrem sempre aos deuses da mitologia grega. Este paganismo, de caráter erudito, afasta-se da convicção de Alberto Caeiro de que não se deve pensar em Deus.

Com relação ao paganismo, Reis distingue duas religiões pagãs antagônicas: uma saturniana e outra olímpica. De acordo com Tringali (1995), Urano foi o primeiro a reinar sobre o universo e foi destronado por seu filho Saturno, apoiado por seus irmãos. Saturno, com medo de ser destronado, devorava os próprios filhos ao nascerem. Contudo, o seu filho mais novo, Júpiter, salvou-se e libertou seus irmãos, fundando o reinado dos deuses olímpicos. Dessa forma, os deuses saturnianos, vencidos e exilados, de modo astuto, penetraram, escondidos, na religião olímpica a fim de superá-la.

As características da religião olímpica são a ausência de transcendência, de misticismo e de remorso. Trata-se de uma religião que crê na presença de deuses próximos e visíveis, que se manifestam por meio da natureza:

A religião olímpica não tem transcendência, nem misticismo, nem remorsos, nada é prêmio, sucede o que acontece. Seus deuses são visíveis e próximos, habitam a natureza, cada coisa tem seus deuses. Vive-se tranqüilamente sob o fado e o determinismo. (Tringali, 1995, p. 51).

Por sua vez, a religião saturniana postula que há espiritualidade, ou seja, o mundo vai além daquilo que se pode ver. Há a crença em uma vida após a morte, na qual as almas deverão responder por seus atos:

A religião saturniana é espiritualista, fazendo crer que o mundo é mais extenso, que há um além, que há uma providencia divina, que tudo rege, que depois da morte a alma há de prestar contas dos seus atos. (Tringali, 1995, p. 51).

Após a verificação dos dois tipos de paganismo existentes, Reis situa-se na religião olímpica, pois não acredita em um outro mundo, transcendente e que exerça uma espécie de domínio sobre os seres. Ele apenas acredita na realidade em que se vive e na presença dos deuses nas coisas sem que exerçam qualquer influência

sobre os homens. Nesse sentido, verifica-se que Reis aproxima-se das concepções epicuristas, nas quais os deuses são indiferentes aos problemas humanos:

Ele simplesmente chama de deuses às coisas: o sol, a lua, as árvores, as messes (...) que não passam de coisas sujeitas ao determinismo. Era assim na religião olímpica, o sol é o deus Apolo; a lua, Diana (...) Os deuses não moram no vago e sim nos campos e rios, são visíveis. (Tringali, 1995, p. 51)

Os poemas de Reis são odes, poemas líricos de tom alegre e entusiástico, cantados pelos gregos, ao som de cítaras ou flautas, em estrofes regulares e variáveis. Em suas odes, convida pastoras como Lídia, Neera ou Cloe para desfrutar de prazeres contemplativos e regrados. Essa disciplina, Reis recolhe do estoicismo e do epicurismo, porém, ela não se manifesta apenas nos aspectos exteriores à criação poética; a disciplina, a ordem, a regra ocorrem também na forma do poema:

Uma emoção naturalmente harmônica é uma emoção naturalmente ordenada; uma emoção naturalmente ordenada é uma emoção naturalmente traduzida num ritmo ordenado, pois a emoção dá o ritmo e a ordem que há nela a ordem que o ritmo há (Seabra, 1974, p. 112).

Como se verificou acima, Reis sofreu influência de Horácio. Isso pode ser claramente observado na recuperação das personagens femininas Lídia, Neera e Cloe, que aparecem constantemente na obra do poeta latino. Contudo, se em Reis essas mulheres são pastoras e aprendizes de um modo de vida, em Horácio elas são amantes, são prostitutas.

Conforme afirma Tringali (1995), Horácio não exaltava em suas poesias as mulheres de primeira classe (as matronas, moças virgens, bem-nascidas), ao contrário, ele celebra as escravas, as libertinas, as prostitutas. Acreditava que as mulheres de segunda classe eram mais interessantes pois gozavam de melhores condições na medida em que se instruíam aprendendo a cantar, dançar, tocar flauta e cítara – situações essas desvalorizadas pela sociedade.

Além disso, as mulheres da primeira classe por possuírem mais recursos financeiros, por meio da moda, escondiam suas deficiências; já as mulheres da segunda classe nada escondiam e, por isso, superavam as primeiras em beleza e formosura.

Dessa forma, ao recuperar os nomes de Lídia Neera ou Cloe em suas odes, Reis faz uso apenas dos nomes, pois as atitudes de suas pastoras e das libertinas

de Horácio são muito diferentes. Enquanto essas são sensuais e amantes dos prazeres, aquelas são amigas, companheiras e aprendizes de um modo de vida, já que Reis adota a ataraxia como modo de vida.

Após esse breve comentário a respeito de Ricardo e Reis e sua obra poética, iniciar-se-ão as análises dos poemas de Sophia que remetem a esse heterônimo de Fernando Pessoa, verificando a maneira como ocorre essa recuperação da obra de Reis.

Retomando a terceira seção *Homenagem a Ricardo Reis*, o primeiro poema, sem título, já no primeiro verso manifesta a intertextualidade com Reis por meio de um interlocutor comum às duas obras, a saber: Lídia:

I

Não creias, Lídia, que nenhum estilo
Por nós perdido possa regressar
Oferecendo a flor
Que adiámos a colher

Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade
Para aquele que hesita.

Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto
Que o não-vivido deixa.

Não creias na demora em que te medes.
Jamais se detém Kronos cujo passo
Vai sempre mais à frente
Do que o teu próprio passo
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Segundo Güntert (1982) Ricardo Reis dirige seus versos a Lídia assim como fazia Horácio. Dessa forma, pode-se observar a influência clássica desse heterônimo, inclusive em relação aos interlocutores de sua poesia.

A palavra “Lídia” vem do grego e pode significar mulher que veio da Lídia, uma antiga região da Anatólia ocidental, limitada a oeste pelo mar Egeu, ao norte pela Mísia, a leste pela Frígia e ao sul pela Caria; e também significa irmã, companheira. Dessa maneira, é evidente que a obra de Reis e a de Sophia utiliza a palavra Lídia na segunda acepção do termo. Lídia é uma companheira do eu-lírico, a qual escuta todos os seus ideais e pensamentos.

Assim, se Reis recuperou a interlocutora Lúcia de Horácio, Sophia recuperou a de Reis, evidenciando o primeiro elemento que remete a intertextualidade entre essas obras, como se observa nos seguintes versos de Reis e de Sophia, respectivamente:

*Não queiras, **Lúcia**, edificar no espaço
que figuras futuro, ou prometer-te
amanhã. Cumpre-te hoje não sperando.*

Tu mesma és tua vida

(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

*Não creias, **Lúcia**, que nenhum estio*

Por nós perdido possa regressar

Oferecendo a flor

Que adiamos colher

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Além disso, outra semelhança entre os autores é a estrutura do poema. Se nos poemas anteriores Sophia, em geral, não mantinha regularidade métrica, nesse poema, por se tratar de uma intertextualidade com um poeta que sofreu forte influência clássica, principalmente de Horácio, e que mantém uma forma muito parecida com àquela utilizada pelos clássicos, a ode, o epigrama e a elegia, Sophia utiliza estrofes regulares de versos decassílabos alternados ou não com hexassílabo, da mesma forma com que Reis os utiliza, como se observa nos versos dos poemas acima.

Um outro fator intertextual é a questão da pontuação. Sophia nos demais poemas não a utiliza como foi observado até o presente momento, contrastando-se com Reis, que faz uso constante desse recurso estilístico.

Com relação à temática, tanto Reis como Sophia discorrem sobre o *Fatum* (destino), a irreversibilidade da morte e da efemeridade da vida e do tempo. Porém, as obras diferem entre si exatamente no âmbito da visão de mundo e da atitude que cada um tem a respeito dessa temática, como revelam os seguintes versos, respectivamente, de Reis e Sophia:

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo- nos.

Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.

Mais vale saber passar silenciosamente

E sem desassossegos grandes

(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

*Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade
Para aquele que hesita*
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Como se observa, tanto Reis como Sophia discutem a passagem do tempo, a efemeridade da vida e a certeza da morte; todavia, é na postura de cada um diante desses temas que reside a principal diferença entre eles. Reis acredita que não se deve viver intensamente porque os dias passam sem que se possa modificar essa situação. Para ele, não valem a pena as grandes emoções, pois a morte presentifica-se a cada dia que passa e quando ela chegar não haverá sofrimentos por não ter havido envolvimento. Dessa forma, Reis apresenta uma atitude de passividade e de desesperança diante da vida: *Mais vale saber passar silenciosamente/ E sem desassossegos grandes*. Como se verificou nesses versos, em Reis, o eu-lírico prefere uma vida tranqüila, plácida e serena a viver desassossegos e emoções, experiências e grandes envolvimento.

Contrariamente, Sophia percebe também a passagem do tempo, mas extrai dessa fatalidade um desejo maior de aproveitar a vida e de envolver-se com as pessoas enquanto é tempo, por isso o eu-lírico reitera a cada estrofe a necessidade de aproveitar a vida, como se pode observar nos seguintes versos: *Não creias, Lídia, que nenhum estio / Por nós perdido possa regressar (...) Não existe piedade/ Para aquele que hesita (...) Mais tarde será tarde e já é tarde (...) Não creias na demora em que te medes*. Como se observa, em Sophia, o eu-lírico aconselha Lídia a não hesitar diante das circunstâncias, pois o tempo passa muito rápido e tudo o que deixamos de viver não retornará jamais.

Para Kristeva (*apud* Nitrini, 2000, p. 161), todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla. Nesse sentido, verifica-se no texto poético de Sophia um diálogo com os de Reis. O eu-lírico andreseniano permite que a voz do eu-lírico de Reis se manifeste, expondo seus pensamentos e ideais de vida, mas no momento seguinte exprime um pensamento diferente daquele manifestado por Reis. Desse modo, percebe-se uma dupla linguagem se manifestando nesse poema: a de Sophia e a de Reis. Talvez seja exatamente pelo fato de ocorrer essa dualidade de vozes e ideais que essa homenagem a Ricardo Reis esteja situada exatamente

na obra denominada *Dual*. Esse mesmo processo dialógico continua se configurando no poema seguinte.

No segundo poema dessa seção que homenageia Ricardo Reis, Sophia continua com a mesma interlocutora do poema anterior, Lídia. A forma utilizada também se assemelha a de Reis, a ode com versos decassílabos alternados com hexassílabos:

II

Escuta, Lídia, como os dias correm
Fingidamente imóveis,
E à sombra de folhagens e palavras
Os deuses transparecem
Como para beber o sangue oculto
Que nos tornou atentos
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Aparentemente, não se percebe diferença de posicionamentos entre os poetas, visto que ambos acreditam na passagem do tempo e na presença dos deuses, que estão por trás de todo esse processo. Podem-se observar os posicionamentos de ambos em relação à passagem do tempo nos seguintes versos, respectivamente:

O tempo passa
Não nos diz nada
(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

Escuta, Lídia, como os dias correm
Fingidamente imóveis
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Tanto Sophia quanto Reis acreditam que o tempo passa sem que os seres humanos percebam sua passagem, uma vez que ele não diz nada e finge-se imóvel. Contudo, no processo de comunicação desse fato é que reside a diferença entre os dois poetas. Sophia fez a escolha de um verbo (*correm*) e um advérbio (*fingidamente*) que permitiram transparecer todo um sentimentalismo referente à perda desse tempo. Reis, por sua vez, intelectualiza as emoções e simplesmente comunica os fatos, ou seja, não permite que sentimento algum se revele no que diz respeito à perda desse tempo.

Um outro fator semelhante a Reis, pontuado nesse poema de Sophia é a questão de os deuses estarem presentes e serem os responsáveis pela passagem do tempo:

Não se resiste
 Ao deus atroz
 Que os próprios filhos
 Devora sempre
 (PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

Os deuses transparecem
 Como para beber o sangue oculto
 Que nos tornou atentos
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Como se observou nos excertos acima, tanto Reis como Sophia defendem que o tempo passa por obra dos deuses e devora os seres, contudo, a postura dos dois poetas diante desse fato mostra a diferença de pensamento dos dois. Reis acredita que não adianta fazer nada e que se deve esperar placidamente, sem envolvimento, a ocorrência desse fato. Sophia, por sua vez, acredita que o fato de se observar a vida dos outros sendo devorada pelo tempo é capaz de tornar o ser humano atento para isso e fazê-lo aproveitar a vida enquanto é tempo. Novamente, percebe-se a vontade de viver do eu-lírico em Sophia e a passividade do mesmo em Reis.

Segundo Carvalho (1986, p. 53), a repetição de um texto por outro, de um fragmento por outro nunca é inocente. Toda repetição está imbuída de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. O que se vê na obra de Sophia é exatamente essa necessidade de atuação com a obra anterior, escrita por Reis. Nota-se em Sophia a necessidade de continuidade de alguns elementos defendidos por Reis, como por exemplo a consciência da passagem do tempo, no entanto, há uma modificação quando se trata do modo como se deve aproveitar esse tempo que urge: em Sophia, ativamente, em Reis, passivamente. Esse mesmo movimento ocorre no poema seguinte, mas por meio de uma outra perspectiva, a saber: a existência e a atuação dos deuses no mundo.

O terceiro poema dessa série mantém o aspecto formal observado nos demais, sendo composto por três estrofes de três versos cada uma:

III

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

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

O seu olhar ensina o nosso olhar:
Nossa atenção ao mundo
É o culto que pedem.
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Os primeiros versos de cada estrofe são decassílabos e os dois últimos, hexassílabos. Dessa forma, novamente Sophia recupera Reis, inclusive na forma ao empregar o metro mais utilizado por ele, a saber, versos decassílabos alternados com hexassílabos.

Com relação ao conteúdo, verifica-se que Sophia acredita na atuação dos deuses no mundo em que o ser humano vive apesar de eles se mostrarem ausentes. Observa-se esse posicionamento no seguinte trecho: *Ausentes são os deuses mas presidem*. O eu-lírico, apesar de não ver os deuses, sugere que estes atuem no mundo e, portanto, acredita que habitamos em uma *transparência ambígua*, pois os elementos existentes no mundo e que são claramente visíveis aos homens tem algo de invisível que neles atua, a saber, a presença dos deuses. Por isso é que o eu-lírico diz que o olhar dos deuses ensina o olhar humano e o culto que a eles se deve prestar é a observação atenta do mundo.

Como se analisou, Sophia defende que os deuses, aparentemente ausentes estão mais próximos dos seres humanos do que se imagina, basta que se olhe atentamente ao mundo para perceber esse fato, e à medida que se atenta para o mundo, instala-se a adoração a esses deuses.

Reis também acredita na existência dos deuses e no dever dos homens de prestarem-lhes culto, pois se encontram acima da verdade, contudo não aponta a interferência dos mesmos no mundo. O eu-lírico em Reis crê na idéia de que os deuses sabem que há o universo, mas por serem de outra natureza não atuam no mundo. Observa-se o acima mencionado nos seguintes trechos: *Acima da verdade estão os deuses / A nossa ciência é uma falhada cópia / Da certeza com que eles / Sabem com que há o Universo (...)* *E no seu calmo Olimpo / São de outra Natureza.*

Como se observou, tanto Reis como Sophia acreditam nos deuses e no culto de adoração aos mesmos por parte dos seres humanos, todavia o eu-lírico em Sophia, diferentemente do eu-lírico em Reis, crê na atuação dessas divindades no mundo. Essa diferença é estabelecida no uso dos verbos pelos dois poetas. Se em Sophia tem-se a utilização abundante de verbos que exprimem ação e comunicação quando se refere à atitude dos deuses, como por exemplo, presidir, emergir, ensinar, pedir, em Reis tem-se verbos estáticos para indicar a ação dos deuses, como por exemplo, saber e ser.

O quarto poema dessa série mantém o aspecto formal utilizado nas demais composições poéticas dessa seção. Trata-se de um epigrama composto por 4 versos decassílabos, o que aponta para uma intertextualidade com o mundo grego, visto que essa forma poética originou-se na Grécia e se desenvolveu a ponto de se tornar popular no período helenístico e greco-romano:

IV

Falamos junto à luz. Lá fora a noite
 Imóvel brilha sobre o mar parado.
 À sombra das palavras o teu rosto
 Em mim se inscreve como se durasse
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Com relação ao conteúdo do poema, o eu-lírico explica a questão da interferência da obra de Reis em sua composição poética. No primeiro verso, o verbo falar é utilizado na primeira pessoa do plural, o que aponta para o diálogo travado por Sophia e Reis: *Falamos junto à luz*. O falar junto à luz remete para o diálogo por meio da obra literária, uma vez que uma das acepções do termo luz ditada pelo dicionário Aurélio é: aquilo ou aquele que esclarece, ilumina ou guia o espírito. Nesse sentido, a obra literária de ambos é luz pois esclarece, ilumina e guia.

Fora do diálogo literário que é luz, o eu-lírico afirma haver uma noite imóvel, que remete à ausência de Reis, à sua morte e essa noite é imóvel e parada pois não é possível voltar atrás nesse fato: quando se morre não há retornos, não há diálogo com os vivos, a não ser por meio da escrita, ou seja, da leitura da obra escrita por esse ser que se foi. Desse modo, o eu-lírico em Sophia reafirma a influência recebida de Reis ao declarar: *À sombra das palavras o teu rosto / Em mim se inscreve como se durasse*. Sendo assim, é nas entrelinhas do poema de Sophia que

se percebe traço da obra de Reis, visto que é na sombra das palavras que o rosto de Reis se inscreve e uma das acepções de sombra trazida pelo dicionário Aurélio é Vestígio, traço, sinal, indício.

Nessa perspectiva, verifica-se que Sophia faz uma explicação do seu fazer poético no que diz respeito à influência recebida de Reis por meio da simbologia dos termos luz, noite, imóvel e sombra. Ela confirma poeticamente as idéias de Kristeva a respeito de intertextualidade, ou seja, um texto remete a outro e pelo processo de somação (transformação dessa escritura) confere um novo modo de ser, de significar.

O quinto poema dessa seção é composto por dois quartetos que alternam versos decassílabos com hexassílabos, mantendo, portanto, uma regularidade estrutural que tem por objetivo resgatar o classicismo de Reis inclusive na forma do poema.

