UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

NATHÁLIA MACRI NAHAS

Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

NATHÁLIA MACRI NAHAS

Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Poma

SÃO PAULO
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

VERSÃO CORRIGIDA

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

NN153g
g

Nahas, Nathália Macri
Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen / Nathália Macri Nahas ; orientadora Paola Poma. - São Paulo, 2015.
164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Letras. 2. Literatura Portuguesa. 3. Poesia Portuguesa Contemporânea. I. Poma, Paola, orient. II. Título.

NAHAS, N. M. ***Grades*: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Paola Poma (orientadora) Instituição: USP
Julgamento: _____ Assinatura:_____

Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes Instituição: USP
Julgamento: _____ Assinatura:_____

Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias Instituição: UNESP
Julgamento: _____ Assinatura:_____

Dedico ao querido amigo Alan, que acreditou em todos os momentos nas minhas palavras e no meu olhar para a poesia e para a vida.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Paola Poma, pelo afeto, pelo cuidado e pela confiança no meu olhar. Será eterno meu agradecimento por todo o aprendizado neste longo caminho.

Às Professoras Doutoras Annie Gisele Fernandes, Maria Heloísa Martins Dias e Sofia Maria de Sousa Silva pela leitura atenta e pela atenção dedicadas em um momento decisivo.

À Maria Andresen Sousa Tavares e aos funcionários da Biblioteca Nacional de Lisboa, por me autorizarem a adentrar o especial mundo de Sophia Andresen e por permitirem o engrandecimento de minha pesquisa.

Ao querido Rodrigo Domenech de Souza, por tornar os metros finais deste caminho mais leves e lindos.

Aos amigos Arnaldo Delgado Sobrinho, Victor Palomo, Bruno César Martins, Sandra Salavandro Rodrigues, Eduardo Moreira, Renato Araújo da Cruz e Thaís Costa Botelho por compartilhar ideias, imagens e sentimentos tão importantes nesta jornada.

Ao Fábio Vilar, por me ajudar a construir muitas partes deste projeto.

Aos meus pais, por acreditarem nas minhas escolhas e por me apoiarem independentemente delas.

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP e da Biblioteca Florestam Fernandes, pelo auxílio sempre prestativo e atencioso.

À CAPES, por permitir que este trabalho se concretizasse.

E aos leitores de Sophia Andresen, por enriquecerem sua poesia a cada leitura.

RESUMO

NAHAS, N. M. ***Grades*: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2015. 164f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas , Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabalho propõe uma análise do aspecto político da antologia *Grades*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). A coletânea é publicada em 1970, período em que vigorava em Portugal o Estado Novo, governo ditatorial instaurado no país com o golpe militar de 1926. Buscamos, inicialmente, compreender a afirmação da autora de que a poesia é uma moral, para assim relacionar o viés político à sua lírica. Para tanto, abordamos a influência da cultura helênica na obra andreseniana, sobretudo pelos conceitos de *physis* e verdade, os quais nos permitem analisar como o pensamento político grego se forma e de que maneira ele se aproxima da postura política de Sophia Andresen. A partir das concepções de Aristóteles, estabelecemos uma aproximação entre o conceito de política e o posicionamento da autora sobre esse elemento. Tal relação nos permite perceber que o aspecto político na lírica andreseniana não é algo pontual, mas, sim, parte do seu projeto poético, o qual definimos como po-ético.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, poesia portuguesa contemporânea, poesia política, poética, Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

NAHAS, N. M. ***Grades*: a reading of Sophia de Mello Breyner Andresen po-ethical project.** 2015. 164f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas , Universidade de São Paulo, 2015.

This paper presents an analysis of the Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) anthology Grades in its political aspect. The collection was published in 1970, when prevailed the dictatorship established in Portugal with the military coup of 1926, known as Estado Novo. First, we seek to understand the author's statement that poetry is a moral, to thereby relate the political bias with its lyrical. Thereunto, we discuss the influence of Hellenic culture in andresenian work, mainly the concepts of physis and truth, which allow us to analyze how the Greek political thought is formed and how it approaches to Sophia Andresen's political stance. From the ideas of Aristotle, we established a connection between the concept of policy and the positioning of the author on this element. Such relation allows us to realize that the political aspect in andreseniana lyric is not something punctual, but rather part of his poetic project, which we define as po-ethical.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen, Contemporaneous Portuguese poetry, political poetry, Portuguese literature.

SUMÁRIO

1. Introdução 10

2. Tempo de homens partidos: o contexto político-cultural de *Grades* 15

2.1. Apresentação de *Grades* 45

3. A poesia é uma moral 51

3.1. A poesia e a transparência 51

3.2. Da presença das coisas à religação 66

3.2.1. O Pensamento Político Grego 69

3.3. A religação: o projeto po-ético andreseniano 74

4. A poesia e a política 81

4.1. Símbolos e personalidades políticas 83

4.2. Poemas aos homens de nosso tempo: *Grades* e o Estado Novo português 108

4.3. Poema: selo da aliança do homem com as coisas 130

5. Considerações Finais 150

6. Referências Bibliográficas 155

1. Introdução

A literatura sempre apresentou uma relação muito significativa com a história da nação onde ela se desenvolve. O século XX traz a Portugal, por exemplo, uma expressão literária em que o olhar histórico possibilita, muitas vezes, uma ampliação de interpretações, leituras, influências e diálogos que enriquecem não só a prosa e a poesia como também a compreensão de acontecimentos sociais e políticos. Nesse sentido, para diversos autores portugueses daquele momento, a sociedade e a política de seu país foram abordadas, em determinados períodos, como matéria própria de suas escritas, o que leva a uma perspectiva de denúncia, resistência e combate.

> A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir mas não acompanhar. A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica).[1]

A afirmação feita pelo crítico Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Literatura Ocidental***,** permite-nos pensar a produção literária por meio de um diálogo entre escritor e situação de elaboração que resulta em algo não restrito à mera descrição documental, ideia que tornaria a compreensão literária superficial, quase instrumental. Tanto a prosa como a poesia – a partir da concepção dialética entre texto e contexto – ganham amplas possibilidades de leitura, nas quais, muitas vezes, o caráter político pulsa frequentemente e pode ser verificado como elemento de composição e de conteúdo.

Assim, isso não significa que uma leitura a qual contemple elementos históricos deva isolar o texto literário apenas nesse recorte. Considera-se "a *historicidade da cultura*, isto é, a inserção da obra no tempo e no espaço das ideias e valores; e o *caráter expressivo e criativo do texto literário* na sua individualidade" [2], conforme observa Alfredo Bosi, na introdução de seus estudos de *Literatura e Resistência.* A expressão artística, conforme explica Bosi, sendo parte da cultura, permite-nos uma abordagem

---

[1] CARPEAUX, O. M. 1978, apud. BOSI, A. 2002, p. 7.
[2] BOSI, A., 2002, p. 32. Destaques feitos pelo autor.

que contemple elementos sociais sem que haja, no entanto, o abandono do estudo de elementos que compõem a obra literária e do trabalho de seu autor. Isso porque "a cultura, teia espessa de valores vividos, pensados e estilizados" oferece "a necessária mediação entre a realidade ampla e genérica da sociedade de classes e o trabalho singular da expressão artística".[3]

Não se propõe aqui uma visão da obra literária como um documento que registra circunstâncias e características de uma época específica. Theodor W. Adorno, em seu renomado ensaio "Palestra sobre Lírica e Sociedade", já observa que uma leitura a qual busca compreender a inserção da obra de arte em seu contexto corre o risco de ser "abusivamente tomada como objetos de demonstração de teses sociológicas".[4] Para o autor, referências contextuais não devem "levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais a fundo para dentro dela".[5]

É a partir dessa mediação que buscamos ler a obra lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma mulher que, em sessenta anos de escrita e quase trinta livros de poesia publicados, procurou perceber[6] Portugal e sua sociedade a partir de um discurso claro e objetivo, elementos que lhe foram proporcionados por um diálogo forte com a cultura helênica. Ainda que esse traço seja muito significativo à sua obra, é preciso também ver em Sophia Andresen uma voz poética que canta para e pelo povo lusitano, pois a autora entende a poesia como algo real que faz parte do mundo. "A Poesia existe em si – independentemente do homem. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém vê e onde ninguém a conhece" [7], explica ela em seu conhecido artigo "Poesia e Realidade", de 1960, publicado na revista *Colóquio.*

Ao falar de poesia nesse ensaio, Sophia Andresen aproxima a realidade ao texto poético, fazendo o leitor ficar atento àquilo que o rodeia e ao mundo em que está inserido. E, nesse sentido, podemos também pensar na realidade vivida pela poeta no decorrer da sua trajetória literária. Nesse percurso, um fato se destaca: o contexto político da nação portuguesa no início do século XX. Se considerarmos que Sophia

---

[3] BOSI, A., 2002, p. 33.
[4] ADORNO, T. W., 2003, p.66.
[5] Ibidem.
[6] O uso do verbo "perceber" nesse trecho não é uma simples escolha dentre sinônimos do grupo semântico da palavra "enxergar". O termo "perceber" traz a noção de tomar consciência de algo por meio dos sentidos. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, verificaremos como a ideia de percepção é cara à poesia de Sophia, o que corrobora a escolha. Ademais, é interessante notar que o uso que damos ao verbo "entender" no português brasileiro tem como equivalente em Portugal o verbo "perceber".
[7] ANDRESEN, 1960, p. 53.

Andresen publica seu primeiro livro em 1944, observamos que vigorava em Portugal um governo ditatorial militar havia dezoito anos. Assim, na elaboração de seu projeto poético, a autora aproxima-se da ruptura que é latente ao contexto que a cerca. O período sociopolítico em que ela desenvolve sua escritura inscreve-se no Estado Novo, regime de exceção que se mantém na nação entre 1926 a 1974.

Nesse contexto, há de se observar como a postura política de um governo ditatorial implicou influências marcantes na produção literária lusitana. É preciso considerar também o cerceamento cultural legitimado pela censura e o fazer literário do momento para se compreender mais amplamente os traços da poética andreseniana. Desse modo, buscaremos neste trabalho analisar como o aspecto político se relaciona com o projeto poético de Sophia Andresen e, para isso, analisaremos a coletânea *Grades*, publicada em 1970, a qual é considerada pela autora uma seleção de poemas politizados.

Para que compreendamos os aspectos políticos que serão estudados neste trabalho, abordamos, no segundo capítulo, o contexto político e o cultural no qual a autora está inserida desde o início da sua escrita até a publicação da obra *Grades.* Em seguida, apresentamos a coletânea, apresentando a organização do livro, os poemas selecionados e características importantes que a compõem temática, estética e politicamente.

No capítulo seguinte, apresentamos a concepção de Sophia Andresen acerca da poesia que nos permitirá relacionar seu projeto poético a um aspecto político. Para isso, partimos de ensaios publicados pela autora nos quais ela explicita ideias ligadas à poesia, como o já citado "Poesia e Realidade", de 1964, "Poesia e Revolução", de 1975 e os textos nomeados como "Arte Poética" [8], além de outros materiais como correspondências da autora com o escritor Jorge de Sena.

Inicialmente, buscamos entender por que, para a autora, a poesia se define como uma moral e como essa ideia se configura. Para isso, analisamos a relação que a poeta faz entre a poesia, a realidade e a verdade, configurando um dos principais elementos da poética andreseniana. Em seguida, passamos pelo conceito de justiça, também importante, para chegarmos ao ideal de religação o qual é defendido por Sophia Andresen em seu projeto lírico. A partir da concepção de religação, aproximamos a

[8] Os ensaios serão apresentados devidamente no desenvolvimento do texto.

poesia à política, entendendo a ideia de "moral". Todo esse percurso dialoga com a forte influência da cultura helênica na obra andreseniana e os ensaios elaborados pela autora.

Partindo da relação entre poesia e política na lírica andreseniana, iniciamos o quarto capítulo, o qual apresenta a análise de *Grades*. Mas uma breve leitura dos poemas que compõem a coletânea nos leva a perceber que o aspecto político nela apresentado não é igual em todos os textos. Por isso, dividimos o estudo em três aspectos importantes relativos às noções de política levantadas nos capítulos anteriores, estabelecendo, assim, três distintos eixos de análise.

Em um primeiro momento, serão lidos poemas que apresentam referências a personalidades e a símbolos históricos com o objetivo de questionar aspectos ligados à política de civilizações importantes para o desenvolvimento do pensamento ocidental. Entre elas, inclui-se Portugal, o qual será abordado a partir do poema "Regresso", principal poema a ser lido, no qual a voz lírica apresenta uma reflexão acerca das grandes navegações como símbolo da nação portuguesa.

Em seguida, no segundo eixo, selecionamos os poemas pontualmente políticos, ou seja, ligados de maneira mais explícita ao cenário político português da ditadura salazarista. Este é o eixo que mais apresenta poemas, a partir dos quais observaremos vozes poéticas que falam de um país ocupado pelo medo, miséria, ameaça, corrupção moral e poder. O principal poema a ser estudado é "Cantar", a partir do qual é possível compreender a percepção da autora sobre o momento por que passava e sua visão sobre a política.

Por fim, analisaremos no terceiro eixo como a política contempla a concepção que a autora buscou defender em sua escrita de que a poesia é uma moral, sendo não somente um aspecto relevante ao delicado momento político em que ela vivia mas também parte de seu projeto poético. Temos ainda nesse eixo a percepção do contexto de opressão e violência enfrentado por Portugal, porém temos também de forma mais explícita a busca pela justiça, liberdade, verdade e mundo limpo que ganha forças no cenário da longeva ditadura. O canto se configura como um forte mecanismo poético. O principal poema a ser analisado no terceiro eixo é "Procelária", no qual observaremos a relação de um poeta com o mundo em que vive.

Os poemas retirados de *Grades* serão inseridos no trabalho da maneira que aparecem publicados nessa coletânea. Porém, em situações em que apresentam diferenças em relação à publicação original, faremos as respectivas indicações. Para

tanto e para o uso de outros poemas da obra andreseniana, será utilizada como referência a segunda edição da *Obra Poética* organizada por Carlos Mendes de Sousa, de 2011.

As análises dos diferentes eixos de *Grades* são importantes para que entendamos como o aspecto se configura não como algo pontual na poesia de Sophia Andresen, mas, sim, uma parte importante da composição de sua lírica. Desse modo, buscaremos mostrar que o projeto poético andreseniano, na realidade, configura-se como po-ético, pois observamos a procura da autora de criar um espaço em que o homem, seus semelhantes e seu mundo estejam religados. E o espaço para que essa aliança seja possível é o poema.

2. Tempo de homens partidos: o contexto político-cultural de *Grades*

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos. [9]

Carlos Drummond de Andrade

A epígrafe acima é parte do poema *Nosso Tempo*, do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Publicado em 1945, no livro *A Rosa do Povo*, os versos descrevem de forma lírica o período de exceção pelo qual o Brasil passava. O regime do Estado Novo, sob o controle de Getúlio Vargas, marcava um dos governos ditatoriais do país. "Tempo de partido" pode ser lido em referência à figura centralizadora e autoritária no poder. "Tempo de homens partidos" indica sucintamente a condição dos indivíduos daquele tempo: fragmentados pela violência e opressão em nome do poder. Esses versos, que ilustram o momento conturbado pelo qual a nação passava, poderiam também ilustrar o período em que *Grades* é publicado, ainda que haja um espaço de 25 anos entre as obras.

A sua leitura remete-nos a: "Este é o tempo em que os homens renunciam." É um período de partido, de figuras centralizadoras e impositoras, as quais levam os homens a renunciar sua liberdade, suas opiniões e sua própria relação com o país. Temos, em dois poetas diferentes, a imagem de uma nação tomada pelo poder e o sentimento do homem diante desse cenário. O último verso do poema "Este é o tempo", originalmente do livro *Mar Novo* e o terceiro a compor *Grades*, indica de forma clara o contexto de Portugal em que Sophia Andresen elabora sua escrita. Os doze anos entre a publicação de *Mar Novo*, de 1958, e da antologia inserem-se na mesma afirmação incisiva e objetiva: "Este é o tempo / Da selva mais escura". [10] Era essa a condição de Portugal em meados do século XX, uma situação comum a muitas outras nações ocidentais também.

A primeira metade desse século configura-se, realmente, como um período em que a palavra instabilidade reflete os principais acontecimentos políticos, econômicos e sociais que o mundo observou. A Europa apresentou-se como cenário principal de duas grandes guerras, suscitando na sociedade uma atmosfera de terror, desconfiança e

---

[9] ANDRADE, C. D., 2005, p. 160, poema "Nosso Tempo".
[10] ANDRESEN, S., 1970, p. 13.

desesperança. Foi espaço também de uma grande revolução – a Revolução Russa, de 1917 – que transformou as estruturas ideológicas e econômicas a que a sociedade havia se habituado. No período entre guerras, muitas nações assistem, em seu âmbito político, à formação de governos autoritários, totalitários e opressivos, os quais veem na violência, censura e repressão uma constante arma de manutenção do poder.

O século XX, definido por Eric Hobsbawm como a "era das catástrofes", foi um período em que se observaram uma série de acontecimentos violentos de destruição em massa, no qual "não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso".[11] A população mundial presenciou e fez parte de mudanças importantes do cenário mundial, permeadas por destrutivos embates entre os homens e as nações.

É a partir desse contexto que inserimos Portugal neste estudo. Apesar de a coletânea *Grades* ter vindo a público apenas na década de 1970, os acontecimentos sociopolíticos relativos à compreensão da leitura que propomos neste trabalho pedem um recorte mais amplo da história do país. Na terceira década do século XX, instaura-se o Estado Novo português, "a mais longeva experiência autoritária moderna do Ocidente Europeu" [12], nas palavras do historiador Fernando Rosas. Seu advento, em 1933, segue o caminho determinado pelo golpe militar de 28 de maio de 1926, exercido pela insurreição militar a comando de Gomes da Costa[13], e termina cerca de cinquenta anos depois, com outro golpe militar conhecido como a Revolução dos Cravos, em abril de 1974.

O período sociopolítico em que Sophia de Mello Breyner Andresen, nascida no Porto, em 6 de novembro de 1919, cresce e desenvolve sua escritura inscreve-se, assim, no Estado Novo. O regime, liderado por António de Oliveira Salazar (1889-1970), é instaurado em um momento no qual a crença de união política estava, havia alguns anos, bem fragmentada. Desde o fim do século XIX e primeira metade do século XX, Portugal explicitava a instabilidade política enfrentada por diversas nações europeias e

---

[11] HOBSBAWM, E. 1995, p. 112.
[12] ROSAS, F. In: MATTOSO, J., 1994, p. 10.
[13] Manuel de Oliveira Gomes da Costa (1863-1929) foi um importante militar e político português. Exerce diferentes funções nas Forças Armadas, sobretudo nas colônias. Durante a 1ª Guerra Mundial, foi o antigo comandante-chefe do Corpo Expedicionário Português em Flandres, na França. Como figura política, Gomes da Costa se destaca por liderar o golpe militar de maio de 1926, responsável por encerrar o período da I República Portuguesa, assumindo o poder do Estado por cerca de um mês. Logo é deposto e mandado aos Açores, onde fica por quase um ano, tendo regressado a Portugal em 1927.

americanas na tentativa de consolidação do poder. Em 1890, durante o reinado de D. Carlos I (1889-1908), a nação observa a queda da Monarquia Constitucional (1820-1910) e assiste esperançosa à instituição do poder republicano.

O país caracterizava-se por um quadro que pouco avançava. Internamente, mantinha-se um aspecto conservador que não era privilégio dos proprietários e comerciantes. O proletariado, rural e urbano, contentava-se – com raras exceções – com discretos avanços na vida e nas condições de trabalho. A Igreja Católica, por sua vez, conservava sua forte influência na sociedade e atribuía ao movimento republicano o receio de descristianização do país. A economia portuguesa era essencialmente agrária, desenvolvendo-se por meio de produtos tradicionais – cereais, vinhos, azeite e cortiça –, como observa Marques [14], e era intensamente influenciada pelo Reino Unido, o que condicionava a política portuguesa externa – e, por vezes, a interna – aos interesses britânicos.

A industrialização ocorreu de forma discreta, não permitindo ao país uma maior independência e desenvoltura econômica. Nesse contexto em que faltava solidez aos agentes e aos meios políticos, observavam-se ainda uma estrutura social que se mantinha arcaica e uma economia pouco reformulada. O poder político se modificava em uma dinâmica que não era acompanhada pela economia e pela sociedade, revelando, assim, um desequilíbrio nos setores fundamentais do país.

Tais dificuldades foram o cenário, no início do ano de 1890, do *Ultimatum* inglês, a 11 de janeiro. A intimação foi exigência feita pelo governo britânico que estipulava a retirada das forças militares portuguesas das então colônias Moçambique e Angola, ação que encerrou o processo lusitano de colonização africana e abalou a confiança do povo em sua própria nação. De fato, o *Ultimatum* resume não apenas a fragilidade política e econômica do momento como também demonstra o descrédito que a nação enfrentava:

> [...] sem esquecer a simultânea trepidação interna trazida pelo *Ultimatum* inglês [...], momento de verdadeira humilhação coletiva nacional que havia de despertar para a ação um incipiente Partido Republicano, surgindo naquele período a angustia e cólera como uma espécie de Sebastianismo vermelho que transformava a ideia de República num mito de tipo messiânico [...].[15]

---

[14] MARQUES, 2001, p. 362.
[15] MEDINA, 2001, p. 378.

O embaixador inglês em Lisboa entrega uma nota ao ministro dos Negócios Estrangeiros português na qual era exigida a retirada imediata das tropas lusitanas que haviam atacado um grupo de indígenas protegidos pelos ingleses no Chire, atual Malawi, sudeste da África. O território em que se sucedeu o ataque pertencia aos portugueses, mas ainda assim o governo lusitano cedeu. Essa atitude, contudo, provoca a revolta por parte dos ministros portugueses e também da população:

> Um milhar de pessoas percorreu as ruas de Lisboa e apedrejou as janelas da casa do ministro dos Negócios Estrangeiros. Era a primeira vez que a população ameaçava membros do Governo desde os boatos sobre as causas da morte de D. Pedro V, em 1861.[16]

A reação ao *Ultimatum* ilustrou, de certa maneira, uma espécie de necessidade que o povo português enfrentava de se criar um "ideal nacional", algo que se mostrava como uma tendência na Europa nos fins do século XIX:

> A maioria dos estados europeus teve no século XIX uma 'questão nacional', que se reduziu umas vezes às tentativas de um grupo majoritário de população para absorver as minorias dentro do território do Estado ou procurando expandir este para integrar os nacionais vivendo dentro de outros Estados. No caso de Portugal, não havia nem minorias nem cidadãos vivendo em Estados vizinhos que pudessem ser reclamados como território nacional. Nem por isso a 'questão nacional' deixou de ser o ponto de vista pelo qual todos os problemas tenderam a ser discutidos entre 1890 e 1930.[17]

Assim, o *Ultimatum* teria motivado o despertar desse sentimento de coletividade, de consciência nacional, abalando ainda mais a sociedade portuguesa. A perturbação do período ainda é intensificada pela crise econômico-financeira de 1891 a 1892, a Revolução Republicana do Porto, em 31 de janeiro de 1891, e as guerras coloniais em Moçambique.

Nos anos iniciais do século XX, a instabilidade econômica e política intensificava-se. Em abril de 1907, João Franco [18] – nomeado pelo monarca Carlos I –

---

[16] MATTOSO, J. 1994, pp. 38-39.
[17] Ibid., pp. 37-38.
[18] João Ferreira Franco Pinto Castelo-Branco (1855-1929) foi um dos principais políticos da fase final da monarquia constitucional portuguesa. Formado em Direito, exerceu a função de delegado de diversas

proclama a dissolução da Câmara e a instauração de um regime de ditadura. Essa decisão levou a revoltas entre os republicanos, os quais incentivaram um grande número de greves. No período, a monarquia estava imensamente desacreditada diante das dificuldades financeiras e sociais enfrentadas pela nação. Então, em 1910, os republicanos suscitam revoltas e mobilizações que levam, em 5 de outubro desse ano, à proclamação da República, criando um novo cenário sociopolítico.

Uma estrutura dinâmica passa, então, a determinar o âmbito político do país nas três primeiras décadas dos anos novecentos. Foi votada em 1911 a Constituição da República Portuguesa, propondo a divisão do governo em três poderes: Legislativo, Executivo e Judicial. Ainda nesse ano, a Igreja Católica é afastada do governo, seus bens foram confiscados, e seu poder foi separado do Estado pela Lei de Separação. Além disso, foram aprovadas a proibição do ensino catequético nas escolas e a legalização de prática de todos os cultos religiosos, o que levou a uma reação negativa do Vaticano em relação ao governo republicano. Tal atitude também significou "atrair contra a jovem república a hostilidade declarada e cada vez mais radical da quase totalidade dos católicos praticantes, amplamente majoritários no país, nomeadamente nas zonas rurais". [19]

Havia ainda a situação da mulher portuguesa, pautada por um caráter desigual e muito subjugante. De fato, a instauração da República trouxe mudanças consideráveis nesse plano com a separação do Estado e da Igreja. Sua participação política, no entanto, permanece passiva. Apesar de as Leis da Família e do Divórcio permitirem às mulheres um avanço na igualdade de direitos, em 1913 o voto delas foi oficialmente proibido, o qual havia sido praticado em 1911. O sufrágio não aconteceu nesse ano como uma conquista, mas, sim, pelo fato de sua proibição estar obscura[20] na Constituição, erro que logo foi "corrigido".

O terceiro Estado europeu a se tornar republicano enfrenta, como se observa, um começo de século visivelmente marcado pela fragilidade política e crises socioeconômicas no país. Se as mudanças do governo provocavam agitação, os partidos

---

comarcas portuguesas no fim do século XIX, e inicia sua carreira política elegendo-se como deputado em 1884 na região de Guimarães. Em 1901, rompe com o Partido Regenerador, criando o Partido Regenerador Social, do qual é chefe, por isso o grupo fica conhecido como "franquistas".

[19] BOURDON, A., 2011, p. 102.

[20] Na Constituição de 1911, o sufrágio era de direito aos maiores de 21 anos, não analfabetos, e aos chefes de família. Entretanto, o sexo dos eleitores não fora especificado, brecha a qual permitiu que Carolina Beatriz Ângelo, viúva e, portanto, chefe de família, votasse.

políticos refletiram esse ritmo, e as ideologias que motivavam o pensamento lusitano se apresentavam muitas e distintas. Tentou-se estabelecer um Estado burguês liberal e reformular a sociedade portuguesa com uma perspectiva típica e realmente burguesa que enterrasse o fracasso monárquico dos últimos anos. Entre 1911 e 1917, os partidos políticos refletiam tal diversidade, já que eram compostos por diferentes setores da sociedade: desde partidos de massa a partidos de quadros.[21] Essa dinâmica já indicava uma possibilidade de acesso ao poder que era nova a Portugal. Contudo, esse poder mostrava-se frágil, e o seu desmoronar era fácil.

Em 1916, no dia 9 de março, a nação enfrenta mais uma dificuldade: a declaração de guerra da Alemanha. É a entrada de Portugal na I Grande Guerra Mundial (1914-1918). A nação não estava preparada para um embate dessa proporção. O envolvimento dos portugueses, que se encontravam neutros, com o conflito deve-se – resumidamente – à sua relação com a Inglaterra, a qual ofereceu, em troca do apoio e defesa nas regiões das colônias lusitanas, ajuda financeira aos portugueses. Ainda que boa parte da motivação ao ingresso português no embate tenha sido financeiro, Portugal não obteve muitas vantagens após a guerra. Pelo contrário, o país teve perdas militares, suas tropas foram muito prejudicadas no conflito, e a instabilidade político-econômica apenas se intensificou.

As primeiras décadas do século XX mostravam-se realmente árduas a Portugal – à política, à economia e, sobretudo, à sociedade. O plano cultural, em contrapartida, ofereceu-se como um período de "efervescência estética" [22] com a geração da revista *Orpheu* e o movimento modernista. No início de 1915, Luís da Silva Ramos – conhecido por seu nome literário, Luís de Montalvor [23] – traz do Brasil a ideia de uma revista que condensasse as tendências artísticas do momento. Assim que retorna a Portugal, Montalvor expõe a ideia a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro, os

---

[21] Os Partidos de Quadros, também conhecidos como Partidos dos Notáveis formavam-se a partir da reunião de pessoas locais notáveis, como aristocratas e burgueses da alta sociedade, que buscavam organizar-se nos períodos eleitorais para angariar votos em favor de seus interesses e de seus candidatos. São considerados grupos que visam mais ao caráter individualista do que coletivo da participação política. Já os Partidos de Massa, como o próprio nome sugere, são os grupos que vieram após a expansão do movimento operário e do sindicalismo no final do século XIX. Resultam das reivindicações de trabalhadores e de grupos populares em torno de exigências trabalhistas e políticas ligadas à condição social em que viviam. (OPPO, Anna. Partidos Políticos. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G., 1998, p. 898-904)

[22] BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal*, 2011, p. 109.

[23] Luís de Montalvor (1891-1947) era, à época de 1915, secretário do embaixador português no Brasil Bernardino Ribeiro (natural do Rio de Janeiro). Seu nome completo é Luís Filipe de Saldanha da Gama da Silva Ramos.

quais logo acolhem o projeto com entusiasmo, uma vez que Sá-Carneiro tinha "a possibilidade material de realizar a revista".[24] Além disso, ambos os autores já tinham projetos consonantes ao de Montalvor.

Orpheu tem apenas dois números: março e junho de 1915. A direção do primeiro número da revista traz a associação do poeta brasileiro Ronald de Carvalho, e nomes como Almada Negreiros, Alfredo Guisado[25] e Armando Cortes-Rodrigues[26] unem-se ao projeto. O segundo número tem como principal direção Sá-Carneiro e Pessoa, o qual observa que a direção sempre fora conjunta, discutida pelos membros ligados ao projeto.

Ainda que tenha tido uma vida breve, *Orpheu* "abala a estabilidade do sistema literário português" [27], conforme observa José Pereira Seabra, e reúne os nomes ligados ao aparecimento do Modernismo em Portugal. "Feitos, em parte, para irritar o burguês, para escandalizar, estes dois números alcançaram o fim proposto, tornando-se alvo das troças dos jornais; mas a empresa não pôde prosseguir por falta de dinheiro." [28] Seguindo as tendências vanguardistas do começo do século, a revista propunha-se a "criar uma arte cosmopolita no tempo e espaço" [29], de acordo com a explicação de Pessoa:

> A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa. [...]Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o

---

[24] Fernando Pessoa, em um fragmento datilografado, explica as circunstâncias da criação de *Orpheu.* Posteriormente, esse texto é publicado na *Colóquio, Artes e Letras,* nº 48, abril, 1968, e com variantes na *Nova Renascença,* nº2, 1981, conforme cita José Augusto Seabra em "Genealogia e significado de *Orpheu*", in: *História da Literatura Portuguesa: do Simbolismo ao Modernismo*, 2003, p. 426.

[25] Alfredo Pedro Guisado (1891-1975) é um poeta cuja trajetória literária deriva do decadentismo, Simbolismo e saudosismo, mas amadurece pelo viés da linguagem modernista. Colabora no primeiro números de *Orpheu* com treze sonetos.

[26] Armando Cortes-Rodrigues (1891-1971), nascido nos Açores, foi, além de poeta e dramaturgo, um importante etnógrafo açoriano. Formado em Filologia Românica em Lisboa, associa-se ao grupo de *Orpheu* e colabora com os dois números. No segundo, aliás, cria um pseudônimo feminino, Violante de Cisneiros, que assina os poemas. Tinha interesse expressivo nas criações heterônimas pessoanas, no paulismo e interseccionismo e na produção de Sá-Carneiro. Após o fim do *Orpheu*, colabora com a revista *Exílio,* onde já indica marcas de influencia pelo Integralismo Lusitano. Dedica-se aos estudos etnográficos de sua ilha natal, ainda que na década de 1949 colabore com, por exemplo, as publicações *Presença* e *Cadernos de Poesia*.

[27] PEREIRA, J. In: CASTRO, REIS, LOPES, MARINHO, 2003, p. 509.

[28] Ibid., p. 420.

[29] PESSOA, F. "O que quer *Orpheu*?". In: PESSOA, F. 1966, p. 113.

> exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem.[30]

A publicação de *Orpheu* marca a ruptura de uma manutenção de estruturas culturais e literárias oitocentistas, o que dá ao projeto seu caráter inovador, embora ainda trouxesse, conforme observa Pereira, uma influência de "elementos decadentistas ou simbolistas, sobretudo, e neorromânticos, ainda".[31] A revista é um marco na reunião dos nomes que trariam com força o Modernismo a Portugal em 1915, apesar de o núcleo das produções modernistas começar a se estabelecer desde 1913, em Lisboa. Nesse ano, por exemplo, Sá-Carneiro publica os poemas de *Dispersão.*

A colaboração efusiva de Fernando Pessoa chama a atenção para a participação anterior dele em algumas publicações d'*Águia*, veículo fundamental e fundamentador do saudosismo português de Teixeira de Pascoaes, publicada entre 1910 e 1932. Pessoa colabora, em 1912, como crítico, mas logo deixa de fazê-lo. O saudosismo ganha, de certa maneira, outros "ismos" que fazem *Orpheu* se distanciar d'*Águia*, em um movimento quase de oposição: o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo – estabelecido pelo heterônimo pessoano Alberto Caeiro.

Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor[32], adepto do Futurismo, fazem a comunicação entre Portugal e as tendências artísticas de Paris, assim como Almada Negreiros.[33] Se o saudosismo de Pascoaes retomava questões nacionais, a geração de 1915 buscava muito mais uma atitude política e cultural em diálogo com o que ocorria na Europa. Almada Negreiros, já no momento do Estado Novo, acaba por se aproximar do regime de Salazar, ao colocar à disposição do regime sua expressão nas artes plásticas.

Ambos os números de *Orpheu* foram editados por António Ferro, informação importante para este trabalho, dada sua relação não somente com as artes mas também com o Estado Novo. À época das publicações, Ferro ainda era muito novo, tinha apenas

---

[30] PESSOA, F. "O que quer *Orpheu*?". In: PESSOA, F. 1966, p. 113.
[31] PEREIRA, J. In: CASTRO, REIS, LOPES, MARINHO, 2003, p. 419.
[32] Santa-Rita Pintor (1889-1918), nome artístico de Guilherme Augusto Cau da Costa de Santa Rita, é parte da primeira geração de pintores modernistas de Portugal. Após se formar na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, parte para Paris, mas regressa a seu país em 1914. Colabora com *Orpheu* e publica em 1917 o único número de *Portugal Futurista.* É considerado o responsável por disseminar os ideais futuristas em Portugal. Próximo à morte, expressa a ordem para a destruição de sua obra, restando poucos itens.
[33] José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970) expressou-se política e artisticamente pela poesia, pintura, desenho, crítico de arte, teatro, entre outros. Colabora com os dois números de *Orpheu* e publica, em 1915, *A Cena do Ódio*, poema de 615 versos produzidos em três dias. Colabora, entre diversas publicações, com o único número de *Portugal Futurista.*

19 anos. Nascido em 1895, ele foi escolhido por Sá-Carneiro para ser editor da revista, algo que Fernando Pessoa estranhou pelo fato de Ferro ser menor, mas que foi interpretado como mais uma das sátiras ligadas à revista. Desde jovem, Ferro associa-se à política, participando das lutas republicanas que ocorreram no período final da Monarquia Constitucional. Após a instauração da República, ele se aproxima de Sá-Carneiro. É nesse contexto que Ferro também fica próximo das ideias futuristas, relacionando à arte uma finalidade política:

> Ao contrário de outros intelectuais portugueses menos interessados na política activa, Ferro entende que o pensamento futurista e modernista deve ser interventivo, um pensamento a divulgar ao público através de todas as formas de arte, entre as quais se destaca o cinema, devido ao seu efeito imediato. [34]

No período da I Guerra, António Ferro abandona o curso de Direito e torna-se voluntário na única frente militar portuguesa, mantida com a Alemanha, na região de Angola.[35] É durante esse conflito que Ferro assume, aos poucos, um pensamento antidemocrático, conforme observa Goffredo Adinolfi, sobretudo pelas consequências que a participação de Portugal na guerra trouxe a essa nação. Aos poucos, essa postura torna-se mais próxima ao desejo dominante da sociedade portuguesa: um governo forte que pudesse conciliar um quadro político fragilizado. Isso se daria pela força de um chefe de Estado.

Tal posicionamento intensifica-se à medida que o quadro político português fragilizava-se cada vez mais. É nesse período que ele passa a se aproximar de uma "vivência revolucionária e fascista".[36] Em 1933, António Ferro torna-se o diretor de propaganda do regime salazarista – o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgão responsável por divulgar a obra do governo. Naturalmente, o SPN, que fica sob o comando de Ferro entre 1933 e 1949, torna-se um instrumento de poder, de controle social e cultural.

Inseridas as informações sobre António Ferro, voltemos à geração modernista portuguesa. A morte prematura de Sá-Carneiro, em 1916, causa ao grupo a ausência de um de seus grandes colaboradores, não ocorrendo a publicação imediata do número três

---

[34] ADINOLFI, G. In: PINTO, A.; MARTINHO, F., 2007, p. 113.
[35] Conforme explicação extraída de ADINOLFI, G, op. cit., p. 114.
[36] Ibidem, p. 111.

da revista *Orpheu*, conforme se planejou, e a geração órfica se dispersa. Entretanto, o grupo é reconhecido pelos críticos literários pelo impacto de trazer a Portugal os ideais de Modernidade, inscrevendo na literatura o movimento modernista, sobretudo pelo efeito provocado por Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros. O espírito desse grupo se delineou sob a perspectiva de reação à continuidade de estruturas ligadas aos anos oitocentos, e, nesse ínterim, a sociedade portuguesa passaria por mudanças significativas em seu âmbito político.

O movimento de *Orpheu* insere em Portugal uma produção literária profícua, em suas particularidades, ao longo do século XX. A figura de Fernando Pessoa orienta não apenas o orfismo e a primeira geração modernista lusitana. Desde sua colaboração na revista *Águia*, ele procura se estabelecer não somente como um poeta, ensaísta mas também como um crítico do fazer poético e das tendências literárias de seu momento. Com a morte de Sá-Carneiro e o fim das publicações de *Orpheu*, Fernando Pessoa mantém-se ativo não somente como escritor mas também como um observador crítico da literatura, contribuindo com revistas como a *Centauro* (1922). Em 1924, funda e dirige a *Athena*, juntamente com Ruy Vaz.

Em dezembro de 1917, ocorre o golpe militar liderado por Sidónio Pais[37]. Essa é a conjuntura, conforme explica Bourdon, da revolução que "alimentava rancores da União Republicana contra os seus rivais".[38] De fato, desde o primeiro governo de Bernardino Machado[39], em 1914, as lutas políticas fragmentavam o governo e mantinham o país em instabilidade ideológica. Nesse contexto, o militar dissolveu o parlamento e nomeou-se Presidente da República, em uma ação de caráter ditatorial.

Ao tomar o poder, ele traz outras modificações que tornam o contexto político mais complexo. Propõe a revisão da Lei de Separação da Igreja e do Estado, o que instiga tanto os partidos de apoio à República como os de oposição. Elege-se, em abril de 1918, por sufrágio direto para a Presidência da República, visando, a partir de uma

---

[37] Sidónio Bernardino Cardoso da Silva Pais (1872-1918) doutora-se em Matemática pela Faculdade de Coimbra e concilia à docência a carreira militar. Em 1910-1911, foi presidente da Câmara de Comércio de Coimbra e posteriormente assume cargos nos Ministérios de Fomento e de Finanças. Após o final da I GM, ele assume o Ministério dos Negócios Estrangeiros, permanecendo até a revolução que lidera, a qual inaugura a "República Nova", suspendendo a Constituição de 1911. Morre em decorrência de um atentado em Lisboa, no final de 1918.

[38] BOURDON, A., 2011, p. 103.

[39] Bernardino Luís Machado Guimarães (1851-1944), natural do Rio de Janeiro, foi professor catedrático da Universidade de Coimbra até 1907, ano em que deixa o cargo como protesto à ditadura de João Franco. Integra o Governo Provisório presidido por Teófilo Braga e, em 1914, assume a presidência pela primeira vez. Em 1921, é novamente eleito pelo Partido Democrático.

via mascaradamente democrática, à dissolução – caso lhe fosse necessária – do Parlamento. Enfrentando a hostilidade de todos os partidos políticos, viu-se incapaz de controlar o fragmentado e problemático ambiente interno português, e sua ditadura finda com seu assassinato em 1918. Com o restabelecimento parlamentar, o fim da I República Portuguesa se aproximava em um âmbito econômica, política e socialmente devastado.

Fernando Pessoa dedica ao militar morto o poema "À memória do presidente-rei Sidónio Pais", no qual faz uma alusão à figura de D. Sebastião, sugerindo uma esperança na esfera política que não era apenas do poeta dos heterônimos, mas de grande parte da sociedade. Pessoa escreve[40], em fevereiro de 1920:

> Quem ele foi sabe-o a Sorte,
> Sabe-o o Mistério e a sua lei
> A Vida fê-lo herói, e a Morte
> O sagrou Rei!

A morte de Sidónio Pais suscita o mito do ressurgimento ligado a D. Sebastião: "Regresse sem que a gente o veja, / Regresse só que a gente o sinta". Desse místico regresso, a voz poética afirma que a esperança só existe como aquela depositada no rei da dinastia de Avis: "E quem sabe se a mesma [esperança]? — quando / Se foi de Aviz a última estrela / No campo infando". A alusão explicita-se na estrofe em que a voz poética sugere que o mal acometido a Pais seria:

> Novo Alcácer-Kibir na noite!
> Novo castigo e mal do Fado!
> Por que pecado novo o açoite
> Assim é dado?

D. Sebastião desaparece justamente na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, na qual Portugal sofre derrota pelas tropas árabes. Sua imagem é símbolo de patriotismo, contendo uma noção de messianismo. A relação entre o ditador e o rei desaparecido demonstra a fragilidade política em que a sociedade portuguesa se encontrava: "Durante

[40] PESSOA, F., 1979, poema "À memória do Presidente-rei Sidónio Pais".

a Primeira República, apenas um presidente eleito cumpriu todo seu mandato, enquanto houve sete eleições legislativas e sucederam-se 45 ministérios".[41]

"Os portugueses não aderiram à república", conforme observa Bourdon, "senão pelas esperanças messiânicas que nela depositavam".[42] Mas o novo regime não cessou o processo de desestruturação nacional, o qual era intensificado por uma economia essencialmente rural e de produção muito arcaica que mantinha a condição de fome constante e o nível de vida da população muito baixo. Havia ainda o contexto do fim da I Guerra Mundial, que não ofereceu grandes benefícios à nação, mas deixou um ranço de horror em toda a Europa. Existiram, realmente, avanços ligados à República, mas a sociedade assistia ao quadro sociopolítico em degradação, esquecendo-se das "reais, embora raras, conquistas do novo regime".[43]

Essas condições caracterizam a democracia estabelecida como frágil; a nação fundamentava-se em um terreno politicamente dissolvido, economicamente agonizante e socialmente pouco acreditado. As forças militares aparecem, dessa maneira, como um fio de esperança no restabelecimento do poder nacional, pois se modela como a força ideal. Da mesma forma que a República, na primeira década do século XX, aparece com uma perspectiva messiânica, um governo forte parece ser a salvação de um território que sempre se orgulhou da sua nacionalidade. A ideia de restauração passa, então, a ser comumente desejada. No segundo mandato de Bernardino Machado como presidente da República, em maio de 1926, estabelece-se, afinal, o regime militar:

> O culto à ditadura e o louvor da espada como solução tornaram-se comuns, ao mesmo tempo que proliferavam as tentativas de derrube do regime parlamentar, o que seria finalmente conseguido [...]. O exército estava finalmente no poder, os militares iriam procurar estabelecer uma ditadura, e só faltava o ditador – o que levaria pelo menos dois anos a achar, depois de se apresentarem alguns candidatos canhestros ao cargo [...]. [44]

Atualmente, um "culto à ditadura" pode soar paradoxal e incoerente aos anseios de democracia. Acredita-se que, em um governo autoritário, a última coisa que se assegura ao cidadão são os direitos políticos e civis, não sendo tão facilmente

---

[41] ALVES, J. E. L. 2001, p. 54.
[42] BOURDON, A., 2011, p. 109.
[43] BOURDON, A., 2011, p. 109.
[44] MEDINA, 2001, p. 386

compreensível o fato de grande parte de uma nação desejar um governo desse tipo. De fato, governos autoritários e totalitários afastam a ideia de influência democrática de Estado como um conjunto político que decide os rumos tomados visando ao benefício de todos.

