



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

SAMUEL CAETANO COSTA PEREIRA

**O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen:
aproximações entre ética e estética**

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Samuel Caetano Costa Pereira

3. Título do trabalho

"O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: aproximações entre ética e estética"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **SAMUEL CAETANO COSTA PEREIRA, Discente**, em 27/05/2022, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 27/05/2022, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2937288** e o código CRC **0F8339E6**.

SAMUEL CAETANO COSTA PEREIRA

**O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen:
aproximações entre ética e estética**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade

Orientador: Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, Samuel Caetano Costa
O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen
[manuscrito] : aproximações entre ética e estética / Samuel Caetano
Costa Pereira. - 2022.
183 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2022.
Bibliografia.

1. Sophia de Mello Breyner Andresen. 2. Poesia. 3. Testemunho.
4. Ética. 5. Estética. I. Paula, Marcelo Ferraz de, orient. II. Título.

CDU 821



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº **10** da sessão de defesa de dissertação de **Samuel Caetano Costa Pereira** que confere o título de **Mestre** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **vinte** dias do mês de **maio** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quinze** horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: aproximações entre ética e estética**". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira** (PUC-SP) e **Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro** (UFES), membros titulares externos. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte** dias do mês de **maio** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, Usuário Externo**, em 23/05/2022, às 12:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Junqueira, Usuário Externo**, em 24/05/2022, às 23:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2022, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2847034** e o código CRC **CF053DB6**.

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

A quem agradecer em uma trajetória de vida? Conseguiria eu nomear todos aqueles que vêm e que passam, que passam e que ficam, que ficam e que partem? “A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida” – dizia o Poetinha. Temo, por isso, deixar sem menção alguns que a mereciam. Temo não poder lembrar todos que deveriam ser lembrados. Ao falar de testemunho, não esqueço que escrevo durante um momento precário de derrocada político-social e de pandemia. Nossa democracia tem falhado sistemática e lamentavelmente e já há mais de 600 mil mortos pela covid-19 no Brasil. É preciso recordar cada um deles (haverá espaço para tanto?), no entanto também é preciso seguir a vida em memória deles (como fazê-lo?). Há muito o que lembrar e há muitos de que lembrar. Seguimos adiante recordando vivos, mortos, feridos e perdidos. Todos se inscrevem nesta escrita.

Passo agora aos agradecimentos. Agradeço, em primeiríssimo lugar, à minha mãe Silvia Caetano de Almeida, que sempre me proveu e incentivou em toda e cada busca. Pelo verbo e pelo exemplo, ela me ensina que o conhecimento e o autoaperfeiçoamento são fundamentais em nossa construção. Sou o que sou graças ao que ela é. “Brilhas dentro aqui”.

Agradeço ao meu marido Murillo Antônio Rodrigues Pires, em quem encontro dedicação, apoio, carinho e reflexão. Entre trocas afetivas e intelectuais, só se engrandece este doce encanto de estar juntos e varar caminhos mundo afora. Mas só na medida em que varamos, sempre juntos, caminhos mundo adentro em nossos projetos, ora comuns, ora diversos. Que sorte a minha a de tê-lo encontrado e de sabê-lo comigo nos caminhos imprevistos da vida.

Agradeço aos meus padrinhos José Vitorino Vieira e Lúcia Caetano Costa Vieira, esses segundos pais em cujo ninho – faça chuva ou faça sol – lateja conforto. Há quase trinta anos conheço esse amor desobrigado na doçura dela e no afeto dele.

Agradeço à família que verdadeiramente me acolhe e que, mesmo na distância, me ensina que família é legado de sangue, criação e continuidade. Agradeço especialmente à minha avó Maria de Lourdes Pereira (*in memoriam*), professora e matrona, pelo exemplo de raça na vida, e também à minha tia Jasmina Maria Uchoa (tia Mina), pela compreensão dispensada desde a infância e pela lembrança constante apesar das ocupações cotidianas. Agradeço ainda à minha sogra Hilda José Rodrigues Pires (sogrinha), com quem meu laço não é de sangue, porém que se fez família e com quem aprendi a contar nesta caminhada conjunta.

Agradeço ao meu orientador Dr. Marcelo Ferraz de Paula. As releituras, correções e pontuações que ele fez trouxeram qualidade ao meu trabalho. Não teria conseguido terminá-lo sem o seu apoio e, sobretudo, sem seu auxílio em relação a minhas dificuldades.

Agradeço à banca da minha dissertação: à Dra. Maria Aparecida Junqueira pelas sugestões determinantes no projeto e na análise dos poemas e ao Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro pela interlocução crítico-teórica e pelo olhar atento às minúcias de minha escrita.