Contudo, se na forma do poema há semelhanças, no conteúdo residem às diferenças entre os dois poetas. Novamente, o eu-lírico em Sophia faz um apelo a viver mesmo ante ao desconhecido, enquanto em Reis, o eu-lírico teme viver, teme a novidade por não saber o que vai acontecer:

Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que nos mude tudo
Fora do conhecido é estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.
Não somos deuses: cegos, receemos,
E a parca dada vida anteponhamos
À novidade, abismo
(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

Faz da tua vida em frente à luz
Um lícido terraço exacto e branco,
Docemente cortado pelo rio das noites

Alheio o passo em tão perdida estrada
Vive, sem seres ele, o teu destino,
Inflexível assiste
À tua própria ausência.
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Como se observa nos poemas acima, tanto Reis com Sophia sabem do destino reservado aos seres humanos, a saber, a morte, e ambos têm consciência

de que a vida é uma estrada confusa e incerta, como se pode perceber nos seguintes trechos, respectivamente, de Reis e Sophia: *Temo, Lídia, o destino. Nada é certo; Alheio o passo em tão perdida estrada.*

Todavia, se os dois poetas crêem na incerteza do destino, é no modo de encarar esse fato que reside a diferença entre os dois. O eu-lírico em Reis é temeroso e prefere não viver a seguir um caminho de novidades, como se observa no seguinte trecho:

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida
Assim saibamos
Sábios incautos,
Não a viver,
(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

Já o eu-lírico andreseniano, mesmo em face ao desconhecido, aconselha seu leitor a viver: *Vive, sem seres ele, o teu destino*. Ainda sabendo que cada dia vivido ausenta aos poucos os seres da vida e os aproxima da morte, o eu-lírico em Sophia acredita ser melhor viver e acompanhar esse fato de modo indiferente, não o lembrando a todo o momento, pois somente dessa forma é possível viver nessa estrada perdida e estranha.

No sexto poema dessa seção, pode-se dizer que o eu-lírico andreseniano cede totalmente a voz ao eu-lírico de Reis, pois esse explica não comungar das leis impostas pela Neera horaciana:

VI

Irmão do que escrevi
Distante me desejo
Como quem ante o quadro .
P'ra melhor ver recua.
Mas tu, Neera, impões
Leis que não são as minhas.
Teus pés batem a dança
De sombra e desmesura
Em frente da varanda
Fugidia cintilas
Longas mãos brancos pulsos
Torcem os teus cabelos
Quando irrompe da noite
Tua face te toira
E acordas as imagens
Mais antigas que os deuses.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Nas Odes de Ricardo Reis as personagens femininas horacianas não têm qualquer traço distintivo físico ou psicológico. Ao contrário do que sucede nas odes de Horácio, em que essas mulheres são libertinas, mulheres de segunda classe e, portanto, sensuais e amantes dos prazeres, em Reis elas não parecem tanto mulheres-amadas, mas discípulas de um modo de vida específico.

A Neera de Sophia é mais parecida com a de Horácio, não tem muito de Ricardo Reis, aliás ela *[impõe] leis que não são as [suas]*, pois dança com movimentos sinuosos e sedutores : *Teus pés batem a dança / De sombra e desmesura (...)* *Fugidia cintilas* e com esse comportamento *acorda as imagens mais antigas que os deuses*, ou seja, desperta a paixão nas pessoas, sentimento totalmente banido do mundo de Reis, que evita ao máximo qualquer envolvimento por crer que esses sejam os responsáveis pelos desassossegos.

O sétimo poema constitui um movimento de fuga (de *recuo*) às leis de Ricardo Reis:

VII

Eros, Neera, sacudiu os seus
Cabelos sobre a testa larga e baixa
Eros-Neera-Antinoos
Irrompe no terraço.

Palmeiras nas ruínas de Palmira
Eros poisou seu rosto no teu ombro
Eros soltou as feras
o halali, Neera.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Para além dos tímidos elementos físicos femininos e dos sentimentos contidos nas Odes de Ricardo Reis surgem nesse poema-desfecho, elevados à potência máxima do erotismo pleno de movimentos e sugestões, Eros, deus do amor, Neera, ninfa sedutora amada do sol e Antinoos, cuja beleza despertou paixões no imperador Adriano, como mencionado em poemas anteriores. Essa aparição mostra o duelo final do diálogo travado nessa seção homenagem. Se no poema anterior Sophia cedeu a voz a Reis, nesse poema o eu-lírico andreseano retoma sua voz e mostra seu posicionamento final, totalmente contrário a Reis, visto que quem irrompe no seu terraço, isto é, no seu poema, são figuras que remetem ao envolvimento com a vida, ao desfrutar de paixões.

Além disso, a disciplina imposta pelo sujeito ao longo dessa seção termina no momento em que o eu-lírico diz que *Eros soltou as feras / Do halali*, ou seja, a contenção estóica e o desapego epicuristas, manifestados no decorrer dessa seção inclusive no aspecto formal, chegam ao fim. O dueto inicial, revelado por meio de um diálogo ameno, resulta num duelo final de poéticas, com a aniquilação da voz inscrita.

Finalmente, pode-se dizer que a homenagem prestada por Sophia a Ricardo Reis consiste em recuperar os temas e as formas utilizadas por ele, para, em seguida, divergir completamente do pensamento de Reis. Sendo assim, pode-se afirmar que, enquanto Sophia é poeta que se ocupa das coisas concretas, Reis é poeta da imaginação e do não-ser. Essa escolha é por si só indicativa de posicionamentos diferentes. A poesia de Sophia insurge de uma atenção meticulosa ao mundo exterior, de um radical amor à vida e da crença numa unidade primordial de todas as coisas. A poesia de Reis vem de um profundo pesar pela consciência da finitude e do sentimento de falta de sentido da vida, o que gera uma recusa de envolvimento com as coisas do mundo e com os homens.

3.2.4 Dual

A quarta seção da obra *Dual* recebe o mesmo título dessa coletânea, a saber, *Dual* é composta por doze poemas que tratam de três temáticas básicas: recordações, paisagens e aspectos culturais portugueses e reflexões sobre os seres e a vida. Com relação às recordações do eu-lírico a respeito de um tempo vivido, têm-se os poemas *Um pálido inverno*, *As fotografias*, *Inicial*, *Há muito*, *Fechei à chave*. No que se refere à segunda temática, visto que Sophia é portuguesa, o eu-lírico manifesta um sentimento de saudade das paisagens portuguesas, como se pode verificar nos poemas *Manhã de outono em um palácio de Sintra* e *A estrada* e ainda resgata um pouco da cultura de Portugal por meio do poema *Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável*, que homenageia uma conhecida pintora portuguesa. A terceira temática busca uma reflexão a respeito dos seres, da vida por meio das pequenas ações dos seres humanos, como se observam nos poemas *A fonte*, *A rapariga e a praia*, *Os dias de verão* e *Musa*.

Visto que essa seção não apresenta os elementos analíticos propostos por essa pesquisa, a saber, o mundo grego e a influência de Reis, não se analisarão de modo aprofundado os poemas acima mencionados.

3.2.5 Arquipélago

A quinta seção da obra *Dual*, intitulada *Arquipélago*, é composta por nove poemas, que remetem às ilhas gregas, como o próprio título sugere. Sabe-se que a Grécia é composta geograficamente por uma parte continental, uma peninsular (o Peloponeso) e uma insular formada por um grande número de ilhas. Arquipélago reúne poemas que estão direta ou indiretamente ligados aos aspectos geográficos, sócio-históricos e culturais dessas ilhas, mais especificamente Hydra, Creta, Egina e Naxos. Alguns dos poemas dessa seção são datados, sugerindo que a inspiração de Sophia adveio da própria Grécia, especificamente, das ilhas Hydra, Creta e Egina.

O primeiro poema, sem título, é composto por apenas três versos, nos quais não há regularidade métrica e nem rímica:

Eis aqui o país da imanência sem mácula
 O reino que te reúne
 Sob o rumor de folhagem que há nos deuses
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Trata-se de um epigrama, forma poética clássica que deu seus primeiros passos no Período Arcaico, com Simônides de Ceos, mas popularizou-se bem mais tarde, durante os períodos Helenístico e Greco-romano. Verifica-se que a recuperação do mundo grego presentifica-se na forma e no conteúdo do poema.

Devido ao fato de todos os outros poemas dessa seção possuírem um título, pode-se afirmar que essa primeira composição poética traz uma introdução a respeito dos assuntos que serão tratados nos demais que compõem *Arquipélago*: a perfeição da civilização grega e o caráter modelar dessa cultura. O eu-lírico sugere nesses três versos, uma reflexão motivada pelo país Grécia e o que lá existe (*Eis aqui o país da imanência sem mácula*), fazendo com que o ser humano reflita sobre sua vida (*O reino que te reúne*) ao entrar em contato com uma cultura modelar que apresenta a presença do divino nas menores coisas (*Sob o rumor de folhagem que*

há nos deuses), ou seja, pelo fato de trazer o divino nos menores fatos, faz com que o indivíduo, ao entrar em contato com o sagrado, repense a respeito de sua existência enquanto ser.

O segundo poema intitulado *Em Hydra, evocando Fernando Pessoa* trata-se de uma homenagem a esse importante poeta português. O eu-lírico lembra-se de Pessoa no porto de Hydra e, envolvido pela influência paisagística grega, compara-o com aquele que foi o protagonista da Odisséia homérica, Ulisses, o Odisseu:

Em Hydra, evocando Fernando Pessoa

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
(E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)
Saí da cabine e debrucei-me ávida
Sobre o rosto do real - mais preciso e mais novo do que o imaginado

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega
Murmurei o teu nome
O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
Como esguia mastreação do veleiro
E acreditei firmemente que tu vias a manhã
Porque a tua alma foi visual até aos ossos
Impessoal até aos ossos
Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
Até às rochas onde reina o mar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas
A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco
A vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco
Alheio ao rumor secundário os turistas
Atento à rápida alegria dos golfinhos
por entre o desdobrado azul dos arquipélagos
Estendido à popa sob o voo incrível
Das gaiotas de que o sol espalha impetuosas pétalas

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde estive o mar
Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas
Disse-me que tinha conhecido todos os deuses
E que tinha corrido as sete partidas
O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma estátua roída pelo mar

Odysseus

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa
 Onde estão as coisas que plantei fiz crescer
 Onde estão as paredes que pintei de branco

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua
 Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua
 Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus
 Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente

Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

O poema não possui uma estrutura regular: apresenta doze estrofes compostas por uma variação de um a seis versos, cujas metrificações são irregulares. Essa estrutura se justifica pelo fato de o poema retratar pensamentos, lembranças e imaginações, que ocorrem de formas desconexas e irregulares no cérebro humano. Nesse sentido, verifica-se a relação entre estrutura e conteúdo na medida em que a forma do poema retrata exatamente a maneira desordenada da imaginação e das lembranças do eu-lírico a respeito de Fernando Pessoa.

De tom narrativo, nas três primeiras estrofes, o eu-lírico expressa a sua impressão ao chegar a Hydra e deparar-se pela primeira vez com esse local, que fora apenas imaginado anteriormente: (...) *debrucei-me ávida / Sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo do que o imaginado*. Motivado pela paisagem grega, invoca Fernando Pessoa: *Murmurei o teu nome (...) Invoquei a tua sombra (...) Acreditei que tu vias a manhã*, por meio da utilização dos verbos no pretérito e de uma gradação (Murmurei, invoquei, acreditei) que presentificam Pessoa naquele momento ao lado do sujeito lírico na manhã de Hydra.

Pessoa foi um poeta cuja característica marcante era o modo como apreendia a realidade imagética (*Porque a tua alma foi visual até os ossos*), transformando-a em algo universal (*Impessoal até os ossos*). Essa universalidade somente era possível devido à própria divisão de personalidade de Pessoa: *Segundo a lei de mascaras do teu nome*. A adjetivação expressiva ao se referir à *tua sombra transparente e solene; Tua alma foi visual até os ossos; impessoal até os ossos*

configuram a evocação e a referência à heteronímia: *A lei de máscaras do teu nome*, culminando no verso *Odysseus – Persona*.

A partir da quarta estrofe, o eu-lírico funde a imagem de Pessoa com a de Ulisses, o Odisseu (*Odysseus – Persona*), tecendo uma comparação do modo pelo qual o herói da Odisséia percorreu vários lugares antes de chegar a Ítaca com a maneira pela qual Pessoa percorreu as profundezas da alma humana a fim de entender esse complexo de pensamentos e sentimentos que é o homem.

Essa comparação torna-se interessante ao se analisar brevemente as características do herói grego e do poeta português. Ulisses foi o mais inteligente e brilhante dos heróis homéricos. Segundo Brunel (1998, p. 899), *Ulisses é antes de tudo um homem das situações difíceis, complexas, onde sua intuição, acompanhada pelo dom da oratória que todos lhe reconhecem, faz maravilhas*. Uma outra característica importante a respeito de Ulisses é sua obstinação em voltar para casa. Não importaram os percalços por ele passados, pois sua determinação a todos sobrepujou. Finalmente, Brunel afirma que, em suma, a Odisséia e por extensão a vida de Ulisses *não passa de uma longa exteriorização, de uma expulsão do si, até voltar a apropriar-se da interiorização que é o retorno a Ítaca* (Brunel 1998, p. 907).

Por sua vez, Pessoa foi considerado um dos mais brilhantes poetas da língua portuguesa, tanto que o crítico literário Harold Bloom, em seu livro *The Western Canon* ("O Cânone Ocidental"), considerou-o, ao lado de Pablo Neruda, o mais representativo poeta do século XX. Um outro aspecto expresso no texto é a questão da heteronímia. Como anteriormente exposto, esse brilhante poeta precisou dividir-se para se explicar. Através dos heterônimos, Pessoa conduziu uma profunda reflexão sobre a relação entre verdade, existência e identidade. Ele buscava conhecer-se por meio do fingimento (*O poeta é um fingidor, / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente*). Nesse sentido, reside a explicação do porquê utilizar-se de tantas máscaras a fim de se conhecer.

Após verificar algumas características básicas de Ulisses e Pessoa, é possível depreender que o eu-lírico funde essas duas personalidades devido às semelhanças existentes entre eles (*Odysseus – Persona*). Tanto Pessoa quanto Ulisses foram notáveis personalidades que em meio a um caminho, a uma vida cheia de obstáculos, buscaram o encontrar-se, ou seja, eram movidos pelo desejo de compreenderem-se interiormente.

Dessa forma, o eu-lírico retoma o fato fictício da volta de Homero a Ítaca, imprimindo-lhe as características de Pessoa, como se observam nos seguintes versos: *Pois de ilha em ilha todo te percorreste / Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa / Até as rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias*. O eu-lírico retoma a história da difícil volta de Ulisses, que foi muitas vezes desviado de sua rota, parou em diversas ilhas antes de chegar a sua terra natal, a fim de mostrar que Pessoa apesar de não fazer uma viagem pelos mares, fez uma viagem ao seu interior, percorrendo os locais mais escondidos a fim de se explicar em seus heterônimos.

Continua, num tom narrativo, a sua homenagem reconhecendo a ausência de Pessoa (*A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco*). A paisagem se impõe nessa viagem imaginária: os golfinhos, cuja *alegria é rápida*; os arquipélagos e o *desdobrado azul*; as gaivotas e o seu *vôo incrível*, tudo iluminado pelo sol que, metaforicamente, *espalha impetuosas pétalas*. Ao longo do poema, o leitor atento percebe a identificação de Sophia com o estilo pessoano de escrever. O uso de versos longos e curtos, o tom narrativo e descritivo e a intersecção de imagens que estão na memória e se confundem, presentificam-se na paisagem real. As figuras de Pessoa e Odysseus se fundem e concretizam-se numa estátua nas ruínas de Éfeso.

Na sétima estrofe, o eu-lírico situa Pessoa junto aos monumentos gregos, como se ele fizesse parte daquele local (*Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas*). Essa visão de Pessoa, incorporado à paisagem grega, sugere que assim como a cultura grega é modelar e digna de inspiração para o eu-lírico, o poeta português Fernando Pessoa também o é.

Nesse sentido, inclusive para tecer uma homenagem, a poetisa se vale de mitos gregos, ou seja, faz menção a alguns episódios da Odisséia, pois somente uma cultura modelar como a grega possuiria elementos capazes de explicar a admiração do eu-lírico pelo poeta Fernando Pessoa. A originalidade de Sophia encontra-se justamente nessa recuperação de mitos, uma vez que ao fazê-la a poetisa imprime novas perspectivas interpretativas, no caso do poema, uma leitura da vida de Pessoa pelo viés da jornada de Ulisses rumo à sua Ítaca.

O passado histórico do mundo grego é evocado nos versos: *nas ruínas de Epheso (...) no mar (...) nas colunas imperiais quebradas (...) nos deuses (...) nas sete partidas (...) na estátua de rosto belo e gasto*. Ao reportar-se a Ulisses

(Odysseus) e à sua memória imortal na história do ocidente, a viagem de volta para casa (o retorno à realidade), no porto, na manhã de Hydra cria a bipolaridade da memória (divino) e da realidade: a claridade, a concisão visual, o branco, a nitidez da paisagem. Passado e presente; Ulisses e Pessoa rememorados na manhã de Hydra.

Segundo Laurent Jenny (*apud* Nitrini, 2000), em um estudo comparado, faz-se necessário verificar a maneira com que o texto que recebe a influência absorveu o fragmento do qual se apropriou. Sendo assim, pode-se dizer que os fragmentos dos episódios da Odisséia foram absorvidos de maneira a fazer com que o poeta Fernando Pessoa fosse interpretado mediante a uma análise das atitudes e características de um herói grego, ou seja, são as características de Ulisses que desvendam alguns aspectos característicos de Pessoa.

Contudo, o que se pode perceber é que, ao mesmo tempo em que Ulisses desvenda Pessoa, reciprocamente, Pessoa desvenda Ulisses. Nesse sentido, Borges (*apud* Moisés, 1998) afirma que muitas vezes uma obra posterior, no caso o poema de Sophia, permite uma leitura renovada da obra anterior, no caso a Odisséia de Homero.

Dando seqüência a recuperação do mundo grego, o terceiro poema, intitulado *O Minotauro* resgata bastantes elementos da cultura minoica como, por exemplo, rituais típicos, pinturas e monumentos. Entretanto, apesar de trazer esses ícones culturais de Creta, o âmago do poema consiste em uma busca pelo constante renascimento e/ou renovação da vida interior, possível somente através da união com a natureza:

O Minotauro

Em Creta
Onde o Minotauro reina
Banhei-me no mar

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro
Na antiquíssima juventude do dia

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
Só bebi retsina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses

De Creta
Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas
Para inteiramente acordada comungar a terra
De Creta
Beije o chão como Ulisses
Caminhei na luz nua

Devastada era eu própria como a cidade em ruína
 Que ninguém reconstruiu
 Mas no sol dos meus pátios vazios
 A fúria reina intacta
 E penetra comigo no interior do mar
 Porque pertenço à raça daqueles que mergulham de olhos abertos

E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor
 E o mar de Creta por dentro é todo azul
 Oferenda incrível de primordial alegria
 Onde o sombrio Minotauro navega

Pinturas ondas colunas e planícies
 Em Creta
 Inteiramente acordada atravessei o dia
 E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos
 Palácios sucessivos e roucos
 Onde se ergue o respirar da sussurrada treva
 E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror
 Imanentes ao dia –
 Caminhei no palácio dual de combate e confronto
 Onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
 O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro
 Mas cresce como flor daqueles cujo ser
 Sem cessar se busca e se perde e se desune e se reúne
 E esta é a dança do ser

Em Creta
 Os muros de tijolo da cidade minoica
 São feitos com barro amassado com algas
 E quando me virei para trás da minha sombra
 Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro
 Em Creta onde o Minotauro reina atravessei e vaga

De olhos abertos inteiramente acordada
 Sem drogas e sem filtro
 Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
 Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto,
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

A própria forma do poema aponta para essa viagem interior feita pelo eu-lírico, em tom narrativo, compondo uma imagem a partir do imaginário, remetendo à narrativa mitológica. As três primeiras estrofes constituem-se as mais curtas do poema, sendo compostas respectivamente por três e dois versos, e configuram o começo da viagem interior e a primeira referência ao *Minotauro*. O espaço definido é Creta. A partir da quarta estância têm-se as estrofes mais longas do poema, sendo

compostas por seis, oito, dez e cinco versos, que constituem as ações da memória (a viagem interior) e a realidade (a visita a Creta).