Convém, no entanto, ressaltar que as práticas democráticas modernas de governo são recentes, pois, de modo geral, se tornam muito influentes no mundo europeu após o segundo pós-guerra e se consolidam no ocidente a partir do final da Guerra Fria, em 1991. É fundamental, assim, conhecer as noções políticas ligadas ao significado de ditadura para se compreender como a figura de Salazar surgiu, por momentos, como a melhor salvação para uma sociedade que se via fragmentada e desacreditada.

Uma ditadura define-se como uma forma de governo instaurada sobre ordem política preexistente ou uma subversão de uma organização política precedente. Nesse sentido, não é uma maneira de governo autorizada por regras constitucionais, e a "extensão de seu poder não está predeterminada pela Constituição".[45] O termo origina-se da *dictatura romana*, que se difere como "um órgão extraordinário que poderia ser ativado conforme processos e dentro de limites constitucionalmente definidos, para fazer frente a uma situação de emergência".[46]

Evidentemente, essa concepção não se insere no modo moderno da ditadura, pois a aplicação deste está geralmente ligada à imposição e a golpes políticos sofridos por um governo antecedente. Além disso, os governos ditatoriais modernos, conforme observa Stoppino, não costumam ocorrer temporariamente, uma vez que rompem, em geral, com os limites de permanência aceitos pelas cartas constitucionais dos diferentes Estados:

> Esse tipo de instituição envolve, geralmente, a concentração do poder num órgão constitucional do Estado (frequentemente um órgão executivo), a extensão do poder além dos limites ordinários (por exemplo, a suspensão dos direitos de liberdade dos cidadãos) e a emancipação do poder dos freios e controles normais.[47]

A subversão de um governo político ocorre, frequentemente, por meio de golpes de Estado, e o ditador torna-se a instância central dos poderes legislativo, executivo e

---

[45] STOPPINO, M. In: BOBBIO, 1998, p. 369.
[46] Ibid., p. 368.
[47] Ibid., p. 369.

judiciário. Em geral, elas aparecem em um contexto de desordem institucional propício para que movimentos não democráticos consigam o acesso ao poder. Em Portugal, o que se observava era uma frágil estrutura política pressionada por diversos problemas de ordem social e econômica. Assim, um Estado forte pode assegurar, aos olhos da população, uma sólida união de combate a esses entraves, e a figura de Salazar surge-lhe, em princípio, como a melhor salvação para aquele contexto.

Com o mesmo sentido messiânico que a República foi proclamada nos anos de 1910, a ditadura militar também se assentou "numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional" [48], conforme observa o historiador Fernando Rosas. Convém lembrar que, a essa altura, a sociedade portuguesa já havia enfrentado duas tomadas de poder, com João Franco e Sidónio Pais. Era natural que, tendo um momento de ideologias enfraquecidas e dispersas, um regime militar buscasse reestruturar o país partindo de um princípio de unidade:

> [O salazarismo] tentou, também ele, «resgatar as almas» dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, «no pensamento moral que dirige a Nação», «educar politicamente o povo português» num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional.[49]

Procurava-se, assim, fortalecer a ideia de que esse novo regime seria portador de um ideal de regeneração, capaz de criar novos cidadãos portugueses, integrando-os. A expressão integrar o povo português, inclusive, recorda o Integralismo Lusitano, grupo de oposição aos republicanos cujo movimento de direita já se manifestava desde 1914. Juntamente com o movimento católico, o Integralismo é considerado como um dos grupos que aspira a um Estado "novo", pautados em modelo de sociedade de "'aspecto familiar-administrativo', que vai da família, passando pela paróquia, o município e a província". [50]

A intenção do grupo era desenvolver um Estado cujo programa intitulou-se "Monarquia orgânica, tradicionalista, antiparlamentar", conforme explica Torgal. Ademais, "todo o 'aspecto espiritual', desde a arte aos museus e às escolas, seria

---

[48] ROSAS, 2001, p. 1032.
[49] Ibidem.
[50] TORGAL, 2009, p. 78.

pautado pela lógica integralista" [51]. O grupo se fortalece pelo apoio da juventude e camadas da elite, proprietários rurais, aristocracia e, evidentemente, a alta e média burguesias. Dessa maneira, a oposição intensa dos integralistas contribuiu para o fim da Primeira República, em 1917.

Havia também no período o movimento católico de jovens ligados ao Centro Católico Português, os quais eram considerados a geração que poderia por em prática os ideais de um "Estado Novo" católico, e muitos dos que apoiaram a ditadura de Salazar faziam parte desse movimento. As noções básicas do movimento católico – que sustentava muitas ideias do Integralismo – defendiam, entre a prática da moral católica, um "Estado de origem divina, quer fosse monárquico ou republicano" [52]. Apesar de não aspirarem a um governo totalitário, que iria contra os preceitos da religião, a ideologia desse grupo se relacionava aos integralistas e, às vésperas do golpe de maio de 28, publicaram a revista *Ordem Nova*, a partir de março daquele ano. Aliás, um dos redatores da revista era o jovem Marcello Caetano, que assume o poder após a morte de Salazar. A própria publicação caracterizava-se como:

> "antimoderna, antiliberal, antidemocrática, antiburguesa, antibolchevista", e ainda acrescentava ser "contrarrevolucionária; reaccionária; católica, apostólica e romana; monárquica [...] insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras, das artes e da imprensa".[53]

Assumindo um posicionamento contrário, ocorre em torno da revista *Seara Nova*, a poucos meses da revolução militar, a "Semana contra o Fascismo". A organização visava explicitar ao povo lusitano o que ocorria no contexto sociopolítico nas nações vizinhas de Portugal, mas mostrou-se pouco expressiva, de acordo com Alves.[54] O riveirismo[55] da Espanha e o fascismo italiano apareciam, para muitos setores da sociedade lusitana, como inspirações de um poder forte, de um Estado estável que guiaria o povo por caminhos menos tortuosos do que os portugueses trilhavam. Esses

---

[51] TORGAL, 2009, p. 78.
[52] Ibidem.
[53] Ibid., p. 83.
[54] ALVES, 2001, p. 55.
[55] O riveirismo é nome dado à ditadura militar liderada pelo General Miguel Primo de Rivera, em setembro de 1923 e dura até 1930, após crises financeiras e políticas que abalaram o governo. Esse regime era apoiado pela monarquia espanhola e mantinha relações de admiração com o regime fascista implantando na Itália a partir de 1922.

regimes, ademais, fortaleciam o ideário nacionalista que contrastava com a fragmentação política vivenciada por Portugal desde o começo dos novecentos.

É nesse quadro que tentativas revolucionárias, inclusive por parte dos militares, começam a aparecer repentinamente, mas não obtêm sucesso. Os militares tentam, em 18 de abril de 1925, um movimento frustrado para salvar a República, sob o viés de "salvação nacional" [56], conforme observa Torgal. Em 28 de maio de 1926, no entanto, sob o comando do General Gomes da Costa, instaura-se o governo militar. Alguns partidos republicanos conservadores[57] e o Centro Católico demonstraram-se prontamente no apoio do novo regime. Dos pequenos partidos republicanos, surgiram diversos ministros ligados à ditadura.

Apesar da instauração do governo, o âmbito político mantinha-se instável e conturbado. "Entre 1926 e 1930, a ditadura militar falhou sucessivos projetos de institucionalização e foi alvo de várias tentativas de golpe de Estado, quer da oposição pró-democrática [...], quer da extrema-direita." [58] Aos poucos, os generais mais conservadores conseguiram tornar o governo mais coeso, e, nesse âmbito, surge o nome de Salazar no regime: em 1928, ele assume o Ministério das Finanças, em uma tentativa de reorganizar a crise econômica que afligia o Estado.

O regime militar centralizava, aos poucos, o poder, fortalecendo-o por meio de um governo autoritário. É nesse contexto que se forma um novo grupo de artistas, com um novo campo de ideias. Em 1927, é fundada em Coimbra a revista *Presença*, que se constitui como importante núcleo da geração de 27 da literatura portuguesa. O primeiro número sai em 10 de março daquele ano, sob a direção dos então estudantes José Régio[59], João Gaspar Simões[60] e Branquinho da Fonseca[61]. Três anos depois, com a

---

[56] TORGAL, 2009, p. 118.

[57] A exemplo da União Liberal Republicana de Cunha Leal e do Partido Nacionalista, citados por A. C. Pinto in: PINTO, A.; MARTINHO, F., 2007, p. 20.

[58] PINTO, A.; MARTINHO, F., 2007, p. 21.

[59] José Régio (1901-1969) é o pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira. Na *Presença*, além de fundá-la, exerce as funções de edição e direção. Sua carreira inicia-se com *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Além da poesia, dedicou-se ao teatro, ao romance, aos contos e a ensaios críticos, apesar de ser a atividade poética o centro de sua obra.

[60] João Gaspar Simões (1903-1987) destaca-se entre os companheiros da *Presença* pela sua atuação na área da crítica literária, além de sua tendência ficcionista, com a publicação de romances e contos. Associam-se a essas publicações duas obras biográficas: *Vida e Obra de Eça de Queirós, o homem e o artista* (1945) e *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, em dois volumes. (1950, 2ª Ed.).

[61] António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) é filho do escritor Tomás da Fonseca. Graduou-se em Direito pela Universidade de Coimbra e fez parte da fundação da revista *Presença*. Em 1930, desliga-se da publicação e do grupo. Organizou e dirigiu o Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação

saída de Fonseca, assume a direção também Adolfo Casais Monteiro[62]. A partir da publicação, ocorre a revelação de Miguel Torga[63], um importante escritor para a trajetória literária de Sophia Andresen, uma vez que é ele uma das primeiras pessoas a incentivar a publicação de seus versos. Para a autora, Torga "não é propriamente um poeta que nos fala do povo português, mas antes um poeta em cuja obra o povo português nos fala" [64].

Diferentemente de *Orpheu*, que contou com somente dois números, a *Presença* tem uma extensão considerável: 56 números. Entre 1927 e 1938, considera-se a primeira fase da publicação, interrompida no conturbado período que antecede a II Guerra Mundial. Um ano depois, em novembro de 1939, mais um exemplar é publicado, inaugurando a breve segunda fase, a qual conta apenas com mais um número, de fevereiro de 1940. A *Presença* inscreve assim no quadro literário português um novo período do Modernismo – distante daquela primeira geração –, considerado a segunda geração. Em um movimento oposto aos modernistas da primeira geração, observamos nas obras a busca por um sujeito biográfico, em textos que exasperavam a presença do indivíduo.

Ainda que haja um posicionamento distinto entre a geração de *Presença* e a de *Orpheu*, Fernando Pessoa figura como um dos grandes colaboradores da revista. A ideia central buscada pelos fundadores do periódico foi a defesa da originalidade do poeta, de sua autenticidade e de sua liberdade. Aliás, a revista é publicada em um período no qual a censura do governo, mesmo que em seu início, já causa cerceamento aos poetas, os quais "inauguram a trajectória presencista sob a protecção de uma aparente autocensura no que se refere particularmente à própria linguagem expressiva" [65]. Em efeito, obras de Régio e Torga encontram-se entre aquelas proibidas pela Censura do Estado Novo[66].

Calouste-Gulbenkian, entre outras atividades. Como escritor, publicou poesias, teatro, porém destaca-se como ficcionista, essencialmente com a novela *O Barão*, de 1942.

[62] Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) é conhecido, sobretudo, por seus ensaios de crítica literária, apesar de ter uma produção poética ligada, inicialmente, aos âmbitos da revista *Presença*. Apresenta uma poesia ambivalente: "de um lado, um sentimento existencial e melancólico, inserido na linha tradicional do lirismo português [...], e de outro um racionalismo consciente, intelectualista [...]" (MOISÉS, 206, p. 264). Além dos ensaios e da poesia, publicou ainda, em 1946, o romance *Adolescente*. Leitor de Fernando Pessoa, Casais Monteiro contribuiu com diversos estudos sobre a obra dele.

[63] Miguel Torga (1907-1995), nascido em Trás-os-Montes, é o nome usado por Adolfo Correia da Rocha literariamente. Formado em Medicina, foi também diretor da *Presença*, além de colaborador. Além da lírica, elaborou textos de teatro, ficção e memórias.

[64] ANDRESEN, S., 1976, p.07.

[65] CASTRO, S., 2010, p. 156.

[66] MASCARENHAS, J., 1996.

Por divergências internas, que aparecem, aliás, desde os anos 30, a revista deixa de ser publicada em 1940.

Na década de 30 ainda, o campo literário trazia a expressão feminina a Portugal pela publicação da escritora Florbela Espanca. Sua importância vai além de sua obra literária, pois foi uma figura feminina à frente de seu tempo: casou-se três vezes, sofreu as consequências de um aborto natural e, considerando que a vida não mais lhe era possível, suicida-se em 1930, aos 36 anos. Em 1919, a autora publica seu primeiro livro, *Livro de Mágoas*, porém ele não desperta uma recepção muito significativa.

Após sua morte, outros livros são publicados, como *Reliquiae* e *Charnecas em Flor*, de 1931, e a autora torna-se uma figura feminina muito importante para a literatura portuguesa, uma vez que sua poesia carrega "fortes impulsos eróticos" [67], correspondendo a um "verdadeiro diário íntimo onde a autora extravasa as lutas que travam dentro dela tendências e sentimentos opostos" [68]. Ainda em 31, as mulheres conquistam o direito de voto, contudo restrito àquelas na condição de chefes de família e, ademais, com diploma de ensino superior.

No ano seguinte, a 5 de julho de 1932, Salazar é nomeado presidente do Conselho de Ministros, revelando como a centralização de poder de um regime militar em torno de uma figura forte foi, em Portugal, algo peculiar:

> Paradoxalmente – ou, muito ao invés, com bastante lógica e, de algum modo, simbolicamente também –, a liderança resultante do golpe de espadas de 1926 acabaria por ser confinada a um civil aliás da cepa clerical, já que o Ministro de Finanças finalmente chamado pelos militares em 1928 [...] frequentara o seminário e recebera mesmo ordens menores [...]. Em suma, as durindanas engendraram um ditador glacial vindo do campo católico, chamado como mero técnico financeiro, como se tratasse apenas de consertar uma cadeira estragada e não de fundar um novo tipo de trono para o poder, de governação – e de ditadura.[69]

Desse modo, a centralização do poder almejada pelos militares tornou-se possível, de forma bastante particular na nação portuguesa, pelas mãos de um civil alinhado com a ideologia católica. Algo esperado, dadas as correntes ideológicas que apoiaram o golpe

---

[67] MOISÉS, M. 2006, p. 253.
[68] Ibidem.
[69] MEDINA, J. 2001, pp. 387-388

desde a década anterior. Em abril de 1933, é promulgada a nova Constituição e inicia-se o Estado Novo (1933-1974).

Com as crises econômicas decorrentes do conflito mundial, seguido da Depressão de 1929, a Europa enfrentava um período tenso, em que as nações reviam aos poucos o liberalismo econômico e, ao mesmo tempo, com a vitória dos Aliados na I Guerra, buscavam ideais de justiça, democracia e direitos aos países. Mas o pensamento de Salazar "não estava assim em sintonia com os desenvolvimentos contemporâneos [...]" [70]. Enxergando na fragilidade econômica enfrentada pela nação lusitana e pelo continente europeu a possibilidade de suscitar um ideal nacionalista, Salazar afirma sobre o período "Portugal vai ver-se obrigado a dobrar-se sobre si próprio [...]; e é talvez este um momento histórico interessante que será pena, por falta de coragem ou de visão, deixar perder".[71]

Ainda que Portugal tenha se declarado neutro durante a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), o horror dos acontecimentos não deixou a literatura em geral incólume, muito menos a sociedade. A nação portuguesa, que convivia com uma ditadura militar há cerca de vinte anos, observava seu governo criar relações questionáveis com o fascismo. Salazar aproximou-se do regime fascista, sobretudo pela admiração que o governante nutria por Mussolini. Durante uma entrevista dada no mesmo ano de sua posse a António Ferro, Salazar afirma:

> A nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, da guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se, nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, um Estado Novo que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral.[72]

Os historiadores, conforme observa Torgal[73], ainda discutem a relação do salazarismo com o fascismo italiano, tensão que não cabe no escopo deste trabalho. No entanto, há de se observar como a postura política de um governo ditatorial implicou

---

[70] MENESES, F. R., 2011, P. 128
[71] "Um documento notável: As contas públicas de 1930-1931 fecharam com um saldo de 152.000 contos". In: *Diário da Manhã*, Lisboa, 28 out 1931, apud. MENESES, F. R., 2011, P. 129.
[72] FERRO apud. TORGAL, 2001, p. 392
[73] TORGAL, op. cit., p. 391.

influências marcantes na produção literária lusitana. É preciso considerar também o cerceamento cultural legitimado pela censura e o fazer literário do momento para se compreenderem traços das posturas poética e política andreseniana, o que será abordado nos capítulos 2 e 3.

Independentemente da relação estabelecida com Mussolini e os fascistas, Salazar cria um Estado baseado na intervenção estatal na economia, no caráter antiliberal, apoiando-se em estruturas rurais e políticas isoladas de governo. Mantinha o campo financeiro baseado na produção agrícola, relegando a industrialização, enquanto países vizinhos, como a próxima Espanha, investiam nesse setor. Para Salazar, o setor industrial era uma forma de evitar conflitos ligados à classe trabalhadora. E a população seguia condicionada pela estagnação do desenvolvimento econômico, pela censura e pela polícia política, a PIDE, que controlavam a divulgação das informações e das opiniões.

Enquanto o cerceamento pautava as políticas públicas, no campo da cultura, o movimento neorrealista português surge, em meados da década de 30, trazendo uma forte influência da corrente realista socialista soviética. O grupo posiciona-se contrariamente ao humanismo burguês do final do século XIX e busca lidar com o texto literário como um documento, uma voz poética que ofereça uma visão clara à sociedade, já que o artista, para eles, deve traduzir de alguma maneira a responsabilidade do homem em relação a seu mundo.

Assim, no contexto do fascismo e da II Guerra Mundial, o papel da literatura neorrealista pretende assumir-se como documento social e político, contudo observa-se uma cisão das correntes literárias. Após a extinção da revista *Presença*, em 1940, e a intensificação da geração neorrealista, os escritores portugueses veem-se em um conflito que questiona o papel da poesia transitando entre as concepções da *poesia pura*, herança dos presencistas, e da poesia de cunho social.

Destaca-se nesse período a obra de Carlos de Oliveira. Nascido em Belém do Pará, no Brasil, local onde passa sua infância, parte para Coimbra ainda jovem com o intuito de estudar. Sua produção divide-se entre a poesia e a ficção (crônicas e romances), o que torna sua obra diferenciada: na sua poesia, encontram-se as preocupações relativas à estética, algo mais próximos do ideal de *poesia pura*, como se observa na sua obra *Turismo*, de 1942. Já o diálogo com o contexto e a sociedade em que vive torna-se matéria de seus romances, trazendo a essa produção uma preocupação

de cunho social, a exemplo da obra *Uma abelha na chuva*, de 1953, cujo enredo tematiza a queda da aristocracia portuguesa acompanhada pelo desenvolvimento da burguesia e seu desejo de ascensão social. Por meio de uma guerra conjugal entre uma fidalga decadente e um burguês rico, mas inculto, o autor aborda a "decadência da aristocracia rural às mãos da burguesia inculta".[74]

Ainda na década de 40, surgem duas revistas: o *Novo Cancioneiro* – que reúne o grupo neorrealista – e os *Cadernos de Literatura*. Essa publicação, cuja duração foi de catorze anos, passa a integrar o panorama polêmico da literatura em Portugal. Os artistas portugueses enfrentavam um momento delicado, pois o regime da censura já estava estabelecido no país desde 1926. De forma a ocultar um viés politizado dos *Cadernos*, a revista é classificada como "publicação literária em fascículos", conforme observa Luís Adriano Carlos.[75]

Criada em um contexto sociopolítico que explicita a tensão entre o lado estético e o ético da poesia e da literatura, a publicação buscou oferecer ao combate uma resposta de conciliação original. Nesse quadro, o plano poético de Sophia Andresen configura-se como "uma influência decisiva nas opções estéticas das novas gerações a partir de meados do século".[76] Associados aos *Cadernos* estão também Jorge de Sena (1919-1978) e Eugénio de Andrade (1923-2005), nomes importantes para a obra de Sophia Andresen e para a sua vida.

As publicações renderam quinze números em catorze anos de duração. Os fascículos, contudo, não seguiram exatamente uma temática linear durante sua existência. A revista apresentou-se em três séries distintas: a primeira série, com cinco fascículos, entre os anos de 1940 e 1942. No primeiro ano, aliás, houve três *Cadernos* publicados. A última edição desse período, de 1942, foi organizada por Jorge de Sena. Carlos observa que a primeira série foi uma "plataforma superativa" [77], ligada ao conflito de uma "poesia pura" e de uma "poesia social", o que leva os colaboradores dos *Cadernos* ao lema "A Poesia é só uma!".

> A maiúscula com que o seu nome se sublinhava era, desde logo, o indício da dignidade que lhe conferiam , privilegiando-a, de forma inequívoca, em relação às outras formas literárias. Os *Cadernos*

[74] MOISÉS, M. 2006, p. 477.
[75] CARLOS, 2002, p. 235.
[76] Ibidem.
[77] Ibid., p. 236.

> pretendiam assim ultrapassar a absurda e extremista oposição entre o individualismo descomprometido dos presencistas e a militância social marxista dos neorrealistas, em prol de uma ética irrepreensível e de valor autônomo da pura essência da poesia e da arte.[78]

Buscou-se, assim, na primeira fase dos *Cadernos*, restabelecer a ética na poesia, possibilitando que diferentes correntes da poesia contemporânea dialogassem, concentrando as tendências da própria poesia, estéticas e ideológicas.

O escritor Jorge de Sena observa, em 1958, que esta primeira série "pretendeu ser, e foi, apenas um repositório antológico de todas as tendências do tempo, que então mutuamente se negavam, desprezavam ou devoravam, para, ao lado e sobre esse repositório, propor uma plataforma *ética* e *não estética* de entendimento".[79] Sophia Andresen publica no primeiro fascículo o poema que posteriormente é publicado com o título "Senhor", no seu primeiro livro, *Poesia*, de 1944.

O autor Miguel Torga, que a conheceu durante uma conferência por ele ministrada, teria se entusiasmado com os poemas, incentivando-a a publicá-los. Escritos entre seus 16 e 23 anos, os poemas de *Poesia*, cuja primeira edição contou com 300 exemplares custeados por seu pai, traz, segundo Maria de Lourdes Belchior, "quase todos os elementos que vão constituir-se como característicos de seu mundo. Mar, maresia, efeitos de luz nas paredes caiadas como sinais de *amplidão* e de *claridade*[...]".[80] Nesse período é publicado também *Dia do Mar*, de 1947. Nesse ínterim, o Japão é atacado pelos EUA nas cidades de Hiroshima e Nagasaki com bombardeamentos nucleares. Houve uma destruição maciça, com perda imensa de civis em ambos os locais, o que levou ao fim do conflito mundial.

Em maio de 1951, Jorge de Sena redige o texto que funda a segunda série dos *Cadernos*, na qual o caráter antológico seria suprimido, mas o viés ético, aprofundado. Carlos observa[81] que o escritor, o qual aparece como organizador, exprime nessa série sua "visão testemunhal da expressão poética", a poesia como uma "plataforma ética", ou seja, uma visão ética que exprime "uma orientação comprometida com a realidade, sem prejuízo da qualidade intrínseca".[82] A segunda fase, em 1951, procurou definir a expressão lírica como compromisso intencional e relacional: "um compromisso firmado

---

[78] MALHEIRO, H., 2008, p. 279.
[79] SENA, 1982, p. 231 apud CARLOS, 2002, p. 236
[80] BELCHIOR, M. L., 1986, p. 36.
[81] CARLOS, 2002, p. 237-238.
[82] SENA, 1988, p. 205 apud CARLOS, 2002, p. 238.

entre ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem".[83]

Entre 1952 e 1953, a terceira série dos *Cadernos* reafirma o posicionamento ideológico da fase anterior, encerrando-se no fascículo de número quinze. Na edição de número 14 [84], dedicada a Teixeira de Pascoaes, Sophia Andresen publica um ensaio no qual afirma que ele é "um poeta à margem de tudo quanto não seja a própria poesia". O 15º fascículo traz o manifesto no qual se afirmou a aliança entre a poesia e a consciência de dignidade humana, a publicação apresenta-se pela opinião de que "nenhum compromisso *responsável* pode ser firmado sem perfeita lucidez, sem ampla compreensão, sem indefectível independência", o que torna a "*liberdade essencial* e *originária* imanente à poesia, que é 'servida, não serve[85]'". A publicação finda, as colaborações, distintamente expressas na esfera literária, puderam dialogar entre si mantendo suas respectivas singularidades artísticas conservadas.

A busca pela criação de um espaço novo para a produção poética portuguesa levou à associação de diferentes concepções artísticas dos inúmeros colaboradores da revista cuja preocupação era uma poesia não isenta de preocupação ética. Jorge de Sena afirma que esses autores eram "... apesar de tudo, as vozes da liberdade perdida. E isto nos impunha [...] sair de nos mesmos e da crítica da decomposição da personalidade. [...] E sair de nós mesmos e voltar ao mundo para o reencontrar e o recriar exigia de nós outros horizontes na nossa própria língua".[86] Nesse sentido, Luís Adriano Carlos observa:

> Os pressupostos modernistas de exigência formal e de autonomia de criação literária face a qualquer determinismo psicológico ou sociológico aliam-se agora a uma atitude de responsabilização ética e existencial pela condição humana, numa tensão dramática que desperta a consciência infeliz da Modernidade e provoca novas intensidades da linguagem, por caminhos tão diversos como a mais directa rudeza, o mais rigoroso metaforismo ou a mais complexa especulação mediativa. [87]

As participações nos *Cadernos* aproximaram a obra de Sophia Andresen desses manifestos que visaram, desde a primeira publicação, à incorporação de um caráter

---

[83] SENA apud CARLOS, 2002, p. 238.
[84] *Cadernos de Poesia*, nº14, 3ª série, Lisboa, 1953. apud CARLOS, op. cit., p. 239
[85] Ibid., nº13, 3ª série, Lisboa, 1952, pp. 3-7, apud CARLOS, op. cit., p. 239.
[86] *Estudos de Literatura Portuguesa*, III – ob. cit, p, 148, apud op. cit., p. 241.
[87] CARLOS, op. cit, p. 241.

humano e eticamente responsável à poesia. A questão da ética em sua poesia é fator que se relaciona objetivamente com a sua busca pelo essencial, um caminho percorrido por meio de uma linguagem pura, límpida:

> [...] o nome de Sophia aparece associado às mudanças poéticas verificadas em Portugal nos anos 50: soberania da palavra poética, exigência de uma palavra pura e justa, vinculação da justeza do poema à justiça na cidade, retorno de uma infinita exigência de sacralidade expansiva.[88]

Os *Cadernos* mantinham um diálogo, conforme observa Carlos[89], com a poesia inglesa recente do momento, de caráter imagista e social, o Surrealismo francês, a poética de Rimbaud, Rilke, Goethe e Teixeira de Pascoaes e o Modernismo de *Orpheu.* A poesia de Sophia Andresen encontra entre esses nomes influências marcantes, verificadas desde a publicação de seu primeiro livro. À época de sua participação inicial nos *Cadernos,* a autora ainda participa com poemas nas publicações *Unicórnio* e *Atlântico.* Entre 1950 e 54, colaborou com a publicação *Árvore* e, entre 1951 e 53, com a *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, entre outras.

É nesse cenário que Sophia Andresen criará o forte vínculo de amizade com Jorge de Sena, do qual resulta a correspondência entre 1959 e 1978, ano em que Sena falece. Essas postagens, publicadas em 2006 pela Editora Guerra & Paz, revelam importantes traços que compõem a postura de Sophia não somente como escritora, mas como uma mulher que compreende o fazer poético como um compromisso relativo ao homem e ao real. Pelas leituras de suas correspondências, é possível também entrar em contato com as ideias políticas da poeta, pois, para ela, a poesia e a política são elementos éticos que o poeta tem inerente à sua escrita, inerente à sua realidade.

A relação entre Sophia Andresen e Jorge de Sena configura-se, durante os dezenove anos de troca de cartas e postais, como uma detalhada construção e explicação de noções sobre poesia, arte, política e vivência para ambos os autores. Tal vínculo revela-se como um importante recorte do papel do escritor no período da censura do Estado Novo. Sena mantinha uma amizade com Sophia e Francisco de Sousa Tavares, seu marido, desde meados da década de 1940, e a partir de seu autoexílio para o Brasil,

---

[88] COELHO, E. In: ANDRESEN, S, 1986, p. 60.
[89] CARLOS, 2002, p. 237.

em 1961, e depois, em 1965, para os Estados Unidos, os diálogos intelectuais e constantes prosseguem via cartas e postais.

Ademais, os poetas mantinham amizades e correspondência com escritores, críticos e outros intelectuais do período, e tal círculo de contatos engrandece a publicação de sua *Correspondência*, tornando-a um objeto de estudo essencial para que se pesquise o posicionamento político e poético andreseniano. Assim, a partir do testemunho de ambos os escritores, é possível conhecer e compreender melhor como o contexto político português interferiu e influenciou as poéticas e o pensamento político de autores.

Dois anos antes da partida de Sena ao Brasil, Sophia Andresen passa a participar mais ativamente da política de Portugal. Entre a publicação de *No Tempo Dividido* (1954) e *Mar Novo* (1958), a poeta colabora com a oposição ao Estado Novo. Sua postura política torna-se mais explícita em suas obras. A nação portuguesa parece-lhe em um caminho desconhecido; sua grandeza esconde-se, está na memória: A memória longínqua de uma pátria / Eterna mas perdida e não sabemos / Se é passado ou futuro onde a perdemos.

Nesse tríptico, que abre a primeira seção do livro *No Tempo Dividido* (seção "Poemas de um Livro Destruído"), temos uma voz poética que é expressa em nome de "nós". Essa voz coletiva fala sobre um Portugal mítico, seus feitos e conquistas do passado – que são eternos – estão perdidos. As glórias da pátria lusitana não fazem mais parte do tempo presente. A pátria tem sua memória perdida, e a voz poética coletiva (nós) não sabe se isso ocorre no passado ou no futuro; essa relação temporal exprime toda a ação de outrora: as grandes conquistas que não se mantiveram nos tempos seguintes. Uma potência marítima, uma metrópole de feitos gloriosos, e um território em que isso não se sustentou.

É interessante notar a ambiguidade do último verso: em "perdemos", podemos fazer duas leituras. Uma mais evidente, na qual a voz coletiva fala de um povo que perdeu a lembrança de sua grandeza em uma perspectiva passiva – o povo foi privado dessa memória. É possível, além disso, estabelecer um viés ativo ao verbo perder, isto é, o povo é o responsável pela perda, pois não soube conservar aquilo que fora conquistado ao longo da história da nação. Nessa leitura, o povo é a vítima de tal privação, mas também o agente da perda.

Em 1957, um ano antes da publicação de *Mar Novo*, Sophia participa da campanha do militar Humberto Delgado, candidato à presidência da República pela oposição ao Estado Novo. Mesmo após sua derrota nas urnas, evento que se deve à fraude eleitoral desempenhada pelo regime em vigor, Delgado manteve-se como alvo dos salazaristas, sendo constantemente ameaçado pela polícia política, a PIDE. Nesse contexto, pede exílio político ao Brasil, onde passa a residir. No ano de 1962, no entanto, ele engendra um golpe militar que fracassa. Em 1965, pensa em voltar a Portugal para encontrar-se com opositores do regime pela fronteira espanhola na cidade de Olivença. Porém, é surpreendido por agentes da PIDE e assassinado.[90]

No início de 1960, Sophia Andresen exprime em uma carta a Sena que o "mundo da *Poesia*, do *Dia do Mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* foi ultrapassado".[91] Essa reflexão ocorria durante o processo de finalização de *O Cristo Cigano*, publicado em 1961. A autora se questiona: "Porque é que escrevo versos?". De fato, o clima político mostrava-se difícil. Nesse mesmo ano, a poeta relatou a Sena a angústia de seu marido, Francisco, que, apesar de trabalhar bastante, não conseguia naquele momento "realizar-se como quer" por causa da pressão que os órgãos da ditadura exerciam.

É nesse ano também que a autora iria dirigir as novas publicações da revista *Litoral*, a qual contou, entre junho de 1944 e fevereiro de 1945, com seis números dirigidos por Carlos Queirós e editados por Mário Silva. Contudo, novos números não chegam a sair, o projeto de Sophia Andresen de criar um novo *Litoral*, que tivesse "'correspondentes' no Brasil, Roma, Paris, Espanha e Inglaterra dando cada um notícia do que aparece no país onde estão" [92] não se consolida. A publicação é impedida pela Censura. A poeta planejava para tal publicação "reunir na revista o que resta de consciência, lucidez e espírito criador neste terrível momento de inconsciência, cegueira e propaganda".[93]

Em meados de 1961 ainda, intensifica-se um conflito determinante para o declínio do Estado Novo: as guerras coloniais. Em Angola, os movimentos de libertação começam a pleitear a independência da nação. Dada a falta de diálogo com o governo português, atos de guerrilha passam a ser praticados naquele país. Desde o período da

---

[90] Informações extraídas de ALVES, 1998.
[91] ANDRESEN; SENA, 2010, p. 35.
[92] Ibid., p. 36.
[93] Ibid., p. 41.

Segunda Guerra Mundial, o continente africano buscava o fim da colonização europeia, e diversas nações travaram conflitos intensos e obtiveram o reconhecimento de país independente, a exemplo da Argélia, que lutou entre 1954 e 1962 contra o domínio francês.

O contexto propiciava tais ideias: já em 1955, na Conferência de Bandung, as então colônias asiáticas e africanas reuniram-se com o intuito de discutir a oposição à colonização europeia, imbuídas pelo caráter nacionalista que crescia no mundo pós-guerra. Moçambique, Guiné-Bissau e Angola, tomados pelo mesmo desejo, eram reprimidos pelo governo de Salazar, o qual tentava minimizar a situação conflituosa nas colônias. As tropas militares eram continuamente enviadas ao território africano na medida em que as lutas cresciam. Em 1963, após um massacre de trabalhadores do porto de Pidjigui, em Bissau, travou-se o combate mais duro às tropas portuguesas. Os guerrilheiros fortaleciam-se, e as tropas portuguesas enfrentavam dificuldades para a defesa das colônias. Dez anos depois, Guiné proclama sua independência. Angola e Moçambique conquistam a independência em 1975.

Treze anos de embate causaram a Portugal – e naturalmente às antigas colônias africanas – imenso desgaste e consequências internas que comprometeram a estabilidade do Estado Novo. Além da evidente violência e repressão que atingiam os soldados em campo, a guerra "provocou a progressiva consciencialização política dos militares do Quadro Permanente" [94], pois entravam em contato com correntes de pensamento contrárias às guerras e à colonização. O soldado, conforme explicita a voz poética de "Guerra ou Lisboa 72" [95], publicado em *O Nome das Coisas* (1977), "Partiu vivo jovem forte", mas do conflito "Voltou bem grave e calado / Com a morte no passaporte". Na época, o general Costa Gomes afirmou:

> O que tornou inevitável a revolta do 25 de abril foi a necessidade de resolver o problema da guerra em África.[...] O problema colonial era, não só o mais importante, como aquele que os oficiais conheciam melhor, tendo certamente chegado à conclusão de que só poderia ser solucionado depois de derrubar o regime então existente.[96]

---

[94]OLIVEIRA, C., In: BRITO, J. M. B.; ROSAS, F., 1996, p. 1014.
[95] ANDRESEN, S., 2010, p. 606.
[96] FERREIRA, J. In: TENGARRINHA, J., 2001, p. 417.

Para a população, quer dizer, para aqueles que estavam mais conscientes da situação, o conflito armado também não demonstrava ser a solução, pois a nação portuguesa enfraquecia-se financeira e politicamente, sem considerar as perdas humanas provocadas. Esses fatores levaram a uma diminuição expressiva do apoio a Salazar e, consequentemente, do regime.

Nesse ínterim, as ações repressoras e violentas da censura do governo aumentavam. Nas correspondências de 1962, Sophia Andresen diz a Jorge de Sena que se preocupava com as cartas vigiadas pela PIDE. De fato, em outubro desse ano, a polícia esteve na residência da autora e levou toda a sua correspondência com Sena. No mês seguinte, a poeta, juntamente com o marido, assume a direção da revista *Távola Redonda* (a qual não se relaciona com a revista homônima publicada entre 1950 e 1954) e publicam quatro números até fevereiro de 1963. Novamente, por causa dos órgãos de censura, a poeta e o marido desistem da publicação. Ainda em 1962, ela publica seu *Livro Sexto*, do qual falaremos na seção seguinte, e recebe por essa publicação, dois anos depois, o Grande Prémio de Poesia oferecido pela Sociedade Portuguesa de Escritores.

Na literatura, a temática do anticolonialismo também foi assunto que chamava a atenção máxima dos censores e da polícia política de Salazar. Ainda nesse período, em 1965, ocorre uma ação da censura do governo que causa significativo impacto para os escritores portugueses. A Sociedade Portuguesa dos Escritores (SPE), fundada nove anos antes, decide atribuir ao livro de contos *Luuanda*, do escritor português naturalizado angolano Luandino Vieira [97], o Grande Prémio de Novelística, em maio daquele ano. Contudo, Vieira estava preso pela PIDE dada sua aproximação com Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e seu engajamento anticolonialista. Apesar das pressões do governo, a SPE opta por manter sua palavra e a entrega do prêmio. Em decorrência dessa atitude, o Ministério da Tutela, comandado por Galvão Teles, decreta o encerramento das atividades do grupo.

Durante os informes da decisão, a casa em que estava a SPE foi invadida, saqueada e destruída, por "desconhecidos". As aspas indicam ironicamente que não

[97] Luandino Vieira, ou José Luandino Vieira, é o pseudônimo de José Vieira Mateus da Graça (1935-). Português de nascimento, foi durante a adolescência para Angola, onde concluiu seus estudos e se naturalizou. Colaborou ativamente para a independência do país, combatendo pela MLPA. Em 2006, recebe o Prémio Camões, mas recusa o prêmio por estar, na altura da atribuição, havia 30 anos sem escrever.

eram na verdade desconhecidos os vândalos que destruíram a sede da SPE, e sim um grupo apoiado pela PIDE. No dia seguinte, os membros do júri foram a interrogatório[98], sendo que dois escritores foram mantidos presos sem culpa formalizada.

A ação violenta do Estado Novo abalou os escritores do período, evidenciando a situação cerceadora, antidemocrática e coerciva na qual estavam inseridos. Encerrada a sociedade, foi possível recriá-la oito anos depois, com o nome de Associação Portuguesa dos Escritores, já no governo de Marcello Caetano. Em 1974, Sophia Andresen torna-se parte do corpo gerente da APE, juntamente com Maria Velho da Costa e Ernesto Melo e Castro.

Em 1968, após um acidente que causou uma trombose cerebral, Salazar é afastado do governo, sendo substituído por Caetano. Nos fins de 1969, em novembro, é criada a Comissão de Socorro aos Presos Políticos, organização da qual Sophia Andresen é uma das fundadoras, cuja principal ação era a defesa solidária dos presos políticos pelo regime do Estado Novo. Os colaboradores buscavam apoiar legalmente essas pessoas e suas famílias por meio de diversas atitudes, como a arrecadação financeira para auxílio do sustento deles, busca e divulgação de informações sobre o processo dos indivíduos, representação e intervenção junto ao Governo. No ano em que *Grades* é publicado, Salazar falece, no mês de julho.

Cultural e ideologicamente, os portugueses enfrentavam a intolerância e a repressão do governo. Economicamente, o país era acometido por uma crise que se intensificava gradativamente, e a população, que sofria as consequências desses entraves, acompanhava de forma pouco clara a instabilidade do governo ditatorial em decorrência das atividades dos órgãos de censura e da manipulação das informações pelas agências de propaganda do regime. Havia ainda a crescente instabilidade política causada pela guerra colonial, que ocorria já há mais de dez anos. O país precisava se modernizar e buscar soluções para o conflito nas colônias africanas, o qual causou, naturalmente, desavenças entre as Forças Armadas Portuguesas. Havia ainda pressões populares – cuja mobilização não era tão expressiva – em favor da liberdade de expressão e de participação política.

---

[98] João Gaspar Simões e Manuel da Fonseca, parte do júri, ficaram detidos após o interrogatório, de acordo com a edição da Associação Portuguesa dos Editores (APE), de 1983, sem que houvesse uma justificativa para prisão.

É esse o cenário para o término de um dos mais longos Estados de exceção da Europa do século XX. Na época da transição de Salazar para Caetano, as relações entre o Estado Novo e as Forças Armadas se estremecem, em razão das estratégias ligadas à guerra colonial e problemas referentes à hierarquia militar. As mudanças internas promovidas pelo novo presidente do conselho, a exemplo da substituição do ministro da Defesa, passam a acentuar as discordâncias internas dos militares. "Marcelo Caetano julgava a instituição militar intransigente na questão ultramarina e os oficiais não concebiam que o poder político quisesse outra situação que não fosse a continuação da guerra" [99]. Muitos militares passam, nesse período, a pressionar o governo em relação a uma trégua na guerra ou até a retirada das tropas do continente africano.

Em 1973, alguns antigos oficiais milicianos, reuniram-se com o objetivo de discutir os problemas que o Exército enfrentava nas colônias africanas no chamado "Congresso dos Combatentes do Ultramar". Para muitos historiadores, esse encontro marca a formação do Movimento dos Capitães, organização que passa a ver no fim do regime ditatorial a possibilidade do fim dos conflitos armados na África. O grupo mantém suas reuniões e, em dezembro desse ano, constitui-se como Movimento dos Oficiais das Forças Armadas (MOFA), que passa a elaborar uma ação militar para o fim do Estado Novo e um novo plano político, que ficou conhecido como o programa dos três "D": descolonizar, democratizar e desenvolver. O 25 de abril já estava planejado, e a preocupação principal do grupo era manter a população informada acerca do progresso da ação de tomada de poder pelas emissoras de rádio.