Agradeço, em ordem alfabética, às tantas amizades queridas que me acompanham nas horas difíceis e na leveza dos reencontros. Agradeço *Azamiganey*, essa amálgama de amigos íntimos que se formou de modos imprevistos e só se aprofunda à medida que o tempo passa (nominalmente, Aline, Caio, Mândala, Mariane/Abigail, Rafael/Frango, Sara e Thaís) e ao *Cyrculo da Confiança*, amizades tão fortes que talvez sejam o que de melhor herdei do Direito (nominalmente, Alice, Amanda, Ariane, Ilídio, Ítalo, Kurotus, Simone e Stefany).

Agradeço à Jaqueline, nem sei mais se amiga-irmã ou irmã-amiga, que admiro na força de vontade e em quem me espelho na busca – raramente em linha reta – dos sonhos. Agradeço à Marília, uma amizade de trocas fraternas e intelectuais que a pandemia aproximou; bela amizade em que torcemos reciprocamente pelas conquistas um do outro.

Agradeço aos colegas das escolas em que trabalhei: colegas da direção, coordenação, docentes e administrativos. Nossa luta diária não acaba tão cedo, mas fazemos o que podemos nas condições que nos são impostas. Agradeço especificamente à liberdade de criatividade pedagógica na E.M. Rui Barbosa e ao apoio à pesquisa-ação na E.M. Bárbara de Souza Morais.

Agradeço, por último, mas com destaque, a *todos* os meus professores, em sua maioria *mulheres professoras*, a cuja profissão me juntei e que marcaram minha trajetória talvez sem nem imaginar o quanto. Hoje, compartilhando do mesmo ofício, sinto as dores e alegrias que enfrenta(ra)m. É difícil mensurar o impacto de cada um(a), porém, sob o risco de esquecimento, faço questão de nomear esta(e)s que foram tão importantes por um motivo ou outro: (i) no fundamental, Cátia Helena, Maria Amélia, Andréa Pita, Chris, Juliana Imíttria e o professor que me apresentou Platão; (ii) no Visão, Ana Cristina, Caius, Henrique, Jander, Regina, Ricardo, Seila, Sinval; (iii) na Letras, Candice, Cleidimar, Flávio, Goiandira, Jamesson, Larissa, Lílian, Mirian, Renata, Solange, Tarsilla, Tom, Valéria; (iv) no Direito, Arnaldo, Eriberto, Franciele, João da Cruz, Rabah; (v) na História, Ana Teresa, Cristiano Arrais, Cristiano Nicolini, João Alberto, Leandro Mendanha, Raquel; e, (vi) nas línguas estudadas, Márcia e Isabelle (do francês), Wolfgang (do alemão), Nerjana, Margareth e Marta (do italiano), Raquel (do espanhol), Tiemi-sensei e Monomi-sensei (do japonês) e Yulia/Юлия (do russo).

Tenho a agradecer a quanta gente! Em nossos (des)encontros, fui formado por pedacinhos memoráveis que vocês deixaram. Espero também ter deixado em todos pedaços igualmente significativos. É nisso que se baseiam a vida, a família, a amizade, a educação e as lutas coletivas. Meu cordial obrigado.

RESUMO

Esta dissertação é focada na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Seu *corpus* principal abarca poemas de quatro obras líricas dos anos 1960-70 – *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972) e *O nome das coisas* (1977) –, sem desprezar outras publicações, poesia dispersa, inédita e a importante antologia *Grades* (1970). Os poemas selecionados nesta dissertação, parte notável e popular da obra de Andresen, são usualmente lidos à maneira de poesia social ou engajada, o que parcela da crítica especializada entende como concessões de Andresen ao contexto político em que vivia. Neste estudo, porém, propôs-se, enquanto objetivo geral, a leitura dessa poesia vinculada à perspectiva da literatura de testemunho, a qual consiste em uma literatura que, mais que realizar denúncias engajadas de um tempo presente, procura prevenir a recorrência de eventos atrozizados de que os escritores são testemunha. Para tanto, concebemos que Andresen lança mão de uma memória poética tanto de um possível mundo melhor quanto das mazelas sociais do autoritarismo português; reconhecemos também, nessa poesia que tematiza o horror, o que Seligmann-Silva (2005) conceitua como “teor testemunhal”. Já como objetivos específicos, pretendeu-se: (1) apresentar e contextualizar a obra de Andresen no Portugal do século XX; (2) pensar a obra de Andresen a partir de categorias basilares da perspectiva testemunhal (como testemunho, memória, violência e esquecimento); e finalmente (3) investigar os liames implícitos entre as posturas ética e estética na poesia da autora. Por metodologia, desenvolveu-se uma investigação de natureza bibliográfica. Sucessivamente, lemos a literatura de Andresen, selecionamos seus poemas mais relevantes, revisamos a teoria do testemunho e a crítica literária da poeta para só então dedicarmos-nos à análise dos poemas. Diante disso, a dissertação se organiza em três capítulos. O primeiro delinea o panorama histórico-biográfico que justifica a importância da política para a Andresen poeta e ativista, além de observar suas publicações líricas e a recepção crítica destas. Esse mesmo capítulo sintetiza como as categorias do testemunho vêm sendo pensadas pela crítica especializada de Andresen, destacando-se os estudos de Machado (2012a), Pereira (2003), Nahas (2015) e Soares (2015). Já o segundo capítulo reflete criticamente sobre as categorias do testemunho baseado em marcos teóricos como Benjamin (2012), Gagnebin (2009), Levi (1988, 2016) e Seligmann-Silva (2002, 2003, 2005) e nas Artes Poéticas que Andresen escreveu. O terceiro capítulo, ponto culminante da dissertação, traz análises da produção lírica de Andresen. Esse capítulo evidencia os recursos formais e as abordagens temáticas que a poeta emprega na construção de seu projeto ético-estético de teor testemunhal, a exemplo de marcadores circunstanciais, substantivos concretos, reposicionamentos do eu-lírico, além de temáticas como a função do poeta, a morte, o exílio etc. Concluimos que a investigação do teor testemunhal em Andresen é viável e revela facetas pouco exploradas de sua obra lírica, sempre ancoradas na necessária união entre ética e estética como binômio inseparável.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; poesia; testemunho; ética; estética.