Dois outros fatores que remetem a essa viagem interior são: a ausência de pontuação, indicando o livre fluir dos pensamentos e a ausência de regularidade métrica, assemelhando-se à forma desordenada do pensamento e da memória.

Na primeira estrofe do poema, a presença histórica do Minotauro configura a temática de Dual: *Em Creta (...) o Minotauro reina*. Passado e presente fundem-se, possibilitando uma reflexão sobre a vida. Essa estrofe encontra-se carregada de palavras simbólicas: banhar-se, mar e água, que podem significar, de acordo com Lurker (1997), respectivamente local para limpeza do corpo e do espírito; viagem pela vida humana; símbolo da vida morte e renascimento. Todas esses vocábulos remetem a idéia de transformação, ou seja, o eu-lírico ao banhar-se no mar iniciou uma reflexão sobre a vida, sobre seus aspectos positivos e negativos a fim de trabalhar a morte de alguns aspectos para que deles surja a vida.

Todo esse processo de busca interior se passa em Creta, a maior ilha grega, e não por acaso, pois é em Creta que ocorreu o mito do Minotauro, que sugere, no poema, um símbolo das situações e dos sentimentos interiores desconhecidos pelo ser humano e, portanto, temidos. Além disso, em 1470 a.C., a erupção de um vulcão na ilha de Santorini provocou um maremoto que destruiu grande parte da ilha e da população, sendo reconstituídas mais tarde pelo domínio da cultura clássica, erguida em torno da península Ática, no Peloponeso e nas velhas metrópoles no lado turco do Mar Egeu.¹³ Esse episódio também remete à idéia central do poema de destruição e renascimento: em sua viagem interior, o eu-lírico destrói alguns sentimentos para que outros possam nascer.

A segunda e a terceira estrofes remetem a um tipo de ritual realizado em Creta, no qual há a presença de um touro, animal muito presente nos mitos que ocorreram naquela região: Zeus, transformado em um touro branco, capturou Europa em Sidon e levou-a a Creta onde se uniu a ela. Dessa união nasceram três filhos: Minos, Radamato e Sarpêdon. Mais tarde, Europa casou-se com Asterión, rei de Creta, e seus filhos tornaram-se sucessores do trono cretense. Dessa forma, morto Asterión, Minos assumiu o poder, mas seus irmãos contestaram, pois

¹³ Informações obtidas a partir dos sites:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3o_min%C3%B3ica

http://www.meirapenna.org/publicacoes/artigos/2005/24_02_creta_e_outro_tsunami.htm

acreditavam ter o direito de partilhar com ele o trono de Creta. Minos, por sua vez, alegou que os deuses Ihe tinham dado o trono e Ihe satisfariam todos os desejos. A fim de confirmar sua alegação, ele ofereceu um sacrifício a Poseidon e Ihe pediu para fazer surgir um touro do mar, prometendo ao deus imolar o animal em sua honra. O touro apareceu e Minos deixou de ser contestado pelos irmãos, contudo, não cumpriu o que prometera, o sacrifício do touro. Com isso, Poseidon irou-se e fez com que Pasífae, a esposa do rei, apaixonasse-se pelo touro. Assim, Pasífae, em busca de assistência, foi até Dédalo, que inventou uma maneira de ela satisfazer suas paixões, construindo uma vaca oca de madeira e encobrendo Pasífae com pele de vaca para que o touro pudesse montar nela. O resultado dessa união foi o Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro. Horrorizado com o monstro, Minos ordenou que Dédalo construísse um labirinto a fim de encerrar o Minotauro nesse lugar.

Como se pode observar, a memória da narrativa mitológica presentifica-se em Creta. O touro é um animal símbolo da fertilidade e do poder, ou seja, é capaz de gerar aquilo ao qual o eu-lírico almeja durante sua viagem interior: vida, renascimento. Segundo a narrativa, na segunda estrofe, as memórias histórica e mitológica estão presentes no ritual da dança: *Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro*. O segundo verso, *Na antiqüíssima juventude do dia*, passado e presente se fundem, configurando a imortalidade, na adjetivação expressiva *antiqüíssima*, de todos os tempos, a eterna juventude do dia se contrasta com a antiguidade da lenda mitológica.

Na terceira estrofe, ainda sobre o ritual cretense, o eu-lírico declara não ter se embriagado com retsina, um vinho branco aromatizado com resina de pinho e produzido somente pelos gregos. Dessa forma, para empreender sua viagem interior, não foi necessário se esconder ou se proteger por meio de entorpecentes, pois ele enfrentaria todas as coisas de modo sóbrio e sem máscaras: *Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu*. Como se observa, essas três primeiras estrofes constituem o início da jornada de busca interior do eu-lírico.

Na quarta estrofe, os verbos (sempre no pretérito perfeito) referem-se às ações ritualísticas: *Enfeitei-me de flores; Mastiguei o amargo vivo da ervas; Beijei o chão como Ulysses; caminhei na luz nua*, nas quais percebe-se a fusão de passado e presente. O sujeito lírico se adorna de elementos naturais (*Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas*) a fim de, completamente consciente, tornar-se

um com a terra, ou seja, compartilhar das características da mesma (*Para inteiramente acordada comungar a terra*). De acordo com Lurker (1997), a terra faz surgir toda a vida, aparece como a grande geradora e alimentadora. Nesse sentido, o eu-lírico desprovido de quaisquer máscaras ou artifícios que pudessem encobri-lo (*Caminhei na luz nua*) entrou em comunhão com a terra a fim de partilhar da vida por ela gerada e fazer brotar uma nova consciência a respeito de si próprio.

Na quinta estrofe, o eu-lírico após iniciar sua caminhada interior passa pela etapa da destruição, ou seja, muitas idéias, sentimentos e conceitos serão destruídos para que haja a descoberta interior. A fim de explicar o processo de destruição, o sujeito lírico compara-o à devastação ocorrida em Creta por conta do maremoto ocorrido em 1470 a.C. (*Devastada era eu própria como a cidade em ruína*). Nesse processo de busca interior, o sujeito lírico sugere que, apesar de o medo, as desconfianças e o desconhecido estarem presentes (*A fúria reina intacta*), ele não se amedronta, mas mantém sua lucidez e enfrenta o inesperado corajosamente para obter o seu intuito de conhecer-se interiormente (*Porque pertença à raça daqueles que mergulham de olhos abertos*).

Desse modo, verifica-se que o vocábulo *fúria* retoma a figura do minotauro, transpondo-o para uma situação totalmente nova e, conseqüentemente, atualizando esse mito original. Conforme Carvalhal (1986) quando um texto é repetido por outro, essa retomada movimentada o texto anterior, atualizando-o, renovando-o e até mesmo reinventando-o. Isso pode ser notado nesse trecho do poema Minotauro, em que esse monstro que, na mitologia, vive aprisionado no labirinto construído por Dédalo, torna-se o desconhecido, o inesperado que habita nos labirintos da alma humana e o eu-lírico, uma espécie de Teseu, prontifica-se a enfrentar esse desconhecido a fim de conhecer-se melhor.

Na sexta estrofe, o eu-lírico reflete sobre o desconhecido, o interior mais profundo de seu ser (*E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos*), num intenso processo de morte e vida, representados pela cor vermelha que, segundo Lurker (1997), é a cor da revolução em que o significado de morte e vida se interpenetram. Nesse momento, os medos e as desconfianças começam a morrer para que uma nova perspectiva possa nascer, ainda que confusa e de difícil compreensão. Essa dificuldade se mostra por meio da metáfora *Palácios sucessivos e roucos*. Essa ação de (re)conhecer essa nova perspectiva é reforçada pelos verbos *atravessei* e *Caminhei*, respectivamente no terceiro e quarto versos.

Em meio a essa batalha dual de morte e vida (*Caminhei no palácio dual de combate e confronto*), o eu-lírico enxerga luz nas trevas e a fúria (o minotauro), o desconhecido, cedem lugar ao *Príncipe dos Lírios*, ao renascimento, ou seja, ao brotar de um novo viés até então encoberto (*Onde o Príncipe dos Lírios ergue seus gestos matinais*). Nessa estrofe, o sujeito lírico se utiliza dos elementos da cultura cretense, os palácios e uma pintura, a fim de compará-los ao confronto com o desconhecimento interior. O que ocorre nesse processo é uma transposição do lugar comum desses elementos culturais para uma nova realidade.

Dessa forma, percebe-se um processo de identificação do sujeito lírico com a paisagem grega. O reconhecimento do local, o identificar-se com a paisagem faz parte do processo de descobrir a herança cultural grega dentro de si próprio. As ruínas da cidade histórica, *que ninguém reconstruiu*, provoca sentimentos e sensações num reconhecimento da paisagem real: o mar *todo azul*; o *sombrio minotauro navega*; as pinturas (registros históricos); as colunas dos templos (palco dos deuses). Esses elementos da civilização grega são revividos na memória e na contemplação, fazendo com que o sujeito lírico encontre elementos dessa civilização arraigados em seus recônditos.

Segundo Laurent Jenny (*apud* Nitrini, 2000), a intertextualidade pode ser entendida como o trabalho de alteração e absorção de vários textos gerenciados por um texto centralizador que sustenta e direciona o sentido. Dessa forma, o que se observa nessa estrofe é que o eu-lírico retoma não um texto, mas vários elementos da cultura grega em seu poema, alterando assim o sentido original e conferindo um significado inovador. As ruínas do palácio em Cnossos, onde vivia o minotauro, tornou-se a alma do eu-lírico e o local de confronto com o desconhecido; já *O Príncipe dos Lírios*, uma famosa pintura cretense¹⁴, tornou-se a descoberta de uma nova perspectiva de vida. Nesse sentido, verifica-se a originalidade de Sophia, pois ela transpõe elementos materiais da cultura grega para dentro do ser, conferindo-lhes vida. É como se a Grécia, cultura modelar para essa autora, estivesse dentro de cada ser e fosse capaz de operar transformações.

Na sétima estrofe, o sujeito lírico explica que a procura de si próprio trará momentos de perdição e de desunião interiores para depois reatar e reunir as suas forças internas e as ações humanas (*Sem cessar se busca e se perde se desune se*

¹⁴ Verificar imagem d'O príncipe dos Lírios no Anexo G

reúne). Essa experiência e vivência de morte e vida, destruição e renascimento é a *dança do ser*, que apresenta por companheiro Dionísio, metáfora da força da vida. Segundo o mito, esse deus passou por vários processos de morte e ressurreição. Primeiramente, foi dilacerado pelos titãs, mas seu coração foi salvo por Atena, que o entregou a Zeus. Esse, por sua vez, engoliu o coração de Dionísio e o fez ser gerado novamente por Semele; contudo, devido à morte dessa, Zeus tirou-o das entranhas da mãe ainda no sexto mês de gestação e enxertou-o em uma de suas próprias coxas, de onde ele saiu no seu devido tempo.

Dessa forma, o eu-lírico sugere que apenas aqueles que se deixam passar por esse processo de destruição e reconstrução interiores possuem Dionísio crescendo dentro de si, ou seja, dançam a *dança do ser* e estão em constante renascimento.

Nas duas últimas estrofes, o sujeito lírico reflete sobre os frutos colhidos após essa viagem de reconhecimento interior e verifica que *era azul o sol que tocava seu ombro*. Havia algo de divino em sua vida: o mar e a luz do sol eram azuis. Segundo Luker (1997), o azul simboliza as alturas iluminadas, o infinito e o divino. Sendo assim, verifica-se que, após um processo de reflexão e busca interior, o eu-lírico acaba por conscientizar-se que traz um pouco do divino em si: ele percebe que, apesar da distância temporal e geográfica, há muito da cultura grega em sua memória, devido à grande influência emanada por essa civilização às demais culturas.

Vale ressaltar que há no poema o jogo antitético do claro/escuro, reforçando essa ação do re(conhecimento) interior por parte do sujeito lírico. Observa-se que, em meio a esse jogo, predomina a claridade e a luz, pois ao final dessa jornada de busca interior o eu-lírico se mostra mais consciente de si próprio. As imagens sinestésicas de claridade e luz podem ser encontradas nos seguintes versos: *na antiqüíssima juventude do dia; (...) Caminhei na luz nua; (...) no sol dos meus pátios vazios; (...) atravessei o dia; (...) imanentes ao dia*; e contrastam com as imagens de escuridão, como por exemplo, *o abismo pedra a pedra anêmona a anêmona; o respirar de sussurrada treva (...); pupilas semi-azuis de penumbra e terror*.

Nesse poema, é possível verificar a originalidade de Sophia por meio da recuperação que ela faz dos mitos gregos. Segundo Valery (*apud* Nitrini, 2000), a originalidade reside na eficácia da digestão da obra geradora da influência, no caso de Sophia, os mitos e a cultura grega. Nota-se a qualidade dessa “digestão” pelo

fato de o mito do Minotauro apresentar-se completamente diferente daquele original. Sophia resgatou um mito exterior composto por palácio, labirinto, fera (minotauro) e herói (Teseu) e modificou sua estrutura construindo um novo mito, interiorizado, constituído pelo homem, alma, desconhecido, destruição e renascimento. Dessa forma, verifica-se que a influência recebida dos elementos culturais gregos foi assimilada de um modo diferente e criativo, culminando na originalidade dessa poetisa.

O terceiro poema, intitulado *O poeta trágico* retoma o mito do minotauro devido às referências ao labirinto e ao touro, respectivamente, no primeiro e no sexto verso. Contudo, essa retomada do mito se faz de maneira diferente do poema anterior, bem como do mito original:

O poeta trágico

No princípio era o labirinto
 O secreto palácio do terror calado
 Ele trouxe para o exterior o medo
 Disse-o na lisura nos pátios no quadrado
 De sol de nudez e de confronto
 Expôs o medo como um touro debelado
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Nesse poema, dando continuidade ao tom narrativo, o eu-lírico estabelece uma relação entre o labirinto no qual o minotauro estava encerrado com o texto dramático (tragédia) produzido pelos poetas trágicos, não por acaso título do poema (*O poeta trágico*). De acordo com Aristóteles (1973), a tragédia, por suscitar o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções, ou seja, espécie de remédio da alma, ajudando as pessoas do auditório a expelirem suas próprias dores e sofrimentos ao assistirem o desenlace numa representação dramática.

Nesse sentido, o eu-lírico faz da tragédia uma espécie de Teseu, capaz de acabar com o terror recluso ao labirinto. Esse labirinto pode ser analisado como uma metáfora do medo e dos conflitos internos intrínsecos a cada ser humano (*o secreto palácio do terror calado*). Dessa forma, apenas um poeta trágico seria capaz de exteriorizar esse medo (*Ele trouxe para o exterior o medo*), falar abertamente dos conflitos que atingem ao ser humano (*Disse-o na lisura dos pátios no quadrado*), isto é, confrontá-lo com a realidade (*De sol de nudez e de confronto*) e, assim, expor o medo para que esse seja dominado (*Expôs o medo como um touro debelado*).

Outrossim, o que se verifica é a ocorrência de uma gradação no segundo, quarto e sexto versos, que é reforçada inclusive pelas rimas alternadas presentes: calado / quadrado / debelado. Essa gradação mostra o caminho percorrido pelo temor humano, que vai da sua interiorização, passando pela exposição até chegar à sujeição. O medo é um *terror calado*, que passa a ser mostrado no *quadrado*, símbolo da Terra segundo Luker (1997), para, em seguida, ser manifesto como um *toiro debelado*, ou seja, um touro vencido, dominado. A adjetivação expressiva no verso *secreto palácio do terror calado* e a comparação (...) *o medo como um toiro debelado* reforçam a tragicidade do tema.

O que se percebe nesse poema é a genialidade de Sophia em expor a função da tragédia de uma maneira poética. Reporta-se ao mito do minotauro ao deparar-se com a beleza da cidade histórica, a fim de tecer uma comparação com a função exercida pela tragédia no público. Nesse sentido, verifica-se que o conceito de originalidade cunhado no século XVI, e exposto anteriormente por Odette de Mourgues (*apud* Nitirini, 2000), no qual um autor escolhia um assunto e movido pelas pressões entre a tradição e o costume de seu tempo criava algo original, pode perfeitamente ser aplicado a esse poema de Sophia. O conflito apresenta-se na medida em que analisa o ser humano e o mundo de seu tempo, com todos os problemas que o século XX com sua “modernidade” acarretou a esses, e compara-os com a cultura da Grécia antiga, tida por ela como modelo de civilização.

Esse poema nasce do conflito entre a verificação do sofrimento do homem moderno, causado pela interiorização de seus medos, e a maneira como os gregos purgavam seus temores no intuito de viverem melhor, com suas almas livres desses sentimentos prejudiciais. Desse conflito, nasce uma produção poética inovadora que resgata o mito do minotauro, metáfora do interior humano desconhecido e, também, a tragédia grega, sugerindo que, atualmente, as pessoas são capazes de purgarem seus sentimentos interiores, não necessariamente por meio da tragédia como fizeram os gregos, mas de uma forma semelhante, por meio da literatura, que é capaz de confrontar o indivíduo consigo mesmo expondo seus medos e fazendo com ele os domine.