Assim, desde a madrugada de 25 de abril, estava nas ruas e ao conhecimento de todos a revolução. Esse foi para Sophia Andresen um momento havia muito desejado: "Esta é a madrugada que eu esperava / o dia inicial inteiro e limpo". O poema, cujo nome é a data da revolução, ilustra que o momento inspirava o recomeço. Era o primeiro dia de um novo tempo e um novo espaço: é o dia inteiro e limpo. Inteiro, pois todos poderiam ir às ruas e juntos fazer parte dessa conquista e, ao mesmo tempo, construí-la. Inteiro, pois todos os homens poderiam estar unidos entre si e ao seu espaço, ao seu mundo. Limpo, pois era o fim das injustiças, da opressão e da violência e por isso inteiro também, porque era o dia em o povo se reuniria ao seu país. Aliás, essas palavras ("inicial", "inteiro" e "limpo") são caras à autora, sendo recorrentes na sua

[99] BRITO, J. M. B.; ROSAS, F., 1996, p. 1014.

poesia e fundamentais para se compreender o seu projeto poético – ideia que será aprofundada mais à frente neste trabalho.

O âmbito político, finalmente, deparava-se com a possibilidade de mudança, e o povo, pela iminência da democracia, poderia fazer parte desse movimento. Era um novo começo, ou um recomeço, como sugere a voz poética do poema "Revolução — Descobrimento", publicado em *O nome das coisas*, de 1977: "Revolução isto é: descobrimento / Mundo recomeçado a partir da praia pura / Como poema a partir da página em branco". Em uma entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia Andresen afirma que o "25 de Abril foi um dos momentos de máxima alegria em minha vida" [100]. Era o momento construção de um governo democrático e o fim de um longo período da limitação do pensamento político para Portugal.

Falamos na contextualização política e cultural de um país que, em 48 anos, esteve constantemente em contato com crises políticas, opressão e repressão do pensamento e de liberdade, violência e perdas humanas. É nesse contexto que a poesia de Sophia Andresen é elaborada, e, assim, a antologia *Grades* vem explicitar o "basta" desejado por muitos artistas, pensadores e muitos portugueses.

2. 1. Apresentação de *Grades*

Como observamos na subcapítulo anterior, entre a primeira publicação de Sophia de Mello Breyner Andresen nos *Cadernos de Poesia* em 1940 e a publicação da antologia *Grades* passaram-se trinta anos. Foi ainda na infância e adolescência que suas primeiras produções poéticas aconteceram, porém sua primeira publicação foi feita no fascículo que inaugurou os *Cadernos*, com o poema "Senhor". Nesse percurso poético, a autora se expressa como uma poeta que procura a conciliação entre o homem e o mundo. O seu olhar para a poesia, aliás, tem no termo religação uma espécie de palavra-chave, pela qual se torna possível perceber a coerência de sua obra poética.

Para a autora, se a Poesia – com "P" maiúsculo – é a própria realidade das coisas, a sua presença, a poesia – com "p" minúsculo – é a maneira como o homem se liga ao real: "A poesia é a relação do homem com a Poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade,

[100] ANDRESEN, S., 1986, p. 74.

tomando-a na sua pura existência". [101] E dessa ligação cria-se o poema, na busca pela totalidade.

"A Poesia e a poesia não são criação. São realidade e vivência. Porém o poema é criação [...]. Linguagem da poesia, o poema é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisa o nosso amor pelas coisas." O poema presentifica, pela palavra, um espaço onde é possível a união do homem ao mundo, conforme fala a voz poética de "Poema", do livro *Geografia,* de 1967:

> A minha vida é o mar o Abril a rua
> O meu interior é uma atenção voltada para fora
> O meu viver escuta
> A frase que de coisa em coisa silabada
> Grava no espaço e no tempo a sua escrita
> [...]

A vida é a própria existência e tudo o que nela existe: o mar, a rua, o Abril.[102] A voz poética não é aqui definida por seus sentimentos ou desejos, e sim pela sua atenção àquilo que o rodeia. Escutar as frases das coisas e do mundo. É esse seu viver. E é isso sua escrita. Nesse "Poema", temos duas ideias muito importantes para a obra andreseniana: a relação do homem com a realidade e a necessidade de estar atento a ela.

Esses pontos marcam as reflexões de Sophia Andresen sobre a poesia e a maneira de o indivíduo inserir-se no mundo. Não é por acaso: Sophia desenvolve sua escrita em um contexto no qual os ideais de harmonia, justiça e ordem estavam, há muito tempo, corrompidos pelo Estado que governava em uma ditadura centrada, na maior parte do tempo, na figura de António Oliveira Salazar. Sua poesia, que busca estar atenta ao real, levava à percepção de um contexto adverso, opressor e cerceador.

Em uma comparação simples, percebe-se que os primeiros versos da autora já foram criados sob o regime de exceção. Seu primeiro livro, *Poesia,* é publicado em 1944, quando a ditadura já estava havia dezesseis anos no poder. Nesse sentido, é notável a relação proposta pela autora entre moral, poesia e – numa extensão de sentido

---

[101] ANDRESEN, 1960, p. 53.

[102] O mês de Abril aparece em outros poemas da obra andreseniana, como "Noite de Abril", de *Poesia;* "Abril", em *Dia do Mar*, "25 de Abril" e "Lagos II", publicados em *O Nome das Coisas,* que já se referem à Revolução dos Cravos, assunto que será abordado neste capítulo.

– política, não somente no discurso que compõe a "Arte Poética III" como também em muitos de seus outros textos e, evidentemente, em sua obra poética.

De forma mais explícita, encontramos esse diálogo na antologia *Grades*, o *corpus* deste trabalho. A coletânea, publicada em 1970, pelas Publicações Dom Quixote, é composta por trinta poemas, escolhidos por Sophia Andresen a partir de várias de suas obras publicadas. O livro ainda traz a terceira "Arte Poética" disposta entre os poemas. Algumas bibliografias da autora adicionam ao título o subtítulo *antologia de poemas de resistência,* apesar de ele não aparecer na publicação. De qualquer maneira, é interessante observar essa nomenclatura, pois o termo "resistência" é comum aos textos e aos discursos de cunho político e indica ao volume um recorte temático para a seleção lírica. Além disso, "poemas de resistência" expressam claramente o diálogo entre o fazer poético e a consciência política, compondo a moral que define, para a autora, a noção de poesia.

A escolha dos poemas mantém a ordem cronológica de publicação de seus livros. Assim, temos "Um dia" e "Catilina", poemas originalmente de *Dia do Mar* (1947). Segue a eles a seleção: "Este é o tempo", "O soldado morto", "Poema inspirado nos painéis...", "Regresso" (desvinculado do *Poema inspirado...*) "Porque" e "Lusitânia", extraída de *Mar Novo,* de 1958.

A escolha continua com os poemas: "Carta aos amigos mortos"; "O hospital e a praia"; "Pátria"; "Pranto pelo dia de hoje"; "Exílio"; "Data"; "A veste dos fariseus"; "As pessoas sensíveis", "O velho abutre", "Babilónia" e "Cantar", publicados originalmente em *Livro Sexto,* de 1962. A seleção continua com a inserção do ensaio "Arte Poética III", seguido dos poemas: "Procelária", "Cidade dos outros", "Esta gente", "Os aviões", "Velório rico", "Túmulo de Lorca", "Néon" e "Crepúsculo dos deuses", todos pertencentes à seção "Procelária", de *Geografia* (1967). Por fim, a coletânea traz três poemas publicados posteriormente em *Dual,* obra de 1972: "Retrato de uma princesa desconhecida", "Camões e a tença" e "Catarina Eufémia".

A coletânea recebe o mesmo nome que a última seção do *Livro Sexto,* do qual, aliás, é extraído o maior conjunto de textos, onze poemas ao todo. Desses, dois pertencem originalmente à seção "As estrelas" ("Carta aos amigos mortos" e "O hospital e a praia") e os noves restantes compõem a seção "As grades". Essa parte

contém, originalmente, doze poemas. Em um deles, o conhecido "Exílio", o termo[103] aparece no final do último verso, mostrando que até a luz em um país que não é livre é algo que cerceia: Até a voz do mar se torna exílio / E a luz que nos rodeia é como grades[104]. Nesse sentido, esses poemas revelam a importância de *Livro Sexto*, considerado por muitos críticos literários um marco na obra andreseniana por apresentar um tom de resistência e interventivo.

De fato, *Livro Sexto* traz um viés político mais explícito, verificado nos muito conhecidos poemas "Exílio", "Pátria" e "O Velho Abutre" – nitidamente ligados ao momento sociopolítico português. Na época de sua publicação, José Blanc de Portugal, em sua crítica publicada na *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, em 1962, observa que *Livro Sexto* era "o mais amargo, mas não o menos belo de sua obra".[105] O caráter áspero do livro relaciona-se ao aspecto mais crítico e politizado dos poemas, e tal perspectiva tem na publicação de *Grades* sua confirmação.

Essa afirmação, contudo, poderia reduzir o teor político dos livros anteriores de Sophia Andresen. A própria autora, inclusive, em carta para Jorge de Sena, mostra-se incomodada com uma menção de Alexandre Torres Pinheiros sobre o prêmio recebido pelo livro. Ela lhe conta, em novembro de 1964:

> Pelo discurso que ele fez – no qual em resumo disse que eu tenho passado a vida a cantar um mundo irreal, um universo de plástico até no *Livro Sexto* ser iluminada por uma nova concepção de mundo – era um insulto à minha poesia e direi mesmo à poesia.[106]

Para ela, a questão política já é conteúdo de criação e reflexão de obras anteriores a *Livro Sexto*. E, nesse sentido, a seleção de *Grades* vem corroborar essa visão da autora.

Considerando que a publicação da antologia é de 1970, Sophia Andresen já havia publicado oito livros de poesia, além da *Antologia*, ensaios – como "Poesia e Realidade", Artes Poéticas I[107] (1962), II[108] e III, a qual é inserida como posfácio da 2ª

---

[103] A palavra "grades" aparece também em outro poema da coletânea, "Este é o tempo", do livro *Mar Novo*, no terceiro verso "até o ar azul se tornou grades...", mas no parágrafo citamos apenas a ocorrência do poema do *Livro Sexto*.
[104] ANDRESEN, S., 1970, p. 33.
[105] PORTUGAL, J. B., 1962, p. 62.
[106] ANDRESEN, S; SENA, J., 2010, p. 87.
[107] "Arte Poética I" foi publicada originalmente em dezembro de 1962, na revista Távola Redonda. Posteriormente, é inserida em *Geografia*, de 1967, com alterações.

edição do *Livro Sexto*, em 1964, e os *Contos Exemplares*, cuja primeira edição é de 1962. Sobre os contos, a propósito, Jacinto Prado Coelho observa pontos em comum com a lírica, pois a autora é, para ele, "poeta em tudo o que escreve".[109] Como na poesia, há nos contos a sua visão sobre a busca pela justiça e pela consciência da realidade, alegoricamente trabalhada. "Poesia e comunicação, poesia e entrega, poesia e acção social constituem, em Sophia, modos indissolúveis duma vocação a que obedece, com um sentido religioso do dever" [110]. Os temas são elaborados, assim, nos diferentes gêneros trabalhados por Sophia Andresen em sua obra literária.

A seleção de *Grades* passa por quatro livros anteriores à publicação e por *Dual*, que estava em elaboração. É notável, por exemplo, que de *Mar Novo* tenham sido escolhidos seis poemas. Logo, apesar de ser evidente em *Livro Sexto* um caráter mais político do que em obras mais antigas, percebe-se que a postura da poesia como uma moral e uma defesa política aparece, para a autora, desde sempre em sua escritura. E desse modo pode-se compreender o projeto poético de Sophia como um projeto poético, o que será abordado no próximo capítulo.

De *Dia do Mar*, apresentam-se dois poemas. Tal obra, a segunda publicada, é lida pelos críticos como a expressão da intensa importância que o mar, a praia e outros elementos a eles ligados assumem ao longo da poesia andreseniana: "É uma espécie de revelação: o mar, a praia, a casa, os jardins (reais e místicos) são, de certo modo, suportes e estruturas da sua demanda da *perfeição*, da *pureza* e da *harmonia*". [111] Nesse sentido, é possível questionar-se como tais pontos podem fazer parte de uma coletânea política. "Um dia" e "Catilina" seriam, na medida em que são "mais políticos", menos próximos à temática predominante de *Dia do Mar*?

Ora, o mar, a praia, a casa e o vento são elementos constantes na obra de Sophia. A relação que a voz poética tem com tais elementos é uma forma de expressão do homem na sua realidade. E a demanda de pureza e harmonia, citadas por Maria de Lourdes Belchior, são elementos que constroem também as noções de ordem e justiça, caras à poeta. Manuel Gusmão, em seu ensaio "Da evidencia poética: justeza e justiça

---

[108] Arte Poética II foi publicada primeiramente em janeiro de 1963, na revista Távola Redonda. É posteriormente publicada em *Geografia*, 1967, com alterações.
[109] COELHO, J. P., 1970, p. 58.
[110] Ibidem.
[111] BELCHIOR, 1986, p. 38.

na poesia de Sophia", observa que a perspectiva política na obra andreseniana não obedece ao "calor do momento", mas é parte do trabalho poético da autora:

> É certo que essa politicidade se torna particularmente insistente em tempos de paixão ou urgência históricas, como acontece com outros poetas de varias e desencontradas linhagens. Isso significa apenas, aqui e para já, que esta poesia responde às suas circunstâncias, mas convém notar que essa resposta não releva de um qualquer automatismo, não obedece nem lisonjeia uma qualquer doxa, ou seja não é demagógica: ela sabe que tem de encontrar a sua própria linguagem, o seu registro certo e o rigor da imaginação, ou seja a forma que lhe seja justa.[112]

Assim, se em *Grades* encontra-se um viés político, é porque são abordados os modos como o homem enxerga e liga-se à sua realidade em um período dominado pelo poder. De fato, a relação do homem com o mundo é um tema que tece a poesia de Sophia Andresen desde *Poesia*. Então, esses elementos presentes em *Dia do Mar*, os quais numa primeira leitura não sugerem um recorte politizado do poema, são essenciais para que se estruture o projeto po-ético da autora e, ligado a ele, uma postura política que será o mote de *Grades.* Nesse sentido, entender tal relação é ter subsídios para compreender como a poesia da autora é construída. Pode-se pensar dessa maneira para os demais livros presentes.

Partindo dessa perspectiva, podemos encontrar em *Grades* uma condensação, um resumo das ideias essenciais de projeto poético andreseniano, mesmo que a antologia seja considerada uma seleção política. O viés político da coletânea não é algo somente pontual ou isolado, fruto de um momento mais crítico de reflexão e reação, uma vez que perpassa por diferentes momentos de criação poética. Apesar de ser preponderante a presença do *Livro Sexto* e de *Geografia,* ambos muito próximos de um período mais politizado da autora (conforme será abordado a seguir), é preciso considerar que a presença de poemas de publicações anteriores indica que o viés da política é parte da concepção de moral a qual define a poesia, segundo a autora.

Assim, a noção de política, por compreender a relação do homem com os outros indivíduos que o cercam e com a sua realidade, é parte do que Sophia Andresen entende como poesia. O teor político da lírica, nesse sentido, não é algo específico, e sim

---

[112] GUSMÃO, M. 2010, p. 38.

conteúdo que compõe uma ligação indissociável: se a poesia é uma moral que resulta da "relação do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade" [113], ela é também uma noção política e ética.

Portanto, uma vez que falamos de po-ética, será necessário interpretar os pontos de intersecção entre a poesia e a política, para que, enfim, entendamos o aspecto ético que compõe o projeto de Sophia Andresen em *Grades*, o que será feito no capítulo a seguir. Com base nessa relação, analisaremos a antologia no terceiro capítulo, trazendo os seus elementos fundamentais poéticos em diálogo com o seu posicionamento político.

[113] ANDRESEN, S. 1960, p. 53.

3. A poesia é uma moral

3.1 – A poesia e a transparência: a concepção de verdade na poesia andreseniana

> Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade.
>
> Adorno

A citação acima de Adorno, feita em sua "Palestra sobre Lírica e Sociedade", estabelece uma relação muito próxima entre a poesia, o poeta, as pessoas que desfrutam do poema e o mundo em que se encontram, ideia marcada pela presença daquele que "entende a poesia" e pela ampla referência "voz da humanidade". Afinal, o poema constitui-se como a voz poética daquele que o elabora ou, em sua elaboração, a presença da humanidade é inquestionável?

Essa questão não é facilmente respondida e, provavelmente, não traz uma solução única. Porém, o que nos interessa nessa citação é a maneira como Adorno inscreve a literatura no mundo, indicando que a voz poética de um poema não é a mera expressão individual do escritor, mas, sim, a relação de três fatores: a voz poética, uma voz coletiva e a realidade social em que estão inseridos. Essa ideia permite-nos pensar a maneira como Sophia de Mello Breyner Andresen associa a escrita à realidade, pois, para a autora, "a poesia é o verdadeiro sentido do real". [114]

A concepção de real é a base que sustenta toda sua visão a respeito da literatura e da escrita literária, desde o poema até o papel do poeta na sociedade em que está. No texto conhecido como "Arte Poética III", elaborado em 1964, como discurso de recebimento do Grande Prémio de Poesia dado a *Livro Sexto*, Sophia Andresen afirma que para ela "a poesia sempre foi uma perseguição do real". [115] Ela resulta, então, de uma "busca atenta" [116] à realidade que partiu e evoluiu "do ar, do mar e da luz" [117], ou seja, de elementos existentes no mundo. Dessa percepção, a autora compreende que a poesia é uma moral, pois aquele que "procura uma relação justa com a pedra, com a

---

[114] ANDRESEN, S., Jornal Letras e Artes, 1961.
[115] ANDRESEN, S., 2011, p. 841.
[116] Ibidem.
[117] Ibidem.

árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem".[118]

Essa moral leva o poeta a ir ao encontro da justiça pela própria natureza da sua poesia, conforme a explicação de Sophia Andresen[119]. A busca pelo justo é desde sempre uma coordenada marcante em sua obra, tornando "justiça" um termo chave para a leitura e a análise da lírica andreseniana. No entanto, não se trata exatamente da noção mais corrente de justiça como uma instância que determina, julga e pune as ações do homem de acordo com o que é aceitável para a vida em sociedade. Neste trabalho, procuramos um significado mais amplo da palavra ligado à ideia de "ser justo".

O sentido de justiça do qual fala Sophia Andresen é parte de uma relação de equilíbrio – e por isso justa – entre as coisas no mundo. E nele se insere o homem e o modo como ele está no mundo. É, assim, o justo da equidade e também o da exatidão, como aponta a noção etimológica latina da palavra "justus" [120], que funde em um mesmo termo a acepção de conformidade com a lei, legitimidade e adequação, ou seja, aquilo que tem a medida justa. Essa relação aproxima-se da visão da autora, a qual diz que "a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto" [121]. Da exatidão cria-se uma relação de justiça entre o homem e o real.

Há, assim, para Sophia Andresen, uma ordem justa no mundo, e, ao estar atento à realidade das coisas, o poeta une seu canto ao equilíbrio ou à quebra dele. Essa concepção, contudo, não nos leva somente a pensar na poesia andreseniana mas também na maneira como a autora se expressou diante de seu contexto, por meio do posicionamento político que buscou defender em um Portugal onde a possibilidade da harmonia idealizada fragmentava-se diante de uma longa ditatura militar. Afinal, a procura por uma relação justa com o mundo onde se vive e com os homens é também o princípio daquilo que se compreende como um posicionamento político, o que será explanado neste capítulo.

O fazer poético e o poema, logo, associam-se a uma atitude politizada para Sophia Andresen. "E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é

---

[118] ANDRESEN, S., 2011, p. 841.
[119] Ibidem.
[120] Dicionário latino-português, p. 538.
[121] Ibid., p. 842.

necessariamente política e fundamento da política" [122], afirma a autora no ensaio "Política e Revolução", de maio de 1975, lido no I Congresso de Escritores Portugueses e publicado na primeira edição de *O nome das coisas,* em 1977. No comprometimento com o real, o homem implica-se nos outros homens: o "equilíbrio das coisas" contempla a relação entre os indivíduos. Então, podemos pensar que a moral da qual fala a autora integra sua concepção de política e de poesia em um conceito maior: o de ética.

Para que compreendamos de forma mais aprofundada tal concepção, inicialmente é preciso entender a relação entre poesia e realidade desenvolvida por Sophia Andresen ao longo da sua obra poética. Em uma carta [123] ao amigo Jorge de Sena, em março de 1962, a poeta cita o verso "Estabelece, a Poesia, a Transparência" [124], que exprime, de uma forma sucinta e um pouco ambígua essa ideia. As palavras constituem um verso que dá início a um longo poema escrito em Florença, enquanto a autora passava por um momento muito delicado em sua terra natal, conforme relata na carta ao amigo.

A viagem se dera em razão de um congresso da COMES – Comunidade Europeia de Escritores –, o qual a autora imaginara tratar-se de um encontro literário. No entanto, o encontro mostrou-se "um congresso político, praticamente exclusivamente político" [125], indicando o conturbado cenário sociopolítico em que estavam os escritores portugueses e europeus. Na noite anterior ao congresso, sem saber o clima de tensão[126] que a esperava, Sophia Andresen rascunhou o poema cujo primeiro

---

[122] ANDRESEN, S., 1977, p. 77.
[123] ANDRESEN, S.; SENA, J., 2010, p. 52-56.
[124] O poema em questão não se encontra na obra édita de Sophia Andresen. Em pesquisa realizada no espólio da autora, em julho de 2013, na Biblioteca Nacional de Lisboa, foi encontrada uma caderneta de anotações em que o poema aparecia escrito à mão. No rascunho, temos uma pequena diferença no primeiro verso: em vez de "Estabelece, **a** Poesia, a Transparência", temos "Estabelece **ó** Poesia a Transparência", o que modificaria, naturalmente, a ambiguidade do trecho, pois a Poesia seria o interlocutor da voz poética, ideia marcada pelo uso do vocativo, a quem se pediria a transparência. No entanto, neste trabalho optou-se pelo uso do verso da maneira como é publicado no livro *Correspondência,* de 2006, uma vez que não obtivemos a autorização da família Andresen para utilizar textos inéditos da autora. Assim, justificamos a manutenção da leitura pelo viés da ambiguidade encontrada na frase, o que nos possibilita uma leitura mais abrangente sobre as ideias contidas no verso.
[125] ANDRESEN, S.; SENA, J., 2010, p. 53.
[126] A tensão a que nos referimos é descrita por Sophia Andresen a Jorge de Sena na carta em questão (março de 1962). Ela explica que o Congresso mostrou-se um encontro exclusivamente político, mas que apresentava um ambiente de "nervosismo e de desconfiança" proveniente dos prováveis lados ideológicos que os escritores assumiriam no contexto de mobilização antifascista da Europa no período. Convém observar que a autora se define ao amigo como "antifascista, antisalazarista e antiditaduras", no entanto ela se sentiu desconfortável com a situação, pois não esperava ter de expressar posicionamentos políticos naquele evento, que seria um encontro literário.

verso traz, de forma curiosa, a associação definida entre a poesia e a transparência, como vemos no início do parágrafo.

De forma simples, o verso "Estabelece, a Poesia, a Transparência" sugere a maneira como Sophia buscou definir a ligação entre a poesia e a realidade. A sintaxe articulada de forma dúbia pela ausência de crase em algum dos artigos "a" leva à interpretação de que a poesia estabelece a transparência da mesma forma que a transparência estabelece poesia. Onde há poesia há transparência, aquilo que é nítido, límpido e claro. Etimologicamente, a palavra transparência indica a qualidade daquilo que "deixa aparecer através (a luz)" [127]. O termo é composto por outros dois elementos do latim, *trans* – preposição que indica "além de", "para o outro lado" – e *parere,* cujo significado primeiro é "mostrar-se, aparecer".

Por extensão de sentido, o vocábulo também permite a interpretação de algo que representa clareza, podendo ser lido também como sinônimo de "verdadeiro". As noções de nitidez e clareza, sugeridas por "transparência", associam-se com as ideias de pureza, de sinceridade, de algo autêntico, referindo-se também, muitas vezes, à noção de limpeza. Assim, a poesia é definida por Sophia Andresen como um elemento portador de um discurso autêntico, limpo e claro (iluminado), que, ao mesmo tempo, instaura a verdade. A ideia de transparência, então, ajuda-nos a adentrar na poesia andreseniana, pois revela três importantes noções à sua escrita: a clareza, a verdade e a presença das coisas, elementos que pressupõem um ao outro simultaneamente, pois algo se torna real porque pode ser visto, o que ocorre somente na claridade.

A procura por esses elementos na obra andreseniana coloca a autora em um lugar distinto não apenas das produções de seu momento mas também dos modos como o fazer poético pode tocar um escritor. O ensaísta Eduardo Lourenço afirma que a poesia de Sophia Andresen "foi desde o início a de uma busca no espelho do mundo e num mundo de evidências aurorais [...] a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim exposto e secreto [...]" [128]. A autora traz no poema e pelo poema os elementos do mundo, ela os presentifica por meio de "evidências aurorais", isto é, os elementos iluminados, clarificados, por isso vistos, reais e então verdadeiros.

A "busca no espelho do mundo" observada por Lourenço relaciona-se proximamente com a maneira como Sophia sente a realidade e os elementos que a

---

[127] NASCENTES, A., 1955, p. 502.
[128] LOURENÇO, E., 1975, p. II.

constroem. É interessante perceber que essa visão da autora não encontra seu exercício apenas no âmbito lírico. Se o poema apresenta a busca pela realidade, é porque a realidade para ela constitui-se – ou deveria constitui-se – de nitidez, objetividade e transparência. É por essa ideia que se pode começar a compreender que a claridade vista por Lourenço se associa à noção de verdade também buscada por Sophia no seu fazer poético.

A busca pelo real e por sua ordem justa exige a busca pela verdade das coisas, o que é conseguido, por assim dizer, através da claridade. A existência dos elementos ocorre a partir da sua presença no mundo. São reais porque são presentes, isto é, podem ser vistos. E essa presença garante-lhes a noção de verdadeiros. Assim, em outras palavras, a poeta vai ao encontro de elementos que expressem a verdade do mundo, e isso se dá pela existência das coisas. Tal perspectiva não cabe apenas ao campo textual; é a busca de Sophia Andresen na maneira como ela entende o papel do poeta em seu contexto. Esse aspecto, no entanto, demanda uma elucidação que a poeta encontrará na cultura helênica. Como se entender a verdade na obra andreseniana? Para isso, é importante entender a noção de *alétheia* como revelação.

Luz e verdade mesclam-se, como vimos, no conceito de transparência, os quais, juntamente com seus termos derivados, constituem-se como pilares da poesia andreseniana. A luz permite-nos ver algo em sua totalidade, *revelando* o que é verdadeiro. Revelar é um termo interessante a este contexto, pois exprime a ideia daquilo que se deixa envergar, que se manifesta, que se desvela. A segunda frase do poema em prosa "Igrina", que abre o livro *Geografia* (1967), sugere alguns elementos que se aproximam da ideia de "revelar": "A omnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa." [129]

Um ser onipotente é aquele todo-poderoso: tal qualidade é, geralmente, associada aos deuses: seres de poder absoluto. Essa condição é também usada comumente como sinônimo de onisciência – condição daquele que tudo sabe, como um escritor, em princípio, ao criar seu romance. O poder e o saber, entretanto, aparecem no poemeto como qualidade não de um deus exatamente, mas, sim, de um astro. Para a voz poética, o sol é a instância que tudo sabe e tudo pode: a tudo ilumina. E, nessa situação, ele rege a vida da poeta.

---

[129] ANDRESEN, 2011, p. 447.

Ambos os termos – onipotência e regência –, ligados ao sol, indicam outro aspecto elementar da obra de Sophia: o poder da visão. É sob a luz do astro que a voz poética pode recomeçar-se a partir de cada coisa. É a luminosidade que lhe permite apreender os elementos que a cercam e a eles se associar, fundir-se: para se ligar ao que existe no mundo é preciso antes ver cada coisa. Mas esse ver não é simplesmente a faculdade de captar algo pelos órgãos da visão. Aqui é fundamental ir além dessa concepção: ver é perceber, apreender, captar e assimilar as coisas do mundo por meio de todo e qualquer canal de recepção: o ouvir, o tatear e, claro, o olhar. Essas noções estabelecem as ideias de transparência, verdade e justiça para Sophia de Mello Breyner Andresen, e, a partir delas, podemos entender como a autora constrói seu projeto poético da religação, o que será abordado neste capítulo.

Um olhar objetivo, segundo Sophia, possibilitou-lhe "enxergar" a presença das coisas, o que lhe ofereceria uma "felicidade irrecusável, nua e inteira".[130] Essa ideia abre o ensaio *Arte Poética III*:

> A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.[131]

Ver a maçã não foi, naquele momento, uma ação praticamente involuntária que a faculdade da visão permitiu a Sophia Andresen. Seu olhar foi objetivo, ela pôde enxergar o real: em um quarto, em frente ao mar, a autora olhou a maçã, e o vermelho da fruta atraiu sua atenção. De alguma janela desse quarto, ela provavelmente tinha acesso à imagem do mar, cujo brilho também atraía sua atenção.

Desse brilho – que se deve certamente à reflexão da luz do dia nas ondas do mar – e desse vermelho, a autora sentia uma felicidade "nua e inteira". Nua, pois era um sentimento que vinha da própria presença desses elementos. Inteira, pois era a partir desse olhar que a autora percebia a realidade das coisas do mundo. A felicidade torna-se, então, uma espécie de comunhão: senti-la mostra que, de alguma forma, Sophia está em sintonia com aquela realidade. Buscar a presença das coisas passa a se configurar,

---

[130] ANDRESEN, 2011, p. 841.
[131] Ibidem.

desse modo, como uma maneira de comungar o mundo, partilhar do real e ser, ao mesmo tempo, parte dele.

Manuel Gusmão observa que "'nua' e 'inteira' são dois adjectivos que repetidamente se ascendem nesta poesia [andreseniana]".[132] Para o autor:

> 'Nua' pode dizer uma espécie de recusa da retorica enquanto ornamento e persuasão, uma recusa próxima da diferença [...] entre 'beleza estética' e 'beleza poética'. 'Nu' diz ela que é seu método. 'Inteira' diz o uno e o maciço do todo, diz a integridade moral, a fidelidade à promessa de 'ver o visível até o fim'.[133]

O olhar de Sophia pede, assim, a clareza. É nela que os elementos existem, pois podem ser vistos. Ser visto e existir são ações simultâneas, e essa noção relaciona-se à ideia de verdade para os gregos antigos, o que é chamado de *alétheia*. Essa palavra relaciona-se "a *lanthatein*, e a uma forma mais antiga, *lethein*, 'passar despercebido, não ser visto', e *lethe*, 'esquecer, esquecimento'".[134] O prefixo *a-* sugere a ideia de algo privado, e, assim, "*alethes* e *alétheia* são geralmente aceitos como *a-lethes*, *a-létheia*, ou seja, 'não escondido e não esquecido', ou aquele que 'não esconde nem esquece'".[135] A verdade para os gregos antigos, desse modo, pressupõe o revelado, o não velado.

A análise do termo *alétheia*, de fato, indica que a concepção de verdade na cultura helênica é distante das acepções atuais do termo. Por isso, Jaa Torrano, ao falar dessa questão, explica que "desde as reflexões de Martin Heidegger estamos afeitos a traduzir *alétheia* por *re-velação* [...] *des-ocultação*, ou ainda, *não esquecimento*." [136] A verdade associa-se à presença, que, por sua vez, está ligada à luminosidade: "o que passa despercebido, o que está oculto, o não presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não Ser". [137] Aquilo que está presente está sob a luz, é visto, é, então, verdadeiro. Nesse sentido, "a verdade é primordialmente um aspecto da realidade – entes, ser e mundo –, não de pensamentos e elocuções".[138] Dessa maneira, associam-se verdade e presença, termos que serão caros para a compreensão de Sophia Andresen acerca da poesia.

---

[132] GUSMÃO, 2010, p. 275.
[133] Ibidem.
[134] INWOOD, 2002, p. 04-05.
[135] Ibidem, p. 05.
[136] TORRANO, in: HESÍODO, 2007, p. 25.
[137] Ibidem.
[138] INWOOD, 2002, p. 05.

A autora afirma que para ela a poesia foi sempre a busca pelo real estando a ele atento. É, então, dessa forma que a poesia mostra-se à poeta, que parte desta "obstinada paixão por esse ser e esse aparecer" [139] para a escrita do poema. Esse perseguir o real, então, é um modo de estar sempre atento às coisas do mundo. Ora, sem essa atenção, não haveria a possibilidade de se religar a elas. Carlos Ceia, à época dos cinquenta anos de vida literária de Sophia Andresen, observa que a perseguição do real da autora é uma influência da cultura helênica:

> A inspiração para investigar com minúcia o real [Sophia] vai buscá-la aos mitos gregos. [...] Sophia *a*-credita que os antigos mitos gregos são a chave da verdade e justiça, que hão-de abrir as portas ancestrais de um país sem mal. Este complexo retrata tanto a educação poética de Sophia como o regresso de Platão à caverna – em ambos os casos, distinguimos uma *re*-visão do mundo humano à luz do que se viu fora deste mundo. A missão do poeta, que Sophia sempre cumpriu, é precisamente a de *re*-velar o que faz a obscuridade da caverna. Ele iluminará o submundo das palavras em que vive, porque esse é o seu mundo. [140]

A Grécia – não apenas a da Antiguidade – representa para a poeta um lugar onde a religação faz-se presente. Em maio de 1964, após uma viagem à Grécia, ela detalha em carta a Jorge de Sena como aquele local lhe transmitiu a total felicidade. Esse sentimento, contudo, não nasceu de uma mera apreciação. Surgiu-lhe como uma sensação. Algo que sempre esteve presente e fora despertado:

> Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia de criação de um lugar desde sempre pressentido. [...] sob o sol a pique, numa claridade azul indescritível, o ar é tão leve que nos torna alados e o menor som se recorta com uma inteira nitidez. [...] Mas tanto a natureza – e ligada à natureza – espantou-me a incrível religiosidade de tudo. [...] É uma atitude de ligação com o real que está presente em todas as coisas.[141]

Sophia Andresen descreve ainda a Sena que ali, naquele local, o extraordinário é que "o mistério é à luz do sol". Para a autora, ainda que haja elementos construídos pelo homem, como os templos e as obras arquitetônicas, eles são parte de uma ligação total:

---

[139] ANDRESEN, S., 2011, p.845.
[140] CEIA, C. 1994, p. 184-185.
[141] ANDRESEN; SENA, 2010, p. 80-81.

como uma "religação do homem à natureza". [142] A ligação entre o ser, a natureza e a religiosidade constroem o que ela entende por real: "A ligação entre a arquitectura e o ar, a luz, o mar, os promontórios, os espaços é total. E essa ligação é simultaneamente racional e misteriosa, profundamente íntima". [143]

Dessas noções de equilíbrio, nitidez e percepção constrói-se a ligação entre a poesia de Sophia Andresen e sua experiência com o real. Retomando a infância, a poesia apareceu-lhe de maneira diferenciada. Segundo ela, sua mãe, uma leitora e apreciadora da literatura, incentivava-a, quando criança, a recitar poemas. Assim, antes mesmo de ser alfabetizada, a menina já recitava poemas como "Nau Catrineta" [144], em festas familiares. Esse dado, que poderia ser lido como banal ou um gracejo, revela uma visão muito peculiar da autora sobre o fazer poético: o poema como uma instância natural: "Não, não imaginava que os poemas fossem feitos por uma pessoa. Pensava que existiam por si próprios e o que era preciso era estar com muita atenção". [145] O poema aparecia, sua presença era revelada.

Essa maneira de apreender a poesia foi conteúdo de outro texto de Sophia Andresen, lido em 1988 no encontro *Les Belles Étrangères*, na Sorbonne, em Paris. Nessa reflexão sobre o fazer poético, posteriormente intitulada *Arte Poética V* e publicada em *Ilhas*, de 1989, a autora afirma, sobre a literatura, que teve a sorte de "começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura". [146] Ela os ouvia e, por isso, acreditava neles como algo que fosse parte do mundo, não necessariamente escritos, mas presentes: "julgava que [os poemas] eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio".[147]

A compreensão do poema como um elemento tão natural como a luz do sol foi novamente abordada pela autora em sua *Arte Poética IV*, publicada pela primeira vez em 1972, na obra *Dual*. Nesse texto, ela reafirma que encontrou a poesia "antes de saber

---

[142] ANDRESEN, S. M. B.; SENA, 2010, p. 81.
[143] Ibidem.
[144] A "Nau Catrineta" é um poema dramatizado recolhido por Almeida Garrett da tradição oral, incluído em seu *Romanceiro* (1843). Os primeiros versos do texto indicam a oralidade em que se baseia, dialogando coerentemente com aquilo que a menina Sophia acreditava sobre "estar atenta à poesia": "Lá vem a Nau Catrineta, / Que tem muito que contar! / Ouvide, agora, senhores, / Uma história de pasmar: [...]". In: GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Org., fixação do texto, prefácios e notas Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
[145] ANDRESEN, S. M. B., 1982, p. 2.
[146] Idem, 2011, p. 848.
[147] Ibidem.

que havia literatura[148]", crendo nos poemas como "um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes". Assim, para desfrutar deles era simplesmente preciso "estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir" [149], ou ainda "imóvel muda atenta como antena". [150] Para Sophia Andresen, essa atenção revelava um "silêncio ouvinte" [151] no qual e pelo qual era possível a ela escutar.

De fato, esse primeiro contato com a poesia foi para a poeta algo de particular, uma descoberta que já indicava, na ingenuidade da infância, a lírica como revelação, algo que exigia a atenção dos sentidos e a concentração do silêncio. A aproximação também demonstra sua busca constante pelo poema inseparável do real: "No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente". [152] Desse modo, para a autora, fazer versos é, de certa maneira, perceber o real: "Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador". [153]

A partir da noção do poeta ser um escutador, não há como não pensar em "o poeta é um fingidor", celebre verso do poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa ortônimo:

> O poeta é um fingidor
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente.
> [...]

A noção de fingimento – ainda que excluamos o caráter pejorativo do termo – opõe-se, em princípio, à ideia de escutar a poesia. A voz poética do texto de Pessoa reflete sobre a condição do poeta entre o sentir e o escrever. A estrofe inicial marca a dor de duas formas: a dor que o escritor "deveras" sente e a dor simulada "tão completamente". Não cabe neste trabalho analisar se há confessionalismo nessa estrofe, ou ainda na obra poética pessoana, autor que singularmente trabalhou o exercício de despersonalização na criação de seus heterônimos. Mas aqui a voz poética assume uma situação anterior ao fazer poético: existe uma dor sentida pelo poeta, o que é enfatizado

---

[148] ANDRESEN, 2011, p. 844.
[149] Ibidem.
[150] Ibidem, p. 451, poema "Senhora da Rocha".
[151] Ibidem, p. 467, poema "Bach Segóvia Guitarra".
[152] Ibidem, p. 844.
[153] Ibidem.

pelo advérbio *deveras.* Da dor que sente, faz-se a matéria lírica: finge-se, pois ela não é uma confissão, a dor é recriada, re-construída[154].

A palavra "fingir", no entanto, pode ser compreendida de forma mais ampla que a acepção comumente usada. Correntemente, é dado para "fingir" a noção de simular, dissimular (ainda mais negativo), ocultar a verdade, "fazer parecer real (o que é falso ou inexiste), aparentar, simular" [155]. No entanto, o termo deriva do latim *fingo, fingère*, cujo significado primeiro é "modelar em barro", e, por extensão de sentido, "moldar, esculpir [...], representar". Ainda pela etimologia latina do termo, encontra-se a ideia de "imaginar, inventar, produzir, criar" [156]. O poeta cria a dor, talvez até a dor que deveras sente. Desse modo, a dor vista pelo leitor não é aquela experimentada pelo poeta nem exatamente aquela que ele moldou; uma nova experiência é recriada na leitura, a cada leitura a dor é reelaborada como um novo sentir:

> E os que leem o que escreve,
> Na dor lida sentem bem,
> Não as duas que ele teve,
> Mas só a que eles não têm.
> [...]

Essa elaboração de uma nova instancia *dor* se dá pelo trabalho intelectual, o fazer poético, de maneira que o leitor sente-se bem não por enxergar a dor do poeta, nem por identificar-se com a dor re-criada: ele se sente bem por ler as dores que não tem ou dores já sentidas. O leitor também recria a dor. O poeta, no entanto, possui as duas dores: a sua sentida e a sua criada, por meio da linguagem – pelo poema –, como marca o verso "Não as duas que ele (a voz poética) teve". A relação entre a matéria poética e o escritor traz, pelo texto, uma subjetividade, ainda que ela passe pelo ofício do elaborar da lírica. Entretanto, a matéria não é a mesma, o poeta sente a dor e ele a expressa pela escrita, tornando-se outra instância.