ABSTRACT

This Master thesis is focused on Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry. Its main *corpus* includes poems from four lyrical works written in the 1960s and 1970s – *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972) and *O nome das coisas* (1977) –, without neglecting other books, dispersed and unpublished poetry and the important anthology *Grades* (1970). The poems selected in this thesis, a remarkable and popular part of Andresen's writings, are usually read as social or engaged poetry, which part of her critics understand as Andresen's concessions to the political context she lived in. In this study, however, it was proposed, as a general objective, this poetry's examination linked to the testimonial literature's perspective, which consists of a literature that aims to prevent the recurrence of atrocious events the writers have witnessed more than carrying out just a present time's engaged denunciations. Therefore, we conceive that Andresen uses a poetic memory of both a better possible world and Portuguese authoritarianism's social ills; we also recognize, in this poetry which thematizes horror, what Seligmann-Silva (2005) conceptualizes as "testimonial content" ("*teor testemunhal*"). As specific objectives, we intended to: (1) present and contextualize Andresen's work in 20th century Portugal; (2) examine Andresen's work with the support of testimonial perspective's basic categories (such as testimony, memory, violence and forgetfulness); and finally to (3) investigate the implicit links between the ethical and aesthetic postures in the author's poetry. Methodologically, we pursued a bibliographic investigation. Successively, we read Andresen's literature, selected her most relevant poems, reviewed testimony's theory and the poet's literary criticism, and only then did we dedicate ourselves to the poems analysis. That being said, this thesis is divided into three chapters. The first one is the historical-biographical panorama which justifies the importance of politics for Andresen both poet and activist, in addition to observing her lyrical publications and their critical reception. This same chapter summarizes how the testimonial categories have been thought by Andresen's critics, highlighting the following studies: Machado (2012a), Pereira (2003), Nahas (2015) and Soares (2015). Going further, the second chapter critically analyzes those testimonial categories first based on theoretical frameworks (Benjamin (2012), Gagnebin (2009), Levi (1988, 2016) and Seligmann-Silva (2002, 2003, 2005), for instance) and also based on the Poetics ("*Artes Poéticas*") Andresen wrote. The third chapter is the thesis' culminating point and it analyzes Andresen's lyrical production. This chapter highlights the formal resources and thematic approaches that the poet uses in her ethical-aesthetic project's construction with testimonial content, such as circumstantial markers, concrete nouns, lyrical self's repositioning, in addition to themes such as the poet's role, death, exile, etc. We conclude that the testimonial content's investigation is viable in Andresen's poetry and reveals little explored facets of her lyrical writings, always connected with the necessary union between ethics and aesthetics as an inseparable binomial.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; poetry; testimony; ethics; aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – VIDA, OBRA E CRÍTICA DO <i>TESTEMUNHO</i> EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	14
1.1 O ser e o tempo de Sophia.....	14
1.2 Panorama da obra e amadurecimento poético.....	28
1.3 Justificativa e delimitação do <i>corpus</i> em estudo.....	44
1.4 Estado da arte: categorias do <i>testemunho</i> na crítica de Sophia Andresen.....	46
CAPÍTULO 2 – POESIA E <i>TESTEMUNHO</i>: CONCEITUAÇÃO E (DES)LIMITES.....	66
2.1 Em busca do <i>testemunho</i>	66
2.2 Da (est)ética e do <i>teor testemunhal</i>	77
2.3 Sophia Andresen e o <i>testemunho</i> : as propostas das Artes Poéticas.....	90
2.3.1 Arte Poética I.....	92
2.3.2 Arte Poética II.....	95
2.3.3 Arte Poética III.....	99
2.3.4 Arte Poética IV.....	105
2.3.5 Arte Poética V.....	109
2.3.6 <i>Poesia e revolução</i> : uma Arte Poética apócrifa.....	110
CAPÍTULO 3 – O <i>TEOR TESTEMUNHAL</i> NA LÍRICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	115
3.1 Funções do(a) poeta na poesia: Dever de ação e <i>testemunho</i>	117
3.2 Marcadores circunstanciais: Espacialidades e temporalidades presentes.....	125
3.3 Recursos expressivos: Sonoridade, pontuação, substantivos concretos e subversão sínica.....	132
3.4 Entre desastres e escombros: Sobre morte, exílio, torturas e lembranças.....	144
3.5 Reposicionamentos do eu-lírico: Desindividua(liza)ção e pluralização.....	158
3.6 Revolução pela poesia: Reabilitação sínica e otimismo antropológico.....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	177