O quarto poema intitulado *O templo de Athena Aphaia* faz menção a um dos mais conservados santuários gregos localizado na ilha de Egina¹⁵. Esse templo era

¹⁵ Verificar a imagem do templo de Atena Afaia no Anexo H.

dedicado a uma deusa local denominada Afaia, associada com a deusa grega Atena. A própria forma do poema remete para o estilo de construção desse templo, ou seja, o interior desse santuário é dividido em três naves e o poema é dividido em três estrofes.¹⁶ Trata-se de uma ode, poema estruturado em três estâncias, a estrofe, a antiestrofe (inversão) e o épodo. Na estrofe, o eu-lírico compara as colunas do templo de Afaia a uma espiga de trigo; na antiestrofe, ao invés de parecer uma espiga de trigo, as colunas se parecem com raparigas, e no épodo o sujeito lírico se utiliza das imagens da espiga e da rapariga, e conclui que as colunas do templo na realidade se parecem com raparigas de trigo:

O templo de Athena Aphaia

O templo de Athena Aphaia é claro doirado e terrestre:
Espiga de trigo
Erguida para o céu nos píncaros de Egina

O templo de Athena Aphaia é claro doirado e terrestre:
Raparigas
Erguida para o céu nos píncaros de Egina

O templo de Athena Aphaia em sua áspera doçura cereal
É claro doirado e terrestre como raparigas de trigo
Que os deuses transformam em coluna
Junto ao mar nos píncaros de Egina
(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

O eu-lírico associa a harmonia e o equilíbrio transmitidos pelo templo com a fertilidade e a vida ao tecer a comparação das colunas, base de sustentação do templo, com as espigas de trigo e as raparigas (moças jovens), pois ambas são símbolos da fertilidade e da vida, segundo Luker (1997). Além disso, verifica-se no segundo verso de cada estrofe uma gradação nesse sentido: espiga de trigo, rapariga e rapariga de trigo, ou seja, o que sustenta o templo, passando a impressão de que vida, fertilidade e prosperidade não são apenas as espigas de trigo e nem as raparigas, mas as raparigas de trigo, concentração máxima da vida e da fertilidade, uma vez que reúne em apenas uma imagem a carga simbólica dos dois elementos. Além disso, o primeiro verso é repetido no início das demais estrofes, paralelamente: *O templo de Athena Aphaia*, ressaltando a importância e a beleza desse templo grego, por exemplo.

¹⁶ Informações obtidas a partir do site
<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/contextos/409.htm>

Na última estrofe, o eu-lírico esclarece que os arquitetos dessas colunas que sustentam o templo de Afaia foram os deuses (*Que os deuses transformaram em coluna*). Dessa forma, pode-se depreender que esse santuário é uma manifestação dos deuses na terra, já que o sujeito lírico reforça a cada estrofe que o templo de Atena Afaia é terrestre (*O templo de Athena Aphaia é claro doirado e terrestre*), sendo, portanto um modo de o homem se relacionar com o divino.

O que se pode observar é que Sophia se utilizou de um patrimônio histórico grego, o templo de Atena Afaia, a fim de mostrar que é possível ao ser humano comunicar-se com o divino por meio da observação atenta de coisas pequenas, porém fundamentais: as colunas de um templo. Nesse sentido, verifica-se que esse poema constituiu-se em uma absorção de vários outros textos, entendendo o texto da mesma forma como Kristeva, ou seja, uma variedade de sistemas sógnicos, quer sejam obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes. Pode-se dizer, assim, que esse poema surgiu do confronto entre o texto lido por Sophia diariamente em seu país, Portugal, com seus desdobramentos sociais, políticos, econômicos e culturais; com o texto sócio-histórico e cultural apresentado por Egina, em 1970, data da viagem de Sophia a essa ilha Grega.

Desse confronto nasceu um texto que espelha a prosperidade, a fertilidade e a divindade que apenas um templo refletia em contraposição com o mundo circundante, que praticamente aboliu o sagrado de si, isto é, o estado extasiado do sujeito lírico frente ao templo de Afaia deve-se a carência dos atributos emanados pelo templo no texto ao qual o eu-lírico costumeiramente lia em seu país.

No quinto poema, intitulado *O Efebo*, o eu-lírico tece uma comparação entre uma escultura do século V a.C. denominada “Jovem Kritios”¹⁷, assim designada por haver sido feita segundo o estilo do escultor Kritios, e uma ânfora, vaso de cerâmica com duas asas simétricas e fundo pontiagudo usado pelos gregos para armazenar vinho, azeite e água (*Claro e esguiamente medido como a amphora*):

O efebo

Claro e esguiamente medido como a amphora
 Como a amphora
 Ele contém um vinho intenso e resinado
 A lucidez da sua forma oculta a embriaguez
 A sua claridade conduz-nos ao encontro da noite
 A sua rectidão de coluna preside à imanência dos desastres

¹⁷ Verificar a imagem da escultura de Kritios no Anexo I.

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Nessa comparação reiterada (*como a amphora / como a amphora*), o sujeito lírico sugere que o contato com a escultura do Jovem Kritios tem o poder de trazer-lhe vida, tornando-o mais próximo do divino. Pode-se verificar esse fato, pois no segundo verso o eu-lírico compara o vinho existente na ânfora ao Jovem Kritios. Ambos possuem *um vinho intenso e resinado*, ou seja, ele remete novamente a retsina, um vinho branco aromatizado com resina de pinho e produzido somente pelos gregos. Sabe-se que tanto o vinho quanto a resina simbolizam a vida. Segundo Lurker (1997), o vinho na crença de muitos povos e religiões simboliza o elixir da vida, além disso, acredita-se que o estado de êxtase provocado por ele gera proximidade aos deuses. A resina, por sua vez, é uma secreção viscosa extraída do pinheiro, que simboliza, conforme Luker (1997), a renovação da vida.

Nesse sentido, pode-se se afirmar que a proximidade com a estátua é capaz de gerar vida e aproximar o sujeito dos deuses, pois a luminosidade que dela emana leva o ser ao encontro da noite, das trevas (*A sua claridade conduz-nos ao encontro da noite*). Para Lurker (1997), as trevas são capazes de revelar mistérios profundos, sendo assim, a imagem do jovem Kritios aproxima o ser ao sagrado, pois lhe revela mistérios profundos. Entretanto, apenas aqueles que souberem apreciar a escultura serão capazes de enxergar esses mistérios, uma vez que, apesar da luminosidade que envolve a escultura, a concisão formal da mesma encobre todos os benefícios que ela é capaz de gerar (*A lucidez de sua forma oculta a embriaguez*). Finalmente, com relação à parte formal, verifica-se que o poema é composto por apenas uma estrofe, constituída por seis versos. Sabendo que o número seis, entre outros sentidos, é símbolo da relação entre o céu e a terra, verifica-se que o próprio aspecto formal do poema remete para esse processo de ligação entre o humano e o divino.

Carvalho (1986) ressalta que a repetição de um texto por outro nunca é inocente, pois carrega em si certa intencionalidade: dar continuidade, subverter ou modificar entre outras intenções. Desse modo, ao recuperar elementos da cultura grega, tais como a escultura do jovem Kritios, a retsina e a ânfora, observa-se uma retomada com a intenção de dar continuidade àquilo que esses elementos representaram no mundo grego: a ligação do homem ao divino. Sophia intenta trazer para o contexto no qual ela vive, desprovido do divino, o valor dos elementos

culturais do mundo grego que fundamentaram a civilização ocidental da qual faz parte. Trata-se de uma busca de valores essenciais, que se perderam ao longo da história e que o mundo atual se encontra desprovido, rememorados no encontro real e no tempo histórico presente nos versos.

O sexto poema intitulado *Ariane em Naxos* retoma o mito de Teseu e Ariane e mostra, por meio de um pensamento dialético, a evolução do ser. A própria estrutura do poema aponta para esse fato. Trata-se de uma ode, um poema de três estâncias, nas quais a primeira estrofe traz a situação inicial de Ariane; a segunda, a antiestrofe, apresenta uma modificação na estrutura inicial, ou seja, algo ocorre e muda a situação na qual Ariane se encontrava; e, por fim, a terceira, o épodo, traz uma conclusão para a história de Ariane, por meio de uma síntese dos dois aspectos ocorridos anteriormente:

Ariane em Naxos

Tu Teseu que abandonadas amadas
 Junto de um mar inteiramente azul
 Invocavam deixadas
 No deserto fulgor de junho e sul

Junto de um mar azul de rochas negras
 Porém Dionysos sacudiu
 Seus cabelos azuis sobre os rochedos
 Dionysos pantera surgiu

E pelo Deus tocado renasceu
 Todo o fulgor de antigas primaveras
 Onde serei ou fui por fim ser eu
 Em ti que dilaceras

(ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

A própria estrutura métrica e rímica do poema aponta para esse processo dialético. Na primeira e na terceira estrofes, nas quais a situação se encontra em equilíbrio, a métrica e as rimas são regulares, ou seja, são três versos decassílabos e um hexassílabo, e as rimas são alternadas num esquema como o seguinte, respectivamente, ABAB, ACDC e EAEA. Por sua vez, a segunda estrofe, na qual ocorre a situação de desequilíbrio, o esquema métrico e rímico diferem do restante do poema. Trata-se de uma estrofe composta por dois versos decassílabos e dois eneassílabos, cujas rimas alternadas ocorrem apenas entre o segundo e o quarto versos.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico se refere à passagem mitológica, na qual Teseu, depois de haver vencido o minotauro com a ajuda de Ariane, voltou para sua terra levando-a consigo; porém, ao perceber que essa estava dormindo, abandonou-a na ilha de Naxos (*Tu Teseu que abandonas amadas / Junto de um mar inteiramente azul*). Verifica-se, portanto, que Teseu é o interlocutor do sujeito lírico: *Tu Teseu*.

Na segunda estrofe, o eu-lírico faz menção a uma outra passagem mitológica, na qual Dionísio, apaixonado por Ariadne, aparece na ilha a fim de convencer Ariane a se casar com ele (*Dionysos pantera surgiu*).

Na terceira estrofe, tem-se a referência ao trecho mitológico, no qual Ariane, convencida por Dionísio, casa-se com ele e vai para o Olimpo, onde recebe uma coroa de ouro do seu amado (*E pelo Deus tocada renasceu*). Nessa estrofe, o eu-lírico, nos dois últimos versos, relaciona esse mito de Ariane, exposto nas demais estrofes, à sua vida. Ele sugere que, por meio de um sofrimento muito grande (*Em ti que dilaceras*), como o passado por Ariane ao ser abandonada por Teseu, o ser é capaz de amadurecer e descobrir forças até então inativas em seu interior, como quando Ariane descobriu a paixão do deus por ela, fato esse que o levará a uma situação de glória, de abundância, até então desconhecida, como a ida de Ariane para o Olimpo e o recebimento de uma coroa de ouro, um símbolo, segundo Luker (1997), da soberania e da participação no ser celestial.

Observa-se no poema uma total ausência de pontuação que dificulta a leitura. Como nos demais poemas da seção cujo espaço é a Grécia, a referência ao azul do mar se evidencia nos versos: *mar inteiramente azul; mar azul de rochas negras; cabelos azuis*. A luminosidade presentifica-se no *deserto fulgor de junho e sul* (período do verão, do calor e do sol) e o *fulgor de antigas primaveras*.

Segundo Odette Mourgues (*apud* Nitrini, 2000), o princípio artístico do século XVI consistia em imitar, mas não de maneira servil, ao contrário, o autor deveria impregnar a obra com sua marca peculiar. Nesse sentido, pode-se observar esse princípio artístico na obra de Sophia na medida em que ela transpõe o mito de Ariane para o poema, mas deixa sua marca própria ao relacioná-lo com sua realidade, mostrando os benefícios do sofrimento.

Dessa forma, há a recuperação do mito de Ariane e a atualização do mesmo, já que, em Sophia, o mito deixa de ser apenas uma história de amor de encontros e desencontros para se tornar um exemplo do que o sofrimento é capaz de fazer ao

ser humano: torna-o mais consciente de si próprio e aproxima-o aos deuses, àquilo que é sagrado, a exemplo de Ariane, que foi levada ao Olimpo, onde estaria em contato com os principais deuses gregos.

O sétimo poema, intitulado *Lamentação de Adriano sobre a morte de Antinoos*, retoma a história já exposta anteriormente a respeito do imperador Adriano e seu amante Antinoos, que morreu afogado no rio Nilo. Trata-se de um epigrama, poema breve composto de dois ou mais versos e que, na origem, era utilizado nos epitáfios das lápides.

Desse modo, o conteúdo desse poema sugere uma inscrição lapidar devido ao tom triste e sem esperança assumido pelo eu-lírico, que se coloca no lugar do imperador Adriano, cedendo-lhe completamente a voz, ou seja, Adriano, ainda que estivesse vivo, considerava-se morto devido à perda de seu amante, que representava a figura do divino na terra, conforme explicado em poemas anteriores:

Lamentação de Adriano sobre a morte de Antinoos

Não escreverei mais o teu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas
 Porque estás morto
 E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

No primeiro verso, o eu-lírico explica que não mais teria seu nome grafado sobre a cera da tabuinhas (*Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas*). Sabe-se que na Antigüidade pagã, os antigos chamavam dípticos a duas tábuas de madeira, metal ou marfim, unidas e recobertas de cera no interior, de maneira a permitir tomar notas com um estilete. Na Grécia e na Itália antigas, os magistrados, governadores e grandes do Estado usavam os dípticos, para neles inscreverem o seu nome e a data da sua nomeação ou eleição e os distribuírem aos amigos como lembrança: tratava-se de uma maneira de se conservar a memória¹⁸. Contudo, depois de morto Antinoos e com ele o projeto de viver a condição divina, ao eu-lírico não interessa ter o nome lembrado pela posteridade, por não acreditar em uma vivência distante do projeto divino (*E contigo morreu o meu projeto de viver a condição divina*).

¹⁸ Informações obtidas a partir do site:
http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/liturgia/a_divina_liturgia_explicada_e_meditada1.htm

Trata-se da recuperação de uma história ocorrida no mundo antigo com o intuito de dar continuidade à mesma, mostrando que, assim como Adriano, que se recusava a continuar seu projeto de vida sem a presença do divino, representado pela figura de Antinoos, o homem moderno não deveria desligar-se do divino como tem feito. Sophia, ao recuperar a história de Adriano e Antinoos dá seqüência ao (re)conhecimento dos valores culturais do mundo grego e a sua continuidade na civilização ocidental.

No último poema dessa seção, denominado *Os Gregos*, o eu-lírico explica a sua crença num mundo transparente, no qual convivem homens e deuses. O sujeito lírico reflete sobre o sagrado originário dos elementos naturais. Esse fato é corroborado pela forma do poema, um único bloco composto por quatorze versos, sinalizando para o fato de que o mundo no qual o ser humano vive não se encontra separado do mundo dos deuses, pois ambos convivem na mesma esfera:

Os gregos

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredado à luz
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga
 A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo

O meandro do rio o fogo solene da montanha
 E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre
 Emergiam em consciência que se vê
 Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia –
 Esta existência desejávamos para nós próprios homens
 Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
 O estar-ser-inteiro inicial das coisas –
 Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece

E também à treva interior por que somos habitados
 E dentro da qual navega indicível o brilho
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

O eu-lírico reitera a narrativa mitológica ao afirmar que os deuses possuem a mesma essência dos elementos naturais (*Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante / Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredado à luz*) e sua presença é percebida na observação das coisas simples como, por exemplo, na agitação das ondas do mar, no verde do bosque, na cor dourada do trigo (*Neles o longo friso branco das espumas, o tremular da vaga / A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo*); é dessa forma, pois, que se manifestam a todo aquele que contempla esses aspectos da natureza (*Emergiam em consciência que se vê*).

Nesse sentido, os homens começaram a estabelecer rituais que os restaurasse à sua totalidade inicial (*Esta existência desejávamos para nós próprios homens / Por isso repetíamos os gestos rituais que estabelecem / O estar-ser inteiro inicial das coisas*), ou seja, se para Sophia é a natureza que contém a origem de tudo, que possui a verdade antiga das coisas, o homem buscou rituais que pudessem torná-lo uno à natureza. Esse ritual consistia em observar atentamente os elementos naturais, ou, nas palavras do próprio sujeito lírico, *a todas as formas que a luz do sol conhece*. Além dos aspectos naturais, o ritual consistia em atentar-se para os aspectos desconhecidos do seu próprio interior, pois nele há mistérios capazes de trazer vida e glória aos seres humanos (*E também à treva interior por que somos habitados / E dentro da qual navega indicível o brilho*).

Nesse poema, Sophia não resgata nenhum mito ou elemento da arte grega, mas traz uma reflexão do pensamento grego, ou seja, resgata o ideal de vida desses povos, explicando a importância dada por eles aos rituais e aos elementos naturais. Nesse sentido, conforme pontua Kristeva, que a repetição de um texto por outro nunca é inocente, pode-se afirmar que, ao colocar a forma de pensamento dos gregos em um poema, Sophia tentou ilustrar a distância entre a sociedade atual e a sociedade antiga, a fim de mostrar como o homem se afastou do padrão original das coisas, perdendo, pois, sua totalidade e vivendo de forma fragmentada, sem que muitas vezes perceba esse fato.

3.2.6 Em memória

A última seção da obra *Dual*, intitulada *Em Memória*, é composta por sete poemas que tratam, em geral, a respeito de um período de grande sofrimento para o povo português: a ditadura Salazarista, um regime político autoritário e corporativista que vigorou durante quarenta e um anos em Portugal, trazendo medo e terror para a população.

Como o próprio título dessa seção sugere, os poemas trazem uma recordação triste desse tempo, por meio de situações de violência ocorridas devido a um governo que não se preocupava com seu povo, mas apenas com o domínio territorial, como, por exemplo, no poema *Em memória*, no qual é lembrado o fato em

que Salazar se recusou a deixar Goa, cidade estado da Índia que durante muitos anos foi de domínio português, ocasionando a morte de muitos portugueses devido à pouca resistência que seu exército oferecia frente ao exército indiano. Recorda-se também por meio de homenagens à pessoas que ofereceram resistência a esse regime político, como, por exemplo, no poema *Catarina Eufémia*, tem-se um tributo a uma ceifeira alentejana que foi assassinada por um tenente em uma greve de assalariados rurais, tornando-se símbolo da resistência ao regime salazarista. Há ainda a lembrança de lugares que representavam o medo e a tortura, como, por exemplo, no poema *Caxias 68*, que remete à cidade na qual se localizava uma prisão que utilizava a tortura como método de coerção durante a ditadura Salazarista.

Além disso, nessa seção, algumas composições poéticas trazem reflexões a respeito das injustiças sociais, como, por exemplo, o poema *Retrato de uma princesa desconhecida*, que tece uma crítica às desigualdades sociais, ressaltando que, para sustentar o luxo de alguns, muitos são escravizados. Em alguns poemas, o eu-lírico invoca a presença de Deus e de Camões, respectivamente, nos poemas *A paz sem vencedor e sem vencidos* e *Camões e a Tença*, a fim de que esses possam ajudar aos necessitados de alguma forma.

Nesse sentido, como se pode verificar, essa seção traz poemas ligados aos temas referentes às injustiças sociais, e não retoma elementos do mundo clássico e da poesia de Ricardo Reis, não constituindo, portanto, objeto de análise dessa pesquisa.

3.3 O NOME DAS COISAS E OS REFLEXOS DO MUNDO GREGO NO MUNDO POÉTICO DE SOPHIA

A coletânea de poesias *O nome das coisas* foi publicada em 1977 e, como o próprio título sugere, traz poemas cuja função principal é a nomeação de coisas, que vão desde denúncias a elementos do cosmos. Esse ato de dar nome aos seres, às circunstâncias e às situações é, de certa forma, uma maneira de conhecer e emprestar um sentido à realidade circundante. Contudo, em Sophia, o ato de

nomear não se limita apenas a conhecer e a dar sentido, ele também exorciza e denuncia, chamando as coisas pelo seu nome.