É por esse viés que podemos pensar em uma relação entre o "poeta escutador" e o "poeta fingidor". Apesar de Pessoa tornar mais complexo o trabalho poético, o poeta escutador de Sophia Andresen também se esforça para elaborar seu poema. Em

---

[154] Essa interpretação é baseada nas leituras feitas pela Professora Dra. Paola Poma em suas aulas ministradas na Universidade de São Paulo, nos cursos de graduação e pós-graduação sobre o escritor Fernando Pessoa.
[155] Dicionário Houaiss, 2009.
[156] FARIA, 1962.

contrapartida, para ela, esse esforço consiste em "conseguir ouvir o 'poema todo' e não apenas um fragmento".[157] A tarefa intelectual do poeta traria, ainda assim, uma preocupação:

> Para ouvir o 'poema todo' é necessário que a atenção não se quebre ou atenue e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo.[158]

O poema, para a autora, acontece-lhe: "O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto". Ora, ainda que busque expressar aquilo que percebe, ela entende que aquilo escutado – o que lhe acontece – exige dela um trabalho além da atenção:

> Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja) [...] é a minha maneira de escrever. Assim algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens. Então faço uma espécie de montagem em que geralmente mudo não os versos mas a sua ordem. Mas esta intervenção não é propriamente 'inter-vir' pois só toco no poema depois de ele se ter dito até ao fim.[159]

Entre o escutar e o anotar estaria o moldar: pela linguagem, aquilo que a poeta percebe do real é reconstruído, recriado. O poeta escutador de Sophia Andresen mostra-se, por seu trabalho com a palavra, também um poeta que molda, um poeta que forja. No entanto, o termo "forjar" aparece de forma distinta daquela que correntemente é usado: apresenta-se nesse trecho a partir de sua acepção "inventar, criar", sentidos que derivam das primeiras significações do termo: "trabalhar (metal) na forja; fraguar; modelar, fabricar (algo) na forja". [160] Escolhemos esse termo para descrever a elaboração do projeto poético de Sophia como uma alusão ao trabalho de Hefesto, filho de Zeus e Hera, o deus das forjas.[161]

---

[157] ANDRESEN, 2011, p. 844.
[158] Ibidem.
[159] Ibidem, p. 845.
[160] Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.
[161] Filho de Zeus e Hera, Hefesto seria, conforme explica Junito Brandão, pela etimologia do nome, o "fogo nascido em águas celestes" (2000, p. 489). Ele, o deus das forjas, sofria de um defeito físico, era coxo. De acordo com Hesíodo, Hefesto fora gerado por Hera "não unida em amor" ao esposo Zeus (2007, p. 151, v. 927), e sim em uma atitude de raiva e desafio em decorrência do nascimento de Atena, gerada somente por Zeus, sem a união à esposa. Considerado um genial ferreiro e ourives, Hefesto tem como sua

Pessoa, em seu "Autopsicografia", descreve que não basta ao poeta sentir, é preciso que seu ofício seja o do fingidor: não pelo viés corrente que o termo assume, e sim pela ideia de inventar, de ficcionalizar. Apesar do diálogo com o verso de Pessoa, podemos entender o poeta escutador de Sophia como um poeta forjador que modela, que dá forma por meio da linguagem, e não que finge, que ficcionaliza. Essa noção garante à voz poética andreseniana uma objetividade, o afastamento do "eu" da poesia confessional. O poeta fingindor de Pessoa vale-se do mascaramento para fragmentar-se em outros "eus". O poeta forjador de Sophia escuta o poema e então o molda, buscando o real:

> Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos.[162]

Essa ideia é reforçada em outro ensaio em que Sophia Andresen reflete sobre o trabalho do poeta, "Arte Poética II". No texto, ela explicita que "todo o poeta, todo o artista é artesão duma linguagem". Esse artesanato, contudo, diferenciar-se-ia do artesanato usual, pois não nasce "da relação com uma matéria [...]. o artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido".[163] A poeta exemplifica essa ligação:

> Se um poeta diz "obscuro", "amplo", "barco", "pedra" é porque essas palavras nomeiam sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. É da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o "obstinado rigor" do poema.[164]

O rigor do poema, assim, resulta de uma relação entre a palavra e a realidade, isto é, a possibilidade de o poeta presentificar, por meio da palavra, sua percepção do

---

obra-prima a criação da primeira mulher: "por solicitação de Zeus, Hefesto modelou em argila a mulher ideal, fascinante, irresistível, Pandora. Não a modelou apenas, foi além do artista: animou-a com um sopro divino" (BRANDÃO, 2000, p. 490). Ademais, Hefesto é considerado por Platão como uma divindade que nutre – assim como Atena – amor pela ciência e pela arte.

[162] ANDRESEN, S., 1960, p. 54.

[163] Idem, 2011, p. 839. Originalmente, o texto foi publicado na revista *Távola Redonda*, nº 21, jan. 1963. Depois, foi publicado na 1ª edição de *Geografia*, 1967.

[164] Ibidem.

real. Por isso, deve-se buscar, de acordo com Sophia Andresen, uma relação de "equilíbrio entre as palavras", pois essa harmonia seria também "o equilíbrio dos momentos em si". Partindo dessa ideia, encontram-se duas noções fundamentais e fundadoras à obra andreseniana: a percepção do real e a relação justa com a palavra, o que é tematizado no verso "Estabelece, a Poesia, a Transparência" e fica mais evidente em "No Poema", de *Livro Sexto*:

> Transferir o quadro o muro a brisa
> A flor o copo o brilho da madeira
> E a fria e virgem liquidez da água
> Para o mundo do poema limpo e rigoroso
>
> Preservar da decadência morte e ruína
> O instante real de aparição e de surpresa
> Guardar num mundo claro
> O gesto claro da mão tocando a mesa

Nas estrofes acima, o domínio do poema aparece, para a voz lírica, como um espaço "limpo e rigoroso" no qual é possível apreender o "instante real" em sua existência, preservando-o da "morte e ruína", que podem ser lidas como esquecimento e destruição. Para apreender o real, são nomeados os seus elementos, desde o quadro até a fluidez da água, transformados em imagens presentificadas, vistas por meio dos versos.

O poema torna-se o espaço onde é possível "transferir" os elementos do mundo – sejam naturais, como a brisa e a flor, sejam artificiais, como o copo e o quadro – ou seja, recriá-los e mantê-los vivos, presentes. Para a voz poética, a palavra tem este poder: fazer presente o real, mantendo a fugaz chama da sua existência, o instante "de aparição e de surpresa".

Então, o poema configura-se como um "mundo claro", cuja transparência permite ver e guardar o ato da mão que toca a mesa, representando a união das coisas e criando uma ligação entre a existência desses elementos. Esse mundo, o poema, é claro porque nele pode-se ver o real, que se torna presente e visto por meio das palavras. Ademais, é nele que a realidade efêmera pode ser contínua e sempre viva. É claro também, pois o texto propicia que os elementos estejam ligados, e essa relação criada pelo poeta pode ser justa, uma vez que a voz lírica fala em busca da ordem e da harmonia de seu mundo.

Assim, perceber o real pode ser entendido pela relação inicial que a autora estabeleceu com a poesia, isto é, estar atenta ao real é, para Sophia Andresen, a busca

pela presença das coisas, a realidade delas, a qual é "apreendida" no espaço do poema. "Essa visão do poema não apenas como coisa anónima mas mais do que isso, como pessoal e existente em si tal qual o mar ou o vento, como emanação das coisas, permanece".[165] Tal entendimento leva a crítica sobre a obra andreseniana, apesar de diferentes pontos de vista, a encontrar em sua poesia uma "soberania da palavra poética, exigência de uma palavra pura e justa [...]" e "o retorno de uma infinita exigência de sacralidade expansiva".[166]

Da concepção de transparência, portanto, chegamos à ampla noção de verdade que permeia a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, o que é influenciado pela ideia grega arcaica da *alétheia.* O que é verdadeiro, então, é aquilo que pode ser visto, que está revelado, que está presente. Dessa forma, a presença das coisas torna-se um pilar da lírica andreseniana, que perpassa desde o processo da escrita até à temática elaborada.

Essa noção é também fundamental para a compreensão do papel político problematizado por Sophia Andresen em seus poemas e, sobretudo, na coletânea *Grades*, pois, a partir da presença das coisas no mundo, a autora inscreve o homem nesse cenário e o poeta, organizando seus papeis em relação àquilo que busca: a aliança, a religação. Nesse sentido, para entendermos a noção de política e a de poesia e moral trabalhadas pela autora, é importante conhecermos a maneira como ela insere o homem em seu mundo e como ela entende a ideia de "moral".

3.2. Da presença das coisas à religação: política e poesias unidas na busca pela religação entre homem e mundo

Como vimos anteriormente, Sophia de Mello Breyner Andresen afirma que a poesia, para ela, é uma procura pelo real, o que se compreende pela atenção aos elementos presentes no mundo. Nessa realidade incluem-se os homens. Estar atento ao real e também estar atento aos homens, e se a poesia é a relação da autora com o real, a relação com os homens é parte desse conjunto. Assim, a ligação entre o homem e o real é parte essencial da visão da poeta em relação à própria poesia.

---

[165] ANDRESEN, 1982, p. 2.
[166] COELHO, 1986, p. 60.

É nesse sentido também que a autora exprime que a poesia é uma moral, pois, se a relação entre o homem e sua realidade é o que a define, esse vínculo deve ser pautado pela ideal de justiça. O homem busca a justiça – ou deveria buscá-la – por ser um elemento que compõe essa realidade. Ser justo com o todo é ser justo consigo mesmo. Para que entendamos a moral à qual Sophia relaciona a poesia, passamos pelos conceitos de clareza e de verdade, chegando à presença das coisas e, naturalmente, dos homens. Da mesma forma que a noção de verdade, podemos interpretar essa ligação pela influência helênica apresentada pela obra andreseniana por meio do conceito grego da *physis*, base da filosofia pré-socrática.

Embora seja traduzido como "natureza", o termo distingue-se da noção corrente conhecida e refere-se a um pensamento fundamental para o conhecimento do espírito grego arcaico, sendo, por exemplo, essencial à composição dos textos de Hesíodo, como a *Teogonia*, e, posteriormente, das reflexões de Heráclito. A utilização do termo "arcaico" não visa ao sentido corrente e amplo de algo que remonta a épocas antigas. Na *Teogonia*, de Hesíodo, encontramos, por exemplo, uma organização de mundo muito distante daquela a que estamos habituados:

> Para Hesíodo, o mundo não é uma materialidade fundada em uma essência universalmente homogênea, subsistente por si mesma, e entregue às suas próprias leis nela inscritas e nas quais ela em seus movimentos e transformações se inscreve. [...] Essa imagem do mundo é um produto da nossa ciência moderna [...]. Para Hesíodo, o mundo é um conjunto não enumerável de teofanias, séries sucessivas e simultâneas de presenças divinas.[167]

O homem, nesse cenário, convive de maneira próxima com o âmbito divino; por isso, quando se fala em aliança, é indissolúvel a relação entre o elemento natural e o numinoso: a manifestação de fenômenos e sensações ocorre pela manifestação dos deuses, por sua presença. O elemento natural une-se ao numinoso, pois a presença deste pressupõe a existência daquele. Nesse contexto, de acordo com Werner Jaeger,

> Muito antes de o espírito grego ter delineado essa ideia, eles já consideravam as coisas do mundo numa perspectiva tal que nenhuma delas lhes aparecia como parte isolada do resto, mas sempre como um todo ordenado em conexão viva, na e pela qual tudo ganhava posição

[167] TORRANO, in: HESÍODO, 2007, p. 49.

> e sentido. Chamamos orgânica a esta concepção, porque nela todas as partes são consideradas membros de um todo.[168]

Desse modo, o homem não era entendido pelos gregos por sua subjetividade, mas, sim, pela ideia de que era parte de uma estrutura ordenada que pode ser compreendida como o processo "de surgir e desenvolver- se num constante e permanente movimento vital, confundindo-se com a própria força motriz de tal movimento. É considerada assim a expressão daquilo que é primário, fundamental e persistente".[169] O homem, assim, é parte de um todo, e sua existência equivale-se à dos outros elementos que estão ao seu redor, incluindo os outros homens.

A partir do pensamento da *physis*, observamos que o pensamento grego é baseado na ideia de que o todo precede a parte; o homem, então, constitui-se como parte de algo maior e total, e nele sua individualidade torna-se importante. Essa percepção orienta o desenvolvimento do pensamento e da cultura grega, chegando a ser o ponto central da filosofia dos pré-socráticos da escola de Mileto, capital da região da Jônia, como Tales [170], Anaximandro [171] e Anaxímenes[172], entre os séculos VII e V a. C:

> A tendência do espírito grego para a clara apreensão das leis do real, tendência patente em todas as esferas da vida – pensamento, linguagem, ação e todas as formas de arte –, radica-se nesta concepção do ser como estrutura natural, amadurecida, originária e orgânica.[173]

---

[168] JAEGER, W, 1995, p. 11.
[169] IBAIXE, J., p. 02.
[170] Tales nasceu em Mileto, atual região da costa da Turquia, mas pouco se sabe sobre sua vida. Estima-se que tenha vivido entre 624 e 546 a.C. É considerado o primeiro dos pensadores que passam a estudar explicações naturais e racionais para explicar os fenômenos do mundo na época arcaica grega. Juntamente com seus seguidores, foi um dos primeiros pensadores do mundo ocidental a propor a ideia de que tudo no universo pode ser reduzido a um único elemento, teoria chamada de monismo. Para ele, esse elemento básico seria a água. (*Livro da Filosofia*, 2011, p 22-23)
[171] Anaximandro nasceu supostamente em 610 a.C. e morreu em 547 a.C. Foi discípulo de Tales, disseminando seu pensamento e suas teorias científicas. É atribuído a ele o uso do termo *arkhé* (princípio) na filosofia grega arcaica. Buscou também um elemento comum para a compreensão da natureza, o *apeíron*, que seria uma combinação entre as noções de infinito e ilimitado e "é a totalidade em sua dimensão mais ampla possível de ser imaginada, provocando por isso mesmo o mais profundo assombro ou espanto. Dessa realidade última nascem todas as coisas e para ela todas retornam ao fim" (IBAIXE, J.).
[172] Anaxímenes viveu, provavelmente, entre 585 e 525 a.C. Foi discípulo de Anaximandro e acredita-se que ele ensinou matemática ao jovem Pitágoras (570-495 a.C.) De acordo com suas reflexões, o ar seria o elemento básico de todas as coisas. Ele foi, aparentemente, o primeiro a afirmar que a luz da Lua, na realidade, é a luz do Sol.
[173] JAEGER, W, 1995, p. 11.

É elemento da reflexão de Sócrates e de seu discípulo Plantão e dos sofistas, influenciando posteriormente também Aristóteles, o qual desenvolve, entre diversos assuntos notáveis, o principal texto em que se fundamentam as noções de política, chamado, naturalmente, *Política*. A *physis* é um conceito moldado com base nas reflexões sobre o mundo natural, mas influencia a análise sobre a organização dos homens na vida em sociedade. Assim, era

> [...] lógico e plenamente conforme ao gênio racional dos gregos que a investigação filosófica passasse da natureza física para a natureza do homem e da Cidade, centro da vida humana. Nesse campo, era preciso apenas retomar, modificando-lhe o objeto, a proposta intelectual dos jônios; em outros termos, empenhar-se em apurar, sob o múltiplo, o diverso e o variável das atitudes, costumes e conceitos do mundo humano, uma natureza, *physis*, estável, imutável que se imporia às inúmeras contingências de tempo e de lugar, e que seria o Uno e o Permanente.[174]

Para que se compreendam alguns conceitos ligados ao estudo da Política e da organização social dos homens para os gregos, é importante que se entenda a influência da visão de mundo assentada na *physis*. Nesse sentido, juntamente com essa concepção e a ideia de verdade, a visão de Aristóteles sobre a finalidade da Política será importante na discussão sobre o pensamento político que permeia a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen.

3.2.1. O pensamento político grego – homem: o animal político

A concepção de Política remete a diversas significações, remontando a ideias elaboradas na Antiguidade Clássica grega. Conceitualmente, pode-se compreender o termo a partir de um conjunto de decisões tomadas coletivamente ou pelo governo de um Estado ou de uma sociedade. Por uma extensão de sentido, a palavra 'política' também pode ser aplicada como a maneira de um determinado grupo tomar decisões e agir, relacionando-se aqui às noções de comportamento e moral. Apesar de, atualmente, a ideia de Política relacionar-se muito à concepção de poder, o termo traz em sua origem uma forte relação com o homem a qual está, fundamentalmente, condicionada à noção de coletividade.

---

[174] CHEVALLIER, J. J., 1986, p. 36.

Para uma melhor compreensão de tal relação e do significado dessa atividade, é essencial uma análise sobre a etimologia do termo. Política deriva do adjetivo grego *politikós,* que por sua vez vem de *polis* e compreende tudo "o que se refere à vida da cidade e, consequentemente, compreende toda a sorte de relações sociais, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social [...]". [175] Conforme observa Jean-Jacques Chevallier, a *polis* era para os gregos "a unidade por excelência da vida social, o agrupamento ideal de seres humanos [...]. Ela constituía uma sociedade perfeita que se bastava a si própria em todos os domínios".[176] Dessa maneira, quando se fala em política na sua concepção clássica, a ideia de coletividade é tão essencial à significação do termo quanto à ideia de Estado, isto é, a instituição cuja função é administrar a *polis*.

O ideal de sociedade perfeita suscitado pela 'cidade' pode ser lido como resultante da influência do pensamento grego arcaico "pré-político, no sentido de que a *polis* ainda não existia" [177], como o mundo de Homero e de Hesíodo, cujos conceitos de Justiça (*Díke*), de Ordem Jurídica (*Eumomía*) e de Paz (*Eirênê*) se tornaram, conforme destaca Chevallier, "inseparáveis da visão moral da Cidade".[178] A origem mais detalhada do pensamento grego foge ao escopo deste trabalho, mas as ideias de justiça e coletividade que fazem parte do conceito de Política nos são importantes para entender a busca de Sophia Andresen, em seus poemas, pela relação justa entre o homem e sua realidade, o que constitui para ela a própria Poesia.

Para os estudiosos do pensamento político grego, a finalidade da atividade política é moldada anteriormente à existência de um governo democrático, o que coloca as cidades-estados gregas antigas em lugar de destaque nos estudos sobre governabilidade e poder por serem os precursores da ciência política e da democracia. É por meio da obra *Política,* de Aristóteles, que a ideia de política expande-se, segundo Bobbio[179], e, a partir desse texto e do livro *Ética a Nicômaco* que buscaremos aproximar a política da obra andreseniana *Grades*.

Aristóteles viveu entre 384 e 322 a.C., aproximadamente, e seu papel nos estudos de Política é fundamental graças às anotações de suas ideias na obra *Política.* Nasce em Estagira, na Macedônia, mas vai à Atenas em 367 a.C. e começa a frequentar

---

[175] BOBBIO, N. In : BOBBIO ; MATTEUCCI ; PASQUINO, 1998, p. 954.
[176] CHEVALLIER, J. J., 1986, p. 22.
[177] Ibidem, p. 27.
[178] Ibidem, p. 27.
[179] BOBBIO, N., op. cit., p. 954

a Academia de Platão, seu mestre. Com a morte deste, em 347 a.C., o pensador de Estagira deixa a região ateniense, parte para Assos, na Ásia Menor, e depois para Mitilene, na ilha de Lesbos.

Em seguida, retorna para a Macedônia, em 343 a.C., para educar o jovem Alexandre, que se tornará o líder dos macedônicos anos mais tarde. Volta para Atenas, quando cumpre sua missão de preceptor do rei macedônico, e abre o Liceu, que passa a concorrer com a Academia platônica e consolida-se pelo foco dos estudos sobre as ciências naturais. Após treze anos de ensinamentos, conforme observa Chevallier [180], Aristóteles parte para Cálcis, uma ilha da região de Eubeia, onde morre no ano de 322 a.C.

A obra deixada por Aristóteles é vasta e importante base de estudo para diferentes áreas, desde as ciências políticas até a literatura. Filho de um médico, o filósofo apresenta em seus estudos uma perspectiva ligada às ciências naturais e "transpôs para toda a Natureza categorias explicativas pertencentes originariamente ao domínio da vida". [181] Esse método de análise permitiu que suas reflexões trouxessem uma abordagem quase enciclopédica, em que os conteúdos são categorizados e analisados "sob a forma de pequenos tratados" [182], pois acreditava que o "conhecimento era adquirido por meio da observação em vez do raciocínio intelectual".[183]

Sobre o pensamento político e as noções concernentes à *polis*, podemos destacar, como citado anteriormente, as obras *Ética a Nicômaco* e *Política.* A primeira apresenta-se como o principal texto em que Aristóteles reflete sobre a Ética, campo de estudos no qual ele procura definir a finalidade principal e suprema que orienta e justifica todas as demais ações dos homens, e especula-se que o tratado tenha sido escrito para seu filho, Nicômaco. Em ambos os textos, Aristóteles elabora sua definição de Política e suas finalidades, sobretudo na obra *Política*. Em *Ética a Nicômaco,* o filósofo define um aspecto dessa ciência que nos será muito importante na análise da visão política na obra andreseniana.

Buscamos, para a análise posterior de *Grades*, ressaltar que o termo 'política' apresenta uma concepção baseada na associação entre os homens, pois surge a partir das relações estabelecidas na *polis*. Associa-se "a tudo o que se refere à cidade e,

---

[180] CHEVALLIER, J. J., 1986, p. 78.
[181] *Os Pensadores*, 2004, p. 8.
[182] Ibidem, p. 10.
[183] *O livro da Política*, 2013, p. 41.

consequentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social", conforme explica Bobbio.[184] Então, a política origina-se da habilidade e da atividade de o homem organizar-se em grupos e administrá-los, orientando todas as ligações estabelecidas por seus membros.

Nesse sentido, Aristóteles define que o homem é por natureza um animal político. Ele "observou que os humanos tinham uma tendência natural a formar unidades sociais: os indivíduos se juntam para formar famílias, famílias formam vilas, e vilas formam cidades" [185]. Organizar-se em grupos é, para o pensador grego, parte da natureza humana, e, evidentemente, essa união deve apresentar um objetivo comum: o bem coletivo, o que ele chama de 'sumo bem'. Conforme o filósofo:

> Se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; e se é verdade que nem toda coisa desejamos com vistas em outras (porque, então, o processo se repetiria ao infinito, e inútil e vão seria o nosso desejar), evidentemente tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem. [186]

Assim, o autor define a política como a ciência que visa ao bem comum: "a finalidade dessa ciência deve abranger as das outras, de modo que essa finalidade será o bem humano".[187] Para Aristóteles, então, a busca da ciência política é a busca pelo bem de todos os indivíduos que compõem a *polis*, o que dá ao termo 'política' uma acepção mais ligada à relação entre os homens do que correntemente usamos.

A *polis* seria, então, não o resultado de uma ação artificial, e sim o produto da natureza do homem, conforme observa Chevallier. E "esta natureza humana que se exprime plenamente na *polis* é uma natureza *moral*".[188] Para Aristóteles, o homem também tem como parte de sua natureza ter os sentimentos de bem e de mal, que lhe permite entender o que é justo e o que é injusto. "É a partir desses sentimentos compartilhados que procede, depois da família, a Cidade", a qual

> [...] não se reduz a uma comunidade de lugar, onde os homens são associados em vista de sua existência material. Ela é, por essência, uma associação para o bem viver, 'para viver em comum da melhor

---

[184] BOBBIO, N., 1998, p. 954.
[185] *O livro da Política*, 2013, p. 41.
[186] ARISTÓTELES, 1984, p. 50.
[187] Ibidem.
[188] CHEVALLIER, J. J., 1986, p. 81. (tradução nossa)

> forma possível, tanto moral como materialmente, para realizar a felicidade e a virtude tanto do conjunto dos membros agrupados como de cada um em particular em uma vida perfeita e independente.[189]

Assim, a política e a ética formam juntas um único aspecto, e a *polis* é o organismo dotado de uma moral composta por aquela de seus membros. A política resulta dessa estrutura, sendo a ciência da busca do homem pelo bem comum a todos.

O filósofo grego passa parte da obra *Ética a Nicômaco* definindo o que seria a natureza do bem comum. Não tange a este trabalho, porém, aprofundar esse aspecto, justamente porque ele traria novas reflexões que fogem à análise proposta. O que buscamos ao trazer a visão de Aristóteles sobre Política é a ideia de que esse termo pressupõe uma relação do homem para com os seus semelhantes, em uma organização harmoniosa em que se procura oferecer, de maneira comum, o bem para todos. Na abertura dos textos de *Política*, ele afirma:

> A observação nos mostra que cada Estado é uma comunidade estabelecida com alguma boa finalidade, uma vez que todos sempre agem de modo a obter o que acham bom. Mas, se todas as comunidades almejam o bem, o Estado ou comunidade política, que é a forma mais elevada de comunidade e engloba tudo o mais, objetiva o bem nas maiores proporções e excelências possíveis.[190]

A política seria, então, a relação do homem com sua realidade, sendo uma arte de unir os homens entre si, como defendeu o filósofo político calvinista Johannes Althusius[191], que, assim como Aristóteles, "acreditava que as pessoas eram sociáveis e, para viver em paz juntas, dispunham-se a compartilhar, com alegria, bens e serviços e a respeitar os direitos uns dos outros".[192] Nesse sentido, temos uma ciência baseada na inter-relação entre os indivíduos e o meio em que estão inseridos formando um todo, o qual depende da harmonia entre as partes, o que se aproxima do conceito da *physis.*

É a partir dessa aproximação que propomos pensar como o conteúdo político é abordado na coletânea *Grades*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para isso, vamos

---

[189] CHEVALLIER, J. J., 1986, p. 81.
[190] ARISTÓTELES, 2004, p. 143.
[191] Johannes Althusius (1557-1638) nasceu na região de Westfália, na Alemanha. Estudou direito, filosofia e teologia. Foi diretor da Faculdade de Herborn, em 1602. Suas principais obras são *Politica methodice digesta*, de 1603, e *Dicaelogicae*, de 1617. Os historiadores o consideram pai do federalismo moderno e um ativo defensor da soberania popular.
[192] *O Livro da Política*, 2013, p. 93.

aproximar a noção de política elaborada da visão da poeta sobre poesia e política. Assim, buscaremos entender a sua ideia de que a poesia é uma moral.

3.3. A religação: o projeto po-ético de Sophia Andresen

Em junho de 1963, Sophia Andresen escreve uma carta para o amigo Jorge de Sena na qual faz esta afirmação: "Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa".[193] Mais do que isso, para a autora a poesia é a sua implicação na vida: "A poesia não me explica a árvore ou o rio. Mas diz-me que a minha vida está implicada na árvore e no rio"[194] , observa a autora em um ensaio chamado "Como a Poesia me criou", publicado no jornal Diário de Notícias, em 1975.

O termo 'implicação' apresenta uma acepção muito importante para compreendermos a relação estabelecida por Sophia Andresen entre a poesia e o mundo: "ato de envolver-se; envolvimento, comprometimento". A etimologia do termo diz ainda mais: enlaçamento e, por extensão de sentido, 'ligação', 'encadeamento'. Do verbo, temos ainda as acepções 'misturar, confundir'. É dessa associação que a autora fala: a poesia é a ligação do homem ao real.

No texto publicado em 1962, posteriormente nomeado como "Arte Poética I" [195], a autora fala sobre a busca da ligação entre os elementos do mundo, considerando os homens e si mesma como parte dessa união. Em um episódio cotidiano, um passeio pela cidade de Lagos, na região do Algarve, a autora explicita essa experiência ao entrar numa loja de barros e deparar-se, entre outros objetos, com uma ânfora:

> A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal duma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo duma beleza estética mas sim duma beleza poética. Olho para ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas agora ela já me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação. Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce

[193] ANDRESEN, S.; SENA, J. 2010, p. 77.
[194] ANDRESEN, S., 1975, p. 06.
[195] O texto foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1962, na revista *Távola Redonda.* Posteriormente, em 1967, foi inserido no livro *Geografia*, com o nome de "Arte Poética I".

> penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.[196]"

A ânfora, um objeto comum aos antigos gregos e romanos, tem como principal função o transporte e a conservação de líquidos. Geralmente feita de barro, a ânfora é um utensílio construído pelo homem para facilitar o consumo sobretudo da água. Porém, tal informação, que nos parece tão trivial, é vista por Sophia como algo que suscita a beleza: não exatamente pela apreciação do objeto, mas pela relação que ele estabelece entre si, a autora e o mundo onde ambos estão inseridos. Sophia Andresen fala que o utensílio tem uma "beleza poética" contida em seu "barro pálido" e em sua simples presença naquele ambiente: a ânfora revela-se bela aos olhos da poeta, pois, em sua existência, ela é o vínculo entre a água e aquele que a bebe. Essa relação é tão bela quanto a própria presença espacial e material desse objeto, e ambos os fatores provocam na autora "Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo". É uma imagem e um sentimento de 'ligação', que nos sugere a união entre ela e o real.

O episódio da ânfora ilustra, assim, para os leitores da poesia de Sophia a relação singular que ela procura construir com o mundo: "É por isso que levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente ao mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas".[197] É a religação de que a autora fala no excerto anteriormente citado: a presença do objeto torna-o belo. Ele representa a aliança, o que o torna sagrado. De ambos os adjetivos, pode-se compreender melhor a noção de aliança para a poeta: ela decorre da ideia de que a existência do homem é consonante à das coisas do mundo, e todos esses elementos ligam-se – ou deveriam ligar-se – por meio de um laço, ganhando um novo sentido.

Essa ligação, então, lida pela perspectiva da implicação, mostra o homem diante de sua inserção no mundo, sua presença nesta realidade, e da maneira como se relaciona com os elementos todos que a compõem. Ambas as noções constituem o que Sophia Andresen define como poesia: "a relação pura do homem com as coisas" [198], como explica no ensaio *Poesia e Realidade.* Entre os homens, está o poeta, "aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem".[199] Para a autora,

---

[196] ANDRESEN, 2011, p. 837-838.
[197] Ibidem, p. 838.
[198] Idem, 1960, p. 53.
[199] Ibidem.

> A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde. O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.[200]

Tal ânsia nos aproxima da noção grega da *physis*, em que o homem insere-se no mundo de modo consubstancial, tornando-se todo, deixando de ser parte. Mas essa união pede ao poeta uma moral, uma relação justa com o real. O vínculo entre o homem – seja o poeta, seja o cidadão – e sua realidade pede-lhe a verdade e a busca pelo equilíbrio da justiça. Para Sophia Andresen, a poesia pede uma relação justa do homem com seus próprios semelhantes. E isso se aproxima da noção de política que abordamos no subcapítulo anterior. A autora busca, por meio de seus textos, a religação, a totalidade do homem e do real. Essa ideia passa pelo contato justo entre os próprios homens, por isso a moral da poesia andreseniana carrega intrínseca a si o aspecto político.

A ideia de justiça a que Sophia Andresen se refere em seus ensaios sobre poesia também pode ser lida a partir da influência da cultura helênica no seu projeto poético. Como vimos no subitem anterior, a noção de *díke*, traduzida como justiça, é também importante para a formação do elemento político grego, justamente por compor o pensamento grego arcaico.

Díke significa, de maneira sucinta, justiça, uma vez que sua semântica aparece de forma complexa na filosofia grega[201], conforme explica F. E. Peters. O autor ainda observa que, no tempo de Homero (e, cronologicamente, de Hesíodo), o termo relacionava-se à transgressão de limites impostos: "A partir do período de Homero, *díke* relacionara-se à transgressão de certos limites, provavelmente determinados, em um primeiro momento, pela estrutura de classes da sociedade, e ao pagamento de uma compensação pela transgressão"[202] (tradução nossa). A aproximação da palavra à ideia de justiça é reforçada com o advento das leis escritas (*nomos*), e seu uso passa "a

---

[200] ANDRESEN, 1960, p. 53.

[201] Ideia extraída do trecho em inglês: "As is the case with most Greek ethical terms, *dike* had a fairly complex history before its incorporation into the problematic of philosophy", in: PETERS, 1967, p. 38.

[202] Ideia extraída do trecho: "From the time of Homer *dike* had bound into it the transgression of certain limits, probably those dictated, in the first instance, by the class structure of society, and the payment of a compensation for this transgression". PETERS, 1967, p.38.

descrever a qualidade moral do homem que respeita os limites da lei e era *justo*"[203] (tradução nossa). A noção de *díke* aparece por meio de sua relação com *hýbris*, a desmedida, o descontrole, a violência, que representa, conforme observa Lafer[204], o contrário da justiça. A *hýbris*, a desmesura, ilustra – por antonímia – a falta do elemento justo, implica o excesso e a não temperança.

Atualmente, em um contexto democrático, pensamos no termo justiça a partir do viés da igualdade, isto é, por meio de códigos e leis, os homens tornam-se iguais perante a lei. Mas procuramos aqui adicionar a essa noção de igualdade a concepção de equilíbrio, de harmonia, suscitada pela relação de interdependência entre *díke* e *hýbris*.
A inteireza buscada por Sophia Andresen em sua poesia passa pela ideia de justiça como a igualdade – isto é, a integração do homem no mundo, formando um todo – e como equilíbrio – a ordem justa das coisas no mundo é o símbolo da aliança entre o indivíduo e sua realidade. Da 'ordem justa' e do 'equilíbrio', podemos pensar na ideia de 'justeza', a qual "é uma propriedade que o poema para si [de Sophia Andresen] procura para poder dizer o equilíbrio, a proporção certa e essa contenção da desmesura das coisas do mundo".[205] Portanto, o equilíbrio e a harmonia fundem-se na noção de justiça que compõe a concepção de inteireza procurada por Sophia Andresen.

Essa concepção de totalidade e de implicação apresenta-se pela intensa influência da cultura helênica arcaica na obra andreseniana. Os elementos interligados de maneira consubstancial – é dessa maneira que Sophia associa os deuses e a natureza em sua obra, conforme ilustra o poema "Os gregos" [206], do livro *Dual*, de 1972:

> Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
> Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo 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
> [...]

---

[203] Ideia extraída do trecho em ingles: "The limits within which the new *dike* was operative were now defined by written law (*nomos*), and a new abstract term *dikaiosyne*, 'righteousness', 'justice', came into use to describe the moral quality of the man who observed the limits of the law and was thus 'just' (*dikaios*)". In: PETERS, 1967, p. 38-39.
[204] LAFER, M.. In: Hesíodo, 2006, p.75.
[205] GUSMÃO, 2010, p. 276.
[206] ANDRESEN, 2011, p.585.

O homem encontra-se, nesse contexto, como parte de tal unidade. É dessa ligação que se pode compreender a aliança buscada por Sophia Andresen: o equilíbrio que a organização da cultura helênica suscita nela é fundamento para que ela pense uma possibilidade também de re-união, uma nova união à sua realidade, como maneira de se restabelecer a inteireza inicial:

> [...]
> Esta existência desejávamos para nós próprios homens
> Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
> O estar-ser-inteiro inicial das coisas –
> Isso nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece

A unidade, para a autora, é esta aliança: o homem reunido ao sagrado e às coisas, que são da mesma substância. A inteireza é um princípio: "Para ser grande, sê inteiro [...]" [207]. A totalidade, então, remonta a um início em que o homem era íntegro, ou seja, estava integrado, como aparece no conceito da *physis.* Por derivação de sentido, ser íntegro passa a significar também ser justo e honesto. Por esse ser justo, observamos também que, para a autora, a re-união comporta uma relação entre justiça e desmedida – a *díke* e a *hýbris* – um equilíbrio que falta, e muito, no mundo em que vivem os homens de nosso tempo.

Assim, ao se aproximar da lírica de Sophia Andresen, o leitor encontra uma relação do texto com a busca da autora pelo real e a pela presença das coisas. Essa ideia deve ser compreendida como a imanência dos elementos no mundo, ou seja, a existência de cada um deles que, em harmonia e equilíbrio, compõe a realidade. Por vezes, a poeta cita o termo imanência como estado necessário ao homem para ligar-se àquilo que é original.

Para ela, a noção do imanente – ou seja, aquilo que está inseparavelmente contido na natureza de um ser ou de um objeto[208] – foi deixada pelo homem no momento em que buscou na transcendência a reiteração de sua individualidade. Perde, aqui, inevitavelmente, a relação primordial com o elemento terrestre, com as origens; prejuízo o qual, segundo Sophia Andresen, fez a humanidade se esquecer de que estar em sintonia – em inerência – com a sua origem não aniquila a experiência humana de viver também sua existência individual.

---

[207] PESSOA, 2007, p.103.
[208] Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

A ideia de imanência, na obra andreseniana, associa-se a uma busca pela relação entre o homem e essa presença de todas as coisas reais do mundo, uma ligação que resulta em uma união entre o homem e o natural. Esse vínculo é para ela primordial, pois a natureza seria o espaço de comunhão com a inteireza:

> A natureza – e em particular a natureza marítima, cenário feérico povoado de mil e uma espécies que compõem a fauna real ou imaginária – surge aí como espaço primordial, lugar de reencontro do *eu* na solidão [...] e de comunhão com o que há de mais puro e autêntico.[209]

Dessas concepções de imanência e presença observa-se a relação da poeta com o pensamento grego, a partir da ideia da aliança já citada entre o natural, o sagrado e o homem.

A partir da influência do pensamento helênico, a autora entende que o homem moderno já não apresenta mais essa unidade, uma vez que busca a distinção entre si e o mundo, modificando sua relação com a natureza e com os outros seres. Há, assim, a procura pela transcendência, ou seja, ele passa a buscar por meio da ascensão seu encontro com a ligação original. Nesse processo, o indivíduo se volta para si, e subjetivamente remodela o mundo, transforma-o de acordo com suas necessidades pessoais. O outro passa a existir pela consciência do "eu", o espaço do indivíduo determina a existência do outro. Nesse estágio, o homem distancia-se do terrestre, rompendo sua conexão com o mundo.

A religação, assim, é o que procura Sophia Andresen na própria poesia e por meio dela. Nesse sentido, podemos ler, a partir da ideia de totalidade, a noção de moral que ela elabora: "no seu diferentíssimo mundo, Sophia conhece e nomeia o terror, a aliança quebrada, a injustiça e o sofrimento impostos, mas não cede".[210] Para a autora, o homem deve ter uma relação justa com o mundo, o que leva à necessidade de ser uma relação justa com os outros homens. Tal aspecto, porém, não concerne somente à poesia em si, nem somente à escrita do poema. Essa é a visão de política também assumida por ela: "a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma do estar na terra que a política é".[211] Essa postura é, então, necessária ao

---

[209] ROCHA, 1996, p. 37
[210] GUSMÃO, 2010, p. 278.
[211] ANDRESEN, S., 1977, p. 77.

poeta: “Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore e com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens”.[212]

Nesse sentido, quando observamos *Grades*, uma coletânea de poemas políticos, podemos pensar que o conteúdo abordado pelo discurso poético seja ligado a acontecimentos e fatos pontuais da situação política portuguesa, resultando em poemas de viés mais politizado, cujos elementos discutidos são explicitamente recuperáveis a partir de uma leitura focada nas circunstâncias sociopolíticas pelas quais Sophia Andresen e sua nação passavam. Isso ocorre, por exemplo, com os poemas extraídos de *Livro Sexto*, considerado por muitos estudiosos como a primeira obra especificamente política, ou seja, um momento no qual a autora teria tomado uma postura politizada.

Porém, ao apresentarmos a aproximação entre a poesia e a política por meio da noção de “moral” afirmada pela autora, propomos uma visão mais abrangente do que um viés de engajamento politizado poderia suscitar. Se considerarmos que o projeto poético andreseniano relaciona-se com essa busca pela totalidade e pela religação que abordamos, podemos pensar também que ele é composto pelo aspecto político, isto é, a relação entre os homens que visa ao bem comum de todos. Essa integração liga-se à noção de política elaborada pelos gregos que vimos anteriormente. É também próxima a compreensão de Sophia Andresen acerca da política: o vínculo verdadeiro com o real, o que inclui, naturalmente, os homens aí inseridos. É a relação justa, de justiça – igualdade –, e de justeza – harmonia entre as partes e o todo.

Assim, a política no projeto poético andreseniano não se configura como uma parte temática que ocorre em momentos específicos da trajetória literária de Sophia Andresen. O aspecto político é parte do projeto poético da autora, pois compõe aquilo que ela denomina como a moral da poesia. Ao definir o que é para ela a poesia, a poeta passa necessariamente por aquilo que ela compreende como política. E essa significação contempla também a influência da cultura helênica que explanamos nesse capítulo, o que intensifica a procura pela inteireza pela qual a poesia andreseniana se constitui. Nesse sentido, o projeto poético de Sophia constitui-se como um projeto po-ético, ou seja, a poesia e a moral fundem-se no discurso e na busca pela religação e totalidade.

---

[212] ANDRESEN, S., 1977, p. 77.

4. "A poesia é necessariamente política" [213]: as relações entre poesia e política na coletânea *Grades*

No capítulo anterior, vimos que Sophia Andresen define que o poeta deve desempenhar um papel justo em relação a seu mundo, buscando, consequentemente, uma relação justa com o homem. Assim, a autora não acreditava que era preciso separar a poesia da própria vida, pois ambas se unem. Essa relação constitui a moral da poesia segundo a poeta, que estendeu essa concepção para sua visão sobre a política. Sendo assim, pudemos aproximar tal concepção à definição de política dada por Aristóteles em sua obra *Ética a Nicômaco*, segundo a qual a ciência política seria justamente a relação do homem que governa os outros homens em busca do bem comum a todos. Nesse sentido, ao considerarmos que a poesia implica uma relação justa do homem com seus iguais e seu mundo, a autora insere a concepção de política em seu projeto poético, o que leva sua obra a assumir um caráter politizado.

Sophia Andresen relata que sua percepção sobre a política foi algo, assim como a poesia, que veio a partir da consciência do real. Quando pequena, em noites chuvosas, a autora refletia sobre as dificuldades que as tempestades traziam aos homens comuns:

> Nas noites de trovoada [...] tínhamos uma governanta que nessas noites queimava alecrim, acendia uma vela e rezava. Era um ambiente misto de religião e magia... E de certa forma nessas noites de temporal nasceram muitas coisas. Inclusivamente, uma certa preocupação social e humana ou a minha primeira consciência da dureza da vida dos outros, porque essa governanta dizia 'Agora andam os pescadores no mar, vamos rezar para que eles cheguem a terra... '[214]

Em tais momentos, a poesia e a consciência da poeta sobre os outros homens se uniam: enquanto a chuva atormentava os mares e os pescadores, ela aprendia com sua governanta a recitar a poesia e a rezar pelos homens.

Algum tempo depois, ainda na infância, Sophia Andresen tem um encontro com um homem muito pobre, situação que inspirou a autora na vida adulta a escrever o conto exemplar "O homem".

---

[213] ANDRESEN, S., 1977, p. 77.
[214] Idem, 1982, p. 02.

> Havia muita gente na rua naquele dia. Eu caminhava a passeio, depressa. A certa altura encontrei-me atrás de um homem muito pobremente vestido que levava ao colo uma criança loira, um daquelas crianças cuja beleza quase não se pode descrever. [...] mas o homem caminhava muito devagar e eu, levada pelo movimento da cidade, passei à sua frente. Mas ao passar voltei a cabeça para trás para ver mais uma vez a criança.
> Foi então que vi o homem. Imediatamente parei. Era um homem extraordinariamente belo, que devia ter trinta anos e em cujo rosto estava inscritos a miséria, o abandono e a solidão. [215]

A visão desse indivíduo em seu estado mais vulnerável à pobreza instigou a autora a refletir desde criança sobre como a miséria passava despercebida pelos homens:

> A sua cara escorria sofrimento. A sua expressão era simultaneamente resignação, espanto e pergunta. Caminhava lentamente, muito lentamente, do lado de dentro do passeio, rente ao muro. [...]
> A multidão não parava de passar. Era o centro da cidade. O homem estava sozinho, sozinho. Rios de gente passavam sem o ver.[216]

E a visão acerca da pobreza e das dificuldades do humano criou em Sophia um questionamento fundamental à sua concepção política:

> Na minha infância havia uma certa miséria não escondida, que depois desapareceu. Foi arrumada não se sabe para onde. Foi o Estado Novo. [...] Mas essa grande miséria muito patente era uma interrogação enorme, um escândalo no meio do mundo e da infância.[217]

Assim, essas imagens na infância da autora são as primeiras lembranças de "tomadas de consciência repentinas e que ficavam sem resposta, suspensas", como ela descreve, o que a levou a busca de compreensão sobre sua realidade: "O que era só uma indignação ou um espanto ou uma angústia foi-se transformando numa escolha política. A partir de certo momento pensei ser necessária uma luta pela justiça que passava pela política".[218] E essa luta passa, para a autora, também pela poesia. Se a política deve ser a busca pela justiça para o homem e a sociedade em que vivem, a poesia é também a

---

[215] ANDRESEN, S., 2010, p. 137-138.
[216] Ibidem, p. 138.
[217] Idem, 1982, p. 03.
[218] Ibidem.

procura da relação justa entre os homens e seu mundo. Nesse sentido, na obra andreseniana, a política e a poesia implicam-se como parte de um mesmo projeto.