INTRODUÇÃO

*Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento
“Poema”. In: ANDRESEN, 2015, p. 575*

Esta pesquisa se estabelece sobre duas justificativas. A primeira é dar continuidade aos estudos da obra lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen, realizados na graduação entre 2017 e 2018 sob outra perspectiva. Naquele período, investigamos a obra de Sophia Andresen em observância às influências do projeto estético do seu amigo e poeta João Cabral de Melo Neto. A mudança de perspectiva no Mestrado corresponde ao desejo de seguir aprofundando, agora sob nova chave de leitura, os conhecimentos sobre essa grande poeta. Isso nos encaminha à segunda justificativa da investigação: os estudos acerca de Sophia Andresen, em sua maioria, esquadrinham outras dimensões de sua poesia e se vinculam a outras áreas, como estudos estilísticos ou estudos culturais/de gênero. Reconhecemos aqui a carência de mais leituras de Andresen sob o prisma testemunhal em lugar de uma leitura em que seu engajamento sociopolítico esteja circunscrito no espaço-tempo. Pensamos, enfim, que a categoria do *testemunho* permite conceber novas possibilidades de compreensão dessa poética.

Com base nisso, procura-se aqui, como *objetivo maior*, investigar em que medida há certo tom ou *teor testemunhal* na poesia andreseniana. Esta pode se constituir texto central para pensarmos os sofrimentos, as disputas sociopolíticas e as ditaduras do século XX, uma vez que podemos apreciar uma dimensão de *testemunho* dentro dessa lírica. O *testemunho*, convém destacar, define-se como o depoimento transmitido a outrem com maior ou menor finalidade ética de denunciar horrores perpetrados e/ou de prevenir a sua recorrência. Semelhante a nomes de relevo do testemunho (Primo Levi, Imre Kertész, Elie Wiesel, Rigoberta Menchú, Alex Polari etc.), Sophia Andresen usa sua posição de escritora não apenas à maneira de voz contra-hegemônica em seu tempo presente; ela mira para além e, carregada da força de sua expressão lírica, da memória poética que inscreve nas páginas em branco, proclama verdades para o futuro, alertando-nos quanto ao esquecimento do caráter insidioso e assassino de quaisquer desmandos ditatoriais e bélicos. Com isso, Andresen concebe um trabalho de profunda rememoração poética.

Ademais, como *objetivos específicos* desta pesquisa, elencamos: (1) apresentar e contextualizar a obra de Andresen no Portugal do século XX; (2) utilizar categorias basilares da perspectiva testemunhal (como testemunho, memória, violência e esquecimento) para pensar

a obra de Andresen; e finalmente (3) investigar os liames implícitos entre as posturas ética e estética nos poemas de *teor testemunhal* da autora, tal como anunciado em nosso subtítulo.

Para especificar, propomos não uma leitura extensiva da lírica andreseniana como testemunhal: primeiramente, porque seria uma afirmação de difícil sustentação teórica, já que há, além da escassez, certa inconclusividade dos estudos que associam Lírica e Testemunho. É ainda uma área de pesquisa em desenvolvimento, mas que merece apreciação atenta. Um segundo problema é que nem toda a poesia de Sophia Andresen é relevante em termos testemunhais; só aquela em que as marcas do tempo se fazem sentir “no fio das sílabas” (MARTELO, 2010). Interessa-nos nesta dissertação um recorte específico de que podemos dar conta: a poesia publicada nas décadas de 1960-1970 que apresente, direta ou indiretamente, vínculos com o tecido sociopolítico (português e mundial).