Essa coletânea apresenta-se dividida em três partes, que não trazem título, porém, as duas primeiras mostram datas, respectivamente, 1972-73 e 1974-75, que correspondem ao período no qual os poemas foram produzidos. Nessas partes é possível verificar-se uma variedade de formas poéticas, que incluem desde epigramas e odes à poemas que não se configuram em forma fixa determinada. Além disso, em geral, os textos não apresentam pontuação, sendo mínima quando a poetiza se utiliza desse recurso.

Visto que o objetivo dessa pesquisa é verificar a intencionalidade ideológica de Sophia ao recuperar elementos da obra poética de Ricardo Reis bem como da cultura grega, somente serão analisados os poemas que apresentam esses elementos, cumprindo, pois, o objeto de estudo proposto inicialmente.

3.3.1 I 1972 – 1973

A primeira parte da obra *O nome das coisas* é composta por doze poemas, contudo, apenas dois serão analisados por vincularem-se à temática da pesquisa.

O primeiro poema, denominado Grécia – 72, traz uma definição do que é a Grécia para o sujeito lírico. Trata-se de um país modelar, que mesmo frente às maiores diversidades não hesita e acaba por transpor os obstáculos, como por exemplo, as dificuldades enfrentadas, no século V a.C., com os Persas, que invadiram a Grécia por duas vezes e não obtiveram vitória em nenhuma delas:

Grécia – 72

De novo os persas recuarão para os confins do seu império
 Afundados em distância confundidos com o vento
 De novo o dia será liso sobre a orla do mar
 Nada encobrirá a pura manhã da imanência
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Nesse poema, o eu-lírico retoma esse fato ocorrido com os Persas e transpõem-no para o futuro, como se verifica no primeiro verso: *De novo os Persas recuarão para os confins do seu império*. Nesse sentido, os Persas se tornam uma

metáfora do perigo a ser enfrentado e vencido nos dias atuais, ou seja, o completo afastamento das origens, do *ser estar primordial das coisas*, para utilizar as palavras da própria Sophia em poemas anteriores. Por isso, no segundo verso, o sujeito lírico afirma que os persas estão *Afundados em distância confundidos com o vento*, ou seja, eles estão muito afastados das origens e acabam por se tornar parecidos com o vento, metáfora de vaidade, efemeridade.

Dessa forma, o eu-lírico sugere que as pessoas cujos objetivos são coisas vãs e fugazes não permanecerão perto de um país como a Grécia, onde o primordial e o genuíno são inerentes a ele (*Nada encobrirá a pura manhã da imanência*), ou seja, a Grécia é o local no qual o ser pode estar em contato com a origem das coisas.

Nesse poema não há a recuperação de nenhum mito, nenhuma obra de arte ou de algum local representativo da Grécia; contudo, o que se observa é uma retomada geral de todos esses aspectos a fim de compor a visão do que é a Grécia para o sujeito lírico: um exemplo de harmonia e justiça, um local no qual os seres podem atingir a totalidade por estarem muito próximos da origem das coisas, ou seja, é o modelo de civilização concebido pelo eu-lírico.

Um outro poema a ser analisado intitula-se *O Palácio*, e nele, o sujeito lírico retoma o mito do Minotauro conferindo-lhe novos significados, isto é, há uma renovação desse mito grego, que aparece em um contexto diferente do seu original e, portanto, conforme afirma Carvalho (1986), nesse novo contexto, a poeira do mito original é sacudida e ele se reveste de cores atuais:

O palácio

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

Estátuas escadas veludo granito
Tílias o cercavam de música e murmúrio
Paixões e traições o inchavam de grito

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

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

Era um dos palácios do Minotauro
 - o da minha infância para mim o primeiro
 Ali o túmulo cego confundia
 O escuro da noite e o brilho do dia
 Ali era a fúria o clamor o não-dito
 Ali o confuso onde tudo irrompia
 Ali era o Kaos onde tudo nascia
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Já na primeira estrofe tem-se referência ao Minotauro, porém, no contexto do poema, ele não se limita a estar em apenas um palácio, como ocorria no mito original, pois o eu-lírico sugere haver mais de um quando afirma *Era um dos palácios do Minotauro*. Nesse novo contexto, o Minotauro deixa de ser aquele monstro nascido da relação de uma mortal com um touro, para se tornar o interior desconhecido e cheio de mistérios relativos a infância do sujeito lírico (*o da minha infância para mim o primeiro*).

Ao longo do poema é possível verificar que o eu-lírico funde sentimentos da infância com lembranças da arquitetura de uma casa na qual ele passou boa parte de sua vida. Nesse sentido, ora tem-se a descrição arquitetônica do local, ora de sentimentos profundos, como se pode observar a segunda estrofe: *Estátuas escadas veludos granitos / Tílias o cercavam de música e murmúrio / Paixões e traições o inchavam de gritos*. Nesse trecho, o eu-lírico, nos primeiros versos, por meio de substantivos, descreve o interior do local onde viveu, que pelo teor dos elementos citados, tratava-se de um local abastado economicamente. Em seguida, no terceiro verso, começam a ser confundidos os sentimentos do eu-lírico com as situações que ocorreram no palácio, pois as paixões e as traições estavam tanto dentro do palácio como no interior do sujeito lírico.

A terceira estrofe mostra com clareza essa duplicidade significativa que a palavra palácio adquire no poema, podendo ser tanto a construção arquitetônica de uma casa como o interior do sujeito lírico. Por meio da descrição do interior do palácio tem-se também a descrição do auto-conhecimento do sujeito lírico. No primeiro verso ele sugere a revelação do interior desconhecido através da imagem do espelho (*Espelho ante espelho tudo aprofundavam*). Segundo Luker (1997) o espelho permite ver por trás das coisas, torna-se símbolo da revelação de uma

verdade mais elevada, oculta. No segundo verso, toda a descrição dessa casa remete para o aprofundamento interior do sujeito lírico, pois se percebe que a casa não tinha um pátio, mas um átrio, ou seja, não se trata de algo externo, mas interno, onde tudo focalizava esse interior (*As varandas eram por dentro / Viradas para o centro*) e de onde surgiam as vozes, ou seja, as revelações mais profundas e desconhecidas pelo sujeito lírico (*Em grandes vazios as vozes ecoavam*).

Na quarta estrofe, novamente o eu-lírico retoma as lembranças de sua infância descrevendo esse palácio, que era cheio de vida durante o ano todo (*Ali a magia como fogo ardia de março a fevereiro*), pois até mesmo os objetos tinham vida (*Tudo tilintava tudo estremecia*). Essa estrofe também possui aquela duplicidade de sentido que vem se arrastando ao longo do poema, uma vez que, da mesma forma que a casa com toda essa manifestação vital ardente, o interior do eu-lírico também se mostra cheio de magia e de brilho com muitas coisas desconhecidas, mas que se desejam manifestas e por isso tilintam e estremecem.

Na quinta estrofe ocorre novamente um aprofundamento interior, onde imagens confusas e desconhecidas surgem na memória do sujeito lírico, tornando o caos existente em criatividade viva. Pode-se afirmar que é do meio da confusão (*Ali o tumulto cego confundia / o escuro da noite e o brilho do dia*) e do desconhecido (*Ali era a fúria o clamor o não-dito*) que brota toda a criatividade do eu-lírico (*Ali o confuso onde tudo irrompia / Ali era o Kaos onde tudo nascia*).

Nesse poema, pode-se verificar que a forma se apresenta estritamente relacionada ao conteúdo, pois as estrofes nas quais predominam as descrições do palácio e de algumas lembranças do passado, o número de versos é menor, como se observam na primeira, segunda e quarta estrofes, cujo número de versos são, respectivamente três, três e quatro. Já nas estrofes em que se nota uma densidade psicológica grande devido ao aprofundamento interior do eu-lírico, as estrofes são maiores, apresentando sete versos, como se percebe na terceira e quinta estrofes. Esse número de versos também é sugestivo: segundo Lurker (1997), o número sete simboliza a totalidade, a plenitude. Nesse sentido, o homem somente será pleno e total quando se conhecer a si próprio e para isso será necessário o olhar para dentro de si a fim de descobrir seus mistérios interiores, ou conforme o eu-lírico, seu minotauro trancado no labirinto.

Os demais poemas dessa seção trazem assuntos variados, que abrangem desde a crítica social pelo descaso por aqueles que morrem nas guerras

(descolonização das colônias portuguesas na África), lutando por seu país, mostrado no poema *Guerra ou Lisboa – 72*, à poemas de cunho homenageante como *Cíclades* e *Fernando Pessoa ou poeta em Lisboa*, que evocam e homenageiam esse importante poeta português e como *Para Arpad szenes* e *Sóror Mariana – beija*, que homenageiam, respectivamente, Arpad szenes, pintor húngaro, marido da pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que foi um dos representantes da escola de Paris dos anos 40, e Sóror Mariana Alcoforado, uma religiosa que professou no Convento da Conceição em Beja e a quem foi atribuída a autoria das *Lettres Portugaises*, publicadas em Paris em 1669 por Claude Barbin e consideradas obra-prima da literatura mundial. Além dessas personalidades, Sophia também faz um poema a Che Guevara, que não se pode considerar uma homenagem devido ao tom crítico manifestado em parte do poema a esse Revolucionário e líder político latino-americano, cuja negação a aderir-se tanto ao capitalismo quanto ao comunismo ortodoxo transformou-o num emblema da luta socialista. Os outros poemas *Como o rumor* e *Sua Beleza* tratam, respectivamente, da crença de Sophia na totalidade do ser via à proximidade com a origem das coisas e a comparação da beleza de alguém com os quadros pintados por Mantegna e por Picasso.

3.3.2 II 1974 – 75

Essa segunda parte da obra *O nome das coisas* é composta por vinte e cinco poemas, contudo, apenas dois se referem à temática do mundo grego.

O primeiro poema a ser analisado nessa seção intitula-se *O rei de Ítaca* e faz menção ao herói grego Ulisses, protagonista da *Odisséia* de Homero. O eu-lírico retoma a figura mítica de um herói conhecido por sua inteligência elevada e compara-a com o homem dos dias atuais.

Segundo Aguiar e Silva (1993), a intertextualidade nunca é gratuita, pois ao recuperar elementos de outras obras, o autor manifesta uma visão de mundo oculta que se acredita ou recusa. No caso do poema de Sophia, percebe-se que a retomada da figura de Ulisses recupera uma visão não qual a autora acredita, contrapondo-a com a visão de mundo do homem atual, que ela julga errada, como

se observa nos seguintes versos: *A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão:*

O rei de Ítaca

A civilização em que estamos é tão errada que
 Nela o pensamento se desligou da mão
 Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
 E gabava-se também de saber conduzir
 Num campo a direito o sulco do arado
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Nessa primeira estrofe, o eu-lírico declara abertamente a sua oposição ao modo de vida do homem moderno, cuja forma de produção fragmentada fez com que o inventor de determinada criação não seja o mesmo que a execute.

A fim de mostrar quão absurdo é esse modo de vida, o eu-lírico relembra os feitos de Ulisses, que além de fazer seu barco, sabia conduzi-lo (*Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco / E gaba-se também de saber conduzir*). Nesse sentido, traça um quadro comparativo expondo ações de homens que viveram em tempos diferentes, mostrando como o ser humano, ao longo do tempo, distanciou-se do natural, daquilo que se considera normal, o pensamento e a ação serem feitos pela mesma pessoa. Esse quadro comparativo é reforçado inclusive pela forma do poema, dividido em duas estrofes, onde a primeira versa sobre o homem moderno e a segunda, sobre Ulisses, representante do mundo grego antigo, civilização modelar para Sophia. Além disso, se no título do poema tem-se algo que relembra o mundo grego ideal, na forma, há algo que mostra a fragmentação da civilização moderna, uma vez que o poema não apresenta regularidade métrica nem rímica.

Dessa forma, o que se verifica nesse poema é que, novamente, Sophia se utilizou de elementos da civilização grega antiga para traçar seu perfil de mundo ideal, ou seja, ao resgatar a figura de Ulisses como modelo de homem da Grécia antiga, ela intentou dar continuidade a um modo de vida que ela acredita e valoriza.

O segundo poema a ser analisado, intitulado *O Minotauro*, traz o significado do que é esse monstro mitológico para o eu-lírico. Visto estar em um livro que tem por título *O nome das coisas*, o que o sujeito lírico faz é definir de maneira poética o que é o minotauro. Assim, a própria forma do poema, uma estrofe com apenas três versos, lembra o modo como as palavras aparecem no dicionário, de forma breve e concisa:

O Minotauro

Assim o minotauro longo tempo latente
 De repente salta sobre a nossa vida
 Com veemência vital de monstro insaciado
 (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

Para o sujeito lírico, o minotauro é algo que permanece escondido na vida das pessoas (*Assim o minotauro longo tempo latente*) e repentinamente se manifesta intensamente, mostrando todo o seu vigor (*De repente salta sobre a nossa vida / com veemência vital de monstro insaciado*). O que se verifica é que o sentido que Sophia atribui ao Minotauro é o mesmo dos poemas anteriores. Ela acredita que esse monstro represente os elementos ocultos contidos no interior do ser humano e que surgem de repente causando medo, justamente por ser algo desconhecido.

Dessa maneira, verifica-se que Sophia recuperou o mito do minotauro, mas retirou-o do seu contexto original, atribuindo-lhe um novo significado. Utilizando-se das palavras de Carvalhal (1986), Sophia repetiu esse mito, sacudindo sua poeira, atualizando-o, renovando-o e reinventando-o. Atualmente, não há um minotauro trancado em um labirinto, causando terror às pessoas, mas há vários minotauros habitando no interior de cada ser humano e provocando o mesmo temor, pois, na verdade, o que o homem teme não é o monstro, mas sim o desconhecimento dele.

Os demais poemas dessa seção tratam em geral de temas sociais e políticos, muitos deles ligados, direta ou indiretamente, a uma situação muito importante da história portuguesa: a Revolução dos Cravos, levantamento militar, ocorrido no dia 25 de Abril de 1974, que derrubou, num só dia, o regime político que vigorava em Portugal desde 1926. Os poemas que retratam essa temática são *25 de abril, Revolução, Nesta hora, Com fúria e raiva*.

Uma outra temática é a memória de lugares portugueses como a cidade de Lagos, distrito de faro, região do Algarve, representada em dois poemas intitulados *Lagos I* e *Lagos II*; e a região alentejana, rememorada no poema *Projecto I*. Os demais poemas refletem a respeito da liberdade, dos erros, do poder existente por trás das palavras, e, de lembranças e memórias do sujeito lírico.

3.3.3 III

Essa terceira parte da obra *O nome das coisas* é composta por quinze poemas, que não apresentam os elementos que interessam a essa pesquisa. Trata-se de poemas que discorrem dos mais variados assuntos, desde descrições de objetos a homenagens e descrições de cidades.

Nos poemas *Projecto II*, *Regressarei* e *Será possível* percebe-se a temática da busca da totalidade humana perdida, por meio do retorno às origens, quer estejam elas na infância ou na natureza. Já nos poemas *Açores* e *Trípoli 76* são descritos um arquipélago português, constituído por nove ilhas, e a maior cidade da Líbia, respectivamente, mostrando seus costumes e tradições a partir das impressões de um sujeito observador. Por sua vez, os poemas *Carta de Natal a Murilo Mendes* e *Carta a Ruben A.* tratam-se de cartas em forma de poema, falando da saudade que Sophia sente desses amigos e também escritores, que faleceram. Alguns poemas dessa seção apresentam textos fortemente engajados social e politicamente como os poemas *A forma justa*, *Nestes últimos tempos* e *Poema*, que tratam, respectivamente, da função que o poeta tem em alertar as pessoas para a construção de um mundo mais justo, da manifestação contrária ao posicionamento político de direita, e da manifestação contra o tipo de governo vigente na época em que o poema foi escrito. Os outros poemas dessa seção apresentam temas variados, como lembranças de tempos passados e definições de palavras, objetos e locais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen implica, necessariamente, o encontro com elementos do mundo grego e com a poesia de Fernando Pessoa, num diálogo onde são expostas ideologias ora aceitas e ora refutadas. Implica também um processo dialético, cuja síntese aponta para uma (re)construção do mundo caótico no qual o poeta está inserido.

Nesse sentido, essa pesquisa objetivou examinar dialeticamente a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen por meio de uma perspectiva crítico-temporal que resgata a filosofia e a visão de mundo dos gregos antigos e a obra poética de Ricardo Reis.

A abordagem adotada para a realização desse trabalho foi a comparatista, buscando nos pressupostos teóricos de Sandra Nitrini e Tânia Carvalhal o embasamento teórico a respeito de Literatura Comparada. Assim, no primeiro capítulo, construiu-se um panorama histórico da Literatura Comparada com o intuito de se compreender a complexidade de delimitação do campo teórico dessa disciplina, bem como de demarcação de seu objeto de estudo. Em seguida, procedeu-se o estudo dos principais conceitos que envolvem uma análise comparatista como, por exemplo, imitação, originalidade, influência e intertextualidade.

Por se tratar de uma análise de obras poéticas, fez-se necessário um estudo sobre a poesia, no qual se traçou um breve panorama histórico desde a tradição até a modernidade. Os principais conceitos para uma análise poética foram arrolados a fim de se compreender o lirismo da poesia de Sophia. A contemporaneidade e o lirismo são percebidos desde a construção do poema, ressaltando-se possibilidades de execução interna da linguagem como ritmo sonoridade, ambigüidades, imagens e associações criativas. Essas reflexões a respeito de poesia constituíram o assunto do segundo capítulo da dissertação.

Na leitura das obras *Dual* e *O nome das coisas*, buscou-se não apenas a verificação da influência recebida do mundo grego e da obra de Ricardo Reis, mas, principalmente, como essas intertextualidades foram construídas e com qual

intencionalidade ideológica. Nesse sentido, as análises realizadas no capítulo terceiro suscitaram algumas considerações sobre o modo como foram configurados o mundo grego e as idéias de Ricardo Reis na obra poética de Sophia de Melo Breyner Andresen.

O que se observou com relação ao mundo grego antigo foi a reflexão sobre a origem da cultura ocidental e o resgate dos elementos sócio-históricos e culturais da Grécia antiga que se referem a valores eufóricos. Constatou-se a capacidade de transformar um mito que carrega em si valores disfóricos, em algo belo e significativo. Como exemplo, o mito do Minotauro que, originalmente, refere-se ao medo provocado pelo monstro ou à repulsa por um relacionamento abominável entre um ser humano e um animal, em Sophia é transformado numa jornada de busca interior, na qual o ser descobre novas perspectivas de vida.