É a partir dessa acepção que analisaremos o modo como Sophia Andresen aborda a questão política em *Grades*. Convém, no entanto, notar que a "matéria" política apresentada nos poemas da coletânea não aparece exatamente da mesma forma. Em um primeiro momento, observamos alguns poemas, como "Regresso", de *Mar Novo* (1958), que trazem referências a símbolos políticos históricos portugueses e universais de maneira contestadora, levando ao questionamento sobre a prática da política em importantes culturas do mundo ocidental.

Em seguida, observamos em *Grades* um conjunto de poemas em que o ideal político aparece envolvido de forma explícita ao contexto sociopolítico enfrentado por Portugal. Temos poemas que apresentam um país ocupado pelo medo, opressão e ameaça provocados por um governo de exceção baseado no cerceamento político, na alienação do pensamento da população e na violência, como "Cantar", de *Livro Sexto* (1962), inserindo o projeto poético andreseniano em uma temática de denúncia.

Por fim, observamos alguns poemas que são inseridos pela autora como "poemas de resistência", mas, aparentemente, a matéria política deles não é tão evidente. Nesses poemas, contudo, podemos observar que o ideal político é parte do projeto poético de Sophia Andresen. Assim, ainda que a temática "política" não apareça tão evidente em poemas como "Procelária", de *Geografia* (1967), eles são inseridos na coletânea como poemas políticos justamente porque temos aqui a noção de política como parte daquilo que a autora buscava por meio de seus poemas. Desse modo, veremos a seguir como esses eixos temáticos se constituem a partir das análises dos poemas, com destaque a "Regresso", "Cantar" e "Procelária", respectivamente.

4.1. Poesia, política e passado

Como vimos anteriormente, a obra *Grades* foi concebida como uma seleção de poemas que abordavam, cada um à sua maneira, temas políticos ligados ao contexto pelo qual Sophia Andresen e os portugueses passavam. Nesse sentido, em uma leitura inicial, observamos evidências claras desse eixo politizado em muitos poemas, uma vez que apresentam imagens e assuntos explicitamente relacionados a circunstâncias da política, não somente portuguesa mas também como a política de uma forma universal.

Assim, podemos destacar como parte desse eixo de temática explicitamente ligada à política os seguintes poemas: “Catilina”, “O Soldado Morto”, “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres”, “Regresso” e “Lusitânia”, extraídos de *Mar Novo*, “A veste dos Fariseus” e “Babilônia”, de *Livro Sexto*, “Velório Rico”, de *Geografia*, e “Retrato de uma Princesa Desconhecida”, publicado posteriormente em *Dual*, de 1972.

Em um primeiro momento, observamos poemas que trazem vultos históricos como eixo temático. No soneto “Catilina”, por exemplo, temos a alusão explícita a Lucius Sergius Catilina, um militar e senador da Roma Antiga que ficou conhecido por sua tentativa de derrubar a República romana e o poder oligárquico do Senado no ano de 63 a. C. O poema traz a voz poética em primeira pessoa que se define pela solidão e pela verdade:

Eu sou o solitário e nunca minto
Rasguei toda a vaidade tira a tira
E a caminho sem medo e sem mentira
À luz crepuscular do meu instinto

De tudo desligado livre sinto
Cada coisa vibrar como uma lira
Eu - coisa sem nome em que respira
Toda a inquietação dum deus extinto

Sou a seta lançada em pleno espaço
E tenho de cumprir o meu impulso
Sou aquele que venho e logo passo

E o coração batendo no meu pulso
Despedaçou a forma do meu braço
Pra além do nó de angústia mais convulso[219]

Vaidade e mentiras fazem parte de cenários políticos de distintas épocas, em que a busca pela manutenção do poder confunde-se com o fazer político. É nesse limiar que a voz poética insere o governador romano. Nascido em 108 a. C., Catilina pertencia a uma família patrícia que estava empobrecida, o que o levava a afirmar-se como um político que falava em nome do povo, colocando-se contra a elite romana. Sua

[219] ANDRESEN, S., 1970, p. 11

importância histórica advém da relação política que estabeleceu com Marcus Tulius Cícero, importante político romano muito conhecido por seus discursos. Entre eles, estão as *Catilinárias*, conjunto de ideias que colocam Catilina como um possível conspirador contra o governo romano.

Sua carreira militar era consolidada: em 68 a. C., era pretor e, posteriormente, em 67 a. C., tornou-se governador da África (atual região da Tunísia), quando tentou a candidatura para cônsul. Pairavam, contudo, dúvidas sobre seu bom caráter, uma vez que seu nome aparecia envolvido no assassinato de membros de sua família, incluindo a esposa e o próprio filho, mesmo que nada fosse comprovado. Ele teria ainda cometido um sacrilégio aos deuses romanos por manter um caso extraconjugal com uma Virgem Vestal[220], que seria meia-irmã da esposa de Cícero. Essa acusação, porém, não foi levada adiante, pois diversos cônsules, entre eles Catulo, testemunharam a seu favor.

Entretanto, seu nome volta a ser alvo de acusações em 65 a. C., quando surgem alegações de financiamento ilegal de ganhos, por meio de extorsão, em sua província. Mesmo absolvido dessa e de outras questões, seu passado fica marcado e as chances de se tornar cônsul eram poucas. Catilina, então, decide buscar o cargo por meio de uma conspiração ajudado por quatro jovens nobres endividados. O plano baseava-se no assassinato de dois cônsules recém-eleitos, Cotta e Torquato.

Sua participação nessa conspiração não é algo unânime entre os historiadores da época. A conspiração, se realmente existiu, não foi levada adiante. O evento, porém, tornou Catilina célebre em razão das *Catilinárias*, conjunto de discursos elaborados por Cícero – então cônsul – contrário ao militar, cuja imagem era descrita de forma amedrontadora, diabólica e manipuladora. Não é possível, porém, saber se essa noção é real, assim como sua astúcia para estratégias políticas.[221]

Apesar disso, convém notar que Catilina tinha carisma o suficiente, ou motivos, para manter aliados devotos. Ademais, sua pobreza e frustrações políticas o teriam inspirado a apresentar um posicionamento contrário às injustiças do sistema no qual estava inserido, o que era relevante em uma república como a romana, onde a riqueza tornava-se progressivamente desigual em razão dos desvios de poder e da má gestão.

---

[220] As Virgens Vestais eram sacerdotisas que cultuavam a deusa romana Vesta. Durante o sacerdócio exclusivamente feminino, cerca de 30 anos, as mulheres deveriam manter-se virgens e castas.

[221] Essa ideia é afirmada por Michael Grant justamente pelo fato de termos acesso a informações sobre Catilina em obras que se opunham a ele. In: CICERO, Marcus Tulius. *Selected Political Speeches.* Trad. e comentários Michael Grant. Reino Unido: Penguin Books, 1969.

São discutíveis tanto o caráter de Catilina como sua participação política, pois não existem depoimentos remanescentes de seu ponto de vista. O que nos resta é o depoimento de Cícero apresentado nas *Catilinárias*, baseadas na vituperação feitas por seu autor. Além disso, Catilina é tematizado também nos textos de Salústio [222] (86-34 a.C.), um dos principais historiadores e escritores da literatura latina.

Foi questor[223] no Senado romano e tinha o apoio de Júlio César. Nos textos de Salústio, Catilina também é descrito como alguém sagaz, mas de natureza cruel.[224] De fato, o que se sabe sobre Lucius Sergius Catilina é apresentado pelos olhos e pelos interesses de pessoas que não aceitavam os desejos do exercício político dele. Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês do final do século XIX, observou que Catilina é a melhor representação de personalidades históricas cuja memória é posse mais de seus conquistadores do que de si mesmo.[225]

Nesse sentido, Lucius Sergius Catilina configura-se como uma imagem histórica contraditória. Por um lado, podemos relacioná-la à busca incessante – a qualquer custo – pelo poder. Por outro, é possível associá-lo à luta contra a injustiça e os abusos de poder que definiam a esfera política e social da Roma Antiga. Entre os extremos, ele dá nome ao segundo poema de *Grades*, um soneto decassílabo cuja voz poética fala de alguém que caminha "sem medo e sem mentira", descoberto de vaidade.

Em seu poema, Sophia Andresen assume um dos lados contraditórios da história de Catilina: a pessoa que corajosamente se opôs ao poder da elite romana, falando em nome do povo, buscando romper o regime de injustiça do poder. Entretanto, a sua outra face – o traidor que conspira contra seu governo – é evocada por Camões em *Os Lusíadas*, no Quarto Canto:

---

[222] Convém notar que, no texto de Salústio, no qual ele descreve o discurso de César sobre Catilina e sua conspiração, temos a ideia de que aquele buscou poupar a vida deste, uma vez que sua morte significaria para o povo de Roma vingança, e não justiça, como gostaria Cícero. Em razão disso, Catão, outro senador que defendia a morte de Catilina, especulou que Júlio César também pudesse ser parte da conspiração.

[223] Questor é um cargo político da antiga Roma ligado ao trabalho com as questões financeiras, lidando diretamente com as arrecadações públicas.

[224] TINGAY, 1994, p. 18.

[225] Henrik Ibsen (1828-1906) elabora sua primeira peça, *Catilina*, inspirado pelas Catilinárias e discursos de Salústio. O dramaturgo norueguês é reconhecido por suas peças inspiradas na filosofia e nas denúncias contra uma sociedade assentada no conformismo, na injustiça e na mediocridade. *Catilina* é escrita em 1848-49, mas encenada pela primeira vez muitos anos depois, em 1881. (GOOSE, E., 1926)

Ó tu, Sertório, ó nobre Coriolano,
Catilina, e vós outros doa antigos
Que contra vossas pátrias, com profano
Coração, vos fizestes inimigos:
Se lá no reino escuro de Sumano
Receberdes gravíssimos castigos,
Dizei-lhe que também dos portugueses
Alguns traidores houve algumas vezes [226]

Sertório, Coriolano e Catilina são três personalidades romanas conhecidas pela oposição ao governo de Roma que foram condenadas por traição. Essa estrofe faz parte do conjunto de estrofes no qual Vasco da Gama conta a história da Batalha de Aljubarrota[227], que ocorrera em Portugal em agosto de 1385. Portugueses e o reino de Castela brigavam pelo domínio das terras lusitanas. O Exército português era comandado pelo condestável Nuno Álvares Pereira, e seus irmãos, Diogo e Pedro Álvares Pereira[228], lutaram contra Portugal pelas tropas castelhanas. Em vista disso, os versos que se referem aos traidores da pátria usam a imagem de Catilina como ilustração.

Distanciando-se dessa visão, em *Grades* temos Catilina não como traidor, mas, sim, como alguém íntegro. A voz poética define-se, logo na primeira estrofe, como alguém determinado e verdadeiro, que traça seu itinerário "à luz crepuscular" do seu instinto. Quando ele apresenta-se como "solitário", podemos pensar como o único político romano daquele contexto que assumia uma posição contrária à aristocracia romana que comandava o império. Da vaidade ele se despe, rasgando-a "tira a tira", como a túnica que os romanos vestiam. Essa imagem remete à ideia da nudez, da transparência, a qual se aproxima da verdade.

O soneto, que apresenta o esquema rímico fixo ABBA nos quartetos, CDC e DCD nos tercetos, traz a imagem de Catilina rasgando sua vaidade, o que se relaciona com as descrições históricas do momento em que é acusado por Cícero de traição, em 8 de novembro de 63 a. C., segundo as quais ele teria se defendido sozinho, deixando Roma posteriormente, uma vez que não contava com o apoio dos demais senadores. Nesse momento, ele se junta às suas tropas na região de Etrúria. Temos, assim, a visão

---

[226] CAMÕES, 2011, p.121.
[227] Informações extraídas do documento "A Batalha de Aljubarrota", da Fundação Batalha de Aljubarrota. Disponível em: http://www.fundacao-aljubarrota.pt/. Acesso em: 01 dez 2014.
[228] Ibidem.

do indivíduo que está isolado, defendendo-se de acusações sobre mentir. A vaidade rasgada pode ser lida pela ideia das palavras que o acusam desfazendo seu caráter e seu ego.

É possível compreender essa imagem pela ideia da defesa que Catilina faz de si mesmo. A exposição de seus propósitos, de suas intenções e de suas pretensões, no momento em que é acusado, deixa-o "nu", ou seja, suscetível e desprotegido, por isso sua túnica aparece rasgada tira a tira. Ademais, a expressão "tira a tira" também nos remete à noção de algo que ocorre paulatinamente, pois Catilina tem um percurso de insucessos na sua trajetória política, que culmina com sua morte, logo após ser condenado por Cícero. De tentativas fracassadas de eleger-se como cônsul, restou a ele a fama de desertor de sua nação, acusações por ele negadas, "sem medo e sem mentira".

O poema continua com uma imagem muito significativa: "De tudo desligado livre sinto / Cada coisa vibrar como uma lira". Retomando a sua túnica rasgada tira a tira, podemos compreender que Catilina está livre, pois se desliga de todas as ambições e pretensões de poder que poderia ter como político na Roma antiga. Desliga-se também do cenário de corrupção e de busca do poder que formam o Império Romano, uma vez que rasga aos poucos sua vaidade. É possível ainda pensar que a liberdade vem pela sua morte, que o afasta de um sistema movido pelo poder e pelo orgulho.

A lira é um instrumento de larga difusão na Antiguidade e pode simbolizar a harmonia. Nesse sentido, após estar livre das corrupções morais do poder ou após sua morte, Catilina pode unir-se de maneira harmoniosa às coisas do mundo, sentindo-as vibrar. Essa imagem alude à ideia de religação a qual abordamos anteriormente. É interessante notar também que a lira é um dos atributos de Apolo, o deus grego que possuis flechas letais, o qual pode se relacionar com o "deus extinto" trazido no último verso da estrofe. Esse deus é "Realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava a suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva, mercê do desenvolvimento da consciência"[229], ideia que se aproxima da imagem de um homem que lutou contra a corrupção do poder.

A ideia da libertação torna Catilina "coisa sem nome", o que pode ser lido pelo viés do orgulho e do poder. O nome presentifica e identifica o ser, individualizando-o. O "não nome" é a não existência. Nesse contexto, podemos pensar novamente na ideia

[229] BRANDÃO, 1987, p. 85.

da morte de Catilina, talvez não a física, mas, sim, a morte de seus ideais e desejos de poder e de mudança. Não ser nomeado é não estar presente, é estar ausente desse cenário da corrupção do poder. Mas, ainda que tenha abandonado a "batalha" contra o poder, vibra nessa "coisa sem nome" a "inquietação de um deus extinto", que podemos ler como Apolo, um deus grego assimilado pela cultura romana.

É interessante notar que a figura desse deus grego é também ambígua como a de Catilina. Em um primeiro momento, nos cantos homéricos, ele é descrito como um deus vingador, lunar, de arco e flechas mortíferas. Em um segundo momento, talvez em razão do sincretismo natural do desenvolvimento da cultura grega, ele passa a ser visto como um deus solar, simbolizando a inspiração, o equilíbrio, a colheita sadia, entre outros amplos atributos, conforme analisa Junito Brandão.[230]

A voz poética define-se ainda como "a seta lançada em pleno espaço" no início da terceira estrofe do poema. A seta pode ser lida a partir de duas ideias: primeiramente, temos a ideia da direção certeira da flecha, isto é, da determinação. Catilina pode ser visto como imagem daquele que estava determinado a obter o poder e falar pelo povo. Seu rumo é cumprir o seu impulso, estabelecer aquilo em que acredita. Mas, para tanto, é preciso também alterar as estruturas fixas já existentes. Por isso, a flecha também pode ser vista por seu movimento que rompe e que penetra. Catilina representa no poema aquele que modifica – ou que buscou modificar – uma organização política pouco justa com seu povo. A estrutura da aristocracia romana que controlava o império pode ser lida como uma alusão às estruturas militares que comandavam Portugal. Estruturas fixadas em seu poder, assentadas no desejo de exercer o poder, identificando-se a ele, e não ao seu povo.

A flecha é também instrumento da luta e da caça, podendo simbolizar a morte. Nesse sentido, é possível ler a metáfora da seta como alguém que busca seus objetivos de mudança, lutando por eles e caçando aqueles que são obstáculos. Além disso, é um dos símbolos de Apolo, podendo se relacionar com a imagem lunar do deus de flechas que matam, o que representa a vingança e também o poder. Entretanto, como o poema mantém-se em um viés mais positivo sobre Catilina, podemos pensar no movimento da flecha e no seu efeito como símbolos de luta pelos ideais de mudança do contexto

[230] BRANDÃO, 1987, pp. 85-87.

corrompido romano por aquele que busca cumprir seu impulso – aquilo em que acredita, o que é reforçado pela imagem de Apolo e seu propósito de equilíbrio.

A imagem de Catilina é retomada por Sophia Andresen em um contexto no qual um homem mantinha-se como ditador da pátria. Qualquer pessoa em uma situação como essa que se colocasse contra os ideais do governo era acusada de desertora, assim como fora Catilina. A tentativa de enfrentar o poder político, de questioná-lo e de resistir a ele pode ser lida na figura do romano, mas pode ser vista também na tentativa de escritores e pensadores portugueses que buscavam, da maneira que fosse possível, expor seu descontentamento e seu desejo de ver em Portugal um governo livre da opressão e da manipulação. Catilina é um símbolo daquele que busca romper uma estrutura de governo que se identifica com o poder, que governa para si e para seus interesses.

Portanto, mesmo que historicamente Lucius Sergius Catilina seja descrito de forma contraditória, associado muitas vezes à injustiça, imoralidade e corrupção, não é essa a imagem recuperada por Sophia Andresen em seu poema publicado originalmente em *Dia do Mar*. "Catilina" suscita a busca pela justiça, pelo rompimento com estruturas de poder que não permitem a verdade e a integridade. Há a determinação em buscar incessantemente aquilo em que se acredita: a mudança. Essa busca é vital, mas é dilacerante também: "E o coração batendo no meu pulso / Despedaçou a forma do meu braço". Em um contexto político de corrupção e injustiça, a busca pela mudança tem seu preço. Para Catilina, o preço foi sua honra e sua vida.

O tema da injustiça é também apresentado por Sophia Andresen em *Grades* por meio de outra evocação simbólica do poder político na história no poema "A veste dos Fariseus":

Era um Cristo sem poder
Sem espada e sem riqueza
Seus amigos o negavam
Antes do galo cantar
A polícia o perseguia
Guiada por Fariseus

O poder lavou as mãos
Daquele sangue inocente
Crucificai-o depressa
Lhe pedia toda a gente
Guiada por Fariseus

Foi cuspido e foi julgado
No centro duma cidade
Insultos o perseguiram
E morreu desfigurado

O templo rasgou seus véus
E Pilatos seus vestidos
Rasgaram seu coração
Maria Mãe de João
João Filho de Maria

A treva caiu dos céus
Sobre a terra em pleno dia

Nem uma nódoa se via
Na veste dos Fariseus[231]

O nome do poema faz referência ao antigo agrupamento religioso hebraico da época pós-exílica[232] de Jerusalém, os fariseus. Nesse período da história, havia diversos grupos judaicos que divergiam em relação à doutrina religiosa, mas eles buscavam manter entre si alguns traços essenciais de sua crença. Os fariseus são uma vertente judaica que preza os rituais e os dogmas da *Torá*, livro sagrado do Judaísmo. Vincula-se a esse grupo a formação das sinagogas e, em 1 a.C., eram as lideranças desses templos religiosos. Estavam também associados ao ensino e ao culto do Judaísmo.

Para eles, seguir os ensinamentos sagrados já seria o suficiente para a salvação do homem. Nesse sentido, não criam, à época de Cristo, em um salvador como o messias, conforme observa Schubert.[233] Assim, o grupo é reconhecido pela busca da pureza dos preceitos judaicos e, em razão disso, são vistos como fortes opositores ao Cristianismo. Dessa maneira, encontramos na Bíblia passagens em que os Fariseus desconfiam das atitudes de Jesus:

> 1. Jesus tomou de novo a barca, passou o lago e veio para a sua cidade. 2. Eis que lhe apresentaram um paralítico estendido numa padiola. Jesus, vendo a fé daquela gente, disse ao paralítico: "Meu

---

[231] ANDRESEN, S., 1970, p. 37-38.
[232] Esse período compreende, aproximadamente, os anos de 333 a.C. a 70 d.C., iniciado com a conquista da Pérsia por Alexandre, o Grande. Após a sua morte, em 323 a.C., seu império foi dividido entre seus generais e governantes. Os exílios do povo judeu ocorrem entre os anos 586 e 333 a.C., na Babilônia e na Pérsia. Havia ainda uma grande comunidade de judeus que partiram para o Egito nesse período.
[233] SCHUBERT, 1979, p. 32.

> filho, coragem! Teus pecados te são perdoados." 3. Ouvindo isto, alguns escribas murmuraram entre si: "Este homem blasfema." 4. Jesus, penetrando-lhes os pensamentos, perguntou-lhes: "Por que pensais mal em vossos corações? 5. Que é mais fácil dizer: Teus pecados te são perdoados, ou: Levanta-te e anda? 6. Ora, para que saibais que o Filho do Homem tem na terra o poder de perdoar os pecados: Levanta-te – disse ele ao paralítico -, toma a tua maca e volta para tua casa." [234]

"Escribas" são referencias aos Fariseus, pois muitos deles em suas origens tinham a profissão ligada à escrita dos manuscritos sagrados. Eles acreditavam que Jesus blasfemava ao falar com pecadores, como doentes, prostitutas e arrecadadores de impostos. Ainda segundo versículo catorze do 12º capítulo do evangelho de Mateus, os fariseus tramam a morte de Jesus:

> 9. Partindo dali, Jesus entrou na sinagoga. 10. Encontrava-se lá um homem que tinha a mão seca. Alguém perguntou a Jesus: É permitido curar no dia de sábado? Isto para poder acusá-lo. 11. Jesus respondeu-lhe: Há alguém entre vós que, tendo uma única ovelha e se esta cair num poço no dia de sábado, não a irá procurar e retirar? 12. Não vale o homem muito mais que uma ovelha? É permitido, pois, fazer o bem no dia de sábado. 13. Disse, então, àquele homem: Estende a mão. Ele a estendeu e ela tornou-se sã como a outra. 14. Os fariseus saíram dali e deliberaram sobre os meios de o matar.[235]

De acordo com a Bíblia, os fariseus não toleravam as ações de misericórdia e compaixão de Jesus que transgrediam as leis de Moisés pregadas por eles. Para Jesus, o grupo de fariseus era visto como uma "geração adúltera e perversa", os quais sempre insistem que o filho de Deus prove suas palavras, mostrando-lhes um milagre. Jesus ainda aconselhava a seus apóstolos a resguardarem-se da doutrina dos fariseus.

Entre a tensão que havia na pregação de Jesus e a busca pelo cumprimento das leis dos fariseus, encontramos não necessariamente uma disputa, mas, sim, a manutenção da força ideológica que as leis mosaicas tinham naquela época. Jesus, de fato, representava uma ruptura com os costumes e, assim, temos a oposição de muitos fariseus à sua missão, conforme apresenta a Bíblia.

Nesse sentido, podemos recuperar no poema "A veste dos fariseus" uma visão negativa desse grupo, pautada na ideia de hipocrisia, traição e busca pelo poder. O texto,

---

[234] Evangelho de São Mateus, capítulo 9. In: *Bíblia Sagrada.* Versão Eletrônica.
[235] Ibidem, capítulo 12.

que apresenta cinco estrofes formadas por versos em redondilha maior, mantém a voz poética descrevendo a cena da Paixão de Cristo, trazendo "um Cristo sem poder / Sem espada e sem riqueza" que é perseguido pela polícia "Guiada por Fariseus". Em referência à cena bíblica de sua negação, o Cristo do poema é também negado por seus amigos antes do amanhecer. Como relata o texto sagrado, Jesus, após ser denunciado por seu discípulo Judas, é perseguido pelo exército romano e, em razão disso, Pedro, seu outro apóstolo, nega-o três vezes quando questionado.

No poema, Jesus é perseguido pela polícia, a qual é orientada pelos fariseus. É interessante observar que o termo "polícia" aparece como uma marca do tempo atual, pois Cristo é condenado e castigado pelo exército romano, não havia referência à polícia naquele momento histórico. A noção de força e poderio suscitada pela imagem da "polícia" se opõe à figura indefesa de Jesus "sem espada e sem riqueza". Acima dessa oposição, está a influência dos fariseus que controlam ideologicamente a polícia que persegue o suposto messias, ressaltando o poder desse grupo judaico.

Na estrofe seguinte, é inserida uma segunda entidade histórica: a imagem de Pôncio Pilatos [236] é trazida também a partir da noção do poder:

> O poder lavou as mãos
> Daquele sangue inocente
> Crucificai-o depressa
> Lhe pedia toda a gente
> Guiada por Fariseus[237]

A relação dos Fariseus e de Pôncio Pilatos é explicitada nessa estrofe, mostrando, por um lado, o poder da coerção – efetuada pelo exército e governo romano – e por outro o poder da ideologia – alusão aos fariseus, que seriam os mentores religiosos dos judeus. Assim, o poder é associado à injustiça – "O poder lavou as mãos / Daquele sangue inocente" – e à busca incessante por sua manutenção implícita na figura

---

[236] Pôncio Pilatos foi prefeito romano da província da Judeia do ano 26 ao 36 d.C. Entre seus encargos de prefeito, estavam as atividades administrativas e econômicas do território, mas era sua função também assegurar a ordem na cidade, sendo sua responsabilidade o aspecto judicial. Ele é mencionado nos evangelhos por ter mandado executar Jesus de Nazaré, que se proclamava filho de Deus, por uma proposição do sinédrio local, ou seja, o grupo de autoridades judaicas da província. Pilatos é representado por sua suposta ação de lavar as mãos quando decide executar Jesus, o que simboliza sua não responsabilidade pela condenação, a qual recairia sobre o povo judeu. Informações extraídas de: CARTER, Warren. *Pontius Pilate: portraits of a Roman Governor*. Estados Unidos da América: Liturgical Press, 2003 e Evangelho de Mateus. Português. In: *Bíblia Sagrada*.

[237] ANDRESEN, S., 1970, 37.

dos fariseus, que têm seu poder questionado com a vinda de um homem que se declara filho de Deus. Somente a morte de Cristo poderia assegurar que o poder da religião e da lei se reintegrasse.

Se Pôncio Pilatos lava as mãos em relação à crucificação do homem que se apresenta como filho de Deus, os fariseus tampouco aparecem explicitamente como culpados ou responsáveis pelo que se passa. Essa ideia aparece nos versos finais do poema: "Nem uma nódoa se via / Na veste dos Fariseus". Suas túnicas não estavam manchadas pelo sangue do homem que condenaram injustamente. Não há culpa assumida. Esse aspecto é ressaltado em *Grades*, pois a imagem da ausência de mancha aparece destacada na estrutura do texto pelo dístico final. Em *Livro Sexto*[238], do qual o poema é extraído, os dois dísticos finais aparecem unidos em uma quadra que encerra o texto.

Nesse sentido, o poema alude a aspectos ligados à corrupção moral, à mentira e, em especial, à injustiça e à busca constante pela manutenção do poder. Pela simbólica construção por meio dos fariseus, temos a denúncia de um tempo marcado pela não integridade ética e pela não compaixão. Sophia Andresen, assim, delata por sua poética a manipulação de opiniões e a inverdade entre os homens e aqueles que têm o poder.

Em *Grades*, a autora busca, por meio da poesia, denunciar a corrupção e a injustiça mascaradas no âmbito político de civilizações importantes para o desenvolvimento do Ocidente, como Roma, pela grandeza de seu império e pela importância do Direito romano, que é base para a elaboração do Direito de diversas nações ocidentais, e Jerusalém, pelo Cristianismo. Além dessas sociedades, Sophia Andresen também traz o universo de Portugal, pois essa nação se consolida historicamente como importante para o mundo ocidental a partir das grandes navegações entre os séculos XV e XVI e a reorganização mundial decorrente delas.

Esses movimentos foram fundamentais para a expansão e fortalecimento da Europa, principalmente da Península Ibérica, por meio da conquista de novos territórios e novas possessões e da formação de impérios ultramarinos. Tal movimento significativo e grandioso trouxe, porém, o colonialismo, a escravidão e a subjugação de

---

[238] Segundo consta na *Obra Poética*, edição de Carlos Mendes de Sousa, 2011, p. 434.

povos nativos, além de ter sido consolidado por meio da perda da vida de muitos homens, desde os desbravadores até as novas populações descobertas.

Nesse contexto, *Grades* apresenta também um questionamento sobre um dos símbolos políticos de Portugal: as grandes navegações. Isso ocorre especialmente em três poemas: "Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres", "Regresso" e "Lusitânia".

O poema "Regresso" é publicado originalmente no livro *Mar Novo* (1958) como a segunda parte de um poema maior composto em duas partes, "Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres", apresentando o título "Regresso".[239] Em *Grades*, "Poema inspirado..." aparece dividido em dois textos distintos, assim os poemas aparecem seguidos um do outro, mas desvinculados.

Temos "Poema inspirado...":

Nenhuma ausência em ti cais de partida.
Movimento ritual. surdo rumor de búzios,
Alegria de ir ver o êxtase do mar
Com suas ondas-cães, seus cavalos,
Suas crinas de vento, seus colares de espuma,
Seus gritos, seus perigos, seus abismos de fogo.

Nenhuma ausência em ti cais da partida.
Impetuosas velas, plenitude do tempo,
Euforia desdobrando os seus gestos na hora livre e clara[240]
Do Lusíada que parte para o universo puro
Sem nenhum peso morto, sem nenhum obscuro
Prenúncio de traição sob os seus passos.[241]

E "Regresso":

Quem cantará vosso regresso morto
Que lágrimas, que grito hão de dizer
A desilusão e o peso em vosso corpo?

Portugal tão cansado de morrer
Ininterruptamente e devagar
Enquanto o vento vivo vem do mar

---

[239] Segundo consta na *Obra Poética*, edição de Carlos Mendes de Sousa, 2011, p. 346.
[240] No livro *Mar Novo*, esse verso aparece de forma diferente: "Euforia desdobrando os seus gestos na hora luminosa". A maneira como aparece em *Grades* é uma forma de enfatizar, além da luz e da clareza, a liberdade.
[241] ANDRESEN, S., 1970, 17-18.

Quem são os vencedores desta agonia?
Quem os senhores sombrios desta noite?
Onde se perde morre e se desvia
A antiga linha clara e criadora
Do nosso rosto voltado para o dia?[242]

Os painéis de Júlio Resende eram parte do seu projeto "Mar Novo", que trazia o plano de um monumento ao Infante Dom Henrique à cidade de Sagres, no sul de Portugal. Para a escolha da obra de arte que faria homenagem ao Infante, foi criado um concurso que reuniu diversos artistas. Elaborado em 1956, o projeto "Mar Novo", homônimo ao livro de Sophia Andresen, era resultado do trabalho de Resende em conjunto com o arquiteto João Andresen, irmão da autora, e o escultor Barata Feio e foi escolhido como o plano vencedor. No entanto, o monumento e os painéis não foram construídos, uma vez que Salazar não teria simpatizado com os desenhos.

Desde o início do Estado Novo, a cidade de Sagres já tinha sido centro de outros dois concursos de intervenções artísticas e arquitetônicas que visavam homenagear a cidade e o Infante Dom Henrique de Avis, conhecido como Infante de Sagres ou O Navegador. A partir desses projetos, o governo buscava fortalecer um dos principais temas da história portuguesa, as navegações, as quais tinham nessa cidade seu mais importante centro entre os séculos XV e XVI.

Considerando-se que "Regresso" é, originalmente, a segunda parte de um poema que tematiza as navegações, é necessária a leitura em conjunto com a parte I do poema, o qual mostra a questão das navegações vista de duas perspectivas distintas. Em um primeiro momento (parte I), a voz poética exalta o instante da partida, ressaltando o "êxtase do mar" e a expectativa dos homens que o desbravarão.

O poema I traz adjetivações ao momento da partida comuns à escrita de Sophia Andresen. A hora é livre e clara, o universo, puro; e o tempo é marcado por sua plenitude. As naus são descritas por meio de suas "impetuosas velas", termo que nos permite compreender tanto a força quanto a paixão da obstinada missão dos navegantes lusitanos. O texto traz duas estrofes de verso livre, totalizando doze versos, seis em cada trecho.

A primeira estrofe inicia-se com a imagem do cais de partida, o qual é o interlocutor da voz poética. Nele não há nenhuma ausência, e o movimento dos homens

[242] ANDRESEN, S., 1970, 19.

que carregam o barco é descrito como um ritual. Os búzios, tipo de conchas usadas para produzir instrumentos de som, como uma espécie de buzina, fazem um "surdo rumor". É nesse ambiente que os marinheiros se reúnem para partir com alegria e entusiasmo em direção ao mar e suas ondas. A presença desses homens no cais une-se à alegria de "ir ver o êxtase do mar", cujos elementos são trazidos a partir de metáforas de animais: as ondas são cães e cavalos.

Os "cães" podem ser lidos como ondas que avançam, e o cavalo é uma imagem ligada às ondas pelo seu movimento ao se levantarem movidas pelo vento e pela maré. O cavalo, assim como o cão, dá à onda uma imagem robusta e forte, um pouco selvagem, onde há gritos e perigos. O mar atrai os marinheiros, mas é também um desconhecido. Suas ondas tornam-se crinas e sua espuma um colar que adorna esse selvagem elemento.

O diálogo com o cais continua na segunda estrofe, na qual a voz poética descreve as velas das embarcações como impetuosas, elas unem em si, ao mesmo tempo, a rapidez e a violência. São as velas que rasgam as ondas no mar no movimento do desbravar. O momento de partir é o da plenitude, é quando os homens estão completos pela euforia e pelo desejo de descobrir e de conquistar. A hora da partida é livre e clara, termos recorrentes na obra Sophia Andresen. O tempo é o da liberdade, que se acentua pela clareza, a qual pode ser lida como a luminosidade do momento da partida, geralmente o dia, ou como a clareza da determinação, da certeza daquilo que motiva os marinheiros, ou seja, sua força desbravadora.

Os últimos versos encerram-se na imagem do Lusíada "que parte para o universo puro", ou seja, o mar selvagem e a terra indômita, puros como a natureza os definiu. Na partida, os marinheiros saem leves e eufóricos, não tocados pelo medo ou pela morte, acreditando em seu predestinado caminho de desbravar o mar. Sua alegria não cede à desconfiança da traição que os perigos do mar e da terra revelam, mas eles não desconfiam também da extensão que as grandes navegações teriam no futuro. São marinheiros puros que ainda não sabem da grandeza que conquistarão para sua nação lusitana. Por isso, eles partem "Sem nenhum peso morto, sem nenhum obscuro/ Prenúncio de traição sob os seus passos".

O caráter de esperança e veemência das navegações que aparece no "Poema inspirado..." contrasta com a perspectiva sombria do poema "Regresso", o qual opõe

> o luminoso tempo das descobertas ao presente sombrio e moribundo do regresso dos soldados vindos da guerra do ultramar, náufragos recém-chegados de uma batalha que ninguém vence: "Portugal tão cansado de morrer". [243]

Assim, o grande símbolo das navegações tem nos poemas a imagem da partida, cheia de ilusões e esperança, e o regresso, que aparece desesperançoso e agônico.

Esse poema estrutura-se na forma de um longo questionamento, quase um diálogo, entre a voz poética e interlocutor grandioso, a nação portuguesa, cuja referência aparece por meio do pronome possessivo "vosso". A voz poética pergunta a seu interlocutor quem cantará o regresso, mas essa volta não é algo alegre, é o regresso morto. Aquele que foi regressou morto, e o seu corpo pesa pela desilusão e pela própria morte. Que honra há nessa morte para que ela seja cantada?

A morte é cantada como glorificação do sacrifício dos navegadores que morrem e nunca voltam à sua terra em nome da conquista de novos territórios. O canto à morte desses homens é parte essencial da literatura portuguesa, sobretudo no épico *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e na obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa. No entanto, em "Regresso", a voz poética promove uma reflexão incisiva: quem cantará o retorno da morte? Que honra há nesse canto? Como observa Helena Malheiro [244], "Regresso" pode ser lido como eco do poema "Nevoeiro", de *Mensagem:*

> Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
> Define com perfil e ser
> Este fulgor baço da terra
> Que é Portugal a entristecer[245]

Portugal, em "Regresso", aparece por meio de seu retorno morto e de seu corpo, que pesa pela morte e pela desilusão. Na leitura em conjunto com o poema I, podemos ler esse corpo como a pessoa coletiva dos desbravadores que representam Portugal: o êxtase de outrora tornou-se morte e desilusão.

Esse sentimento incita uma ampla reflexão: se pensarmos nos marinheiros de "Poema inspirado...", temos a ilusão daqueles que se lançaram ao mar cheios de expectativas, tomados pela "alegria de ir ver o êxtase do mar". A euforia das

---

[243] MALHEIRO, 2008, p. 106.
[244] Ibidem.
[245] PESSOA, Fernando. *Mensagem.* Lisboa: Edições Ática, 1972, p. 104. In: MALHEIRO, 2008, p. 369.

navegações – pelo desbravar de novas regiões e pela fama dessa conquista – levou muitos portugueses a essa missão, consolidando o passado glorioso e rico do país, o qual se baseou, durante muitos séculos, em seu poderio marítimo e na construção de um império.

Os agentes desses trabalhos têm suas mortes cantadas, a agonia de morrer transforma-se na imortalidade da honra. O medo dos perigos do mar, das tormentas e de ambientes desconhecidos engrandecem o feito da descoberta, e os riscos enfrentados e superados em nome do país, por meio de muitas mortes, fazem das navegações e das descobertas um dos maiores símbolos da identidade portuguesa, como afirma a voz poética de Pessoa no poema "Primeiro / D. Sebastião"[246]:

> Que importa o areal e a morte e a desventura
> Se com Deus me guardei?
> É O que eu me sonhei que eterno dura,
> É Esse que regressarei.

Mas, em "Regresso", o arquétipo das navegações aparece por meio do questionamento sobre a grandeza desse símbolo, na medida em que ocorre uma "quebra" do ideal de gloria promovido historicamente pelas conquistas e pelo império estabelecido por Portugal. Assim, os navegadores são ao mesmo tempo a força e a morte, a coragem e a tristeza. E, se eles representam a nação portuguesa, o próprio país apresenta-se por essa antítese. Nesse sentido, o aspecto dúbio da figura dos desbravadores se estende à glorificação das navegações que representam a força e a grandeza de uma nação que se torna morte.

Essa ideia é mais bem explicada na segunda estrofe, na qual temos um Portugal que foi, mas regressa morto e desiludido, o que é reforçado pela questão temporal marcada: "Portugal tão cansado de morrer / Ininterruptamente e devagar / Enquanto o vento vivo vem do mar". É possível fazer um paralelo, a partir de "tão cansado de morrer", com uma ideia de linearidade temporal: a nação morre aos poucos, mas progressivamente. A que mortes fazem referência esses versos? Podemos pensar nas mortes causadas pelas Navegações, os valentes desbravadores que morreram no mar, nas terras novas, nos caminhos e lutas para a sua conquista. Afinal, esse era o destino

[246] PESSOA, F., 2006, p.51.

sagrado do português, unir toda a terra separada pelo mar, como diz a voz poética pessoana:

> Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
> Deus quis que a terra fosse toda uma,
> Que o mar unisse, já não separasse.
> Sagrou-te, e foste desvendando a espuma.[247]

Este era o fado português: a conquista das terras e a criação de um império formaram o ideal de seu povo. Mas essa consagração veio à custa de muitas mortes. E outras tantas causou. O Império Português e a morte caminham juntos: muitos homens morreram para que a conquista nascesse e vivesse, mas agora a voz poética andreseniana questiona: o ideal vive ou ele vem morrendo, uma vez que a nação está cansada de tantas mortes?

Tal ideia nos leva a pensar a morte de Portugal como uma metáfora para a estagnação do país no contexto em que Sophia Andresen elabora seu poema: a ditadura militar. Portugal, seguido da Espanha, apresenta seu passado glorioso e um feito que modificou toda a estruturação mundial, e não conseguiu manter essa grandiosidade em seu desenvolvimento. O triunfo do passado, porém, desvanece morrendo aos poucos, enquanto o mar continua a soprar seus ventos. A glória cantada no presente é a grande conquista de outrora, pois o país há, tempos estagnado, tem sua imagem pautada em um feito que não se aplica mais à realidade lusitana, algo já cantado por Fernando Pessoa no poema "I. O infante":

> Quem te sagrou criou-te português.
> Do mar e nós em ti nos deu sinal.
> Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
> Senhor, falta cumprir-se Portugal.[248]

A voz poética de Pessoa afirma que faltou a Portugal cumprir-se. E essa ideia é resgatada por Sophia Andresen na morte contínua expressa no verso "Portugal tão cansado de morrer". É a decadência do país presente na fala da voz poética. É um povo que foi "farol dos mundos", como observa Eduardo Lourenço, e está "agora convertido

---

[247] PESSOA, F., 2006, p. 39.
[248] Ibidem..

na ‘lanterna vermelha das nações civilizadas’”.[249] O presente não apresenta mais a grandeza do passado, pois o seu trunfo não foi sustentado, foi se perdendo aos poucos.

Essa imagem da morte lenta da nação lusitana torna-se ainda mais forte se considerarmos que Portugal, no final do século XIX [250] volta a ser visto como uma nação colonizadora, dessa vez no continente africano. No século XX, a relação de Portugal com os territórios de Moçambique e Angola é extremamente intensificada, o que leva a movimentos de resistência e combate nesses locais. No final da década de 1950, na qual *Mar Novo* é publicado, as Forças Armadas de Portugal passam a enfrentar uma série de conflitos ligados à manutenção dessas terras, levando à morte de muitos portugueses e africanos.

Essa tensão também pode ser recuperada pela imagem de “Portugal tão cansado de morrer”. O império português é uma antítese da glória à custa de vidas, e esse modelo não traz mais o triunfo à nação, e sim a perda da vida de muitos homens, estagnação política e econômica, analfabetismo e miséria. Na segunda metade do século XX, as antigas colônias europeias vêm lutando por sua independência. Não há mais força no papel da metrópole colonizadora. Porém, Portugal mantém-se nessa posição, acreditando na grandiosidade de um império que não mais existe. Temos, assim, a morte denotativa de homens, e o símbolo de grandeza e glória se desfaz.

O vulto do Império, de sua grandiosidade e de sua influência marca a importância histórica de Portugal, no entanto ela não é o presente, e sim o passado. Como observa Eduardo Lourenço,

> Das duas componentes originais de nossa existência histórica – desafio triunfante e dificuldade de assumir tranquilamente esse triunfo – aprofundámos então, sobretudo, a nossa “dificuldade de ser” [...], a histórica dificuldade de subsistir com plenitude política. Tornou-se então claro que a consciência nacional [...], a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o “termos sido”.[251]

---

[249] LOURENÇO, E., 2010, p. 91.
[250] Em 19 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, houve a Conferência de Berlim, a qual tinha como objetivo organizar a ocupação da África pelas nações europeias. Portugal apresenta, durante a Conferência, uma proposta de unir os territórios de Moçambique e Angola, para facilitar o comércio nas colônias e fortalecer seu controle, mas o plano não se concretiza, pois a Inglaterra, contrária ao projeto, pressiona-o. Como resultado da Conferência, o processo de ocupação militar das colônias africanas de Moçambique e Angola é intensificado e as relações coloniais são fortalecidas.
[251] LOURENÇO, E., 2010, p. 28.