Feitas essas colocações preliminares, apresentamos agora ao leitor a organização que este estudo assumiu. O primeiro capítulo (*Vida, obra e crítica do testemunho em Sophia de Mello Breyner Andresen*) delinea um panorama que fundamenta as reflexões posteriores. Em *1.1 O ser e o tempo de Sophia*, introduzimos a relevância da poeta nas cenas artística e política de Portugal, as características principais da obra de Sophia Andresen e variados elementos biográficos que importam às nossas reflexões testemunhais. Depois, em *1.2 Panorama da obra e amadurecimento poético*, traçamos um panorama suficientemente amplo a fim de compreender como operam as mudanças sofridas pela lírica de Sophia Andresen, além de refletirmos em que medida e em quais obras essas mudanças devem algo aos elementos sociopolíticos (ou, às avessas, os influenciam e determinam).

No breve subcapítulo *1.3 Justificativa e delimitação do corpus em estudo*, reunimos tudo o que foi discutido até o momento e reafirmamos o recorte sobre o qual trabalharemos: a poesia andreseniana dos anos 1960 e 1970. No subcapítulo, explanamos os porquês de escolher essas duas décadas e antecipamos possíveis críticas ao objeto selecionado, que, a depender da abordagem, poderia incluir mais obras de anos anteriores ou posteriores. O último subcapítulo (*1.4 Estado da arte: categorias do testemunho na crítica de Sophia Andresen*) apresenta estudos prévios ao nosso que, com maior ou menor centralidade, levam em conta a noção de *testemunho* (entre outras subcategorias vinculadas) para pensar a obra de Andresen. Nele, também começamos a demonstrar como e quanto nossa proposta deve às anteriores, mesmo quando delas difere de modo assumido. Na ordem de análise, os principais estudos examinados são: *A emergência de Abril em O Nome das Coisas (1977)*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Rodrigo Machado (2012a); *Inscrição da Terra: Sophia de Mello Breyner Andresen*, de Luís Ricardo Pereira (2003); *Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner*

Andresen, de Nathália Macri Nahas (2015); e *O tempo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: imanência, ruptura, testemunho*, de Ana Maria Pereira Soares (2015).

O segundo capítulo da dissertação é *Poesia e testemunho: conceituação e (des)limites*. Nele lidamos mais intimamente com a categoria do *testemunho* e sua relevância para pensar os poemas selecionados de Andresen. Em 2.1 *Em busca do testemunho*, tratamos dos principais problemas, nem sempre resolvidos, que envolvem a conceituação do *testemunho* e da *testemunha*. Em 2.2 *Da (est)ética e do teor testemunhal*, afinilamos os problemas do tópico anterior para os dois que mais se destacam no âmbito desta pesquisa: em primeiro lugar, latente no subtítulo da dissertação, está o problema da relação complexa entre ética e estética na literatura em geral e na literatura de testemunho em específico; depois, debatemos o problema da viabilidade do testemunho na poesia lírica, matéria em nada pacífica. Para o segundo ponto, recorreremos à proposição de Seligmann-Silva (2005) de um *teor testemunhal*, ou seja, de uma dimensão de testemunho em textos que porventura tenham focos, interesses e gêneros variados, mas sem que nenhum deles exclua por si só as possibilidades de um testemunho latente, haja vista a preocupação ética inegável nos textos que extrapola elementos circunstanciais.

Em 2.3 *Sophia Andresen e o testemunho: as propostas das Artes Poéticas*, damos continuidade à primeira discussão do tópico anterior, isto é, a da relação ética-estética, pensando-a mais próxima à poesia de Sophia Andresen. Aqui, a intenção é compreender como a poeta concilia essas dimensões da escrita e, mais interessante ainda, como ela *teoriza* essa conciliação, revelando quão autorreflexiva é sua poética. Nesse trabalho, a poeta delineia um verdadeiro “projecto” ético-estético ao longo das suas cinco Artes Poéticas, sendo que a cada uma dedicamos um tópico analítico. Apreciamos também, como último tópico, o discurso *Poesia e revolução*, que encaramos como uma espécie de Arte Poética apócrifa, na medida em que guarda semelhanças com os textos anteriores e é inescapável neste nosso estudo.

Consideramos o terceiro capítulo, *O teor testemunhal na lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen*, o cimo da dissertação, que anunciamos desde o primeiro momento. Tendo antes apenas mencionado poemas *en passant*, é neste último capítulo que analisamos a poesia propriamente dita de Sophia Andresen, especificamente os poemas seletos que propiciam reflexões úteis à nossa categoria central. Quanto à metodologia, as análises dos poemas privilegiaram blocos temáticos em detrimento da cronologia de escrita ou publicação, dado que os poemas apresentam confluências que autorizam esse modelo de leitura. Os subcapítulos enfatizam aspectos diversos que mereceram atenção, pendendo ora para os conteúdos discutidos e em como se articulam, ora para análise dos recursos técnicos e expressivos que marcam, no plano da linguagem, o teor testemunhal na lírica andreseniana.