Dessa forma, verifica-se que o resgate da cultura grega não ocorreu de forma passiva. Mesmo sugerindo que essa civilização seja modelar e contenha a verdade antiga das coisas, a poesia andreseniana dialogou com esse universo cultural, imprimindo-lhe uma nova significação.

Nos poemas analisados, percebeu-se que a Antigüidade Clássica é vista como exemplo de Justiça, harmonia e perfeição em contraposição ao mundo no qual Sophia se insere: corrompido, confuso e caótico pelo fato de os homens se afastarem da origem das coisas e, conseqüentemente, do divino. Esse fato pôde ser claramente percebido no poema *O Rei de Itaca*, da obra *O nome das coisas*. Foram comparadas as atitudes do homem atual com as de Ulisses, o Odisseu, ressaltando a trajetória absurda do ser humano ao longo dos anos, que culminou com o seu afastamento brutal das verdadeiras origens e significados das coisas.

Por considerar a Antigüidade Clássica modelar, a poesia recuperou elementos da cultura grega, como obras de arte, mitos, lugares carregados de significado histórico ou mítico e deuses da mitologia pagã. Essa recuperação se mostrou bem delineada na seção *Delphica* da obra *Dual*, na qual houve o resgate de obras da cultura grega como, por exemplo, nos poemas dedicados à escultura de Antinoos e do Auriga; de lugares históricos e/ou míticos, como a cidade de Delfos e o santuário dedicado a Apolo.

Verificou-se que o resgate dessa luminosidade que o mundo grego antigo incidiu sobre a civilização ocidental não se tratou de uma fuga da realidade circundante, mas de uma denúncia da perda de valores essenciais como a justiça, o

equilíbrio e a harmonia, para se construir uma civilização digna. A luz que há na cultura clássica, em Sophia, não é da espécie que apaga as sombras do mundo atual, mas daquela outra que as torna mais perceptíveis.

Um outro aspecto que se verificou nos poemas analisados foi a concepção panteísta presente em sua obra. Ao longo das leituras, evidenciou-se um apelo aos aspectos naturais e aos elementos que compõem a cultura grega. Estes trazem em si parte do divino e são capazes de aproximar o ser às coisas sagradas, tornando-o consciente do caos que se encontra o mundo atual.

Dessa forma, percebe-se que Sophia não resgata a cultura clássica com o intuito de apresentar simplesmente um modelo de civilização. Ela o faz como forma de romper com a inércia vivida pelo homem moderno, lançando luz às sombras, por meio de um contraste que desperta o homem à consciência de que o mundo atual está desordenado e longe dos valores da ordem e do equilíbrio clássicos.

Como poetisa portuguesa, retoma também valores sócio-históricos e culturais da Grécia Antiga, no que se refere às navegações e às conquistas. A lembrança da herança recebida pelo povo português da cultura que foi o berço de todas as civilizações é bem delineada na seção *Arquipélago* da obra *Dual*, na qual os versos ressaltam, enfaticamente, o mar grego. O mar grego e a figura de Ulisses são retomados, reportando-se ao peso fundamental que a Grécia teve nas navegações portuguesas. Ulisses, personagem lendária e mítica cuja história está preservada entre os segredos e lendas da Península Ibérica, deu o nome de Ulissipo ou Olissipo à povoação erguida às margens do Tejo, a cidade de Lisboa. Assim, todo o processo de busca interior, de autoconhecimento que se configurara em poemas como *O Minotauro* e *Em Hydra*, representam a busca pela herança clássica que há dentro de cada ser e o mar, o imaginário português presente desde as cantigas medievais à poesia contemporânea.

O encontro com Ricardo Reis, que a princípio pareceu uma homenagem, nas leituras analíticas configuraram-se como um diálogo, cujas posições ideológicas apareceram nitidamente opostas entre si. Assim, se apenas nessa seção Sophia se utiliza de uma rigorosidade formal, semelhante à utilizada em Reis, no conteúdo as divergências entre ambos configuram-se.

Tanto Sophia quanto Reis fizeram parte de um mundo caótico e fragmentado, onde se vive o exílio dos deuses. Porém, a atitude que cada um manifesta frente a essa problemática, consiste na diferença primordial entre os dois. Dessa forma, por

meio do resgate da obra de Reis e, conseqüentemente dos seus ideais, Sophia mostrou a ideologia que perpassa sua obra.

Esse diálogo, porém, não se dá de forma impositiva por parte de Sophia. Ela não esconde ou mesmo manipula as concepções de Reis, ao contrário, permite a exposição de sua ideologia, chegando a ceder-lhe completamente a voz no poema *IV* da seção *Homenagem a Ricardo Reis* (“Falamos junto à luz. Lá fora a noite / Imóvel brilha sobre o mar parado. / À sombra das palavras o teu rosto / em mim se inscreve como se durasse.”).

Reis representa o poeta clássico, quer na mentalidade, quer no estilo. É pagão, acreditando em todos os deuses antigos e segue uma ética entre o epicurismo e o estoicismo: em tudo procura a moderação, quer no prazer quer na dor. A moderação, a calma e a tranqüilidade devem ser a grande regra do homem. Há uma velada tristeza nas odes, talvez o disfarce de um esforço lúcido para se adaptar, ou para evitar os piores efeitos da fatalidade.

O estilo das *Odes* utiliza o epicurismo do *carpe diem* e a *áurea mediocritas* de Horácio. A teoria do fluir inexorável da vida, de Heráclito e o emprego de latinismos demonstram uma incessante angústia frente à passagem do tempo e a certeza da morte e numa atitude de renúncia prefere abdicar dos prazeres e do seu envolvimento com a vida. Por outro lado, Sophia rejeita tal postura passiva e, mesmo consciente da passagem do tempo, acredita que a vida possua uma prioridade, uma evidência que não pode ser negada, sendo necessário superar a renúncia e aproveitar a vida ativamente enquanto é possível.

Dessa forma, pode-se afirmar que Sophia, ao resgatar Reis, pretendeu mostrar que apesar da fragmentação, da multiplicidade e da banalização que o mundo moderno confere aos seres e às coisas, o ser humano não deve assumir uma postura de impassibilidade tal qual propõe Reis. Deve lutar pelas respostas para a vida numa atitude ativa de busca e modificação do estado em que as coisas se encontram.

Sophia procura, assim, nos pressupostos do mundo grego, o combate à renúncia e à indiferença, de preço elevado à ideologia de Reis. A claridade grega reconhece a treva e a enfrenta, a exemplo do que ocorria nas tragédias gregas. A existência das trevas era conhecida, mas, numa atitude ativa interrogavam-na e enfrentavam-na.

Assim, o empreendimento poético de Sophia, mesmo frente a um mundo caótico, deixa de ser visto como renúncia ou fuga para compor-se como busca da identidade primordial por meio do (re)conhecimento da herança clássica recôndita em si, pois Sophia pertence

*(...) à raça daqueles que mergulham de olhos abertos
E reconhecem o abismo pedra a pedra anêmona a anêmona flor a
flor.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991.
- AGUIAR & SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
- AGUIAR & SILVA, V. M. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril, 1973.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Sophia*, Colóquio - Letras, nº 89, 1986.
- BONNICI, T.; ZOLIM, L. O. (org). *Teoria da Literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. - 2. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BRUNEL, P. e CHEVREL, Y. *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BUESCU, H. C. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995.
- BUESCU, H. C. *Sophia no país das maravilhas* [ensaio sobre a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen], Lisboa: Instituto Camões [disponível na homepage do Instituto Camões], 2000.
- BULFINCH, T. *O Livro de Ouro da Mitologia*. – 8. ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CABRAL, A. S. *Introdução à Leitura de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sebenta, s/d.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CEIA, C. *Apolo que floresce e Dionísios que passa – Sobre o espírito grego na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Dedalus, n 5, 1995.

_____. *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996.

_____. *O estranho Caminho de Delfos*. Lisboa: Vega, 2003.

CHAMPLIM, R. N.; BENTES, J. M. *Enciclopédia de bíblia teologia e filosofia*. São Paulo: Candeia, 1995.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: EIKHEMBAUM, B. Et alii. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1983, p. 39 – 56).

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.

COELHO, E. P. *Sophia: a lírica e a lógica*, Colóquio - Letras, nº 57, 1980.

COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. (org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, J. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GALHOZ, M. A. *Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

GUIMARAES, R. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GUIMARÃES, F. *Linguagem e Ideologia*. Porto: Inova, s/d.

GUNTERT, G. *Fernando Pessoa: o eu estranho*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

KLOBUCKA, A. *Sophia 'escreve' Pessoa*, Colóquio - Letras, nº 140/141, Abr./Set., 1996.

KURY, M. G. *Dicionário de mitologia*. – 3. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s/d.

LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, A. M. *Sophia de Mello Breyner Andresen: O Nome das Coisas*, Colóquio - Letras, nº 41, 1978

- MARTINHO, F. J. B. *Sophia lê Pessoa*, *Persona*, n 7, 1982.
- MARTINS, M. *Ler Sophia: os valores, os modelos e as estratégias discursivas nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto editora, 1995.
- MENDONÇA, F. *A literatura Portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.
- MOISES, L. P. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MOISÉS, M. *A criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- _____. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- MONIZ, A. *Sete Poetas Contemporâneos*. Lisboa: Presença, 1997.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PAES, J. P. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PAIXÃO, F. *O que é poesia*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PAZ, O.; MONIZ, A. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Presença, 1997.
- PESSOA, F. *English Poems*. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981: p. 529-537.
- PESSOA, F. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- ROCHA, C. C. *A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o culto mágico de Orfeu*, *Biblos*, nº 55, 1979.
- ROCHA, C. C. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia e Magia*, *Colóquio - Letras*, nº 132/133, 1994.
- REBELO, L. S. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Horizonte, 1982.
- SEABRA, J. A. *O heterônimo Pessoaano*. Lisboa: Dinalivro, 1985.
- SILVA, A. C. & BUENO, A. *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOUSA, J. R. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Dual*, *Colóquio - Letras*, nº 12, 1973.
- SOUZA, O. *Textualização acadêmica: mitos e polifonias*. Itajaí: Editora Univali, 2003.

TRINGALI, D. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo: Musa, 1995.

Sites consultados:

ANTIKES GRIECHENLAND. Disponível em: <<http://bs.cyty.com/menschen/etzold/archiv/hellas/delphi.htm>>. Acesso em: 01 de jun. 2006.

ARTE HISTORIA: Protagonistas de la historia. Disponível em: <<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/obras/7882.htm>>. Acesso em: 30 de jul. 2006.

ECCLESIA: A IGREJA ORTODOXA NO BRASIL. Disponível em: <http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/liturgia/a_divina_liturgia_explicada_e_meditada1.htm>. Acesso em: 25 de jul. 2006.

GRAECIA ANTIQUA. Disponível em: < <http://greciantiga.org/img/pre/i190.asp>>. Acesso em: 30 de jul. 2006.

O TEMPLO DE AFAIA EM EGINA. Disponível em: < <http://photos1.blogger.com/img/190/4220/640/egina.jpg>>. Acesso em 20 de jul. 2006.

PENNA, J. O. M. *Creta e um outro tsunami*. São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.meirapenna.org/publicacoes/artigos/2005/24_02_creta_e_outro_tsunami.htm. Acesso em: 01 de set. 2006.

XARXA TELEMÁTICA EDUCATIVA DE CATALUNGA. Disponível em: <<http://www.xtec.es/~jarrimad/grecia/auriga2.jpg>>. Acesso em: 01 de jun. 2006.

WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Aceso em: 05 de fev.; 27 de fev.; 08 de jun.; 21 de jul. 2006.

ANEXOS

ANEXO A – Odes de Ricardo Reis

I

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
Que figuras futuro, ou prometer-te
Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando.
Tu mesma és tua vida.
Não te destines, que não és futura.
Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
E ela de novo enchida, não te a sorte
Interpõe o abismo?

II

Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos

Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhemos flores, pega tu nelas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento -
Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos

III

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,

Tranqüilos, plácidos,
Lendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza ...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranqüilos,tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

IV

Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
Em qualquer hora pode suceder-nos
O que nos tudo mude.
Fora do conhecido é estranho o passo
Que próprio damos. Graves numes guardam
As lindas do que é uso.

Não somos deuses; cegos, receemos,
E a parca dada vida anteponhemos
À novidade, abismo.

(PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

ANEXO B – Dual - Sophia de Mello Breyner Andresen

I – A CASA

A CASA

A casa que eu amei foi destroçada
 A morte caminha no sossego do jardim
 A vida sussurrada na folhagem
 Subitamente quebrou-se não é minha

A PEQUENA PRAÇA

A minha vida tinha tomado a forma da pequena praça
 Naquele outono em que a tua morte se organizava meticulosamente
 Eu agarrava-me à praça porque tu amavas
 A humanidade humilde e nostálgica das pequenas lojas
 Onde os caixeiros dobram e desdobram fitas e fazendas
 Eu procurava tomar-me tu porque tu ias morrer.
 E a vida toda deixava ali de ser a minha
 Eu procurava sorrir como tu sorrias
 Ao vendedor de jornais ao vendedor de tabaco
 E à mulher sem pernas que vendia violetas
 Eu pedia à mulher sem pernas que rezasse por ti
 Eu acendia velas em todos os altares
 Das igrejas que ficam no canto desta praça
 Pois mal abri os olhos e vi foi para ler
 A vocação do eterno escrita no teu rosto-
 Eu convocava as ruas os lugares as gentes
 Que foram as testemunhas do teu rosto
 Para que eles te chamassem para que eles desfizessem
 O tecido que a morte entrelaçava em ti.

MORTE

Que triângulo o ou circulo poderá cercar-te
 Para que te detenhas demorada e minha
 Para que não desças toda pela escada

EURYDICE

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
 No gesto branco das tuas mãos de pedra

Ondas erguiam seu quebrar de pulso
Em ti eu celebrei minha união com a terra

ERAS BELA

Eras bela como a pintura de Mantegna
Onde cada coisa mostra a nítida atenção
Do olhar soletrando a eternidade
Eras bela como a pintura de Mantegna
Decifrando a escrita da ressurreição

EM NOME

Em nome da tua ausência
Construí com loucura uma grande casa branca
E ao longo das paredes te chorei

II - DELPHICA

I (FRISO ARCAICO)

«Eu vos saúdo, ó filhas dos corcéis de pés de tempestade.»
Simónides de Keos

Patras dos corcéis da tempestade
Tão concisas tão duras e tão finas
Puro rigor de espigas - arquitrave
Medida amor e fúria se combinam
Delphos, Maio de 1970

II

Esse que humano foi como um deus grego
Que harmonia do cosmos manifesta
Não só em sua mão e sua testa
Mas em seu pensamento e seu apego

Àquele amor inteiro e nunca cego
Que emergia da praia e da floresta
Na secreta nostalgia de uma festa
Trespasada de espanto e de segredo

Agora jaz sem fonte e sem projecto
Quebrou-se o templo actual antigo e puro
De que ele foi medida e arquitecto

Python venceu Apolo num frontão obscuro
 Quebrada foi desde seu eixo recto
 A construção possível do futuro

III (ANTINOOS)

Noite diurna
 Até à mais funda limpidez do instinto
 Sob os teus cabelos em anel sombria vinha

Corpo terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha

O quase imóvel fogo dos teus beijos
 Pesa como o fruto pleno no rumor de brisa da árvore

Porta aberta para toda a natureza
 É através de ti que os meus rios caminham como veias
 Novilho de testa curta no secreto silêncio do bosque

Sobre os teus ombros poisa terrível o meio-dia
 Do divino celebrado no terrestre

IV

Desde a orla do mar
 Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
 Desde a orla do mar
 Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
 Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
 Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas

Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas
 E nadei de olhos abertos na transparência das águas
 Para reconhecer a anémona a rocha o búzio a medusa
 Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
 Da construção possível

Desde a sombra do bosque
 Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
 E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
 Porque acreditei que ó mundo era sagrado
 E tinha um centro
 Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado

Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
 As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
 A língua torceu-se na boca de Sibila
 A água que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
 Seu nocturno meio-dia

(Delphos, Maio de 1970)

V (O AURIGA)

A nudez dos pés que o escultor modelou com amor e minúcia

Mostra a pura-nudez do teu estar na terra
 A longa túnica em seu recto cair diz o austero
 Aprumo de prumo da tua juventude
 O pulso fino a concisa mão divina dizem
 O pensamento rápido e subtil como Athena
 E a vontade sensível e serena:
 A ti mesmo te guias como a teus cavalos

Os beijos de seiva inchados como frutos
 Dizem o teu amor da vida extasiado e grave
 E sob as pestanas de bronze nos olhos de esmalte e de ónix
 Fita-nos a tua paixão tranqüíla
 O teu projecto
 De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino
 O número imanente

VI (Antinoos de Delphos)

Tua face taurina tua testa baixa
 Teus cabelos em anel que sacudias como crina
 Teu torso inchado de ar como uma vela
 Teu queixo redondo tua boca pesada
 Tua pesada beleza
 Teu meio dia nocturno
 Tua herança, dos deuses que no Nilo afogaste
 Tua unidade inteira com teu corpo
 Num silêncio de sol obstinado
 Agora são de pedra no museu de Delphos
 Onde montanhas te rodeiam como incenso
 Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada

Delphos, Maio de 1970

VII

De novo em Delphos o Python emerge
 Do sono sob os séculos contido
 As águias afastaram o seu vôo
 Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu vozear de bronze

Sob negras nuvens e mórbidos estios o Python emerge
 A ordem natural do divino é deslocada
 De novo cresce o poder do monstruoso
 De novo cresce o poder do «Apodrecido»
 De novo o corpo de Python é reunido
 Nenhum deus respira no respirar das coisas
 As máquinas crescem o Python emerge
 Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus anéis

Ventos da Ásia em sua boca trazem
 O estridente clamor da fúria tantra
 Tudo vai rolar na violência do instante
 Nenhuma coisa é construída em pedra

III – HOMENAGEM A RICARDO REIS

I

Não creias, Lídia, que nenhum estilo
 Por nós perdido possa regressar
 Oferecendo a flor
 Que adiámos a colher

Cada dia te é dado uma só vez
 E no redondo círculo da noite
 Não existe piedade
 Para aquele que hesita.

Mais tarde será tarde e já é tarde.
 O tempo apaga tudo menos esse
 Longo indelével rasto
 Que o não-vivido deixa.