É este o questionamento de “Regresso”: quem há de cantar essa morte sem glória, envolta em lágrimas e desilusão? A antítese da segunda estrofe reforça o peso dessa morte: a vida vem do mar, através dos ventos. O mar, grande símbolo do império português, vive. A nação é que morre lentamente. A lentidão desse processo contrasta com o movimento vivo do mar e do vento. Esse conflito intensifica a estagnação e a decadência se estende em Portugal.

Tal indagação torna-se mais intensa se pensarmos que ela ocorre durante a ditadura salazarista, ou seja, momento em que os símbolos nacionais portugueses são enaltecidos como forma de fortalecimento do nacionalismo. O governo de Salazar baseava-se na exaltação dos valores “Deus, pátria e família”. Como em muitos outros governos autoritaristas, Salazar e o Estado Novo “apostavam na educação para manipular opiniões para uma ação e comportamento dentro da ideologia que se pretendia implementar e desenvolver na sociedade portuguesa”[252] . Além disso, o governo salazarista buscou moldar a imagem do bom português recuperando a figura do homem da época das grandes navegações, como observa Paula Morais:

> Ao longo de cerca de quarenta anos, o regime ditatorial português procurou implementar uma imagem ideológica do país que funcionasse como um meio de congregar toda a população, na medida em que cada português se identificaria com esse retrato. Se a partir de meados do século XIX se criou a consciência de que cada povo teria traços identitários que os distinguiriam de todos os outros, emergindo as chamadas identidades nacionais, no Portugal salazarista vai implementar-se a construção de discursos sobre o país e os seus habitantes que vão privilegiar um conjunto de características reveladas nos portugueses de épocas anteriores, mais concretamente a dos Descobrimentos. Recuperando uma imagem de Portugal que, desde sempre, tem acompanhado o percurso evolutivo deste país, o Estado Novo difunde-o como algo novo e impossível de ser questionado ou refutado, uma vez que esse construto emana dos detentores do poder e, por isso mesmo, ele é visto como legítimo.[253]

O culto à pátria e a seus símbolos históricos funciona como um mecanismo de aparência agregadora e integradora, mas, na prática, é um instrumento de manipulação ideológica para a manutenção da ordem e do poder autoritário. Assim, a morte na segunda estrofe também pode simbolizar o cerceamento do pensamento e a controle ideológico que esse regime impunha a seu povo.

---

[252] CAMPINA, 2013, p.297.
[253] MORAIS, P., 2005, p. 04.

Nesse contexto, podemos pensar numa relação temporal que contempla passado, presente e futuro. O passado refere-se às conquistas marítimas e às gloriosas navegações que modelam o povo português, construindo sua cultura, seu reconhecimento e seu território. O presente relaciona-se ao questionamento desses símbolos e ao significado da ruptura do povo com sua terra causado pela ditadura. O futuro pode ser entendido a partir da continuidade da morte dada pelos versos "Portugal tão cansado de morrer / Ininterruptamente e Devagar". O povo parece agonizar na repetição de estruturas já condenadas por outras nações europeias, como a colonização. A sua força criadora, "A antiga linha clara e criadora / Do nosso rosto voltado para o dia", é abafada pela imagem trágica de Portugal por meio dos "senhores sombrios desta noite". A grandeza de Portugal se arrefece continuamente nesse momento obscuro e de agonia que a ditadura instaura no país.

O porvir aparece pelo olhar de descrença da voz poética, a qual mostra que o caráter de força e conquista do povo português, denotado pela imagem da "antiga linha clara e criadora / Do nosso rosto voltado para o dia" está assombrado pela agonia do presente e desviado pela morte que parece ser o destino de sempre da nação. A imagem de "nosso rosto voltado para o dia" é uma metáfora para o povo português. Os dois últimos versos do poema falam da força de um povo criador que está abafada pela agonia do presente. Essa ideia pode ser relacionada ao poema "Os castelos", de Fernando Pessoa, em que Portugal aparece como o rosto da Europa:

> [...]
> Fita, com olhar esfíngico e fatal,
> O Ocidente, futuro do passado.
>
> O rosto com que fita é Portugal.[254]

Através do olhar português, a Europa olha para o Ocidente, a América, que representa o "futuro do passado", isto é, o Novo Mundo em relação ao Velho. O pequeno país redimensiona o continente europeu, trazendo-lhe novos domínios e novas conquistas. Portugal projeta no Ocidente um futuro resultante dos seus grandiosos planos de conquista, a partir de um olhar "esfíngico e fatal".

[254] PESSOA, F., 2006, p. 19.

Esse olhar pode ser lido a partir da noção enigmática que o termo "esfinge" suscita, pois se refere a um "monstro fabuloso com corpo, garras e cauda de leão, cabeça de mulher, asas de águia e unhas de harpia, que propunha enigmas aos viandantes e devorava quem não conseguisse decifrá-los".[255] Assim, o adjetivo sugere, ao mesmo tempo, a ideia de mistério e de voracidade, o que é intensificado pelo adjetivo "fatal". É dessa maneira que a voz poética pessoana descreve Portugal, já que a nação é o rosto que observa o Ocidente.

No poema andreseniano, Portugal também aparece a partir da ideia do rosto, cuja linha clara e criadora está voltada para o dia, porém é antiga. A linha pode ser lida como a força motivadora e transformadora que levou os homens portugueses a aventurar-se e a desbravar o mundo, trazendo triunfos essenciais para a sua nação. No entanto, esse caráter é marcado pelo adjetivo "antiga", pois no presente o povo está oprimido e subjugado pelos "senhores sombrios desta noite". O termo "desta" reforça uma noção de presente no poema, mostrando que o momento atual é assombrado pela agonia, colocando também em dúvida o futuro. O "nós" – de o "nosso rosto" – parece agonizar na sua força de criar o futuro – compreendido pela imagem do dia, ou seja, do novo começo. Assim, a voz poética questiona o porvir de uma nação em que o presente está tomado pela agonia, pela noite e pela morte.

"Regresso" é elaborado a partir de imagens em tensão – a vida e a morte, o dia e a noite e a claridade e a sombra – as quais fortalecem o questionamento sobre o futuro a partir de um presente desolador. Esse conflito também aparece na estrutura do poema de uma forma mais abrangente. Observamos duas estrofes formadas por três versos e, ao fim, uma formada por cinco versos. O esquema rímico não é regular, mas os versos são decassílabos. No entanto, o último verso rompe com essa estrutura, pois apresenta onze sílabas métricas.

Os decassílabos de "Regresso" nos lembram dos versos de *Os Lusíadas*, mas apresenta uma quebra do esquema métrico, justamente porque não é mais possível cantar a grandeza de Portugal na mesma forma que outrora. Os versos em dez sílabas métricas trazem todo o questionamento sobre o passado e o presente de Portugal em conflito com um futuro de desesperança. O único momento[256] em que o verso afasta-se

---

[255] Dicionário Eletrônico Houaiss.

[256] O verso "Quem são os vencedores desta agonia" é considerado decassílabo a partir da licença poética da autora que une, na separação, "são" a "os", formando uma única sílaba métrica.

da forma, assumindo onze sílabas, é quando aparece um traço positivo do texto: o povo português: "a antiga linha clara e criadora / Do nosso rosto voltado para o dia". Assim, o desequilíbrio formal ao fim do poema sugere a desarmonia que assola a nação.

"Regresso" nos apresenta o canto trágico de uma voz poética que apresenta sua nação esmagada pelas lágrimas e pela desilusão de um contexto assombrado pela agonia e pela opressão. É o questionamento de um presente que se pauta pela grandeza de um passado que não se manteve, que foi, aos poucos, morrendo. É o canto de angústia de alguém que vê sua nação estagnada e decadente em razão de um regime que transformou tudo em noite. As questões levantadas pelo poema dialogam com outros dois textos inseridos em *Grades*: "Lusitânia" e "Soldado Morto". Sobre o passado de conquistas das navegações, temos no primeiro poema a condição dos desbravadores que sobrevivem com pouco, mas avançam mar adentro:

> Os que avançam de frente para o mar
> E nele enterram como uma aguda faca
> A proa negra dos seus barcos
> Vivem de pouco pão e de luar[257].

A quadra, também retirada de *Mar Novo*, traz a imagem dos navegadores a partir de seu movimento de lançar-se ao mar. Aparecem no primeiro verso pela sua coragem ao avançar "de frente para o mar", desafiando seus perigos e impondo o seu ímpeto desbravador. Esse impulso é, porém, marcado pela violência do segundo e terceiro versos, nos quais os barcos dos bravos marinheiros aparecem como uma "aguda faca" que é enterrada nos mares. A coragem de jogar-se ao mar é intensificada e torna-se mais agressiva com a comparação feita a partir da imagem "aguda faca", promovendo, assim, uma noção dupla do desbravamento: ele representa ao mesmo tempo a coragem da nação, mas a sua violência desse processo.

Esse caráter dúbio também aparece na antítese do verso final: esses navegadores vivem de "pouco pão e de luar". A pouca quantidade do alimento contrasta com a grandiosidade da luz da lua, que, em noites escuras no mar, toma uma extensa dimensão. O luar também é uma imagem lírica que abranda o caráter violento das navegações, e "pouco pão" também ameniza a agressividade dos homens que enterram seus barcos no mar, dando a eles uma leitura mais humanizada. Apesar desse

[257] ANDRESEN, S., 1970, p. 23.

abrandamento, temos na simples quadra uma intensa reflexão sobre a imagem das navegações que promove o questionamento sobre a que custo o grande símbolo português se consolidou.

Tal questionamento mantém-se em *Grades* a partir de uma imagem posterior às navegações: o Império Português. Temos, além de "Regresso", o poema "O Soldado Morto", também extraído de *Mar Novo,* que se relaciona aos conflitos armados já citados que ocorriam entre Portugal e suas colônias africanas no final da década de 1950:

> Os infinitos céus fitam seu rosto
> Absoluto e cego
> E a brisa agora beija a sua boca
> Que nunca mais há-de beijar ninguém.
>
> Tem as duas mãos côncavas ainda
> De possessão de impulso de promessa.
> Dos seus ombros desprende-se uma espera
> Que dividida na tarde se dispersa.
>
> E a luz as horas as colinas
> São como pranto, em volta do seu rosto
> Porque ele foi jogado e foi perdido
> E no céu passam aves repentinas.[258]

A morte dos navegadores mantém-se naquela dos soldados que lutam pelo controle dos territórios ultramarinos portugueses. Na primeira estrofe, observamos uma antítese entre a infinitude do céu e a finitude da vida do homem. Os seus olhos não mais veem e sua boca não mais beijará, somente a brisa agora tocara seus lábios. Os versos nos remetem à imagem de um corpo estendido e inerte no chão ao vento, a qual é reforçada pela antítese da passividade do homem e da ação do vento – a brisa que o beija.

Na segunda estrofe, as mãos do soldado inerte apresentam-se ainda côncavas "De possessão de impulso de promessa", ou seja, estão curvadas ainda na forma da arma que segurava. As promessas se referem aos discursos de glória que o poder e a vitória em uma batalha podem oferecer a um guerreiro, mas ao soldado só ofereceu a morte. Sua vida interrompida enche-se de promessas que nunca poderão ser cumpridas.

---

[258] ANDRESEN, S., 1970, p. 15.

E é essa espera que se solta dos ombros do homem já caído no chão, enquanto a tarde passa.

Somente a natureza vela seu cadáver, que parece abandonado na terra em que caiu. A voz poética apresenta um corpo que não mais possui nada. Nem pessoas que choram ao seu redor. A morte aproxima o homem da natureza, cujos ensejos dispersam-se na tarde, e apenas o tempo e a natureza rodeiam seu corpo, que foi "jogado e foi perdido". De vida, há somente as aves que passam rapidamente pelo céu. Assim, em "Regresso" e em "O soldado morto" a agonia da morte aparece de forma antitética à vida da natureza e podemos aproximar a morte tanto dos navegantes como dos soldados como um questionamento do símbolo português do império.

Essas reflexões dialogam com o instável período que Portugal enfrentava na época da publicação de *Mar Novo.* O Exército português, por um lado, preparava-se para um possível conflito armado entre Europa e os soviéticos, por outro, mantinha alguns soldados na África (cerca de sete mil para cada território ultramarino), justamente para tentar controlar possíveis guerrilhas. Entretanto, como já observamos no capítulo 2 deste trabalho, o Exército português não estava bem preparado nem para um combate em suas colônias, nem para um conflito mundial. Haviam ainda ocorrido na mesma década massacres contra os nativos de São Tomé (Massacre de Batepá), em 1953 e de Guiné, em 1959. A situação era pouco estável, e os soldados e nativos enfrentavam a presença constante do conflito.

Podemos estender as antíteses entre vida e morte e entre conquista e perda dadas por Sophia Andresen às navegações, em "Regresso", para os soldados responsáveis pela manutenção do império português, em "O Soldado Morto", situação que causou muitas perdas e angústia às nações envolvidas:

> Portugal manteve com as suas então colónias de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau uma Guerra Colonial, mobilizando perto de um milhão de homens e tocando praticamente todas as famílias portuguesas. A experiência da participação portuguesa neste evento de indefinida colocação historiográfica, quer pela denegação que oficialmente o caracterizou, quer pela radical reformulação geopolítica do país que a partir dele se engendrou com a descolonização, tornou este acontecimento um dos mais complexos, mas também um dos mais trágicos eventos da contemporaneidade portuguesa.[259]

[259] RIBEIRO, M.; VECCHI, R., 2012, p. 28.

Assim, Portugal é inserido em *Grades* a partir de um questionamento sobre o amplo processo político-econômico das grandes navegações e sobre as consequências da colonização portuguesa, tanto para o país como para os seus homens.

Os poemas do primeiro eixo da coletânea aparecem por meio de referências que denunciam e questionam o aspecto político de importantes culturas que formaram o pensamento ocidental. Temos vultos históricos – como Catilina – que apresentam sua política comprometida pela injustiça, pela degradação causada pelo poder, pela corrupção e pela mentira, aspectos desempenhados por grupos ideologicamente fortalecidos como os fariseus. As sociedades em que esses vultos estão inseridos, Roma e Jerusalém, representam elementos fundamentais para o desenvolvimento da Europa e, consequentemente, do Novo Mundo, como o Direito Romano e a religião cristã. Nesse sentido, questionar a política dessas culturas é apontar uma reflexão direta à política do Ocidente, sobretudo a portuguesa.

Portugal, que também se consolida historicamente como uma sociedade importante para a formação do Ocidente, aparece nesse contexto em reflexão. Sophia Andresen retoma o feito histórico e de construção da nação portuguesa para, a partir disso, recolocar Portugal do seu tempo, um país que se mantém na angústia, sendo destruído aos poucos nas mãos de um governo ditatorial que sustenta seu poder por meio da violência e da opressão, abalando, portanto, a possibilidade de construção de um futuro.

4.2. Poemas aos homens de nosso tempo[260]: a poesia de *Grades* e o Estado Novo português

A leitura atenta de *Grades* nos indica a existência de poemas ligados à política de maneira distinta daqueles que analisamos no primeiro eixo. São poemas ainda fortemente politizados, porém o conteúdo não faz referências de forma tão evidente a símbolos nacionais ou vultos históricos como no grupo anterior. Os poemas se relacionam de forma mais direta ao contexto sociopolítico no qual Sophia Andresen

[260] O nome do presente subcapítulo é extraído da seção homônima do livro *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão*, de Hilda Hilst, publicado pela primeira vez em 1974. Temos nesse trecho do livro poemas destinados "aos homens de nosso tempo", isto é, indivíduos marcados por um intenso regime ditatorial instaurado no Brasil. Podemos aproximar dessa nomenclatura alguns poemas de *Grades*, que aparecem fortemente relacionados ao momento em que Sophia Andresen vivia.

estava inserida, o que influencia a voz poética dos poemas a se colocar de forma crítica e em posição de resistência.

Temos agora poemas com um vínculo mais claro com o governo salazarista, e a opressão e o cerceamento instaurados aparecem tematizados na poesia andreseniana. É comum aos poemas desse grupo a visão de Portugal como um "país ocupado", marcado pelo tempo obscuro, quando "a luz do sol se tornou impura", pela miséria, por jogos de interesse, pelas desigualdades, pelo exílio e pela morte. São poemas que denunciam o império da injustiça e sua ameaça ao ideal de verdade, clareza e justiça que compõem a visão política de Sophia Andresen.

Grande parte dos poemas que compõem este eixo é extraída de *Livro Sexto*, sobretudo da seção intitulada "As grades", que, como vimos no capítulo 1, é considerado por muitos críticos o livro mais político da autora: "*Livro Sexto* marca o ponto mais extremo de intervenção combativa imediata na obra de Sophia, enquanto globalidade de um único livro" [261], como observa Joaquim Manuel Magalhães. Apesar disso, ainda temos nesse grupo poemas de *Mar Novo*, *Geografia* e *Dual*.

Os poemas abordam um tempo em que a voz poética vê-se cerceada em meio à escuridão, ao ódio e à amargura, como apresenta o conhecido poema "Este é o Tempo", publicado originalmente em *Mar Novo*:

> Este é o tempo
> Da selva mais obscura
>
> Até o ar azul se tornou grades
> E a luz do sol se tornou impura
>
> Esta é a noite
> Densa de chacais
> Pesada de amargura
>
> Este é o tempo em que os homens renunciam.[262]

É o tempo em que a voz poética encontra somente valores que contrastam com o seu ideal. O dia dá lugar à noite, e o espaço não é mais o local da ordem justa, do equilíbrio e da claridade, e sim "Da selva mais obscura". O poema, publicado em 1958,

[261] MAGALHÃES, J. In: GUSMÃO, 2010, p. 287.
[262] ANDRESEN, S., 1970, p.13.

insere-se no período pós-guerra, em plena ditadura salazarista e no início dos confrontos civis nas colônias portuguesas. Temos aqui um poema, segundo Belchior,

> Que se desenha nítido o tempo dividido como tempo de ódio e renúncia [...]. este tempo dividido opõe-se radicalmente ao tempo absoluto de seu desejo. Donde a procura por valores éticos como antídoto da podridão. Em contraste com um mundo liso e puro, a moeda corrente da corrupção.[263]

Esse tempo, conforme analisa Carlos Ceia, é o regime político que a voz poética busca denunciar:

> [...] o tempo funciona como uma metáfora política [...]. O tempo político depende de um processo de codificação partilhado por todos os poetas portugueses que escreveram antes do 25 de Abril: simboliza sempre o Regime fascista, que não poderia ser nomeado diretamente. Se este tempo está "dividido", tal deve-se à acção opressora deste Regime.[264]

Assim, observamos, nesse poema e nos outros que compõem este segundo eixo, a denúncia de um governo pautado na ameaça e no cerceamento do pensamento dos indivíduos, limitados por ações opressoras e censura.

Como observa Helena Santos, os primeiros versos desse poema fazem referências a versos de Dante em relação à metáfora "selva obscura". Porém,

> Enquanto que na *Commedia* de Dante a "selva obscura" se insere inúmeras vezes num percurso iniciático, de procura de luz e de conhecimento, irrompendo das trevas, neste poema de Sophia ["Este é o Tempo"], a mesma metáfora não pressupõe um caminho de luz, mas de trevas, de impureza e não de purificação, confirmado pelas metáforas de degenerescência do "ar azul" e da "luz do sol" e "pela noite densa de chacais".[265]

Os versos de Dante que iniciam a parte *Inferno* da *Divina Comédia* fazem referência a uma alegórica "selva escura", onde Dante encontra a figura de Virgílio, o poeta latino que se oferece como guia para adentrar o Inferno e o Purgatório: "A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar numa selva escura: estava a reta minha via

---

[263] BELCHIOR, 1986, p.39.
[264] CEIA, C., 2003, p. 71, apud MALHEIRO, H., 2008, p. 83.
[265] SANTOS, H., 1982, p.174.

perdida".[266] O Inferno é descrito como um local selvagem e obscuro, mas é um caminho a se seguir em busca do Paraíso.

No poema de Sophia Andresen, porém, o tempo da selva obscura é a denúncia do seu tempo presente, não há ideia de redenção e de claridade, pois a noite é pesada e densa, repleta de chacais, uma metáfora para a ameaça e para a tensão, uma vez que esses animais da família dos lobos e dos cães, vivem à espreita atrás de suas caças. A animalização agressiva, conforme observa Helena Malheiro, tem o objetivo de "designar a violência dos tiranos que detêm o poder, e é mais do que evidente que os 'chacais' são as personagens sinistras da 'selva' política em que o país se tornou".[267]

A angústia e o risco da morte são os ventos desse período, e a ameaça da opressão torna o dia em uma noite pesada pela amargura. Nesse tempo de selva obscura oprimida pelos chacais, os homens renunciam. Conforme analisa Malheiro, "Esta renúncia é a renúncia do homem perante o Ser, enfatizada pela repetição dos demonstrativos 'este', 'esta', que apontam mais uma vez para um presente corrupto e implacável que esmaga o indivíduo". Oprimidos, ameaçados, manipulados, esses homens abdicam de si mesmos. Podemos pensar também, em uma perspectiva mais democrática, que os indivíduos abdicam de sua relação com sua pátria, uma vez que o governo de exceção cerceia grande parte dos mecanismos de participação política. É a desistência também da liberdade, já que o ambiente tornou-se grades, alusão à prisão. Assim, é o tempo de homens inseridos na selva da política, ameaçados pela fome de poder dos chacais.

Aliás, os chacais não são os únicos animais que aparecem em *Grades* como referências metafóricas de substantivos de conotação negativa. Temos o abutre, animal conhecido pelo hábito necrófago, ou seja, de alimentar-se de carne em estágio de putrefação. Por isso, por extensão de sentido, é relacionado comumente à morte e, quando o termo é usado como uma metáfora de um indivíduo, temos ligada a essa pessoa a imagem de alguém que busca a morte, que a deflagra ou que vive dela de alguma maneira. É nesse viés que se constrói o poema "O velho abutre", publicado originalmente em *Livro Sexto*:

---

[266] ALIGHIERI, D., 1998, p. 25.
[267] MALHEIRO, H., 2008,p. 83.

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas[268]

A imagem da ave necrófaga é lida, geralmente, como uma referência a António de Oliveira Salazar. O indivíduo descrito pela voz poética gosta da degradação e da podridão, mas é sábio, sobretudo em relação aos seus discursos, que diminuem as almas. Pelos discursos, podem extrair a ideia da demagogia, manipulação ideológica, palavras de exaltação nacional e de manutenção da ordem, e esses elementos são importantes para a continuidade de governos autoritários .

Há nesse "abutre" também um aspecto de orgulho de suas ações, pela ideia de alisar as penas. A podridão pode ser lida como a corrupção praticada por esse indivíduo, a falsidade e a arbitrariedade de suas ordens e a ameaça contra seus opositores. Os discursos minimizam as almas, pois são monólogos de coerção ideológica que inibem a reflexão daqueles que passivamente o escutam.

Em "O Velho Abutre" e "Este é o tempo", temos um momento em que os homens renunciam e suas almas tornam-se menores. Ambas as imagens relacionam-se com o tempo de medo, de amargura e de tensão, protagonizados pelo abutre e pelos chacais. Essa percepção do tempo atual é também denunciada em "Data", poema extraído de *Livro Sexto*, de maneira bem detalhada:

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncio e de mordaça
Tempo onde o sangue não tem rasto
Tempo da ameaça

[268] ANDRESEN, S., 1970, p. 41.

O “tempo em que os homens renunciam” é marcado pela solidão, pela incerteza, pelo medo, pela opressão, pela violência e por diversos valores que podem ser reunidos em torno da ideia de injustiça. Assim como os chacais do poema anterior, temos a ameaça novamente neste poema, mas de forma clara e direta. A vileza se traduz nesse tempo por meio da traição, da violência, da falsidade, da escravidão. A opressão e o cerceamento do indivíduo aparecem pela imagem da mordaça, que cala a voz que deseja romper esse cenário e irromper esses dias de escuridão.

Os substantivos são listados quase em oposição às palavras que usamos para definir o projeto poético andreseniano. A busca pela verdade, clareza, justiça, inteireza e harmonia das coisas e do mundo aparece no poema pelo contraste apresentado pela voz poética na definição de seu tempo. A verdade arrefece entre a falsidade, as máscaras e a traição. A justiça não encontra pares na escravidão, no medo e na vileza. E a inteireza não se constitui na desarmonia da ameaça, da solidão e da incerteza. Esse tempo cantado pela voz poética é aquele em que o homem tira do homem sua humanidade.

O poema se constitui com frases simples, há apenas três orações em todo o poema: “Tempo que mata quem o denuncia” e “Tempo onde o sangue não tem rasto”. Mas os verbos não são necessários para que compreenda toda a imagem da repressão e ameaça, para que se entenda como o tempo se constitui de modo que a injustiça impera. E, onde há império, não há igualdade nem harmonia. A enumeração de substantivos aparece em gradação e eles são “repartidos por variados campos semânticos cujo denominador comum é a negação, o processo lento de aniquilamento”.[269] Assim:

> a anáfora, sugestivamente encenada e gradativa, enumera de forma exaustiva uma longa lista de conceitos abstractos e poderosamente negativos para culminar de forma inequívoca na guerra, no aniquilamento e na morte.[270]

Nesse sentido, o ritmo de gradação da enumeração pode ser visto do sentido passivo ao ativo, isto é, daquele que recebe a ação e daquele que a pratica. Como dissemos, não há quase verbos de ação no poema, mas as imagens trazidas dependem da ação humana e dessa ideia é possível depreender um aspecto passivo ou ativo. Na primeira estrofe, por exemplo, temos mais substantivos de caráter passivo, como a

[269] SANTOS, H., 1982, p. 174.
[270] MALHEIRO, H., 2008, p. 84.

solidão, incerteza e medo. A partir da segunda estrofe, as imagens oferecem um sentido mais ativo, pois há a "ira", a "mascarada", a "mentira", além do período composto por duas orações. Por fim, na terceira estrofe, chegamos àqueles que se silenciam, que são coniventes, que não deixam rastro. É o tempo da ameaça, isto é, aquele que consegue impor-se pela tensão e pelo medo.

O título "Data" reforça a ideia de que há uma relação com o tempo atual da voz poética, uma vez que o termo se configura como período de tempo definido. Por extensão de sentido, a palavra também se refere a "época", como a época em que se vive. Esse significado encontra lugar no contexto em que Sophia Andresen publica *Livro Sexto*, pois a ditadura do Estado Novo estava já no poder há cerca de 35 anos. Essa perspectiva é intensificada pelo tempo verbal das três orações que se encontram no poema – "mata", "denuncia", "tem" –, o presente com aspecto durativo, ou seja, indica a continuidade da ação.

O tempo de ameaça citado no verso que finaliza o poema "Data" suscita também a ideia da censura, muito forte no período do Estado Novo. A ação da PIDE, a polícia política do governo salazarista, parece ser tematizada nos textos que trazem a ameaça como imagem do contexto de que fala a voz poética. Além de "Data", temos no poema "Pranto pelo dia de hoje", também extraído de *Livro Sexto*, uma voz poética que fala o pesar de assistir a criação e a luta serem impedidas e cerceadas:

> Nunca choraremos bastante quando vemos
> O gesto criador ser impedido
> Nunca choraremos bastante quando vemos
> Que quem ousa lutar é destruído
> Por troças por insídias por venenos
> E por outras maneiras que sabemos
> Tão sábias tão subtis e tão peritas
> Que nem podem sequer ser bem descritas[271]

O poema apresenta-se em uma forma simples, um bloco de oito versos majoritariamente decassílabos que trazem a angústia daqueles que ousam lutar e criar em um ambiente marcado pela coerção e cerceamento ideológico. Nos dois versos dodecassílabos que se repetem, "Nunca choraremos bastante quando vemos", observamos a voz poética afirmar que nenhum pesar é suficiente para um gesto criador

[271] ANDRESEN, S., 1970, p. 31.

que é cerceado e nenhuma lamentação soluciona a luta daqueles que foram destruídos por sua ação. A referência à censura pode ser lida por meio dos verbos "impedir", que se associa à limitação da liberdade de expressão praticada pelo governo do Estado Novo, e "destruir", que sugere a violência com que é executada a ação de controle político.

Há, novamente, o aspecto de falsidade, perversão moral e traição, que aparecem nas imagens de "insídia" e "venenos". O termo "insídia" significa "espera às escondidas do inimigo, para investir sobre ele; tocaia, emboscada, cilada; falta de lealdade; traição, cilada; ardil, estratagema, intriga".[272] Assim, temos uma espécie de antítese na aproximação do verbo "lutar", com aspecto positivo – aquele que resiste e que busca romper o cenário da coerção e da ameaça –, e dos termos "destruído", "insídia" e "venenos". Esse contraste revela a tentativa de resistência diante de um contexto que ameaça e cerceia aqueles que se expressam de forma contrária ao governo e que, muitas vezes, não conseguem vencer a força dos que detêm o poder.

Os últimos três versos do poema reforçam o tom de denúncia na medida em que a voz poética afirma que há outras maneiras "tão sábias tão subtis e tão peritas" de destruir quem luta "que nem podem sequer ser bem descritas". O verbo descrever oferece ao poema uma perspectiva mais objetiva, distanciando a voz poética de um relato subjetivo, o que garante aos versos um forte viés de denúncia e de relato de alguém[273] que sofreu com a censura e com a tortura. O título, que insere o pesar no dia de hoje, fortalece essa ideia de denúncia das ações arbitrárias e opressoras da censura em Portugal, como explicamos no capítulo 2 deste trabalho.

Além da ameaça e da opressão, o tema da justiça é trazido a *Grades* também pelo seu viés oposto: a injustiça unida à violência. O poema "Catarina Eufémia", publicado em 1970 na coletânea e posteriormente em *Dual*, de 1973, tem seu nome em homenagem à mulher cuja morte tornou-se símbolo de resistência e contestação do

---

[272] Dicionário Eletrônico Houaiss.

[273] Nas cartas trocadas com o autor Jorge de Sena, Sophia Andresen revela algumas situações em que sofreu com a censura e a ação da PIDE. Em 11 de outubro de 1962, a polícia esteve em sua residência e confiscou toda a correspondência enviada por Sena. (ANDRESEN, S.; SENA, J., 2010,p.65). Em 10 de junho de 1963, a autora relata que deixou a direção da revista *Távola Redonda*, por problemas com a censura. (Ibidem, p. 76). Em 14 de maio de 1966, ela relata ter recebido da União Nacional dois comunicados de insultos, ameaças e acusações de ligação aos comunistas e glorificação de terroristas. (Ibidem, p.93). A autora também relata, em entrevista dada a Eduardo Prado Coelho, que chegou a escrever dois atos de uma peça teatral sobre os irmãos Graco, mas, em uma busca da PIDE entre 1969 e 70, ela escondeu os escritos e nunca mais os achou. (ANDRESEN, S., 1986, p. 68).

Estado Novo. Catarina Eufémia Baleizão era uma assalariada rural da cidade de Baleizão, região alentejana, mãe de três filhos. Nascida em 1928, era muito pobre e assim viveu, trabalhando em empregos sazonais nos latifúndios do Alentejo, onde, desde meados da década de 1940, era comum o "clima de agitação social entre os trabalhadores rurais".[274]

Em maio de 1954, os trabalhadores de Baleizão organizam uma greve e "Catarina integra uma marcha de resistência até a residência do patrão. Pretendiam aumentar de 16 escudos para 23 escudos a jornada das mulheres na campanha da ceifa".[275] Nesse trajeto, a mulher é morta a tiros pelo Tenente Carranjola, da Guarda Nacional Republicana. Ela tinha o filho de oito meses no colo quando foi atingida. Alguns relatos da época, inclusive a notícia que é dada no periódico *Diário do Alentejo*, afirmam que a ceifeira estava grávida, mas essa informação não foi confirmada.

Catarina é vista como símbolo da mulher forte, mãe e militante, e sua morte tornou-se tema ligado à justiça, à busca pela igualdade social e ao combate do poder violento do regime do Estado Novo. É por meio dessa temática que Sophia Andresen apresenta Catarina:

> O primeiro tema da reflexão 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 oblíquo 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 que morreste
>
> E a busca da justiça continua[276]

---

[274] ROSAS, F.; BRITO, J. M., 1996, p. 240.

[275] Ibidem.

[276] ANDRESEN, S., 1970, p. 73-74.

É evidente logo na primeira estrofe que Catarina Eufémia é a mulher que luta pela justiça, "porque tua lição é esta: fazer frente". O primeiro tema a que a voz poética se refere é a justiça, e podemos pensar na reflexão que influencia a autora, o que a leva a inserir o adjetivo "grega" no poema qualificando a palavra "reflexão" quando o poema é publicado em *Dual*, aparecendo desta maneira: "O primeiro tema da reflexão grega é a justiça".[277]

Catarina, segundo a voz poética, é uma mulher que rompe a condição comum para a época da mulher que fica em casa, que não tem sua autonomia em relação ao marido: "Pois não deste homem por ti / E não ficaste em casa a cozinhar intrigas / [...] E não serviste apenas para chorar os mortos". Além de ser vista como uma mulher mais independente, a voz poética também a insere como uma pessoa que não hesitou diante da força do poder, como sugere a terceira estrofe: "Tinha chegado o tempo / Em que era preciso que alguém não recuasse". Mas esse combate teve a morte como preço, e a terra "bebeu um sangue duas vezes puro", pois ela estava grávida e era inocente, lutava pela igualdade.

A voz poética separa Catarina da condição de fêmea, dizendo "porque eras mulher e não somente a fémea", isto é, a trabalhadora foi além da sua condição animal e do seu instinto, buscando algo que é fundamental para o humano, sobretudo para as mulheres: sua igualdade. É Importante considerar que a voz poética marca o posicionamento de Catarina como uma mulher que foi além do seu papel feminino instituído por uma sociedade pautada na figura do homem. A busca pela justiça e pela igualdade da ceifeira aproxima-a de Antígona, que não recua diante da decisão de Creonte, o governador de Tebas, de deixar seu irmão morto Polinices sem os ritos de passagem. Na tragédia de Sófocles, a mulher tem uma postura de embate ideológico, pois contesta o valor das ordens terrenas do governador Creonte diante das ordens dos deuses. Ela também morre por suas crenças e por sua ação desafiadora de buscar a todo custo aquilo que seria justo, isto é, sepultar seu irmão sob os ritos da religião.

O poema se encerra com um único verso, "A busca pela justiça continua", que pode ser lido pela busca de justiça em relação à morte de Catarina e aos abusos de poder em geral cometidos pelo governo que assassina a ceifeira. A morte dessa mulher, para a

---

[277] ANDRESEN, S., 2011, P. 594.

voz poética, é um símbolo da justiça e do combate contra as mazelas que atingem a todos e por isso dá voz ao imaginário daqueles que se opunham ao regime salazarista.

Nesse sentido, esses elementos denunciados pela voz poética dos poemas que vimos, como a ameaça, a injustiça, a opressão, a corrupção moral e política, a violência e a manipulação ideológica fazem de Portugal, em *Grades*, um "país ocupado". Essa imagem é a base do poema "Cantar":

Tão longo caminho
Quanto passo andado
E todas as portas
Encontrou fechadas
Tão longo o caminho
Como vai sozinho
Sua sombra errante
Desenha as paredes
Sob o sol a pino
Sob as luas verdes
A água de exílio
É brilhante e fria
Por estradas brancas
Ou por negras ruas
Quanto passo andado
Por amor da terra
País ocupado
Onde o medo impera
Num quarto fechado
As portas se fecham
Os olhos se fecham
Fecham-se janelas
As bocas se calam
Os gestos se escondem
Quando ele pergunta
Ninguém lhe responde
Só insultos colhe
Solidão vindima

O rosto lhe viram
E não querem vê-lo
Seu longo combate
Encontra silêncio
Silêncio daqueles
Que em sombra tornados
Em monstros se tornam
Naquela cidade
Tão poucos os homens[278]

Publicado originalmente em *Livro Sexto*, último texto da seção "As Grades", o poema é composto por 37 versos, dispostos de uma maneira que, logo em um primeiro momento, leva a um estranhamento e a uma questão: haveria um modo correto de o ler? Os versos estão dispostos em duas colunas: a esquerda conta com dezenove versos, e a direita, com dezoito. Elas não estão, no entanto, dispostas uma ao lado da outra em uma reta: a coluna menor aparece um pouco abaixo da maior, o que visualmente provoca uma ruptura entre os versos. Como as linhas não aparecem em espaços equivalentes, o leitor é levado a uma experiência distinta: é possível ler o poema por colunas ou fazer a leitura como um caminho: do verso primeiro da esquerda ao primeiro da direita e assim por diante, em uma espécie de descida em zigue-zague.

O poema, metricamente, é composto por versos em redondilha menor. O primeiro verso – disposto na coluna da esquerda – tem seu sentido continuado no primeiro da coluna direita. Essa é a dinâmica da leitura que aqui é proposta, uma vez que o texto é elaborado a partir de suas frases curtas, ligadas em grande parte por preposições e pronomes. Pela sintaxe, observam-se, primeiramente, períodos fragmentados pela divisão espacial do poema.

A exemplo temos os quatro primeiros versos (dois da esquerda, dois da direita) que compõem um período completo com apenas um verbo conjugado: "Tão longo caminho / Quanto passo andado / E todas as portas / Encontrou fechadas". Assim, se imaginarmos um ponto final, teríamos um período completo, formado por uma única oração. Essa ligação entre os versos é possível e constrói um sentido pleno, por isso a

[278] ANDRESEN, S., 1970, pp. 45-46.

leitura da esquerda para a direita se configura como uma alternativa satisfatória para a leitura.

Observa-se a ausência de pontuação – traço da poética de Sophia Andresen –, o que reafirma a estruturação dupla possibilitada pela disposição dos versos. A ausência de marcações gráficas torna a sintaxe do texto fluida e dinâmica, levando à ideia de movimentação, como se estivéssemos diante de degraus que são percorridos em zigue-zague. Apesar de não haver pontuação, é preciso considerar as relações semânticas e sintáticas que os versos apresentam: o verso inserido à esquerda completa-se com o que está à direita, determinando o ritmo e a progressão do texto. Dessa maneira, a leitura obedecendo ao caminho ziguezagueante é a preferível para esta análise.

O zigue-zague também se refere ao tortuoso caminho descrito pela voz poética já no primeiro verso: "Tão longo caminho / Quanto passo andado". Assim, o movimento da leitura percorre as longas distâncias trilhadas por alguém. O primeiro verso apresenta uma ideia de extensão na sua leitura, definida pelos sons nasalizados das sílabas "tão", "lon" e "minho". Esse aspecto é intensificado pela imagem do terceiro verso: as portas fechadas. É, então, a noção de alguém que anda ziguezagueando atrás de entradas, mas nenhuma está aberta. A estrutura em colunas reflete esse itinerário errante de alguém que busca em vão uma abertura. É interessante notar a estrutura em zigue-zague como algo diferencial dos poemas de Sophia Andresen, pois a autora quis espacialmente marcar a tortuosidade do percurso.

A sombra que percorre esse caminho é errante. Se considerarmos que o nome do poema é "Cantar", tal imagem suscitaria a presença marcante de um ser que cantasse. Contudo, nesse poema, observa-se uma voz lírica que fala sobre um alguém – marcado pelo uso da 3ª pessoa do singular – descrito por sua sombra, a qual, conforme indica o terceiro e quarto verso, andou, mas encontrou fechadas todas as portas.

Assim, a voz poética não descreve um homem, mas, sim uma sombra que está em um longo caminho de buscas e questionamentos. A sombra é a projeção obscura produzida pela interceptação da luz por um corpo, porém, em "Cantar", ela representa a metáfora do homem obscurecido, daquele que está em um longo combate e encontra todas as portas fechadas. É também obscuro porque não pode ser identificado, está oculto em sua longa procura. Nesse sentido, aproximamo-nos do contexto sociopolítico em que "Cantar" se insere.

Em um período ditatorial, de repressão, censura e ameaça, podemos ler a sombra como o resultado da opressão vivida. O homem não é nomeado, não aparece claramente no poema, pois não pode ser identificado em sua procura. A imagem das portas fechadas reforça essa leitura, pois ela representa a ausência de liberdade, a recusa de outros homens em abrir uma porta para aquele que procura, ou seja, a negação do apoio e a aceitação da injustiça e da desumanidade que é enfrentada por todos. A sombra busca portas abertas em vão, pois este é o "tempo de ameaça e de medo". Nesse sentido, pela opressão do regime e pela aceitação dos outros, aquele que procura romper esse contexto expressa-se pela imagem da sombra – um indivíduo sem identidade, pois o tempo é de ameaça e medo.

Tal sombra "desenha as paredes / sob o sol a pino / sob as luas verdes". Essa imagem nos indica o quão longos são a sua procura e o seu percurso, o que marca e intensifica a passagem do tempo. Observamos também que a referência temporal ao dia aparece por meio de uma oposição, a qual pode reforçar o desejo de liberdade em um tempo de penúria, que a luz transformou-se em grades.

O sol a pino representa o ponto mais alto que o astro pode alcançar na abóboda celeste. É um momento em que seus raios atingem verticalmente a terra, e a plena luminosidade é alcançada. Essa imagem contrasta com as "luas verdes", que podem ser compreendidas como o momento em que a lua está encoberta pelas nuvens, e sua luminosidade fica ora acinzentada, ora esverdeada, uma vez que a visão do satélite natural torna-se quase um esboço no céu.

Tal oposição mantém-se nos versos seguintes, o que nos leva a pensar nos contrastes que formam o caminho trilhado pela sombra errante:

A água de exílio
É brilhante e fria
Por estradas brancas
Ou por negras ruas

As estradas são brancas, mas as ruas são negras. Essas imagens podem ser lidas pela oposição dia e noite dos versos anteriores. As estradas são claras, iluminadas, representando a luz do dia no percurso da sombra errante. Seu caminho mantém-se até a

noite, e sua busca acontece na escuridão das ruas. Ocorre, assim, a marcação do tempo da ação da sombra – o longo percurso.

As duas imagens também podem ser lidas sob o viés da forte militarização e do policiamento que os espaços públicos apresentam durante períodos de ditadura. As estradas, por exemplo, sempre têm forte controle de fronteiras, justamente para evitar fugas e exílios e capturar presos políticos que se opõem ao regime. O branco, assim, não teria no poema um aspecto da claridade positiva que a poesia andreseniana busca, mas, sim, uma noção de apagamento, de quase anulação, pois as suas vias não levam ao lugar desejado, a liberdade. O branco também pode ser lido como a luz da tortura, que permite a investigação daqueles que se opõe ao regime. As ruas negras, por sua vez, podem ser lidas como espaços obscuros, ocupados pela opressão do policiamento e pela ameaça constante da delação.