CAPÍTULO 1 – VIDA, OBRA E CRÍTICA DO *TESTEMUNHO* EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

1.1 O ser e o tempo de Sophia

*Somos filhos da época
E a época é política
“Filhos da época”. In: Poemas (SZYMBORSKA, 2011, p. 77)*

“O mar e Sophia”; “Sophia e o mar”. O que teria sido redundância gasta na língua comum se converte em poesia ao tomar a forma de repetição-na-inversão. Tantas vezes já enunciada, a junção desses substantivos *informa* (porque dá forma) a uma identidade hoje consagrada. Para além da inerente sonoridade labial encantatória, esses mesmos dois substantivos se encontram amalgamados para todo leitor que bem conhece o espaço amplo, justo e limpo que é a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. O mar surge ali como *leitmotiv* fundamental, símbolo-base, palavra nomeada que (re)funda a harmonia das coisas; o mar é, pois, em suma, a metáfora inaugural da existência no universo andreseniano. De todo e qualquer estudo de Andresen exige-se que se volte, ainda que momentaneamente, a sua fonte marinha primeva, caso contrário pairará o risco de ignorar-se o mais elementar de uma estética tão profundamente calcada no real e, a um só tempo, imanentista.

No entanto, é preciso que não percamos a *lucidez* no encontro com uma poética que tanto valoriza essa precisa qualidade. Recordemos que, por toda a obra de Sophia Andresen, existe o *mar* como signo matricial, mas existe muito mais que ele nessa poética: a política e a *mitologia* são signos de peso e presença inegáveis. Já quase duas décadas após o derradeiro mergulho da poeta em 2004, sua fortuna crítica ainda se depara com matéria poética consistente a explorar, o que revela que muitas abordagens ainda estão “por ser descobertas” – tal qual as ilhas d’além-mar, entrevistas no horizonte marinho. Desse horizonte marinho à política, do universo grego ao brasileiro, do Portugal quinhentista à mitologia reencenada: todos são temas em Andresen, mesmo que o interesse crítico seja díspar em relação a esses temas. Neste estudo especificamente, o interesse destacado será pela dimensão política (ética) e pelos signos (estética) em torno dos quais ela orbita de modo necessário.

Enquanto uma das maiores vozes líricas portuguesas da segunda metade do século XX, junto a conterrâneos da estirpe de Jorge de Sena e Eugénio de Andrade, Andresen constrói uma poética que não se esquivava do combate social, das causas que angustiam a poeta e que se imprimem em sua lira nunca sendo nota dissonante, conforme veremos; do esmero poético

emergem como harmonia necessária ou arremate condizente com as concepções que se apresentam desde o seu primeiro poemário. Trata-se de uma visão fundamentada em um intenso e lúcido “otimismo antropológico”¹, graças ao qual “a plena aceitação do mundo no êxtase panteísta de Sophia não implica menos revolta contra o desconcerto e a injustiça desse mesmo mundo, o que a poeta vê como uma ofensa à ordem natural” nas palavras de Luís Felipe Castro Mendes (2020, p. 23).

À vista disso tudo, consideramos justo alargar o horizonte de apreciação de Andresen. Há estudos de fôlego incontáveis, sobretudo em Portugal, mas em boa medida no Brasil, com *viés feminino* ou *feminista*, bem como centrados no *imaginário* de sua poética, em uma *crítica genética*, em *estudos comparativos*, nas aporias da *subjetividade lírica*, entre tantas outras perspectivas analíticas às quais não nos dedicaremos neste estudo, mas que convém reconhecer como veios de análise existentes e viáveis de pleno direito.

Afirma, porém, um de seus estudiosos que “Sophia é, no século XX, das vozes líricas mais atentas à necessidade de uma bibliografia a ser escrita sobre as relações entre Poesia e Sociedade” (SILVEIRA, 2019, p. 170). A assertiva, que consideramos justa, reforça a legitimidade de todo viés de estudo interessado por conciliar esses polos que, com frequência, são tomados por contraditórios e irreconciliáveis, quando a questão decisiva já não é, para nós, *se devem*, mas *como podem* ser apreciados em sua união factual. É preciso dizê-lo porque se tem reiteradamente olhado com maus olhos para qualquer convergência entre “Lírica e Sociedade”. Compartilhamos da impressão de Adorno descrita ao principiar sua palestra homônima:

O anúncio de uma palestra sobre lírica e sociedade deve provocar, em muitos dos senhores, um certo desconforto. Estarão esperando uma dessas considerações sociológicas que podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto [...]. O que incomoda em um procedimento como este será especialmente sensível, para os senhores, no caso da lírica. Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar. [...] Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas? (ADORNO, 2003, pp. 65-66)

¹ Esse otimismo andreseniano não é nem um pouco estranho a sua fortuna crítica, a exemplo de Pinheiro Torres (s.d., p. 31 apud Pereira, 2003, p. 41), para quem a poesia de Sophia Andresen “tem todavia, e por muito paradoxal que possa parecer, uma tonalidade específica: é que é construída como uma certa forma de terapêutica: a terapêutica do otimismo”, a qual se manifesta, para Pereira (2003, p. 41), “na metafísica da criação de um mundo”. Pinheiro Torres, a despeito da observação acertada, não recebeu sempre bem a poética de Andresen, tal como veremos em citação de Sophia Andresen logo adiante.

Adorno dedicou-se à crítica literária alinhada a uma perspectiva dialético-marxista dos anos 1950 em diante, quando já abundavam obras engajadas e emergiam testemunhos pós-catástrofes. Nesse contexto, ferviam críticos à associação literatura-engajamento, os quais ansiavam por traçar limites ao que seria permitido associar, de onde provém o desejo do próprio Adorno, também desconfiado do engajamento artístico, de delimitar ou enquadrar as possibilidades de atuação social em literatura (no caso acima, na lírica).

Aliás, nesse mesmo contexto, o posicionamento de Sartre (1988, pp. 9-29) é igualmente emblemático por tentar resolver o mesmo problema de Adorno, confirmando a legitimidade de todo engajamento literário, ou melhor, *quase* todo, pois, se o filósofo valida a criação artística como fruto de uma percepção da realidade, tampouco hesita quanto ao menos um limite necessário que, aqui nesta dissertação, problematizaremos: a lírica. Esta que, pela subjetividade e pela polissemia inerentes, pelas potencialidades metafóricas, não poderia nem deveria se ocupar dos problemas do mundo, porquanto “na verdade, a poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela as serve” (SARTE, 1988, p. 13²). Embora um tanto obscura, a afirmação curiosamente revela algum nível de conservadorismo crítico-literário do filósofo, nada incomum aos seus pares contemporâneos quando se trata de poesia.

Seja como for, adotando-se as concepções ou limites que se queira, o fato é que Adorno inicia a publicação de suas Notas de Literatura em 1958 com o mesmo ensaio que acabamos de citar. Ao olhar para trás a partir desta nascente década de 2020, como negar que as questões que angustiavam Adorno e seus contemporâneos nos sejam igualmente contemporâneas? Em nossa percepção, subsiste muito da desconfiança de então na crítica atual, por mais disposta que esta esteja a valorizar a dimensão sociopolítica ou contextual das obras de arte. Não raro o leitor terá se deparado com conceitos tradicionais, estritos e pretensamente descolados do seu contexto: as palavras da lírica existiriam por si, distantes das coisas e do mundo.

Em outras palavras: embora não nos pautemos própria ou exclusivamente na leitura de Adorno acerca desse problema, sua fala introdutória à palestra sintetiza à perfeição o drama de toda investigação de caráter dialético, a exemplo da investigação de Adorno, como também de qualquer investigação que tencione conciliar ou sequer fazer dialogar os supostos extremos da Lírica e da Sociedade. O drama é tanto maior nos estudos poéticos, que procurariam se

² Como padrão, sempre que houver grifo em itálico de um autor citado, ele receberá destaque também em itálico em nossa citação sem frisar a cada vez que se trata de grifo do autor. Já nossos próprios grifos nas citações, para distingui-los, serão sempre apresentados em negrito e receberão o destaque “grifo nosso” em todas as suas ocorrências. Se, porventura, o autor tiver realizado grifos em negrito ou sublinhados no seu texto, esses serão reproduzidos *ipsis litteris* em nome da coerência com o texto original – e será explicitado que tais grifos pertencem ao próprio autor, e não a nós.

distanciar ao máximo das vicissitudes do mundo que lhe seria coetâneo, das querelas políticas e sociais que se diriam passageiras, enquanto (e porque) a poesia resistiria às intempéries do presente (eis a torre de marfim!). Questionamos, enfim, se essa leitura se sustentaria sob um olhar mais aberto às relações que a poesia tem estabelecido com o tecido social.