Não creias na demora em que te medes.
 Jamais se detém Kronos cujo passo
 Vai sempre mais à frente
 Do que o teu próprio passo

II

Escuta, Lídia, como os dias correm
Fingidamente imóveis,
E à sombra de folhagens e palavras
Os deuses transparecem
Como para beber o sangue oculto
Que nos tornou atentos

III

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

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

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

IV

Falamos junto à luz. Lá fora a noite
Imóvel brilha sobre o mar parado.
À sombra das palavras o teu rosto
Em mim se inscreve como se durasse

V

Faz da tua vida em frente à luz
Um lícido terraço exacto e branco,
Docemente cortado
Pelo rio das noites

Alheio o passo em tão perdida estrada
Vive, sem seres ele, o teu destino,
Inflexível assiste
A tua própria ausência

VI

Irmão do que escrevi
Distante me desejo

Como quem ante o quadro .
 P'ra melhor ver recua.
 Mas tu, Neera, impões
 Leis que não são as minhas.
 Teus pés batem a dança
 De sombra e desmesura
 Em frente da varanda
 Fugidia cintilas
 Longas mãos brancos pulsos
 Torcem os teus cabelos
 Quando irrompe da noite
 Tua face te toira
 E acordas as imagens
 Mais antigas que os deuses.

VII

Eros, Neera, sacudiu os seus
 Cabelos sobre a testa larga e baixa
 Eros-Neera-Antinoos
 Irrompe no terraço.

Palmeiras nas ruínas de Palmira
 Eros poisou seu rosto no teu ombro
 Eros soltou as feras
 o halali, Neera.

IV – DUAL

MANHÃ DE OUTONO NUM PALÁCIO DE SINTRA

Um brilho de azulejo e de folhagem
 Povo a o palácio que um jovem rei trocou
 Pela morte frontal no descampado

Ele não quis ouvir o alaúde dos dias
 Seu ombro sacudiu a frescura das salas
 Sua mão rejeitou o sussurro das águas

Mas o pequeno palácio é nítido - sem nenhum fantasma -
 Sua sombra é clara como a sombra de um palmar
 No seu pátio canta um alvoroço de início
 Em suas águas brilha a juventude do tempo

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA OU O ITINERÁRIO INELUTÁVEL

Minúcia é o labirinto muro por muro
 Pedra contra pedra livro sobre livro
 Rua após rua escada após escada
 Se faz e se desfaz o labirinto
 Palácio é o labirinto e nele
 Se multiplicam as salas e cintilam
 Os quartos de Babel roucos e vermelhos
 Passado é o labirinto: seus jardins afloram
 E do fundo da memória sobem as escadas
 Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta
 Biblioteca rede inventário colmeia
 Itinerário é o labirinto
 Como o subir dum astro inelutável
 Mas aquele que o percorre não encontra
 Toiro nenhum solar nem sol nem lua
 Mas só o vidro sucessivo do vazio
 E um brilho de azulejos íman frio
 Onde os espelhos devoram as imagens
 Exauridos pelo labirinto caminhamos
 Na minúcia da busca na atenção da busca
 Na luz mutável: de quadrado em quadrado
 Encontramos desvios redes e castelos
 Torres de vidro corredores de espanto
 Mas um dia emergiremos e as cidades
 Da equidade mostrarão seu branco
 Sua cal sua aurora seu prodígio

UM PÁLIDO INVERNO

Um pálido inverno escorria nos quartos
 Brancos de silêncio como a névoa
 Um frio azul brilhava no vidro das janelas
 As coisas povoavam os meus dias
 Secretas graves nomeadas

AS FOTOGRAFIAS

Era quase no inverno aquele dia
 Tempo de grandes passeios
 Confusamente agora recordados -
 A estrada atravessava a serra pelo meio
 Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslizava -
 Tempo de retratos tirados
 De olhos franzidos sob um sol de frente
 Retratos que guardam para sempre
 O perfume de pinhal das tardes

E o perfume de lenha e mosto das aldeias

A FONTE

Com voz nascente a fonte nos convida
A renascermos incessantemente
Na luz do antigo sol nu e recente
E no sussurro da noite primitiva

INICIAL

O mar azul e branco e as luzidia
Pedras - O arfado espaço
Onde o que está lavado se relava
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou á mim mesma devolvida
Em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida

ESTRADA

Passo muito depressa no país de Caeiro
Pelas rectas da estrada como se voasse
Mas cada coisa surge nomeada
Clara e nítida
Como se a mão do instante a recortasse

HÁ MUITO

Há muito que deixei aquela praia
De grandes areais e grandes vagas
Mas sou eu ainda quem na brisa respira
E é por mim que espera cintilando a maré vasa

FECHEI À CHAVE

Fechei à chave todos os meus cavalos
A chave perdi-a no correr de um rio
Que me levou para o mar de longas crinas
Onde o caos recomeça – incorruptível

A RAPARIGA E A PRAIA

Uma rapariga vai como uma espiga
São cor de areia suas pernas finas

Seu íris é azul verde e cinzento

Uma rapariga vai como uma espiga
Carnal e cereal intacta cerrada
Mas nela enterra sua faca o vento

E tudo espalha com suas mãos o vento

OS DIAS DE VERÃO

Os dias de verão vastos como um reino
Cintilantes de areia e maré lisa
Os quartos apuram seu fresco de penumbra
Irmão do lírio e da concha é nosso corpo

Tempo é de repouso e festa
O instante é completo como um fruto
Irmão do universo é nosso corpo

O destino toma-se próximo e legível
Enquanto no terraço fitamos o alto enigma familiar dos astros
Que em sua imóvel mobilidade nos conduzem

Como se em tudo aflorasse eternidade

Justa é a forma do nosso corpo

MUSA

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

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

V – ARQUIPÉLAGO

Eis aqui o país da imanência sem mácula
O reino que te reúne
Sob o rumor de folhagem que há nos deuses

EM HYDRA, EVOCANDO FERNANDO PESSOA

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
 (E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)
 Saí da cabine e debrucei-me ávida
 Sobre o rosto do real ? mais preciso e mais novo do que o imaginado

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega
 Murmurei o teu nome
 O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
 Como esguia mastreação do veleiro
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã
 Porque a tua alma foi visual até aos ossos
 Impessoal até aos ossos
 Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
 Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
 Até às rochas onde reina o mar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas
 A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco
 A vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco
 Alheio ao rumor secundário os turistas
 Atento à rápida alegria dos golfinhos
 por entre o desdobrado azul dos arquipélagos
 Estendido à popa sob o voo incrível
 Das gaivotas de que o sol espalha impetuosas pétalas

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde esteve o mar
 Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas
 Disse-me que tinha conhecido todos os deuses
 E que tinha corrido as sete partidas
 O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma estátua roída pelo mar

Odysseus

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa
 Onde estão as coisas que plantei fiz crescer
 Onde estão as paredes que pintei de branco

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua
 Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua
 Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus
 Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente

Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real

O MINOTAURO

Em Creta
 Onde o Minotauro reina
 Banhei-me no mar

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro
 Na antiquíssima juventude do dia

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
 Só bebi resina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses

De Creta
 Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas
 Para inteiramente acordada comungar a terra
 De Creta
 Beijei o chão como Ulisses
 Caminhei na luz nua

Devastada era eu própria como a cidade em ruína
 Que ninguém reconstruiu
 Mas no sol dos meus pátios vazios
 A fúria reina intacta
 E penetra comigo no interior do mar
 Porque pertença à raça daqueles que mergulham de olhos abertos

E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor
 E o mar de Creta por dentro é todo azul
 Oferenda incrível de primordial alegria
 Onde o sombrio Minotauro navega

Pinturas ondas colunas e planícies
 Em Creta
 Inteiramente acordada atravessei o dia
 E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos

Palácios sucessivos e roucos
 Onde se ergue o respirar da sussurrada treva
 E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror
 Imanentes ao dia –
 Caminhei no palácio dual de combate e confronto
 Onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
 O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro
 Mas cresce como flor daqueles cujo ser
 Sem cessar se busca e se perde e se desune e se reúne
 E esta é a dança do ser

Em Creta
 Os muros de tijolo da cidade minoica
 São feitos com barro amassado com algas
 E quando me virei para trás da minha sombra
 Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro
 Em Creta onde o Minotauro reina atravessei e vaga

De olhos abertos inteiramente acordada
 Sem drogas e sem filtro
 Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
 Porque pertença à raça daqueles que percorrem o labirinto,
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra

O POETA TRÁGICO

No princípio era o labirinto
 O secreto palácio do terror calado
 Ele trouxe para o exterior o medo
 Disse-o na lisura nos pátios no quadrado
 De sol de nudez e de confronto
 Expôs o medo como um touro debelado

O TEMPLO DE ATHENA APHAIA

O templo de Athena Aphaia é claro doirado e terrestre:
 Espiga de trigo
 Erguida para o céu nos píncaros de Egina

O templo de Athena Aphaia é claro doirado e terrestre:
 Raparigas
 Erguida para o céu nos píncaros de Egina

O templo de Athena Aphaia em sua áspera doçura cereal
 É claro doirado e terrestre como raparigas de trigo
 Que os deuses transformam em coluna

Junto ao mar nos píncaros de Egina

O EFEBO

Claro e esguiamente medido como a amphora
 Como a amphora
 Ele contém um vinho intenso e resinado
 A lucidez da sua forma oculta a embriaguez
 A sua claridade conduz-nos ao encontro da noite
 A sua rectidão de coluna preside à imanência dos desastres

ARIANE EM NAXOS

Tu Teseu que abandonadas amadas
 Junto de um mar inteiramente azul
 Invocavam deixadas
 No deserto fulgor de junho e sul

Junto de um mar azul de rochas negras
 Porém Dionysos sacudiu
 Seus cabelos azuis sobre os rochedos
 Dionysos pantera surgiu

E pelo Deus tocado renasceu
 Todo o fulgor de antigas primaveras
 Onde serei ou fui por fim ser eu
 Em ti que dilaceras

LAMENTAÇÃO DE ADRIANO SOBRE A MORTE DE ANTINOOS

Não escreverei mais o teu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas
 Porque estás morto
 E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina

OS GREGOS

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredado à luz
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga
 A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo

O meandro do rio o fogo solene da montanha
 E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre
 Emergiam em consciência que se vê
 Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia –
 Esta existência desejavamos para nós próprios homens

Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
 O estar-ser-inteiro inicial das coisas –
 Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece

E também à treva interior por que somos habitados
 E dentro da qual navega indicível o brilho

VI - EM MEMÓRIA

EM MEMÓRIA

Por Goa sacrificado
 Foi morto e foi esquecido

Malhas que o império tece
 Mesmo depois de perdido

CAXIAS 68

Luz recortada nesta manhã fria
 Muros e portões chave após chave
 O meu amor por ti é fundo e grave
 Confirmado nas grades deste dia

A PAZ SEM VENCEDOR E SEM VENCIDOS

Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos
 A paz sem vencedor e sem vencidos
 Que o tempo que nos deste seja um novo
 Recomeço de esperança e de justiça.
 Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Erguei o nosso ser à transparência
 Para podermos ler melhor a vida
 Para entendermos vosso mandamento
 Para que venha a nós o vosso reino
 Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Fazei Senhor que a paz seja de todos
 Dai-nos a paz que nasce da verdade
 Dai-nos a paz que nasce da justiça
 Dai-nos a paz chamada liberdade

Dai-nos Senhor paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

CAMÕES E A TENÇA

Irás ao Paço. Irás pedir que a tença
Seja paga na data combinada
Este país te mata lentamente
País que tu chamaste e não responde
País que tu nomeias e não nasce

Em tua perdição se conjuraram
Calúnias desamor inveja ardente
E sempre os inimigos sobejaram
A quem ousou seu ser inteiramente

E aqueles que invocaste não te viram
Porque estavam curvados e dobrados
Pela paciência cuja mão de cinza
Tinha apagado os olhos no seu rosto

Irás ao Paço irás pacientemente
Pois não te pedem canto mas paciência

Este país te mata lentamente

RETRATO DE UMA PRINCESA DESCONHECIDA

Para que ela tivesse um pescoço tão fino
Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
Para que a sua espinha fosse tão direita
E ela usasse a cabeça tão erguida
Com uma tão simples claridade sobre a testa
Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
De corpo dobrado e grossas mãos pacientes
Servindo sucessivas gerações de príncipes
Ainda um pouco toscos e grosseiros
Ávidos cruéis e fraudulentos

Foi um imenso desperdiçar de gente
Para que ela fosse aquela perfeição
Solitária exilada sem destino.

CATARINA EUFÉMIA

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
 E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
 Estavas grávida porém não recuaste
 Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
 E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
 Segundo o antiquíssimo método obíquo das mulheres
 Nem usaste de manobra ou de calúnia
 E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
 Em que era preciso que alguém não recuasse
 E a terra bebeu um sangue duas vezes puro

Porque eras a mulher e não somente a fêmea
 Eras a inocência frontal que não recua
 Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste
 E a busca da justiça continua

MARIA NATÁLIA TEOTÓNIO PEREIRA

Aquela que tanto amou
 O sol e o vento da canção
 Agora jaz no silêncio terrestre
 Oculta na ressurreição

Porque em seu viver nascia
 Porque estando era procura
 Sua imagem permanece
 Não passada mas futura

Sempre que rio e confio
 E passo além do meu pranto
 A sua presença irrompe
 Erguida em nós como canto

Aquela que agora jaz
 Como semente no chão
 Ergue no vento seu riso
 Transpõe a destruição

(ANDRESEN, S. M. B. *Dual*. In: *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991)

ANEXO C – O nome das coisas – Sophia de Mello Breyner Andresen

CÍCLADES

(evocando Fernando Pessoa)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
 O teu nome emerge como se aqui
 O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
 Viajante incessante do inverso
 Isento de ti próprio
 Viúvo de ti próprio
 Em Lisboa cenário da vida
 E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
 O empregado competente de uma casa comercial
 O freqüentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
 O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

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

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

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

Porém obstinada eu invoco - ó dividido -

O instante que te unisse
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
Atravessada pelo respirar leve da luz
Aqui brilha o azul-respiração das coisas
Nas praias onde há um espelho voltado para o mar
Aqui o enigma que me interroga desde sempre
É mais nu e veemente e por isso te invoco:
«Porque foram quebrados os teus gestos
Quem te cercou de muros e de abismos
Quem derramou no chão os teus segredos»

Invoco-te como se chegasses neste barco
E poisasses os teus pés nas ilhas
E a sua excessiva proximidade te invadisse
Como um rosto amado debruçado sobre ti

No estio deste lugar chamo por ti
Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
Que te quiseste distante como quem ante o quadro pr'a melhor ver recua
E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti - reúno os destroços as ruínas os pedaços -
Porque o mundo estalou como pedreira
E no chão rolam capitéis e braços
Colunas divididas estilhaços
E da ânfora resta o espalhamento de cacos
Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo
Erguem a longa harpa dos seus dedos
E encantam o sol azul onde te invoco
Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto
Ó viúvo de ti mesmo
E que ser e estar coincidissem
No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos
Como se Penélope
Nos seus quartos altos
Entre seus cabelos te fiasse

PARA ARPAD SZENES

Assim a luz ao madrugar liberta
 E uma se multiplica
 Para inventar o espanto o alvoroço a festa
 Do reino revelado

Oásis e palmar - distância justa
 Atenta invenção do que foi dado
 O pintor pinta no tempo respirado
 Reconhece o mundo como um rosto amado

Pinta as longas extensões as longas lisas linhas
 O caminhar comprido da terra e suas crinas

Pinta o quadro dentro do qual o quadro
 Se tece malha a malha como em tear a teia
 O outro quadro do quadro convocador convocado
 Pinta o bicho egípcio os dedos da palmeira

Assim a luz ao madrugar liberta
 A ternura funda nossa aliança com as coisas
 Eis o mito solar a fina mão do trigo o bicho grego

O amor que move o sol e os outros astros
 - Como o Dante Alighieri disse
 Move e situa o quarto o dia o quadro

CHE GUEVARA

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

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

Porém
 Em frente do teu rosto
 Medita o adolescente à noite no seu quarto
 Quando procura emergir de um mundo que apodrece

Lisboa, 1972

GUERRA OU LISBOA - 72

Partiu vivo jovem forte
 Voltou bem grave e calado

Com morte no passaporte

Sua morte nos jornais
Surgiu em letra pequena
É preciso que o país
Tenha a consciência serena

GRÉCIA-72

De novo os Persas recuarão para os confins do seu império
Afundados em distância confundidos com o vento
De novo o dia será liso sobre a orla do mar
Nada encobrirá a pura manhã da imanência

SOROR MARIANA – BEJA

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor

COMO O RUMOR

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto

SUA BELEZA

Sua beleza é total
Tem a nítida esquadria de um Mantegna
Porém como um Picasso de repente
Desloca o visual

Seu torso lembra o respirar da vela
Seu corpo é solar e frontal
Sua beleza à força de ser bela
Promete mais do que prazer
Promete um mundo mais inteiro e mais real
Como pátria do ser

«FERNANDO PESSOA» OU «POETA EM LISBOA»

Em sinal de sorte ou de desgraça
A tua sombra cruza o ângulo da praça
(Trémula incerta impossessiva alheia
E como escrita de lápis leve e baça)

E sob o voo das gaivotas passa
Atropelada por tudo quanto passa

Em sinal de sorte ou de desgraça

Lisboa, 1972

O PALÁCIO

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

Estátuas escadas veludo granito
Tílias o cercavam de música e murmúrio
Paixões e traições o inchavam de grito

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

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

Era um dos palácios do Minotauro
- o da minha infância para mim o primeiro
Ali o túmulo cego confundia
O escuro da noite e o brilho do dia
Ali era a fúria o clamor o não-dito
Ali o confuso onde tudo irrompia
Ali era o Kaos onde tudo nascia

TORSO

Torcendo o torso virava o volante da escavadora
Ao cair da tarde num Setembro do século xx
Na estrada que vai de Patras para Atenas

Combatia no poente sua beleza helenística
As massas musculares inchadas pelo esforço
Construíam o tumulto de clarão e sombra
Que dobra os corpos dos deuses já perdidos

Dos frisos de Pérgamo

Pois também no poente onde eu habito
Os deuses são vencidos

PARÁFRASE

«Antes ser na terra escravo de um escravo
Do que ser n outro mundo rei de todas as sombras»
Odisseia - Homero

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

LAGOS I

«Un jour à Lagos ouverte sur la mer
comme l'autre Lagos»
Senghor

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

Os ditadores - é sabido - não olham para os mapas
Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões
O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos
Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil
Aceitar o confuso o disforme a ocultação

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

Na luz de Lagos matinal e aberta
Na praça quadrada tão concisa e grega
Na brancura da cal tão veemente e directa
O meu país se invoca e se projecta

Lagos, 20 de Abril de 1974

25 DE ABRIL

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

REVOLUÇÃO

Como casa limpa
 Como chão varrido
 Como porta aberta

Como puro início
 Como tempo novo
 Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
 Interior de um povo

Como página em branco
 Onde o poema emerge

Como arquitectura
 Do homem que ergue
 Sua habitação

27 de Abril de 1974

NESTA HORA

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

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

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

A verdade não é uma especialidade
 Para especializados clérigos letrados

Não basta gritar povo é preciso expor
Partir do olhar da mão e da razão
Partir da limpidez do elementar

Como quem parte do sol do mar do ar
Como quem parte da terra onde os homens estão
Para construir o canto do terrestre
- Sob o ausente olhar silente de atenção -