Ainda por uma relação de quase oposição, podemos pensar na água do exílio. A água – elemento fundador, de origem – torna-se a água do exílio, é brilhante, mas é também fria. Assim, se o exílio passa a ser a única opção em um país ocupado, imperado pelo medo, tal alternativa concretiza-se em frieza. O exílio parece, em um primeiro momento, a única possibilidade de fugir do cerceamento e da violência que o sistema impõe, por isso o adjetivo "brilhante". Porém, não é algo seguro e acolhedor, e a falta de seu país torna essa opção fria, pelo sofrimento causado.

A sombra errante mantém-se em seu longo percurso, reforçado pela repetição do verso "Quanto passo andado", os quais são dados "Por amor da terra", que se define, no momento, como "país ocupado" controlado pelo medo. Nesses versos, observamos a denúncia clara e objetiva do regime ditatorial que tornava Portugal uma nação ameaçada pela violência e pela limitação intelectual. A sombra do homem continua sua jornada, mas as portas continuam a se fechar.

Essa ideia é inserida no poema a partir do uso da metonímia. "Portas" e "janelas" aparecem como representação de espaço, local. Podemos pensar nesses elementos como estrutura de uma casa e, por extensão, cidade e, em uma gradação de sentido, nação. São símbolos de uma forma de liberdade, pois representam os canais de entrada e saída e o limite entre o dentro e o fora. Fechadas, significam o terror e a ameaça e reforçam o encarceramento em que o homem português vive e impossibilita a proximidade daquele que está fora por causa da coerção e do controle.

A partir do 11º verso da esquerda, temos partes que representam o homem: olhos, rostos, bocas. Novamente, observamos o recurso da metonímia, e esses fragmentos de homens podem ser lidos de duas formas: primeiramente, pelas funções que essas partes praticam. Os olhos se fecham para não enxergar o terror que se passa. No mesmo sentido, as bocas não falam, não se pronunciam, não denunciam toda a ameaça que as envolve. A boca é o canal que exerce a função de comunicação, porém, no poema, ela está calada. Esse silêncio, como a ausência da linguagem, é tão poderoso quanto a própria presença dela. O silêncio não é a ação de não falar. É a não ação. Os rostos desviam o olhar e "os gestos se escondem", ou seja, não há ação dessas pessoas. Como se estivessem paralisadas, elas se eximem de ajudar o outro, em oposição à busca incessante da sombra errante cantada pela voz poética.

A inação das pessoas reforça a imagem do isolamento da sombra que procura. A solidão aparece numa construção interessante no verso catorze da coluna direita: "Solidão vindima". A palavra "vindima" refere-se à colheita de uvas, fruta que é um símbolo marcante cultural e economicamente a Portugal. Mas o símbolo aparece dando uma qualidade à solidão, pois a nação está calada. Os símbolos não falam mais pela nação, o que é intensificado pelo silêncio das bocas que se calam. Assim como vimos no poema "Regresso", os símbolos portugueses talvez não possam mais representar o que os homens daquela terra são, pois o vínculo entre a nação e seus indivíduos é rompido por um governo que ocupa e submete.

Tal visão da submissão é, novamente, um contraste com o projeto poético andreseniano, que está presente no poema por meio da busca da sombra. Se a política é a ação do homem que visa gerir e integrar os seus semelhantes em um território que lhes é comum, a ditadura mostra-se o oposto dela: são homens que não buscam administrar o bem de todos, mas, sim, impor aquilo que acreditam ser a ordem e o correto, com base em valores que não são compartilhados por todos, uma vez que são instaurados por meio da opressão, da violência, do cerceamento e do medo.

No poema, Sophia Andresen representa de forma concretizada substantivos abstratos, como o insulto e o gesto. Esses substantivos aparecem ligados a verbos de ação que, geralmente, são associados a substantivos concretos: "os gestos se escondem" e os insultos são colhidos. Da materialidade dada pelos verbos, a autora cria imagens mais concretas para o gesto e o insulto – termos que são formas de linguagem. Os

gestos representam a ausência de ação dos outros indivíduos, o que contrasta com os insultos que “brotam”, surgem a todos os momentos e podem ser colhidos.

Os insultos podem ser lidos como as ofensas verbais que os órgãos de controle utilizam para submeter aqueles dos quais desconfiam e reforçam a violência e a ameaça do mesmo momento. As portas se fecham e os gestos se escondem, imagens que reforçam o cenário de cerceamento da liberdade. Assim, a linguagem, que representa parte da construção de uma nação, exprime, em ambas as imagens, a impossibilidade de pensamento livre de controle, o que é enfatizado pelo silêncio dos homens.

O silêncio é enfatizado pela imagem dos rostos que se viram, os quais, formados pelas bocas e pelos olhos dos versos anteriores, relacionam-se à ideia de identidade. É pelo rosto que um indivíduo é identificado, mas, no poema, eles aparecem virados e se recusam a ver a sombra errante. Além de representarem a negação de apoio ao combate protagonizado pela sombra, os rostos, ao se virarem, não se deixam ver, não são identificados. É a identidade do povo que está obscura, encoberta e escondida pela opressão e pelo cerceamento.

A língua é um fator que aparece fortemente ligado ao “longo combate” da sombra errante no poema, o qual, porém, somente “Encontra silêncio”. O não dizer dos homens torna-os sombras. No entanto, diferentemente da sombra errante, temos sombras passivas, que renunciam o seu direito de falar e agir. A primeira sombra é a projeção de alguém que age, que busca, mas encontra as portas e janelas fechadas e a quem rostos se viram. Esse indivíduo, que trilha um extenso caminho, só recebe insultos e vê seu longo combate encontrar somente silêncio. As sombras finais não falam e não agem: a não ação transforma homens em “monstros”, em sombras que refletem os tão poucos homens que habitam a cidade.

A monstruosidade, assim como os animais dos poemas anteriores, pode ser lida como uma alegoria da conivência e da passividade dos cidadãos. Um homem que não luta para transformar seu mundo não exerce aquilo que o distingue como tal, transformando-se em animais, sombras ou monstros. Nesse resumo do percurso feito pelo alguém sobre o qual narra a voz poética, observa-se a cisão da linguagem como elemento que insere na cidade “homens sombras”. Essa reflexão retoma de forma concreta e clara não somente um contexto político em que há cerceamento da liberdade, mas também uma situação em que o silêncio define a omissão e a passividade daqueles que optam por não agir.

A autora parte, nesse sentido, de símbolos e figuras formadoras de uma imagem maior, a nação: o amor da terra – ligação ao território – inscrito no oitavo verso direito; a língua – expressa pelas palavras gestos, insultos e silêncio e pela dupla perguntar-responder – e o povo e sua identidade – representado por termos como olhos, boca, rosto, ninguém. Só se chega à noção de país por meio da ligação e equilíbrio de todos esses fatores, mas não é a essa situação de inteireza que a voz poética vê ao seu redor.

Tais elementos formadores da nação aparecem espacialmente inscritos: eles estão em um território que se encontra sitiado pelo medo, pelo silêncio e pela ocultação. Da mesma formam que os homens aparecem fragmentados em "bocas", "olhos" e "gestos", o ambiente também o está: a voz poética fala de alguém que encontra portas e janelas fechadas "num quarto fechado". A voz poética encontra, assim, um ambiente em que nada está aberto, nada está livre, pois as janelas e portas, canais de passagem, estão cerradas. As imagens enfatizam esses canais, mas eles não permitem a liberdade de entrar.

Observamos, então, uma construção da nação por sua ausência, por sua divisão e por seu cerceamento. O canto da voz poética e o combate da sombra errante contrastam com a inação dos outros indivíduos, que estão subjugados e limitados pelo regime instaurado há tanto tempo em seu país. A paralisia desses homens faz deles sombras passivas, que se tornam monstros. Temos a denúncia de uma nação cujo povo encontra-se limitado, preso e incapaz de agir em tempos de ditadura.

Como observa Helena Malheiro, "Em 'Cantar', também a estrutura gráfica do poema, em duas colunas paralelas onde os versos voluntariamente se desencontram, transmite-nos a fragmentação que o 'tempo divido' impõe ao sujeito".[279] Esse "tempo dividido" refere-se à ditadura, à violência e à ameaça por ela impostos. Assim, "construído como um jogo de ecos, este poema [...] repete, ainda de forma mais enérgica, a temática do exílio, da solidão e do medo".[280]

Nesse sentido, convém analisarmos o título do poema. "Cantar", inicialmente, possibilita uma dupla leitura. Podemos pensar no verbo cantar, isto é, na ação de expressar-se vocal e melodicamente acerca de um determinado conteúdo, e também no substantivo "cantar", como o próprio canto, a composição poética propriamente dita.

---

[279] MALHEIRO, H., 2008, p. 93.
[280] Ibidem.

Aparentemente sutil, a dupla semântica já indica um questionamento que orienta o poema: existe o cantar – o canto – sem a possibilidade de cantar – a ação?

Essa dupla leitura vincula-se ao elemento contextual fortemente marcado no poema, uma vez que a voz artística em Portugal, na década de 60, enfrentava uma forte limitação ideológica. Ainda que houvesse o canto, a ação cantar estava reprimida. A censura, arma elementar de coerção do governo autoritário, foi um fator de cerceamento de diversos escritores contemporâneos a Sophia Andresen, e a própria autora lidou com a proibição e intensa pressão desempenhada pela PIDE, como vimos anteriormente.

O título do poema reforça a expressão da sombra errante, ainda que esteja em um ambiente cerceador. Aqueles que buscam lutar por seus valores contrários ao regime são ameaçados, mas a sombra mantém seu longo combate, o que pode ser lido como uma espécie de canto na tentativa de diálogo que ela estabelece em seu percurso, algo que é dito, mas não é ouvido. Existe um sujeito que tenta cantar, porém ninguém quer escutá-lo. A voz poética, por sua vez, une-se a esse canto. O cantar, assim, encontra sua expressão no longo caminho desempenado pela sombra errante que, mesmo encontrando todas as portas fechadas, mantém sua luta.

Além da questão sociopolítica, o termo "cantar" também suscita uma relação fundamental com a tradição helênica, tão cara a Sophia Andresen. Para que se entenda essa influência, é importante conhecer a maneira peculiar como se estrutura o mundo grego. Ele é organizado pelo discurso numinoso, isto é, influenciado pelo aspecto divino, o que pode ser visto na obra de Hesíodo, a *Teogonia,* a qual canta a origem dos deuses. Jaa Torrano explica, em seu prefácio à edição desse livro, que "Sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida que vieram à luz pela primeira vez".[281] Ligado à presença sagrada das Musas, o cantar é o exercício por excelência da linguagem, a qual, por sua vez, é imanente ao ser. A *Teogonia* organiza-se, assim, pela ideia de que o ser – a presença, a aparição – ocorre na linguagem e pela linguagem, porque é ela a força divina de nomear. Como observa Jaa Torrano,

> A rigor, não há na *Teogonia* uma *relação* entre linguagem e ser, mas uma *imanência recíproca* entre eles. Na *Teogonia* o reino do ser é o não esquecimento, a aparição (*alethéa);* toda negação do ser vem da

[281] TORRANO. In: HESIODO, 2007, p. 19.

> manifestação da Noite e seus filhos, entre eles o Esquecimento (*léthe, lesmosyne*). A linguagem [...] é filha da Memória, ou seja, desse divino Poder trazer à Presença o não presente, coisas passadas e futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição (*alethéa*), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. [282]

Na visão de Hesíodo, o elemento sagrado da linguagem, ou seja, seu poder de revelação, torna-a em "raiz originante de todo o poder e o exercício de poder"[283], conforme observa Torrano. O exercício do canto, dessa maneira, liga-se de modo imanente ao poder sagrado da linguagem e a toda forma de poder decorrente dele. Assim, Sophia Andresen, ao trazer a palavra de forma concreta e objetiva, cria um vínculo entre o aspecto clássico, o qual vê na linguagem o poder de presentificar o universo e os seus elementos, e o aspecto político, representado por meio da censura, do cerceamento da liberdade e do poder intenso inerente à linguagem.

A linguagem é, portanto, fundamental na reflexão promovida pelo poema. Desde o título, Sophia Andresen alude ao poder da linguagem e do canto sagrado, presentificado pelos gregos arcaicos por meio das musas que apresentam o mundo e organizam-no, revelando o poder da palavra, algo presente na sua obra poética como um todo:

> A poética de Sophia Andresen transita entre a revelação (*aléthea*) e o esquecimento (*lesmosyne*) e baseia-se, fundamentalmente, no conceito de justiça (*díke*) cognato do verbo latino *dico* (*dicere*). Dizer é a palavra-mote que será glosada em toda a sua obra, não apenas como garantia da existência da coisa nomeada [...] mas, sobretudo, como postura ética, em que a beleza e o horror do mundo são ditos para serem vistos.[284]

"Cantar" no poema representa a longa busca da sombra errante que, apesar da censura, da opressão do governo e da aceitação dos outros indivíduos, manteve seu combate. O termo representa também o combate da voz poética que expressa seu canto. A autora volta-se para a totalidade vendo na sua ausência a presença da escuridão e do horror, mas reforça a ideia de que a palavra pode instaurar a possibilidade justa do

---

[282] TORRANO. In: HESIODO, 2007, p. 29.
[283] TORRANO. In: HESIODO, 2007, p. 31.
[284] POMA, P., 2011, p. 107.

equilíbrio e da inteireza do homem em relação à sua pátria. E, por meio do seu canto, exprime sua busca pela inteireza, ainda que cante o tempo do país ocupado.

Em consequência dessa situação, temos, muitas vezes, o exílio, ideia que é tematizada em alguns poemas de *Grades* direta e indiretamente. O termo é definido pela noção de desterro, isto é, "des-terra", uma separação da terra. A ação de exilar-se pode acontecer por degredo, ou seja, pena judicialmente imposta ou pode ser uma decisão do próprio indivíduo. Em tempos de governos totalitários, é comum ouvirmos falar de pessoas que foram exiladas ou se autoexilaram, numa tentativa de fugir de alguma punição que teriam no seu país. Entretanto, em *Grades*, podemos pensar, além desses significados, em uma terceira noção: o sentimento de não pertencimento de um indivíduo em sua própria terra, ainda que nela permaneça e viva.

Como vimos, a voz poética de "Este é o Tempo" fala de um "tempo em que os homens renunciam" [285]. Tal recusa pode ser lida como uma desistência de sua pátria. Em tempos sombrios, os homens renunciam a muitas coisas, como sua liberdade, seu poder de decisão, sem bem-estar. Mas, quando se torna necessário distanciar-se fisicamente do lugar de origem para poder sobreviver, também temos uma renúncia. Em um contexto de ditadura militar, como se configura o contexto de *Grades*, podemos pensar que os homens – seja voluntária ou involuntariamente – renunciam à sua cidadania, ao seu papel político, à sua liberdade. Nesse sentido, essa renúncia pode ser lida como uma espécie de exílio.

Em "Cantar", como observamos, temos o homem isolado que caminha sozinho e depara-se com a "água de exílio". Essa ideia é retomada no poema "Exílio", também publicado originalmente em *Livro Sexto:*

> Quando a pátria que temos não a temos
> Perdida por silêncio e por renúncia
> Até a voz do mar se torna exílio
> E a luz que nos rodeia é como grades[286]

O primeiro verso já nos indica a ideia discutida: o exílio não é necessariamente objetivo e físico. O fato de os homens não estarem mais conectados à terra – ainda que estejam espacialmente nela – já se configura como uma imagem de exílio. Ser exilado

[285] ANDRESEN, S., 1970, p.13.
[286] Ibidem, p.33.

significa afastamento, isolamento, o que, para a voz poética, é resultado de uma nação que se perdeu "por silêncio e por renúncia". O indivíduo, então, que olha o seu país liderado por um governo que não o representa sente-se, por extensão de sentido, desvinculado de sua terra. Nesse sentido, no contexto português, a voz poética andreseniana fala de um ser que se sente exilado, sozinho e aprisionado, pois o mar, que outrora abriu as portas do mundo a Portugal e foi o grande símbolo nacional que ligou terras, agora não une mais nada, somente separa. E a luz que o clareia já não é mais a do Sol, mas é a do aprisionamento, do medo, da opressão e da ameaça.

Dentro desse contexto de exílio, o indivíduo que não deixa sua terra tem duas opções. Ele pode aceitar a submissão, calando-se na sua condição de oprimido, ou ele pode negá-la e enfrentá-la, como afirma a voz poética do poema "Carta aos amigos mortos", original de *Livro Sexto:*

> [...]
> Porém aqui eu escolhi viver
> Nada me resta senão olhar de frente
> Neste país de dor e incerteza.
> Aqui eu escolhi permanecer
> Onde a visão é dura e mais difícil
> Aqui me resta apenas fazer frente
> Ao rosto sujo de ódio e de injustiça
> [...]

Se o país de "dor e incerteza" é onde a voz poética escolhe ficar, não lhe resta outro caminho que enfrentar a sujeira do ódio e da injustiça e resistir. A resistência também vem combinada neste poema à ideia de romper esse contexto. Encarar a situação e não a aceitar é o que descreve a voz poética nessa "Carta". Como vimos anteriormente, Sophia Andresen afirma, em uma correspondência para Jorge de Sena, que para ela poesia e vida são a mesma coisa, assim, para fazer frente a esse país ocupado pelo medo e pela injustiça, a autora se vale da poesia.

O que temos no segundo eixo é, então, a denúncia do contexto político dominado pela opressão e pela separação do homem de sua terra. É o canto que desafia a repressão e a limitação da liberdade instauradas pelo regime ditatorial. Esse cantar representa o combate de homens que não concordam com a situação política que esmaga e ameaça sua nação e ele se destaca em uma circunstância em que os indivíduos renunciam sua pátria na medida em que aceitam a realidade ou a ela são coniventes. São

poemas de um tempo em que o homem, ao dizer o que pensa e o que deseja para seu país, precisa enfrentar a força e as barreiras impostas pelo poder. Nesse cenário, como observa Malheiro,

> O próprio ser é forçado a perder-se dentro de si neste 'tempo em que os homens renunciam'. É este o "tempo dividido" de Sophia, um tempo fracturado por uma ditadura que divide em vez de unir e que separa o homem da união e da harmonia com o real. Este é o tempo em que o homem se "divide" porque não se reconhece nem reconhece o mundo que o rodeia, perdeu-se dentro dele e dentro de si.[287]

Para Sophia Andresen, a poesia se configura como o espaço, o conteúdo e a linguagem em que a totalidade se torna possível. É por meio dela que faz frente ao país de selva obscura. É a possibilidade de cantar em tempos de terror e de cerceamento. É por meio dessa ideia que iniciamos as análises do último eixo temático proposto para a leitura de *Grades*.

4.3. Poema: selo da aliança do homem com as coisas

A ideia que nomeia este subcapítulo é extraída do ensaio "Poesia e Realidade", na parte em que Sophia Andresen busca definir o que é o poema após ter elaborado a diferença entre a Poesia e a poesia. O poeta, segundo a autora, "vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema". Ele é, assim, uma criação, é a linguagem da poesia e a união do homem ao seu mundo:

> O poema é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisa o nosso amor pelas coisas. O poema aparece como um medianeiro. Aparece ao lado da lacuna, que impede a união absoluta com a Poesia. É uma forma de tornar total o que estava incompleto. Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua. [...] Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas.[288]

Nesse sentido, o poema expressa a busca da poesia pela relação justa do homem e das coisas do mundo, o que constitui, como vimos anteriormente, a moral da poesia da

---

[287] MALHEIRO, H., 2008, p. 87.
[288] ANDRESEN, S., 1960, p. 54.

qual Sophia Andresen fala. Assim, neste terceiro eixo, buscaremos apresentar os poemas de *Grades* que trazem a matéria política inserida no projeto poético andreseniano, ou seja, a noção política não será necessariamente circunscrita no contexto sociopolítico português, nem trará necessariamente vultos e símbolos históricos como elementos de reflexão sobre a situação política. Teremos, neste terceiro grupo, a noção de política unida à noção de poesia, como a busca pela relação justa entre os homens e o meio em que vivem, o que se configura como o projeto po-ético da poeta.

Entretanto, como sabemos, *Grades* é publicado em um cenário no qual essa relação entre o homem, seu semelhante e sua nação estava há muito tempo fragmentada. E o país aparece ocupado pelo medo, pela violência e pela opressão. E é nesse contexto que a política, na visão de Sophia Andresen, coaduna-se com a poesia:

> Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra. Procuramos o coincidir do estar no ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca da poesia.[289]

É então que esses elementos se unem: a totalidade passa pelo o que é política e pelo que ela representa para os homens.

Nesse sentido, por meio da denúncia das mazelas enfrentadas pela sociedade portuguesa, Sophia Andresen cria em *Grades* essa união entre sua poesia e sua visão política. Isso ocorre, por exemplo, no poema "Esta Gente", extraído do livro *Geografia*, no qual a voz poética relata e se posiciona sobre o alheamento e a manipulação do povo português.

> Esta gente cujo rosto
> Às vezes luminoso
> E outras vezes tosco
>
> Ora me lembra escravos
> Ora me lembra reis
>
> Faz renascer meu gosto
> De luta e de combate
> Contra o abutre e a cobra
> O porco e o milhafre

[289] ANDRESEN, S. 1977, p.78.

Pois a gente que tem
O rosto desenhado
Por paciência e fome
É a gente em quem
Um país ocupado
Escreve o seu nome

E em frente desta gente
Ignorada e pisada
Como a pedra do chão
E mais do que a pedra
Humilhada e calcada

Meu canto se renova
E recomeço a busca
De um país liberto
De uma vida limpa
E de um tempo justo

A expressão "esta gente" faz uma referência a um povo, o qual pode ser lido como o povo português em razão do contexto de publicação da coletânea. Esse povo aparece descrito novamente pelo seu rosto, como vimos em "Regresso", por meio de uma antítese entre os adjetivos luminoso e tosco, algo bruto, rústico. Da antítese, a voz poética parte para um quase paradoxo ao definir o povo ora como escravo, ora como rei.

Ao "escravo", podemos relacionar a ideia de manipulação e de alienação política dessa gente, tornando-a escrava de um regime que se impõe pela força ideológica e física. É importante ressaltar que as ditaduras modernas "tendem sempre a apresentar-se como expressão legítima dos interesses e das necessidades do povo" [290], com o objetivo de manter o controle necessário para a manutenção da ordem e do poder. Assim, "o povo é forçado a manifestar uma completa adesão à orientação política do ditador a fim de que este possa proclamar que sua ação apoia-se na vontade popular" [291], pois o salazarismo

> tentou, também ele, «resgatar as almas» dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, «no pensamento moral que dirige a Nação», «educar politicamente o povo português» num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional. Neste contexto, sustenta-se a ideia de que o

[290] BOBBIO, 1998, p. 374.
[291] Ibidem.

> Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador.[292]

Desse modo, temos um povo controlado e submisso, por isso a imagem da escravidão.

Essa descrição acontece por meio de orações e construções alternativas, ora assumindo uma característica, ora outra, o que sugere, por um lado, um caráter mais instável dessas pessoas, e, por outro, qualidades opostas que, de certa forma, complementam-se, criando uma população que se caracteriza por suas fraquezas e suas virtudes. Esse caráter mais cindido do povo suscita na voz poética a vontade de lutar e resistir contra um Estado que tira da sua própria gente a liberdade e os direitos de construir sua pátria por meio da participação política.

Essa gente inspira o combate porque é moldada pela luta diária pela sobrevivência, seus rostos são desenhados "por paciência e fome". Paciência de esperar que as condições de pobreza que Portugal apresentava na época em que se instaurou a ditadura do Estado Novo fosse modificada, como vimos no capítulo 1 deste trabalho. E a fome que talha o rosto desse povo como um escultor molda a madeira, esculpindo os detalhes do sofrimento e da miséria nas curvas da face.

É sobre esse povo que o poder se instaura e se impõe, e a imagem que a voz poética apresenta é novamente o país ocupado, o qual "escreve seu nome" à custa do controle da população. A noção de "escrever", aqui, pode ser lida como a presentificação da ocupação. Tal ideia aproxima-se à de Sophia Andresen de escrever os poemas que escuta, tornando-os, assim, realidade. Assim como dizer, escrever seu nome é uma maneira de se tornar presente. O país ocupado, então, é real na medida em que escreve seu nome nos rostos, talhando-os pela miséria e pela alienação.[293]

Nesse país ocupado, a gente é "ignorada e pisada", e essa ocupação lembra uma invasão de tropas estrangeiras que subjuga o povo e viola seus direitos, à maneira de um estado de sítio. A voz poética reifica o povo ao mostrar que o Estado o trata como um objeto, comparando-o a uma pedra, "E mais do que a pedra / Humilhada e calcada". A coisificação do homem é um mecanismo pelo qual Sophia Andresen pode indicar o

---

[292] ROSAS, 2001, p. 1032.

[293] A palavra "alienação" é usada no trecho com o sentido de alheamento, controle e distanciamento daquilo que lhe é próprio, nesse caso, as liberdades e os direitos do cidadão.

quanto a humanidade de seu povo é esmagada pelo Estado Novo, tanto pelo controle ideológico como pelo cerceamento das liberdades individuais. Essa ideia se reforça se considerarmos as condições de pobreza que grande parte da população portuguesa enfrentava.

A última estrofe rompe a denúncia do povo reificado pelo sofrimento e pelo poder do Estado e traz um aspecto positivo de esperança. É pelo povo que o canto da voz poética se renova e a busca pela liberdade da nação se reinicia. É interessante considerarmos esse reinício sob o viés temático do eixo 2, trabalhado anteriormente. Neste, havia poemas de denúncia, de um tempo dividido em que a nação aparecia ocupada e seu povo limitado. No eixo atual, ainda que haja essa denúncia, ela aparece inserida num projeto poético mais amplo do que a denúncia política sobre o contexto de Portugal. Assim, conseguimos observar de uma forma mais clara em "Esta Gente" o projeto poético que contempla o político, e não o político que aparece de forma preponderante.

A liberdade, por exemplo, aparece como um elemento importante na obra de Sophia Andresen, ao lado da clareza e da presença das coisas. A busca pela justiça também une-se à procura pela liberdade. No poema "Esta Gente", observamos de forma explícita esse aspecto, e não por meio de seus valores opostos, como acontece nos poemas do grupo anterior. A voz poética deseja um "país liberto", um país que deixe de ser ocupado por homens que não acreditam nesse direito. Salazar, em um discurso feito à imprensa em 1932, afirma que "autoridade e liberdade são dois conceitos incompatíveis... Onde existe uma não pode existir a outra".[294] A voz poética, por sua vez, exibe ao leitor seu projeto: busca da liberdade, da clareza e de um tempo justo.

O canto, assim como observamos no poema "Cantar", relaciona-se com a organização do mundo grego. É por meio do canto também que os aedos, os cantores gregos inspirados pelas musas e pelos deuses, cantam os mitos e os deuses, perpetuando e mantendo a coesão e a organização da sociedade grega de Hesíodo e de Homero[295]. Em "Esta Gente", o canto da voz poética se renova ao observar o sofrimento dos homens, e as palavras de força e combate ressurgem. Este é o papel do poeta e a moral da poesia de que Sophia Andresen fala em sua terceira "Arte Poética": "Se em frente do esplendor do mundo nos alegrarmos com paixão também em frente ao sofrimento do

---

[294] SILVA, P., 2013, p. 1928.
[295] KRAUZ, L., 2007, p. 21.

mundo nos revoltamos com paixão".[296] Seu canto, desse modo, renova-se em busca de um mundo de justiça e liberdade.

Essa mesma função do canto pode ser vista também no poema "Pátria", publicado originalmente em *Livro Sexto*, no qual a voz poética canta sua pátria para explicar sua dor diante de sua ocupação:

> Por um país de pedra e vento duro
> Por um país de luz perfeita e clara
> Pelo negro da terra e pelo branco do muro
>
> Pelos rostos de silêncio e de paciência
> Que a miséria longamente desenhou
> Rente aos ossos com toda a exatidão
> Dum longo relatório irrecusável
>
> E pelos rostos iguais ao sol e ao vento
>
> E pela limpidez das tão amadas
> Palavras sempre ditas com paixão
> Pela cor e pelo peso das palavras
> Pelo concreto silêncio limpo das palavras
> Donde se erguem as coisas nomeadas
> Pela nudez das palavras deslumbradas
>
> — Pedra rio vento casa
> Pranto dia canto alento
> Espaço raiz e água
> Ó meu país e meu centro[297]
>
> Me dói a lua me soluça o mar
> E o exilio se inscreve em pleno tempo[298]

O poema se constrói pela anáfora da preposição "por", indicando em razão de que a voz poética canta. Em seu canto, essa voz exprime aquilo que deseja para sua nação, ao mesmo tempo em que indica o que dói nela ao observar sua realidade. Na primeira estrofe, temos um país de pedra e de vento duro, mas a dureza da pedra e do vento não significa aqui uma metáfora para a ocupação do país pelo medo e pela injustiça.

---

[296] ANDRESEN, S., 1970, p. 49.
[297] Na obra *Livro Sexto*, o verso aparece como "Ó minha pátria e meu centro". In: ANDRESEN, S., 2011, p. 429.
[298] ANDRESEN, S., 1970, pp. 29-30.

Diferentemente da realidade, a voz poética expressa, na primeira estrofe, seu desejo de ter um país duro somente em seu aspecto natural: as pedras que formam os montes, que calçam as ruas e o vento que se impõe por sua força. Essa ideia se fortalece nos dois versos seguintes: o canto é pela luz perfeita, e não a luz cinza da noite ocupada. O muro é branco, é claro e limpo. Na descrição do país que deseja a voz poética, temos elementos importantes da poesia andreseniana: a presença do real e a busca pela limpidez e clareza no mundo. Temos também nesse trecho a descrição do espaço físico e da arquitetura de Portugal: o vento, a iluminação e a terra são traços da geografia do país, enquanto a pedra e os muros brancos relacionam-se ao aspecto arquitetônico.

A estrofe seguinte traz a recorrente metonímia do rosto para referir-se ao povo, novamente moldado pela dureza da miséria e da paciência de esperar por mudanças em sua vida. Assim como em "Esta Gente", é por esse povo de rosto desenhado pela pobreza que a voz poética canta sua pátria. Mas, como em "Regresso", esse povo também tem seu rosto claro, voltado para o sol e para o vento, como indica o único verso da terceira estrofe. De certa forma, é uma antítese: o povo é marcado pela miséria, porém tem seu rosto voltado para o sol. É essa oposição que forma a imagem de um povo ora escravo, ora rei que aparece no poema anterior. Um povo que condensa em si a força e a coragem, mas a miséria e a pobreza.

Na quarta estrofe, a voz poética inicia seu canto à pátria por meio de outro elemento fundamental para a constituição desta: a língua. O patrimônio linguístico é um dos princípios da formação dos Estados modernos, e, no contexto do Estado Novo português, a linguagem apresenta um viés importante. Roberto Vecchi, em sua análise do poema, insere-o como uma glosa da relação moderna entre nação e língua[299]. Ele observa que o fazer poético nesse texto se constrói não somente como um exercício lírico mas também como um mecanismo de dizer a pátria, uma vez que a poética é parte da língua e das narrativas do país. O poema é então "Um exercício poético que se faz explorando o subtil limiar de dizer a pátria pelo seu não dizer, registrando a surda fricção produzida pelas desconjunções da nação com suas narrações".[300]

Por meio das palavras, Sophia Andresen engrandece a interpretação do poema a partir do deslocamento do "núcleo crítico do objecto declamado para o problema e sua

[299] VECCHI, R., 2002, p. 258.
[300] Ibidem.

representação (linguística)" [301], valendo-se de uma construção que busca permanecer isenta, inicialmente, de subjetividade. Esse processo tem como base a "qualidade material" de Sophia para a qual Vecchi chama a atenção, pela nitidez do campo visual trabalhado, a materialidade concreta com a qual se trabalham os elementos.

A palavra, então, surge no poema com duas "funções": em um momento, ela faz parte, juntamente com o ambiente e com o povo, da construção do imaginário da pátria – que aparece distante, dada a imagem do exílio que se inscreve nesse tempo, conforme indica o último verso –. Em outro momento, a linguagem torna real essa pátria distante por meio de sua força presentificadora. Assim, quando a voz poética fala "E pela limpidez das tão amadas / Palavras sempre ditas com paixão", a língua se presentifica, em toda sua expressão livre e nítida, pois até seu silêncio é limpo. É a palavra que presentifica essa possibilidade de liberdade, de veemência e de transparência da língua, uma vez que o contexto apenas reproduz palavras manchadas pelo poder, pelo controle e pela demagogia.

Ademais, por meio do léxico variado temos construções que expressam de forma mais objetiva a necessidade do real da poesia andreseniana. Desde a primeira estrofe, a pátria é nomeada, ou seja, há construções que se valem dos substantivos que criam as imagens desejadas. A autora utiliza, além dos adjetivos, construções em que o adjunto adnominal apresenta uma condição ou explicação sobre substantivo nomeado, como ocorre em "país de pedra" e "rostos de silêncio e de paciência". Esse recurso permite às palavras que aparecem como adjuntos adnominais oferecer ao leitor uma imagem mais concreta dos elementos formadores da nação.

Em "País de pedra", por exemplo, há a imagem da "pedra", e não somente uma qualidade. O elemento que forma esse território aparece de forma mais concretizada e mais ativa no poema. No verso "Pelos rostos de silêncio e de paciência" temos uma estrutura semelhante. Os adjuntos adnominais "silêncio" e "paciência" não são somente qualidades dos rostos, mas aspectos formadores do povo. A miséria desenhou silêncio e a paciência nos rostos, e não rostos pacientes e silenciosos. Nesse sentido, a presença de um léxico de substantivos nos leva a enxergar objetivamente a pedra, o silêncio e a paciência como vemos os rostos e espaço físico do país, formando uma noção concreta da pátria e de seu povo.

---

[301] VECCHI, R., 2002, p. 259.

No verso “E pelos rostos iguais ao sol e ao vento”, o uso da comparação também possibilita a presentificação do sol, além da luminosidade por ele oferecida, e do vento. Se a autora, por exemplo, adjetivasse os rostos com o adjetivo “ensolarado”, a imagem do astro não seria tão fortalecida no poema. A partir dessa estratégia de construção, a autora intensifica a relação entre natureza e humanidade, o que configura uma temática importante do plano poético andreseniano. Além disso, ao construir o poema por meio de uma unidade semântica material, a autora relaciona-se com a busca pelo real que caracteriza sua obra poética.

Após construir sua pátria por meio da natureza, do povo e da língua, a voz poética insere-se como elemento de representação da nação. Mas, ao dizer “seu país e seu centro”, a realidade mostra-se: o tempo é de exílio. A lua lhe dói, assim como o mar nela soluça, imagens que oferecem nesse trecho a subjetividade da voz poética que se sente exilada de sua terra. O mar relaciona-se, como vimos, a um importante símbolo de Portugal, além de ser uma das imagens mais recorrentes da lírica andreseniana. Ao nomear a sua pátria, a voz poética depara-se com a dor, que a afasta de sua terra. O canto presentifica a nação e a opõe àqueles que a ocupam. O canto existe, mas sua presença é conflitante com o real, e isso dói na voz poética. Ainda assim, seu canto é dito, e sua pátria, de alguma forma, presentificada.

Nomear a nação em meio a um contexto sociopolítico conturbado é, de fato, uma função que não se configura como fácil para Sophia Andresen. Em uma correspondência a Jorge de Sena, datada de 1961, a autora afirma que sente aumentar a presença da raiva nas ruas de Portugal, pois as pessoas olham os escritores com ódio nas “grossas mãos fascistas” [302]. Além disso, havia o cerceamento ideológico causado pela censura e pelo controle sistemático dos meios de comunicação, o que impedia drasticamente o debate político entre a sociedade e a formação de um senso crítico mais apurado em relação ao que se vivia. Essa limitação ainda era intensificada pela atmosfera de medo e ameaça que predominava no país. É nesse cenário que surge o poema “Procelária”:

[302] ANDRESEN, S.; SENA, J., 2010, p. 51.

É vista quando há vento e grande vaga
Ela faz o ninho no rolar da fúria
E voa firme e certa como bala

As suas asas empresta a tempestade
Quando os leões do mar rugem nas grutas
Sobre os abismos passa e vai em frente

Ela não busca a rocha o cabo o cais
Mas faz da insegurança a sua força
E do risco de morrer seu alimento

Por isso me parece a imagem justa
Para quem vive e canta no mau tempo[303]

Publicado no livro *Geografia,* de 1967, ele aparece como o primeiro poema da seção homônima. Na antologia *Grades*, ele é inserido após o ensaio Arte Poética III. O título do poema, o qual, aliás, não volta a ser citado no corpo do texto, refere-se a uma ave comum nas regiões oceânicas. Sua descrição é familiar para aqueles que costumam andar à beira-mar: de porte médio, a ave tem penas acinzentadas, mas o dorso branco e uma cauda alongada, assemelhando-se a um leque. Sua imagem é parte indissociável das paisagens marítimas.

O termo procelária vem do latim *procellae*, que significa "tempestade no mar". A palavra aproxima-se de "procela", a qual, por sua vez, nomeia as intensas tempestades no oceano, com ventos muito fortes e ondas muito grandes, as famosas e temíveis tormentas. As procelárias são assim nomeadas, pois são pássaros que voam na ventania, as quais geralmente antecedem a chuva. O voo delas é bem próximo ao mar, e, como elas têm uma envergadura média, definida por asas compridas e estreitas, conseguem se locomover com facilidade mesmo no mau tempo. Em consequência dessa habilidade de voo e do hábito pelágico [304], as procelárias são conhecidas, na cultura popular, como um aviso de tempestades. Para os marinheiros, o pássaro costumava ser sinal de má sorte, justamente porque sua presença alertava-os da chuva iminente.[305]

Essa descrição do termo, contudo, parece quase dispensável quando iniciamos a leitura do poema, o qual apresenta onze versos divididos em três trípticos e um dístico

---

[303] ANDRESEN, S., 1970, p. 53-54.
[304] Pelágico: que vive em alto-mar, só vindo a terra no período da reprodução (diz-se de aves marinhas, como os albatrozes e pardelas). In: Dicionário Eletrônico Houaiss.
[305] BEJCEZ, Vladimír; STASTNY, Karel, Enciclopédia das aves: as várias espécies e seus habitats. Florianópolis: Livros e Livros, 2002. CASTRO, Peter; HUBER, Michael E., *Biologia Marinha.* 8. ed. São Paulo: AMGH Editora, 2012.

ao final. Logo na primeira estrofe, a voz poética apresenta a procelária como a ave que vive na instabilidade da natureza: é um animal das ventanias e da grande vaga, ou seja, onda. Não somente vive nesse espaço agitado como também "faz o ninho no rolar da fúria". O ninho é uma estrutura elaborada para receber os ovos, mas é frágil, feito de pedacinhos de madeira e folhas secas. O ninho da procelária, porém, é feito no "rolar da fúria", uma imagem antitética. Nesse sentido, temos a imagem do animal unida, ao mesmo tempo, à fragilidade e à força.

De certa forma, a imagem da procelária também indica essa oposição: em um primeiro momento, a ave é uma imagem de calma e de leveza. Mas esse ser aparentemente sereno vive na tensão da ventania e da força do oceano. O seu voo é firme, pois aquele que anda na instabilidade não pode se deixar levar, precisa ser objetivo, certeiro "como uma bala" para conseguir continuar seu caminho.

A segunda estrofe segue o esquema da anterior na aproximação da ave à instabilidade do ambiente em que vive. Novamente, a voz poética aproxima uma imagem de fragilidade comum aos pássaros a um caráter de força e determinação, em um tom antitético. Aqui, enquanto os leões marinhos – cuja imagem é robusta, forte – estão abrigados em grutas, rugindo diante do mau tempo e da violência das águas, a procelária – apesar de uma aparente fragilidade – encara a ventania e empresta à tempestade suas asas. Enfrenta o abismo, vai adiante.

A imagem da procelária é, ao longo do poema, descrita por meio de mais oposições: um pássaro que faz do risco sua sobrevivência e "faz da insegurança a sua força". Ele vive na instabilidade e torna-se forte exatamente por isso. Não busca abrigo: ao contrário, vive do arriscar-se. Para a voz poética, a procelária é a imagem justa para quem vive e canta no mau tempo. A ave canta, o poeta também. E o poeta do tempo de Sophia Andresen é aquele que "vive e canta no mau tempo", por isso a procelária parece para a voz poética imagem justa.

Diferentemente dos leões marinhos que se abrigam da tempestade, a voz lírica abandona seu abrigo e o que lhe é conhecido para poder, de fato, sobreviver no mundo e assim, como as procelárias, faz da ventania sua força de vida: "E aprendi a viver em pleno vento"[306]. Os leões marinhos podem ser lidos, se recuperarmos o contexto ditatorial, como os políticos, que "rugem", salvos e seguros em suas grutas, ou seja,

[306] Poema "Para atravessar contigo o deserto do mundo". In: ANDRESEN, S., 2011, p. 417.

expressam-se livremente escondidos pela proteção que o poder político oferece. Assim, em "Procelária",

> A imagem do poeta ou do escritor comprometido regressa aqui de forma veemente, quase épica, contrapondo-se à dupla metáfora que animaliza uma vez mais os políticos, transformando-os em leões do mor que 'rugem nas grutas' como verdadeiros leões mamíferos.[307]

Os leões do mar podem também ser lidos como aqueles indivíduos coniventes, que refutam a ocupação do medo e da ameaça que ocorre em seu país. No poema "Porque", publicado originalmente em *Mar Novo*, de 1958, a voz lírica também traz a oposição, na estrofe final, daqueles que se abrigam do perigo e daqueles que o enfrentam, mostrando que o esquivar é o que torna o indivíduo enfraquecido:

> [...]
> Porque os outros são os túmulos calados
> Onde germina calada podridão.
> Porque os outros se calam mas tu não.
> [...]
> Porque os outros vão à sombra dos abrigos
> E tu vais de mãos dadas com os perigos.
> Porque os outros calculam mas tu não.

O momento da tempestade é também, conforme Sophia Andresen explica em entrevista a Maria Arminda Passos, um momento em que a autora tomou consciência da necessidade dos outros, como vimos no início deste capítulo. Na violência da tempestade, a imagem dos pescadores que lutavam por suas vidas e por seu retorno a terra inspirava na autora uma ideia de força e de salvação.

Como ocorre em outro famoso poema selecionado por Sophia Andresen para a antologia *Grades*, temos em "Procelária" uma ave como elemento central da metáfora criada, aumentando o conjunto de animais que aparece na coletânea. Em "O velho abutre", como visto anteriormente, o pássaro também aparece em uma possível analogia a Salazar. Nesse poema, a autora cria uma relação metafórica a partir da personificação, ou seja, ela dá ao abutre traços dados ao homem, misturando-os com elementos do animal.

---

[307] MALHEIRO, H., 2008, p. 101.

O abutre é sábio (qualidade dada aos homens), alisa suas penas (ação praticada pelo animal), a podridão lhe agrada (o abutre é um animal que se alimenta de carniça e dejetos) – ambivalência de sentidos: a podridão denotativamente agrada ao abutre, pois é dela que ele se alimenta, agradando o abutre metafórico, Salazar, cujos discursos "têm o dom de tornar as almas mais pequenas". Em "Procelária", contudo, a construção metafórica mantém-se mais implícita. Apesar de Sophia Andresen elaborá-la, a voz lírica indica a comparação de forma clara apenas no dístico final, quando afirma explicitamente que a imagem da ave é justa para aquele que canta e vive no mau tempo.

Nas três primeiras estrofes, a voz lírica apresenta a condição da procelária, de uma forma quase narrativa. Diferentemente de "O velho abutre", há somente no quarto verso a personificação da ave, mas o recurso é desenvolvido de forma muito sutil: a ave empresta suas asas à tempestade. Essa imagem é muito visual, dá ao leitor a ideia de movimento – tanto da ventania como da própria ave. O movimento do animal funde-se ao do ambiente. Porém, essa fusão é ambígua: arrisca-se para viver. É essa tensão que oferece para a voz poética a possibilidade de comparação: da mesma forma que, em momentos de tormenta, a maioria das pessoas busca abrigo, há aqueles que fazem do risco, do perigo e do medo o único caminho de sobrevivência e superação.

Podemos pensar nos outros animais que aparecem em *Grades*. Além do abutre, encontramos, na terceira estrofe no poema "Esta Gente", mais alguns animais que são metáforas para comportamentos e defeitos ligados a personalidades do contexto político:

> [...]
> Faz renascer meu gosto
> De luta e de combate
> Contra o abutre e a cobra
> O porco e o milhafre
> [...]

A cobra pode ser lida no excerto como imagem da traição e de falsidade, pois é um animal que engana sua presa ao dar o bote. Já o porco, por seu habitat, pode ser relacionado, muitas vezes, à sujeira, à imundície. O milhafre, por sua vez, pode ser ligado à ideia de perspicácia e da corrupção, uma vez que o animal, uma espécie de gavião ou de águia, é uma ave caçadora de voo alto, golpe certeiro, que "rouba" suas presas. Está ligada também ao orgulho e a opressão em razão de aparecer em diversos

símbolos imperiais, sendo assim, "a perversão do poder".[308] O tempo que as vozes poéticas desses poemas relatam é, assim, repleto de aspectos que sugerem a ameaça, o controle, a corrupção e a mentira.

Temos, assim, abutres, chacais, porcos, cobras e milhafres que representam aqueles que detêm o poder, e esse discurso opõe-se à presença da procelária na coletânea. O bestiário de animais vistos por seu aspecto mais negativo são inseridos "para denunciar de forma violenta e agressiva a ditadura dos poderosos e a miséria física e moral de um povo recalcado e humilhado" [309], como observa Malheiro. Por sua vez, a procelária rompe com esse recurso, sendo a imagem do poeta que denuncia, resiste e ousa cantar um país ocupado pelo medo e pelo terror. Nesse sentido,

> A imagem de 'resistência' e de 'combate' resulta poeticamente perfeita neste alegorismo prosopopeico... [...] A estrutura metafórica que expressa a prepotência instigadora das forcas adversas ao sujeito, opostas à liberdade do seu 'canto', surge neste poema [...] intimamente ligada a um bestiário imagístico redutível aos traços sémicos da irracionalidade e da violência [...].[310]

Essa característica da procelária – ou seja, de viver nas fúrias das ventanias e na incerteza do mar aberto – é uma qualidade valorizada para a voz poética, sendo a imagem adequada para aquele que canta no mau tempo, porque, assim, como a ave, deve passar sobre os abismos e seguir em frente. Tal valentia é anteriormente marcada pela voz poética: a ave joga-se no vai-e-vem das ondas e do vento ao invés de buscar um lugar seguro para estar: "Ela não busca a rocha o cabo o cais / Mas faz da insegurança a sua força". Observam-se, nos versos, dois recursos importantes: primeiramente, a enumeração não pontuada, comum aos poemas de Sophia, que dá força e intensidade à ação de não buscar refúgio, levando à valorização desse traço da ave. A repetição, em decorrência da ausência de vírgula, cria para a leitura uma afirmação mais direta e incisiva.

Em seguida, a voz poética intensifica essa impressão por meio da oração adversativa unida pelo "mas". Diferentemente daqueles que, vendo a tempestade se aproximar, procurariam por proteção, a procelária fortalece-se pela instabilidade e não

---

[308] CHEVALIER, J., 1986, p. 61.
[309] MALHEIRO, H., 2008, p. 101.
[310] PEREIRA, Luís Ricardo. *Inscrição da Terra*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 80, apud MALHEIRO, H., op. cit, p. 101.

segurança oferecida pelos ventos e pela tempestade. Por meio da oração coordenada adversativa e da enumeração direta, a voz poética permite uma leitura que reconhece o feitio corajoso da ave, valorizando-o ao relacioná-los àqueles que também tornam-se mais bravios no mau tempo.

A descrição da vivência da ave chama atenção para a concretude da imagem. De fato, a riqueza dos detalhes no desenvolvimento do poema exprime ao leitor uma ideia objetiva da procelária no mar, como uma tela ou um filme. Temos diferentes substantivos concretos que constroem a imagem do pássaro, e, assim como em "Pátria", eles imprimem aos olhos de quem lê o poema a realidade da procelária. Essa imagem muito concreta da ave que vive no tempo das tormentas nos leva a compreender a comparação criada nos versos finais sem que haja a necessidade de falar mais de quem "vive e canta no mau tempo".

Assim como a ave necessita das tempestades para viver, o poeta necessita da poesia. Porém, no contexto em que a autora está inserida, o fazer poético é cerceado, diferentemente da procelária. Se para o animal o perigo vem da ventania e do mar, para os escritores vem da ameaça da censura, da PIDE e de um Estado que não lhes oferece a possibilidade de fazer do seu canto parte da sociedade sem que haja pavor e coerção. Por isso cantam em tempos ruins. Para os homens da nação portuguesa, a violência, a opressão e a miséria são riscos às suas vidas, mas eles voltam seus rostos para o dia claro, pois são iguais ao Sol e ao vento, como vimos em "Regresso" e "Pátria". É desses perigos que os homens tiram força para viver e, assim como o pássaro, fortalecem-se nas condições mais instáveis à sua vivência.

Há ainda o adjetivo "justa" – que qualifica o termo imagem –, o qual pode ser lido de duas maneiras distintas. Temos, inicialmente, a ideia de "adequação", afinal a procelária, como metáfora do poeta, é uma imagem justa, adequada, para representá-lo. Em um segundo momento, podemos ir além da ideia de justeza e pensar na noção de justiça: a imagem da ave que canta no mau tempo é justa – no sentido de equidade – para aquele que deve cantar em tempos sombrios. O poeta é aquele que está implicado no mundo, e nesse caso no "mau tempo", e tem a necessidade de cantar essa realidade. É por meio do seu canto que ele busca a justiça em momentos obscuros, assim como a ave busca sua sobrevivência nas tormentas. A necessidade de poesia da qual fala Sophia Andresen em *Poesia e Realidade* é também essa busca pela justiça. Por isso sua luta não é somente por sua sobrevivência, mas pela verdade, justiça e liberdade de seu país.

Além da antítese fundamental que orienta o poema, ou seja, o ser aparentemente frágil, mas forte na realidade, que consegue, assim, viver no perigo, podemos perceber que, no âmbito da composição do poema e do tema por ele abordado, há também uma oposição. As palavras usadas por Sophia Andresen são, como vimos, claras e objetivas. Os versos são curtos, formados por períodos divididos de forma simples. Há três períodos compostos por subordinação e três períodos compostos por coordenação e somente um período simples. Ainda assim, a linguagem é muito simples, de uma clareza que permite a objetividade do discurso. A pontuação é ausente, o que torna a leitura ainda mais fluida. Toda essa clareza, objetividade e fluidez do poema contrastam com o conteúdo mais tenso da vivência da procelária, criando, assim, uma espécie de antítese entre forma e temática.

Há em *Grades*, assim, a consciência de um "Tempo de injustiça e de vileza", em que Portugal encontra-se ocupado por mentiras, violência, repressão, ameaça e manipulação. Há também a consciência de que aquele que canta nesses tempos vive da tormenta, como a procelária, pois vive sempre o conflito de nomear sua pátria em condições quase inomináveis e em tempos de exílio. Porém, Sophia Andresen faz frente a essa tempestade e renova seu canto, que tem a força de presentificar – assim como o das Musas – seu projeto poético que busca a inteireza. Ela canta porque a política faz parte daquilo que a poesia compreende e de que se constitui. Há, então, a força do canto que nomeia as circunstâncias de terror e a esperança, ainda que utópica, de um dia renomear seu país pela linha clara e criadora do rosto de seu povo. Há também o canto da liberdade. Essa visão aparece no poema "Um dia":

Um dia, mortos, gastos, voltaremos
A viver livres como os animais
E mesmo tão cansados floriremos
Irmãos vivos do mar e dos pinhais.

O vento levará os mil cansaços
Dos gestos agitados, irreais
E há-de voltar aos nossos membros lassos
A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
Através do mistério que se embala
No verde dos pinhais, na voz do mar,
E em nós germinará a sua fala.

O poema é o primeiro texto da seleção de *Grades*, mas é publicado originalmente em 1947 no segundo livro de poesia da autora, *Dia do Mar*. É inusitado que o primeiro poema da seleção seja o último analisado neste trabalho. Porém, buscaremos explorar seus aspectos de forma a explicar por que ele encerra o terceiro eixo.

"Um dia" é composto por três quadras de versos decassílabos e apresenta esquema rímico ABAB / CBCB / DEDE. No primeiro verso, temos uma referência temporal futura e imprecisa: "um dia". É a partir dessa data indefinida que podemos compreender o que a voz poética deseja. É algo futuro que ocorrerá somente quando, depois de mortos, voltarmos:

> É uma esperança utópica porque aspira ao regresso ao estado de liberdade animal, com gestos rápidos e distensos, para aqueles que foram impedidos de se exprimirem e estão fatigados dos "gestos agitados". [311]

Assim, há uma esperança de voltar à liberdade do estado primitivo, original, como os animais, porém seu caráter é idealizado, pois isso só acontecerá com o ressurgimento possibilitado pela morte. Assim, esta deve ser vista em uma chave positiva, pois é "sobretudo renascimento, num encontro real pelo qual o eu se salva".[312]

A voz poética afirma que, apesar do cansaço, os homens irão florir, o que os aproxima do mundo vegetal, das plantas e de suas flores, que florescem e se reproduzem. Essa aproximação, feita por meio da metáfora do florescimento, indica que, nesse futuro indeterminado, os homens serão livres como as plantas, isto é, apesar de serem diferentes, eles se relacionarão com o mundo da mesma maneira. O viés de igualdade é reforçado no quarto verso da primeira quadra, pois os humanos serão "irmãos vivos do mar e dos pinhais". O que pode ser lido como "uma aspiração de florescimento e fraternidade, não social, mas ontológica, entre homens e natureza".[313]

Mas, para que esse viés exista, é necessária a morte, ou seja, é preciso que o homem rompa a "barreira da destruição criada pela vida exterior".[314] Para que o ser humano possa reintegrar-se no mundo de modo igual aos elementos da terra, é

---

[311] SANTOS, H., 1982, p. 172.
[312] MALHEIRO, H., 2008, p. 144.
[313] SANTOS, H., op. cit, p. 172.
[314] Ibidem.

fundamental que haja um ressurgimento. Como observa Eduardo Prado Coelho, é uma "hipótese redentora", pois "a dimensão 'animal' é extremamente poderosa" [315], uma vez que ela estabelece uma relação justa com o mundo. A mesma noção se estende aos elementos vegetais, como os pinhais, que aparecem duas vezes no texto. Na poesia andreseniana, "há a possibilidade de a morte ser perfeita [...]. A morte perfeita é a passagem do tempo comum para o temo fora do tempo" [316], observa Coelho.

Nesse tempo futuro ideal, o vento levará o cansaço dos homens, o que nos leva a crer que o tempo atual é pesado e desgastante. Assim, podemos relacionar essa ideia ao contexto de publicação do poema, logo após o término da Segunda Guerra Mundial. Como vimos no segundo capítulo, apesar de Portugal declarar-se neutro no conflito armado, havia relações questionáveis entre o fascismo e o Estado Novo. Tal ligação intensifica o viés de ameaça e pressão que os órgãos estatais disseminavam na sociedade. O tempo atual da voz poética é marcado pela tensão constante e perigo iminente, o que pode ser lido pela imagem dos "gestos agitados. irreais". O esgotamento do homem atinge seus membros, mas com a redenção desse tempo atual, sua rapidez votará, pois ele será livre como os animais.

Convém ressaltar que a morte, no poema, não se configura como algo negativo, e sim positivo, pois é redentora e reveladora de um novo tempo que seremos parte do mundo como os elementos naturais e os animais. O aspecto negativo está no tempo atual que, apesar de não ser nomeado no texto, apresenta-se como o momento de desgaste e angústia. Logo, é possível compreender uma cisão entre o mundo natural e o mundo dos homens. Enquanto aquele é pleno de liberdade e vida, este representa o cansaço, a agonia e a sobrevivência.

Temos uma aproximação entre esse tempo cantado pela voz poética de ressurgimento e liberdade e o conceito de *physis*, trabalhado anteriormente. A morte possibilitaria um retorno em que os homens estariam religados ao mundo e aos seus elementos naturais, como as árvores e os animais. Já não haveria o cansaço e o exílio impostos por um mundo em que o indivíduo não está unido à sua realidade. Já não haveria o desgaste de pessoas que estão desligadas de sua pátria em razão da imposição do poder e de suas armas. Já não haveria a necessidade de esconder-se, de calar-se, pois

[315] COELHO, E., 1980, p. 24.
[316] Ibidem.

não existiria a supremacia e a subjugação. Todos seriam partes livres que comporiam o mundo em uma relação harmônica.

Ao ultrapassar esse tempo presente de medo e conflito, o indivíduo pode ser livre, conforme apresenta a última estrofe na imagem do caminhar. Essa liberdade ocorre "através do mistério que se embala / No verde dos pinhas, na voz do mar". Tal mistério pode ser lido como a plenitude e a harmonia da natureza. A voz do mar, ou seja,

a sonoridade emitida por esse elemento, germinará nos homens, imagem a qual expressa a reunião do indivíduo, na sua condição de livre, com as águas. O homem – que fala – dirá suas palavras e nelas estará a voz do mar, pois eles se tornam elementos iguais nesse novo tempo. Esse vínculo entre o homem e a natureza aproxima-se da noção da *physis* grega, sendo a total integração e laço de todos os elementos do mundo, inclusive os homens.

Temos, assim, em "Um dia", o tempo idealizado organizado pela *physis*, em que todos os elementos estão conectados entre si, formando um todo que compreende igualmente as partes. Mas o tempo presente não é o da *physis*, e o homem não mais se vê como parte desse todo. Ele não se enxerga como parte em relação a seus próprios semelhantes, por isso o tempo é de medo, de angústia, de esgotamento. O momento da guerra e da ditadura não expressa um vínculo entre homens, mas, sim, a ação de oprimir os mais fracos e a eles se sobrepor, buscando sempre o poder maior.

O que encontramos no poema não é o cantar do "tempo que os homens renunciam", e sim o canto do poeta que deseja a liberdade e a religação. É também o canto do poeta, nesses tempos de selva obscura, a busca pela relação justa entre o homem e o seu mundo, fazendo-a ressurgir. Sophia Andresen entende que a poesia é o canto do ser inteiro e integrado à terra, o que compõe o seu fazer poético e também sua postura política, o que torna seu projeto ser po-ético.

Buscar a totalidade, a justiça e a liberdade pede que a autora olhe seu tempo presente, em que esses valores estavam cerceados. E, assim, em poemas como "Um dia" e "Procelária" temos uma voz poética que deseja a inteireza e o vínculo entre os homens e sua realidade. Procurar a verdade, a liberdade e a religação entre os homens e o mundo é um ato político, e esses elementos compõem o projeto po-ético andreseniano. A moral, a poesia e a política não são para Sophia Andresen valores dissociáveis:

> Foi a poesia que me obrigou a pensar na política. E é a poesia que praticamente me permitiu intervir na política. [...] E a poesia obrigou-me a pensar na política porque me ensinou a não aceitar a degradação da vida. E a poesia ensinou-me a procurar a totalidade que não é o domínio do masculino, mas o acordo com o humano.[317]

Desse modo, a poesia leva a autora a pensar sua realidade e a se posicionar diante do medo e da injustiça que observa, conforme ela afirma em seu ensaio *Poesia e Revolução:* "porque busca a inteireza do homem, a poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária – é o não aceitar fundamental".[318] E a política é a busca pela justiça, pois ela pede uma relação justa entre homens. A poesia de Sophia Andresen também pede essa justiça e para ela "é a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas".[319]

Essa ideia alude as palavras de Octavio Paz: "A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza. [...] A poesia revela este mundo, cria outro".[320] E é esse o projeto poético andreseniano que observamos em *Grades*. A escritora construiu um caminho, por meio da poesia, em que buscou denunciar o sofrimento, o medo, a injustiça e o cerceamento de seu contexto. Ainda assim, falou da importância da resistência nesses tempos obscuros e mostrou sua crença na religação do homem com seus iguais e sua realidade como parte da sua postura política. Por isso, seu projeto é poético. E o espaço em que essa reunião e inteireza se tornam possíveis é o poema. O poema é, então, a aliança do homem com o mundo, o que torna o canto de *Grades* um longo combate e uma intensa resistência para aqueles que estão no mau tempo.

---

[317] ANDRESEN, S., 1975, pp. 05-06
[318] Idem, 1977, p. 77.
[319] Idem, 1977, p. 78.
[320] PAZ, O., 1982, p. 15.

5. Considerações Finais

Em 1964, na época em que ganha o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores, Sophia de Mello Breyner Andresen declara que "a poesia é parte integrante do destino de todos os homens. [...] Na busca do ser que a poesia é, todos aqueles que estão vivos estão comprometidos".[321] A fala da autora se relaciona com o seu projeto poético de buscar a realidade das coisas e a religação do homem com elas. Nesse sentido, o projeto passa pela relação do homem com os outros homens e com a sua nação, aspecto que se relaciona com a noção de política. Assim, procuramos mostrar neste trabalho como a política é parte do projeto poético andreseniano por meio da análise da coletânea de poemas *Grades*, de 1971.

Para demonstrar essa ideia, inicialmente abordamos o contexto político português. A instabilidade vivenciada pela nação econômica, política e socialmente levou à instauração do mais longevo governo ditatorial europeu do século XX, o Estado Novo, centrado na figura de António de Oliveira Salazar. Entre 1926 e 1974 vigora em Portugal um regime pautado no poder autoritário que controlava, por meio de órgãos de propaganda, censura e controle dos indivíduos, o pensamento da população, o que era intensificado pela ação repressora da polícia política do governo, a PIDE. Esse cenário torna-se ainda mais complexo se considerarmos os conflitos mundiais enfrentados pelos europeus na primeira metade do século XX, trazendo o horror e a agonia da guerra para o cotidiano dos homens.

Destaca-se nesse contexto o papel dos escritores e artistas portugueses desde as primeiras décadas do século passado e é nesse período de desenvolvimento cultural que trazemos Sophia de Mello Breyner Andresen. Como vimos, a autora publica seu primeiro poema nos *Cadernos de Literatura*, em 1940, e, desde seu primeiro livro, temos uma poesia que busca – como a autora diversas vezes afirmou – a presença do real. Essa procura pela realidade leva ao poeta, conforme explica Sophia Andresen, a estar atento ao mundo e a estabelecer com seus elementos uma relação justa, o que se configura como uma moral. Para a autora a poesia é uma moral.

Nesse sentido, o poeta estabelece uma relação justa com os elementos do mundo, incluindo os outros homens. E, a partir dessa afirmação de Sophia Andresen,

---

[321] ANDRESEN, S., 1964, p. 1 (suplemento "Vida literária e artística").

buscamos analisar a sua poesia sob o aspecto político que determina a seleção de *Grades*. Com o objetivo de entender melhor esse elemento na poesia andreseniana, buscamos analisar como o projeto poético da autora se configura como "po-ético", elaborado a partir de uma visão que une a política à poesia.

A "perseguição do real" que define a obra andreseniana segundo a própria autora pede uma relação justa do homem com a sua realidade, o que é entendido a partir da influência da cultura helênica na sua poesia. O "ser justo" refere-se à ideia de justiça e também à de justeza, pois há uma relação de equilíbrio entre as coisas do mundo em sua presença e existência. Nessa harmonia, as coisas se aproximam, ligam-se para fundir-se em um todo. Essa noção é analisada a partir do conceito grego da *physis*, isto é, uma perspectiva em que todos os elementos do mundo organizam-se de forma conectada, e a existência de cada parte torna-se completa nessa união.

Nesse cenário em que a presença dos elementos torna-se fundamental para a construção de um todo, temos também o conceito de verdade. Essa ideia, para os gregos antigos, configura-se a partir da *alethéia*, a revelação. Aquilo que é verdadeiro é o que pode ser visto, é o não esquecimento. Assim, aproximam-se as noções de presença e verdade, garantindo a imanência dos elementos do mundo. Tal ordenação influencia a poesia andreseniana, pois, ao buscar o real em sua obra, a autora procura também a verdade.

Nesse projeto, Sophia Andresen insere o homem. Afinal, ele é parte do real, e, se o poeta deve buscar uma relação justa com a realidade, o indivíduo está nela inscrito. Nesse sentido, para a autora, a busca pelo real pressupõe a relação justa do homem com sua realidade, o que o leva a estabelecer a mesma ligação com seus semelhantes. Essa visão é fundamental à lírica andreseniana e também influenciam a visão política que a autora buscou trazer à poesia.

O conceito de política, tão abrangente, pode ser lido a partir da noção grega de *physis*. Mostramos como ela é importante no desenvolvimento do pensamento grego, pois ela reflete a organização própria de mundo dessa cultura. Nesse sentido, o pensamento grego pré-socrático elabora-se contemplando, naturalmente, esse conceito e influencia as ideias Aristóteles, o qual elabora uma das principais obras sobre política na Antiguidade Clássica grega.

Observamos que a palavra "política" origina-se do termo grego *politikós*, derivado de *polis*, relacionando-se a tudo o que se refere à organização social dos

homens. Desse modo, a noção de coletividade é essencial para que se entenda o significado do termo, uma vez que a cidade (*polis*) é, para os gregos clássicos, a organização fundamental da vida social. Tal agrupamento ideal é influenciado pelo pensamento grego arcaico da *physis* e da justiça (*díke)*, conceitos fundamentais para as obras de Hesíodo e de Homero que se unem à concepção de *polis.* A política nasce orientada pela ideia de justiça e de uma organização social que objetiva a união das partes em favor da construção de um todo. A partir dessa ideia, Aristóteles elabora suas concepções acerca da política, ciência a qual se relaciona à habilidade e à ação do homem de organizar-se em grupos e conviver em comunidade.

Para o pensador, a política parte de uma relação entre os homens, pois aquele que governa deve pensar no bem comum a todos aqueles que habitam a *polis*. Nesse sentido, o aspecto coletivo do grupo torna-se essencial para o fazer político, uma vez que as partes se unem em busca de algo bom para o todo. A política define-se como uma ciência em que o homem que governa deve visar ao bem de todos seus semelhantes.

É a partir dessa ideia de Aristóteles que analisamos a visão política de Sophia Andresen, a qual afirma que poesia e vida não são separadas, e sim a mesma realidade. Assim, ao buscar a totalidade, a autora busca a relação justa do homem com seus semelhantes, o que se configura como uma postura política. Se a poesia andreseniana é pautada no projeto de religação entre o homem e sua realidade, ela é também política.

Sob esse viés, analisamos a coletânea *Grades*, publicada em 1970. O livro é publicado durante a ditadura portuguesa salazarista e reúne trinta poemas interligados pela temática política neles presente. Entretanto, observamos que o conteúdo trazido por esses textos é apresentado, em relação ao tema político, de distintas maneiras. Por isso, dividimos as leituras de poemas em três diferentes eixos.

Primeiramente, analisamos alguns poemas que trazem referências a símbolos e personalidades históricas de forma a contestar e a questionar aspectos ligados à política de importantes civilizações que moldaram o pensamento ocidental, nas quais inclui-se Portugal. A principal leitura foi a do poema “Regresso”, no qual Sophia Andresen vale-se do grande símbolo histórico de conquista da nação portuguesa, as grandes navegações, para inserir Portugal de seu tempo, o qual arrefece lentamente sob o comando de um regime ditatorial que o mantém em estagnação política, econômica e social, comprometendo, assim a possibilidade de construção de futuro.

Nesse eixo, procuramos ressaltar alguns elementos importantes para a concepção de política para Sophia Andresen. Ao abordar a mentira, a traição, a corrupção moral, o jogo de poder e a agonia da morte, por exemplo, conseguimos perceber que a voz poética dos textos fala de um ideal de política pautado na justiça e na verdade não consolidado na realidade.

O segundo eixo temático foca os poemas inseridos pontualmente na realidade ditatorial portuguesa, trazendo uma forte relação com momento político pelo qual a nação lusitana passava. A coletânea *Grades* é publicada quando o governo de exceção dos militares portugueses está há 44 anos no poder, e Salazar, há 38. Assim, temos nesse grupo poemas claramente ligados a esse delicado período da história de Portugal, o qual é visto por Sophia Andresen como um "país ocupado", tomado pela corrupção e jogos de poder, que colocam a nação na miséria, no medo e na agonia da morte. São tempos de terror e de exílio em que os portugueses não estão em uma relação política como aquela imaginada pela autora, mas, sim, liderados por homens que governam pelo poder, não por seus semelhantes.

No eixo final, trazemos a leitura de poemas que apresentam o conteúdo político como parte do projeto poético andreseniano, isto é, a noção de política aparece unida à elaboração do poema para Sophia Andresen. Nesses textos, temos vozes poéticas que apresentam as dificuldades de ser cantar em mau tempo, definidos pelo governo autoritário vigente. Mas é a partir desses entraves que o poema surge como possibilidade de mudança e de reflexão, como porta-vozes da busca pela liberdade, justiça e verdade, aspectos tão caros à autora. Temos o canto de um projeto po-ético em que a busca pela religação entre o homem e sua realidade se define como aspecto político e poético.

Buscamos mostrar neste trabalho que o viés político que define *Grades* não se apresenta somente como um conteúdo tematizado em uma circunstância temporalmente delimitada como a ditadura portuguesa, ainda que esta tenha sido a mais longa vivida pelos europeus. A política configura-se na obra de Sophia Andresen como parte fundamental daquilo que a poeta compreende por poesia, pois ambos – política e poesia – são noções que vêm da relação do homem com sua realidade e com seus semelhantes.

A ação de tematizar aspectos politizados na lírica surge como parte de um projeto abrangente que busca a verdade, a liberdade e a justiça, promovendo, assim, a religação do homem com o mundo. Essa relação é a moral da poesia de que fala a

autora, e parte importante dessa moral contempla o elemento mais humano do fazer político: governar os grupos de homens em busca do bem de todos.

É a partir dessa associação que falamos neste trabalho do projeto po-ético andreseniano, o qual transcende *Grades* e caracteriza sua obra como um todo. Nesse sentido, temos uma poesia de denúncia, de resistência e de revolução, mas também uma poesia que busca a totalidade. Sophia Andresen explica, em 1971, como compreende essa fusão entre poesia e política:

> A minha poesia foi sempre a busca de uma relação com verdadeira com o real. Por isso foi sempre uma poesia de combate. Mas procurar uma relação verdadeira com o real não é só denunciar e combater. É também celebrar, anunciar, dar a ver, libertar.[322]

Essa ideia explicita aquilo que procuramos mostrar em *Grades* a partir dos três eixos distintos. Para a autora, a política não é somente pontual e inserida no contexto salazarista, e sim algo que abrange sua visão sobre o fazer poético, formando um amplo projeto de poesia pautado em uma concepção ética que perpassa sua obra como um todo, não somente o que se tem na coletânea:

> Nas *Grades* há poemas dos meus primeiros livros e há poemas inéditos e recentes. Procurei assim mostrar o caminho que segui: para mim *Grades* não é uma antologia mas antes um poema reunido, um poema que ao longo dos anos foi escrito fragmentariamente.[323]

Dessa maneira, o que se apresenta em *Grades* é o projeto de po-ético de positividade que, apesar de cantar a cisão de um tempo dividido pelo medo, pela opressão e pelo terror, cumpre-se na busca pela totalidade a partir da religação. Essa procura torna sua poesia política, e o poema surge como o canto de resistência e de combate dentro de um contexto de cerceamento, violência e opressão. É o "canto para todos / por todos entendido", como deseja a autora em seu poema "Musa" [324]. Sua poesia concretiza-se, assim, como a relação entre o homem e sua realidade, tendo no poema o selo dessa aliança.

---

[322] ANDRESEN, S., 1971, p. 27.
[323] Ibidem, p. 27. .
[324] Idem, 2011, pp. 390-391.

6. Referências Bibliográficas

Obras de Sophia de Mello Breyner Andresen

ANDRESEN. Sophia de Mello Breyner. *O Búzio de Cós e outros poemas.* Edição Revista. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *Contos Exemplares.* 3. ed. Lisboa : Figueirinhas, 2010.

_____. *Grades*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

_____. *Malgré les ruines et la mort.* Escolha de poemas, tradução, prefácio e notas de Joaquim Vital. Paris: La Différence, 2000.

_____. *Mar.* 6 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

_____. *Obra Poética.* Edição de Carlos Mendes de Sousa. 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

_____. *Obra Poética I.* Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

_____. *Obra Poética II.* 4 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *Obra Poética III. 3 ed.* Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

Ensaios de Sophia de Sophia Andresen

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Como a poesia me criou". In: *Diário de Notícias*, 21 dez 1975, pp 05-06.

_____. "Hölderlin ou o lugar do poeta". In: Jornal *do Comércio*, 30-31 de dezembro de 1967, suplemento Letras Artes Actualidades, p.1 e p.11.

_____. O Nu na Antiguidade Clássica. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. "Pelo negro da terra e pelo branco do muro". In: *Távola Redonda*. Lisboa, nº 21, janeiro 1963.

_____. "Poesia de Cecília Meireles". In: *Metamorfoses.* Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Lisboa: Cosmos, 2000, nº01, p. 61-71.

_____. "Poesia e Realidade". *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 08, 1960 p. 53-54.

_____. “Poesia e Revolução”. In: _____. *O Nome das Coisas*. 1. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 77-80.

_____. “Torga, os homens e a terra”. In: *Informação Cultural: boletim da Secretaria do Estado da Cultura*. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura, nº1, ano 1, dez 1976, p. 7-9.

Entrevistas e Correspondências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Situação da arte: inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses.* Porto: Publicações Europa – América, 1968. Entrevista dada a Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos.

_____. “Sophia de Mello Breyner Andresen: Grande Prémio de Poesia de 1963”. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, nº 14889, p. 17 e 20, 28 mai 1964, suplemento “Vida Literária e Artística. Disponível em: http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPRENSA&nome_da_pasta=06554.092.18951&numero_da_pagina=17. Acesso em 17 dez 2014.

_____. “Sophia de Mello Breyner Andresen: ‘Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais... ’”. In: *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, nº 26, p. 2-5, 16 fev 1982. Entrevista concedida a Maria Armanda Passos.

_____. “Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho”. In: *ICALP — Revista*, n.º 6, p. 60-77, Agosto/Dezembro, 1986. Entrevista de Eduardo Prado Coelho e Lúcia Garcia Marques.

_____. “Sophia: luz dos versos”. In: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 468, p. 8-13, 25 jun 1991. Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos.

_____; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978.* Lisboa: Guerra & Paz, 3. ed, 2010.

_____. “Sophia de Mello Breyner termina o livro de poesia ‘estilo manuelino’”. In: *Diário de Notícias*, suplemento Cultura, 20 dez 1987, p. VI-VII. Entrevista dada a Luís Figueiredo Tomé.

_____. “Prémios devem opor-se ao consumismo”. In: *Diário de Notícias*, 05 abr 1990, p. 27.

Referencial Teórico

ACHCAR, Francisco. Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor W., *Notas de Literatura I.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. Trad. e apresentação Jorge M. B. de Almeida.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno.* São Paulo: Ed. 34, 1998. Trad. E notas Ítalo Eugênio Mauro.

ALVES, Jorge Fernandes. *O furacão 'Delgado' e a ressaca eleitoral de 1958 no Porto*. Porto: Centro Leonardo Coimbra / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id07id1174&sum=sim. Acesso em: 27 jul 2012

ALVES, José Édil de Lima. História da Literatura Portuguesa: fundamentos de Geografia e História. Canoas: Editora ULBRA, 2001.

AMARAL, Fernando Pinto do. "A aliança quebrada". In: Jornal de Letras, Artes e Ideias, ano XIX, no. 749, 16 a 29 de junho, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética (org. pelo autor).* Prefácio Marco Lucchesi. 55. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARAÚJO, Sônia R. Rebel. "A memória da Conjuração de Catilina em Salústio e Plutarco". In: BUSTAMANTE, Regina; LESSA, Fábio (Orgs.). *Memória e Festa.* Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p 511-517.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: *Aristóteles*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1984, p. 45-232

_____. *Aristóteles.* Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AZEVEDO, Cândido. *Mutiladas e Proibidas: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. In: Colóquio-Letras, nº 89, p.36-42, jan 1986.

BENJAMIN, Walter. "Dois poemas de Friedrich Hölderlin". In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 13-48.

BERNARDO, M. A. *Marcello e Spínola: a ruptura*. *As Forças Armadas e a imprensa na queda do Estado Novo*, 1973-1974. Lisboa: Estampa, 1996.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Trad. Carmem C Varriale et alii. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 1998.

BONIFÁCIO, M. F. *Estudos de História Contemporânea de Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal.* Trad. Joaquim Soares da Costa. 1. ed, Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência.* São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000, vol. I.

_____. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986, vols. I, II e III.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas.* São Paulo: Cultrix. 2005.

CAMPINA, Ana Cláudia Carvalho. *António de Oliveira Salazar: discurso político e 'retórica' dos direitos humanos.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

CARLOS, Luís Adriano; FRIAS, Joana Matos (Dir.). *Cadernos de Poesia.* Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. "As últimas décadas: a geração dos Cadernos de Poesia. In: LOPES, Oscar; MARINHO Maria de Fátima (Dir.). *Historia da Literatura Portuguesa*: as correntes contemporâneas. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 235-267.

CASTRO, Francisco; REIS, Carlos; LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da Literatura Portuguesa.* Lisboa: Publ. Alfa, 2003, vol 6.

CASTRO, Sílvio. *Poesia do Socialismo Português*: no percurso de 1850 a 1974. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

CEIA, Carlos. "Monólogo crítico. Nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen". In: Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários, n.º 132/133, Abr. 1994, p. 183-187.

CHEVALIER, Jean (Dir.). *Diccionario de los Símbolos.* Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CICERO, Marcus Tulius. *Selected Political Speeches.* Trad. e comentários Michael Grant. Reino Unido: Penguin Books, 1969.

COCHOFEL, João José (Dir.). *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1978.

COELHO, Eduardo Prado. "Sophia, a lírica e a lógica". In: Revista Colóquio/Letras, n.º 57, p. 20-35, set 1980.

_____. "O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen". In: _____. A palavra sobre a palavra. Porto : Portucalense, 1972. p. 225-232.

COELHO, Jacinto Prado. “Contos exemplares”. In: *Colóquio* – Revista de Artes e Letras, n. 58, p. 78, abril 1970. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/cral/sirius.exe/artigo?1722. Acesso em: jul 2013.

EIRAS, Pedro. “A face nocturna.: Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 176, jan. 2011, p. 28-37.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-português*. 3 ed. Ministério da Educação e Cultura, 1962. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso: mai 2014.

FERRAZ, Eucanaã. “Bibliografia Comentada”. In: *Metamorfoses.* Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Lisboa: Cosmos, 2000, nº1, p. 32-43.

FERREIRA, José Medeiros, “Após o 25 de Abril”. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2. ed, 2001, p. 361-373.

GOOSE, Edmund. *Henrik Ibsen*. Library of Alexandria, 1926. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=IygqjIsb7FgC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso dez 2014.

GORJÃO, Vanda. *Mulheres em Tempos Sombrios: Oposição Feminina no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

GUSMÃO, Manuel. Tatuagem e Palimpsesto: da poesia de alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. Original grego.

_____. *Os trabalhos e os dias* (primeira parte). Introd., trad. e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006. Original grego.

HILST, Hilda. *Júblio, memória, noviciado da paixão.* Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos:* o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio (Ed). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

IBAIXE, João Jr. “Os pré-socráticos e a physis: O problema da natureza no pensamento dos pré-socráticos Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxímenes”. In: *Revista Filosofia*. São Paulo: Editora Escala. Disponível em: http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/26/artigo190183-2.asp. Acesso nov 2014.

JAEGER, Werner. *Paideia:* a formação do Homem Grego. Trad. Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KRAUZ, Luís. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). *Historia da Literatura Portuguesa:* as correntes contemporâneas. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo. Existência e literatura.* Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *O Labirinto da Saudade.* 7. ed. Lisboa: Gradiva, 2010.

_____. *Mitologia da saudade. Seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. "Para um retrato de Sophia". In: ANDRESEN, S. M. B. *Antologia*. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1975

MACHADO, Álvaro M (Org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. "Sophia de Mello Breyner Andresen". In: *Um Pouco de Morte*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 59-66.

_____. *Rima Pobre:* poesia portuguesa de agora. Lisboa: Editoria Presença, 1999.

MALHEIROS, Helena. O Enigma de Sophia: da sombra à claridade. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

MARQUES, António H. de Oliveira. "Da Monarquia para a República". In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal.* Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2. ed, 2001, p. 361-373.

MASCARENHAS, João Mário. *Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcello Caetano*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, ed. lit., 1996.

MATTOSO, José (Org.) *História de Portugal: A Segunda Fundação (1890 - 1926).* Lisboa: Editorial Estampa, 1994, vol. VI.

_____. *História de Portugal: o Estado Novo (1926-1974).* Lisboa: Editorial Estampa, 1994, vol. VII.

_____. *História de Portugal: Portugal em Transe (1974-1985).* Lisboa: Editorial Estampa, 1995, vol. VIII.

MEDINA, João Medina. “A democracia frágil: a Primeira República Portuguesa (1910-1926). In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal.* Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2. ed, 2001, p. 375-390.

MENESES, Filipe Ribeiro. *Salazar: biografia definitiva.* Trad. Teresa Casal. 1. ed. São Paulo: Leya, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa.* 34 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAIS, Paula Fernanda. *Portugal sob a égide da ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras.* Minho, 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho.

MORÃO, Paula. “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”. In: LOPES, Oscar; MARINHO Maria de Fátima (Dir.). *Historia da Literatura Portuguesa:* as correntes contemporâneas. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 135-142 (confirmar).

_____; AMADO, Teresa. *Sophia de Mello Breyner Andresen: uma vida de poeta*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010. Catálogo da exposição homônima promovida pela Biblioteca Nacional de Portugal, 26 jan. 2011 a 30 abr 2011.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955. Disponível em: https://archive.org/details/AntenorNascentesDicionaroEtimologicoDaLinguaPortuguesaTomoI. Acesso: jul 2013.

OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa. *A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen:* o poeta e a participação política. Rio de Janeiro, 2010. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PAULO, Heloísa; TORGAL, Luís Reis (Coords.). *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

PAZ. Octavio. *O Arco e a Lira.* Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Autointerpretação.* Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Mensagem.* São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Poesia Completa de Alberto Caeiro.* Edição Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. Fernando. *Poesia Completa de Ricardo Reis*. Org. Manuela Pereira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Fernando Pessoa:* recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introd. e org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979. Disponível em: http://arquivopessoa.net/. Acesso: jul 2013.

PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Orgs.). *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no Salazarismo e no Varguismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

POMA, Paola. "Sophia e as coisas do mundo". In: *Revista Ângulo.* Lorena (SP), nº 125-126, set 2011, pp. 106-109.

PORTUGAL, José Blanc de. "Livro Sexto". In: *Colóquio* – Revista de Artes e Letras, n. 19, p. 62, jul 1962. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/cral/sirius.exe/artigo?518. Acesso em: jul 2013.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. "Versos e gritos: memória poética da guerra colonial ". In: *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, n° 9, novembro de 2012. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_MCR_Versos_gritos.pdf

ROCHA, Clara. "Andresen, S.M.B.". In: MACHADO, Álvaro M (Org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996, p. 36-38.

ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. *Dicionário de História do Estado Novo.* Venda Nova: Bertrand, 1996, vols. I e II.

_____. "O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do Totalitarismo. In: *Análise Social*, 2001, vol XXXV, pp. 1031-1054. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf. Acesso em 10 jul 2014.

SANTOS, Boaventura Sousa; CRUZEIRO, Maria Manuela; COIMBRA, Maria Natércia. *O Pulsar da Revolução: cronologia da Revolução de 25 de abril (1973-76).* Porto: Ed. Afrontamento; Coimbra: Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, 1997.

SANTOS, Helena. "Sophia de Mello Breyner: uma leitura de *Grades*". In: *Revista Brotéria*, vol. 114 – nº02, fev. 1982, p. 168-184.

SCHUBERT, Kurt. *Os partidos religiosos da época Neotestamentária*. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 1979.

SENA, Jorge de. "Alguns poetas de 1958". In: Colóquio – Revista de Artes e Letras, n. 01, p. 53-56, jan. 1959. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/cral/sirius.exe/artigo?17. Acesso em jun 2013.

SILVA, Alberto Vaz da. Evocação de Sophia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SILVA, Dora Ferreira da. *Hídrias*. Apresent. Luiz Alberto Machado Cabral. 1. ed. são Paulo: Odysseus, 2004.

SILVA, Maria Augusta. "Poesia Escultural e límpida". In: *Diário de Notícias*, 12 jun 1999, p. 40.

SILVA, Paulo Neves da. *Citaçoes de Salazar.* Alfragide: Leya, 2013.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. Rio de Janeiro, 2007. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SIMÕES, José Gaspar. "Crítica literária: *Geografia*, poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, e *Tábua de Esmeralda,* por Almeida Santos. In: *Diário de Notícias,* 07 dez 1987, p. 17-18.

TAVARES, Francisco de S. "A Poesia de Sofia de Melo Breyner Andresen". In: Acção, n.º 189, 30 nov 1944. Disponível em: http://purl.pt/19841/1/1940/galeria/f2/foto1.html. Acesso em: 20 jul 2012.

_____. "A salvação e o destino do homem na poesia de Sophia Andresen". In: *Jornal de Letras e Artes*, nº05, 14 de abril de 1965, p. 05.

TINGAY, Graham. *Júlio César*. Madri: Ediciones Akal, 1994. Coleção Historia del Mundo para Jovenes. Título original: *Julius Caesar* (em inglês). Cambrigde: Cambridge University Press, 1991.

TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos: Estado Novo.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

_____. "O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal.* Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2. ed, 2001, p. 391-415.

VASCONCELLOS, Maria Elizabeth G. "Sophia, a paixão da palavra". In: *Metamorfoses.* In: *Metamorfoses.* Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Lisboa: Cosmos, 2000, nº1, p. 47-59.

VECCHI, Roberto. "Pátria" In: Silvestre, O.M. e Serra, P. (Orgs). Século de ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga/Coimbra/Lisboa : ângelus Novus/Cotovia, 2002. p.257-262.

Vários autores. Sophia de Mello Breyner Andresen – Prix Camões 1999: lumière et nudité des mots. Lisboa : Instituto Camões, 2000.

Vários autores. *Dossier SMBA*. In: Letras & Letras, 15 mai 1991. N. 47.