Para construir a festa do terrestre
Na nudez de alegria que nos veste

20 de Maio de 1974

COM FÚRIA E RAIVA

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

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

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

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

Junho de 1974

PROJECTO I

O longo muro alentejano e branco
O desejo de limpo e de lisura
Aqui na casa térrea a arquitectura
Tem a clareza nua de um projecto

REVOLUÇÃO - DESCOBRIMENTO

Revolução isto é: descobrimento

Mundo recomeçado a partir da praia pura
 Como poema a partir da página em branco
 - Catarsis emergir verdade exposta
 Tempo terrestre a perguntar seu rosto

ENQUANTO LONGE DIVAGAS

I

Enquanto longe divagas
 E através de um mar desconhecido esqueces a palavra
 - Enquanto vais à deriva das correntes
 E fugitivo perseguido por inomeadas formas
 A ti próprio te buscas devagar
 - Enquanto percorres os labirintos da viagem
 E no país de treva e gelo interrogas o mudo rosto das sombras
 - Enquanto tateias e duvidas e te espantas
 E apenas como um fio te guia a tua saudade da vida
 Enquanto navegas em oceanos azuis de rochas negras
 E as vozes da casa te invocam e te seguem
 Enquanto regressas como a ti mesmo ao mar
 E sujo de algas emerges entorpecido e como drogado
 - Enquanto naufragas e te afundas e te esvais
 E na praia que é teu leito como criança dormes
 E devagar devagar a teu corpo regressas
 Como jovem toiro espantado de se reconhecer
 E como jovem toiro sacodes o teu cabelo sobre os olhos
 E devagar recuperas tua mão teu gesto
 E teu amor das coisas sílaba por sílaba

II

O meu amor da vida está paralisado pelo teu sono
 É como ave no ar veloz detida
 Tudo em mim se cala para escutar o chão do teu regresso

III

Pois no ar estremece tua alegria
 - Tua jovem rijeza de arbusto -
 A luz espera teu perfil teu gesto
 Teu ímpeto tua fuga e desafio
 Tua inteligência tua argúcia teu riso

Como ondas do mar dançam em mim os pés do teu regresso

Junho de 1974

BREVE ENCONTRO

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

LIBERDADE

O poema é
 A liberdade

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

Sílabas por sílabas
 O poema emerge
 - Como se os deuses o dessem
 O fazemos

A CASA TÉRREA

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser
 Que não seja transferência nem refúgio
 Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja
 A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira
 A meia distância entre montanha e mar
 Construirás - como se diz - a casa térrea -
 Construirás a partir do fundamento

RETRATO DE MULHER

Algo de cereal e de campestre
 Algo de simples em sua claridade
 Algo sorri em sua austeridade

ESTEIRA E CESTO

No entrançar de cestos ou de esteira
 Há um saber que vive e não desterra
 Como se o tecedor a si próprio se tecesse

E não entrançasse unicamente esteira e cesto

Mas eu humano casamento com a terra

O REI DE ÍTACA

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

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

A PALAVRA

Heraclito de Epheso diz:

«O pior de todos os males seria
A morte da palavra»

Diz o provérbio do Malinké:

«Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
Mas não pode
Enganar-se na sua parte de palavra»

LAGOS II

I

Lagos onde reinventei o mundo num verão ido
Lagos onde encontrei
Uma nova forma do visível sem memória
Clara como a cal concreta como a cal
Lagos onde aprendi a viver rente
Ao instante mais nítido e recente

Lagos que digo como passado agora
Como verão ido absurdamente ausente
Quase estranho a mim e nunca tido

II

Foi um país que eu encontrei de frente
Desde sempre esperado e prometido
O puro dom de ter nascido
E o sol reinava em Lagos transparente

III

Lagos lição de lucidez e liso
 Onde estar vivo se torna mais completo
 - Como pode meu ser ser distraído
 De sua luz de prumo e de projecto?

IV

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

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

E sua luz de prumo e de projecto

OS ERROS

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

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

CADERNO I

Quando me perco de novo neste antigo
 Caderno de capa preta de oleado -
 Que um dia rasguei com fúria e que um amigo
 Folha a folha recolou com vagar e paciência -

Tudo me dói ainda como faca e me corta
 Pois diante de mim estão como sussurro e floresta
 As longas tardes as misturadas noites
 Onde divago e divagam incessantemente
 Os venenosos perfumes mortais da juventude

E dói-me a luz como um jardim perdido

CADERNO II

Quando me perco de novo neste antigo
 Caderno de capa preta de oleado
 Que um dia rasguei com fúria e desespero
 E que um amigo recolou com amor e paciência

De novo se ergue em minha frente a clara
 Parede cal do quarto matinal
 Virado para o mar e onde o poente
 Se afogueava denso e transparente
 E a sonâmbula noite se azulava

Ali o tempo vivido foi tão vivo
 Que sempre à própria morte sobrevive
 E cada dia julgo que regressa
 Seu esplendor de fruto e de promessa

SEPARADOS FOMOS

Separados fomos por cítaras e canto
 E pelos longos poemas silabados
 E entre nós dois deitaram-se paisagens
 Que nos mantinham imóveis e distantes

Embora o fogo secreto das palavras
 E a veemência do canto e das imagens
 Embora a paixão das noites consteladas
 E o nevoeiro tocando a nossa face

Separados fomos por cítaras e canto
 Como outros por prisões ou por espadas

DIA

Mergulho no dia como em mar ou seda
 Dia passado comigo e com a casa
 Perpassa pelo ar um gesto de asa
 Apesar de tanta dor e tanta perda

O MINOTAURO

Assim o Minotauro longo tempo latente
 De repente salta sobre a nossa vida

Com veemência vital de monstro insaciado

A PAIXÃO NUA

A paixão nua e cega dos estios
Atravessou a minha vida como rios

EXILIO

Exilámos os deuses e fomos
Exilados da nossa inteireza

OÁSIS

Penetraremos no palmar
A água será clara o leite doce
O calor será leve o linho branco e fresco
O silêncio estará nu - o canto
Da flauta será nítido no liso
Da penumbra

Lavaremos nossas mãos de desencontro e poeira

MUSEU

Aqui - como convém aos mortais -
Tudo é divino
E a pintura embriaga mais
Que o próprio vinho

PROJECTO II

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

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

Porém restam
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína
Canto e pranto clamor palavras harpas

Que de geração em geração ecoam
Em continua memória de um projecto
Que sem cessar de novo tentaremos

CARTA DE NATAL
A MURILO MENDES

Querido Murilo: será mesmo possível
Que você este ano não chegue no verão
Que seu telefonema não soe na manhã de Julho
Que não venha partilhar o vinho e o pão

Como eu só o via nessa quadra do ano
Não vejo a sua ausência dia-a-dia
Mas em tempo mais fundo que o quotidiano

Descubro a sua ausência devagar
Sem mesmo a ter ainda compreendido
Seria bom Murilo conversar
Neste dia confuso e dividido

Hoje escrevo porém para a Saudade
- Nome que diz permanência do perdido
Para ligar o eterno ao tempo ido
E em Murilo pensar com claridade -

E o poema vai em vez desse postal
Em que eu nesta quadra respondia
- Escrito mesmo na margem do jornal
Na baixa - entre as compras do Natal

Para ligar o eterno e este dia.

Lisboa. 22 de Dezembro de 1975

REGRESSAREI

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa
Como à antiga infância que perdi por descuido
Para buscar obstinada a substância de tudo
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

SERÁ POSSÍVEL

Será possível que nada se cumprisse?
Que o roseiral a brisa as folhas de hera
Fossem como palavras sem sentido

- Que nada sejam senão seu rosto ido
Sem regresso nem resposta - só perdido?

«À MANEIRA DE...»

Síntese a linha clara - em seu
Horizonte a luz se desfere. Opaca (ela)
De nós se nutre como lume aceso

TRIPOLI 76

I

Cruzam-se muitas e diversas gentes
Vindas de muitos e diversos mundos
Vestindo muitas e diversas roupas
Falando muitas e diversas línguas
Vêm de muitos e diversos ritos
E cultos e culturas e paragens

II

O recitador entoava a palavra modulada
Rouca de deserto e sol e imensidão
Entoa a veemência nua da palavra
Fronteira de puro Deus e puro nada

III

E Leptis Magna em sua pedra cor de trigo
E em seu chão de laje pelo sol varrido
Guarda o matinal no mais antigo

CARTA A RUBEN A.

Que tenhas morrido é ainda uma notícia
Desencontrada e longínqua e não a entendo bem
Quando - pela última vez - bateste à porta da casa e te sentaste à mesa

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

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

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

As tílias eram como catedrais
 Percorridas por brisas vagabundas
 As rosas eram vermelhas e profundas
 E o mar quebrava ao longe entre os pinhais

Morangos e muguet e cerejeiras
 Enormes ramos batendo nas janelas
 Havia o vaguear tardes inteiras

E a mão roçando pelas folhas de heras
 Havia o ar brilhante e perfumado
 Saturado de apelos e de esperas

Desgarrada era a voz das primaveras

Buscarei como oferta a infância antiga
 Que mesmo tão distante e tão perdida
 Guarda em si a semente que renasce

Junho de 1976

AÇORES

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

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

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

É terra lavrada
 Por navegadores
 E os que no mar pescam

São agricultores

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

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

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

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

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

Buscámos no mundo
Mar e maravilhas
Deslumbradamente
Surgiram nove ilhas

E foi na Terceira
Com o mar à proa
Que nasceu a mãe
Do poeta Pessoa

Em cujo poema
Respiro amplidão
E me cerca a luz
Da navegação

Em cujo poema
Como num convés
A limpeza extrema
Luz de lés a lés

Poema onde está
A palavra pura
De um povo cindido

Por tanta aventura

Poema onde está
A palavra extrema
Que une e reconhece -
Pois só no poema

Um povo amanhece

1976

O OPACO

Recuperei a minha memória da morte da lacuna da perca e do desastre

O opaco regressou de seu abismo antigo

A sombra de Igrina não toca nem sequer as minhas mãos

A FORMA JUSTA

Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos - se ninguém atraíçoasse - 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

NESTES ÚLTIMOS TEMPOS

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

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

Que diremos do lixo do seu luxo - de seu

Viscoso gozo da nata da vida - que diremos
De sua feroz ganância e fria possessão?

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

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

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

Mas que diremos da meticulosa eficaz expedita
Degradação da vida que a direita pratica?

Julho de 1976

ESTAÇÕES DO ANO

Primeiro vem Janeiro
Suas longínquas metas
São Julho e são Agosto
Luz de sal e de setas

A praia onde o vento
Desfralda as barracas
E vira os guarda-sóis
Ficou na infância antiga
Cuja memória passa
Pela rua à tarde
Como uma cantiga

O verão onde hoje moro
É mais duro e mais quente
Perdeu-se a frescura
Do verão adolescente

Aqui onde estou
Entre cal e sal
Sob o peso do sol
Nenhuma folha bole
Na manhã parada
E o mar é de metal
Como um peixe-espada

POR DELICADEZA

Bailarina fui
 Mas nunca dancei
 Em frente das grades
 Só três passos dei

Tão breve o começo
 Tão cedo negado
 Dancei no avesso
 Do tempo bailado

Dançarina fui
 Mas nunca bailei
 Deixei-me ficar
 Na prisão do rei

Onde o mar aberto
 E o tempo lavado?
 Perdi-me tão perto
 Do jardim buscado

Bailarina fui
 Mas nunca bailei
 Minha vida toda
 Como cega errei

Minha vida atada
 Nunca a desatei
 Como Rimbaud disse
 Também eu direi:

«Juventude ociosa
 Por tudo iludida
 Por delicadeza
 Perdi minha vida»

POEMA

Cantaremos o desencontro:
 O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:
 A vida errada num país errado
 Novos ratos mostram a avidez antiga

ANDRESEN, S. M. B. *O nome das coisas*. In: *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho, 1991.

ANEXO D – SÍTIO ARQUEOLÓGICO DE DELFOS

Fonte: (<http://bs.cyty.com/menschen/e-etzold/archiv/hellas/delphi.htm>)



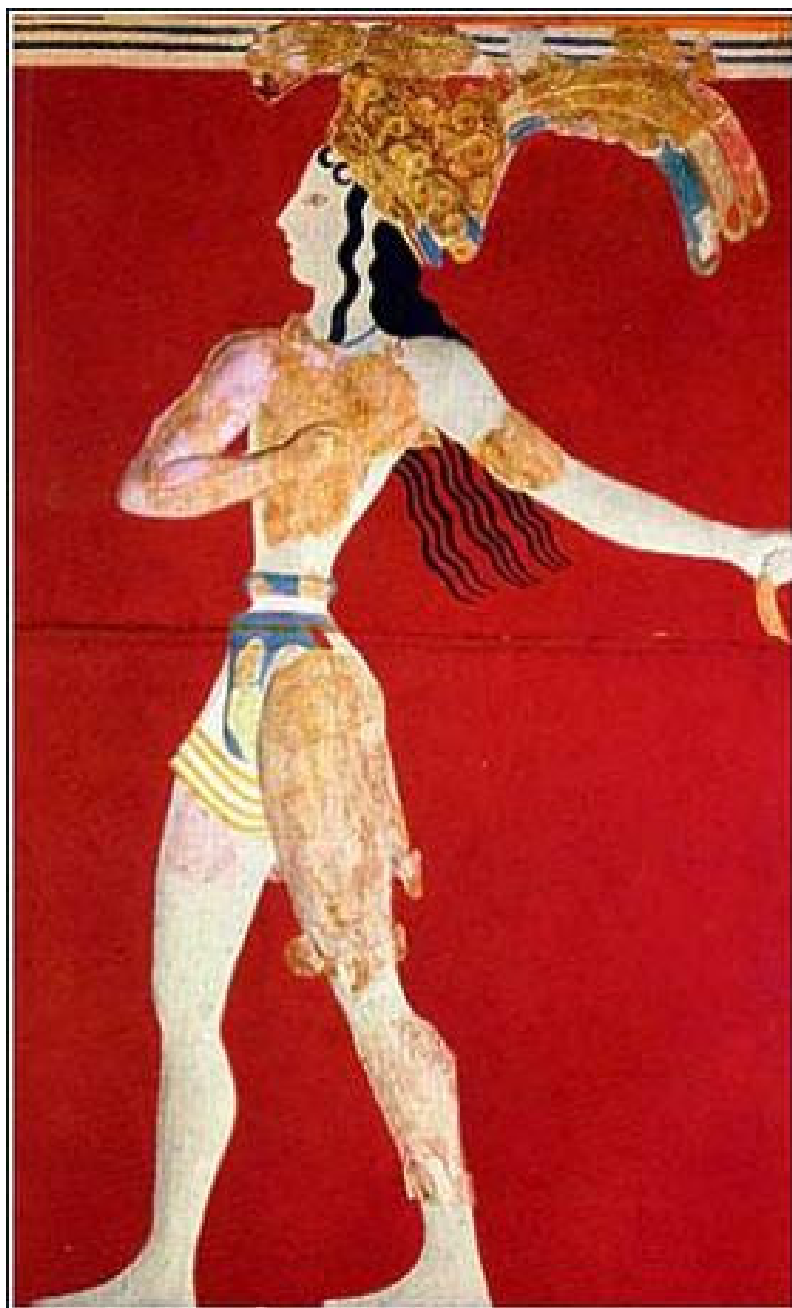
Fonte: (<http://bs.cyty.com/menschen/e-etzold/archiv/hellas/delphi.htm>)

ANEXO E - ANTINOOS

Fonte: (<http://bs.cyty.com/menschen/e-etzold/archiv/hellas/img/delphi-antinoos.jpg>)

ANEXO F – O AURIGA

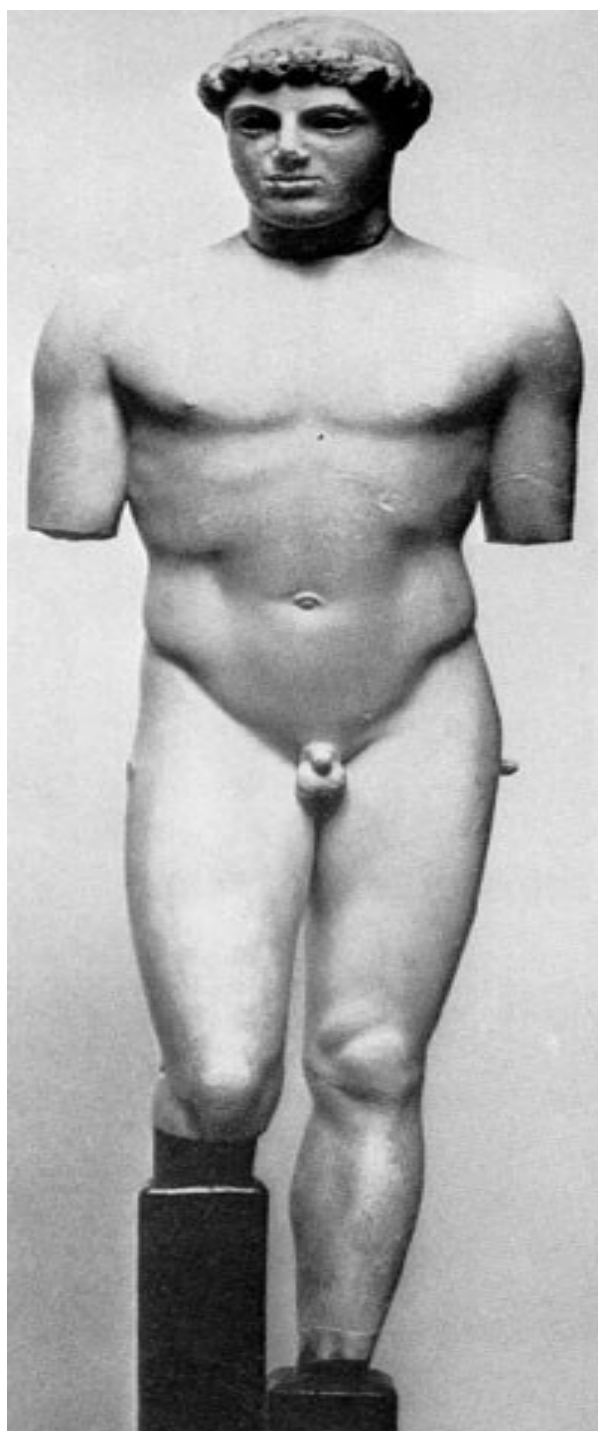
Fonte: (<http://www.xtec.es/~jarrimad/grecia/auriga2.jpg>)

ANEXO G – O PRÍNCIPE DOS LÍRIOS

Fonte: (<http://greciantiga.org/img/pre/i190.asp>)

ANEXO H - TEMPLO DE ATENA AFAIA

Fonte: (<http://photos1.blogger.com/img/190/4220/640/egina.jpg>)

ANEXO I - O EFEBO DE KRITIOS

Fonte:(<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/obras/7882.htm>)