Afinal de contas, a *Commedia* dantesca (1472) é fruto de um catolicismo fervoroso, mas igualmente de uma dissidência política que impõe a Dante o exílio de sua Florença natal; *Os Lusíadas* (1572) jamais teriam existido sem a concreta partida dos portugueses ao mar, determinando até hoje o modo português de enxergar o mundo, ainda que, à época de Camões, o poeta pensasse para obter sua tença (“Este país te mata lentamente” – diz Sophia); e, mais próximo de nós geograficamente, não seria o *Canto general* (1950) de Pablo Neruda um ponto de encontro entre as raízes mais profundas do continente americano, em sua exuberância natural e civilizacional, e as condições de vida duras em plenas ditaduras latinas de meados do século? Esses exemplos, que não pretendem ser exaustivos, pontuam que a poesia (em suas expressões lírica ou épica) tem sido sempre conectada à sociedade, se bem que seus estudiosos e apreciadores nem sempre considerem positiva essa conexão e procurem, alguns deles, colocar para escanteio leituras mais políticas ou socio-históricas, classificadas de “menores” ou “limitadas”/“limitantes”.

De volta à obra de Andresen, esta foi bastante desconsiderada pelas aproximações dos dois polos em pauta; contudo, uma vez canonizada, tornou-se irretocável perante a crítica, abrindo espaço para considerações mais afinadas com o modo como a lírica andreseniana de fato se aproxima do social. Olhando para a transformação dessas posições hoje, soa curioso que, até 1964, a posição da crítica da poesia de Andresen fosse inclusive outra segundo a própria Andresen (1965, p. 3, apud POMA, 2019, pp. 77-78), que, em carta a João Cabral, reclama:

Imagine isto: No ano passado recebi o prêmio de Poesia da Sociedade de Escritores. No almoço de distribuição dos prêmios o Pinheiro Torres discursou sobre o meu livro dizendo em resumo o seguinte: que eu era uma criatura irreal, perdida em brumas alienadas e abstratas, cantando um universo imaginário e artificial, mas que depois tinha tido um rebate de consciência e assumido a minha responsabilidade social, tinha conquistado o sentido da realidade concreta e assim me tornara um verdadeiro poeta.

Idêntica chateação foi assumida no ano anterior em carta a Jorge de Sena:

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... (ANDRESEN, S; SENA, J., 2010, p. 87)

No começo da década de 1960, a poética de Andresen era amplamente lida como distante de toda realidade concreta. Situação, aliás, em tudo oposta àquela que depois vigoraria, quando Andresen se consagraria como uma espécie de poeta social ou poeta popular, a partir dos anos 1970, com a Revolução dos Cravos. Vale a pena recordar outra citação da mesma carta de Sophia Andresen a João Cabral, uma página antes, em que a poeta portuguesa assevera:

[...] creio que só você poderá desfazer os enganos que a crítica daqui tem tecido a roda da minha poesia. Os críticos portugueses elogiam-me muito, são muito simpáticos, mas sempre dizendo que a minha poesia é abstrata, irreal, etc. Eu lembro-me de algumas coisas que você me disse a respeito dos meus versos e por isso penso que só você poderia ajudar a desfazer esse desentendimento. (ANDRESEN, 1965, p. 2 apud POMA, 2019, pp. 74-75)

A mudança de postura da crítica só se esboçaria no fim dos anos 1960, também em função de um pronunciamento lírico mais contundente e literal em face das problemáticas sociais. Significa que esse posicionamento passa a se articular com uma vivência concreta, uma contrapartida política do que a poesia de Andresen renunciava, sob termos menos óbvios, desde os primeiros poemas publicados (vide o signo opressivo da “cidade” em *Poesia* (1944), o qual será ainda mais relevante na poesia dos anos 1960). Em última instância, certas análises biográficas fazem sua formação política remontar à infância. Em carta a Jorge de Sena de 31 de dezembro de 1967, ela afirma: “A minha Mãe estava para mim ligada à raiz de coisas essenciais: é uma das raras pessoas que aparece nos três primeiros livros onde quase só há árvores e praias” (ANDRESEN, 2006, p. 97 apud SOUSA, 2020, p. 257). Em outra altura, no escrito inédito em francês “*L’ainé était beaucoup plus agé que moi*” [incipit], Andresen confirma a relevância da mãe Maria Amélia de Mello Breyner em sua formação:

A minha mãe foi para mim um modelo humano exemplar absoluto. A sua inteligência era íntima e maravilhosamente justa.
Eu vivia num meio onde se falava muito pouco de política. A minha Mãe foi a primeira pessoa que me ensinou o dever da justiça e o dever da revolta. E foi ela que me ensinou a desprezar o fascismo e a desprezar a falsidade dos valões oficiais.
Os dois amigos a quem eu lia os meus poemas [António Cález e José Zarco da Câmara] e a minha Mãe influenciaram profundamente a minha adolescência. Eles foram a minha universidade real. Eles foram os meus Sócrates. (ANDRESEN, Espólio apud SOUSA, 2020, p. 257. Tradução de SOUSA)

Junto à instrução ética, a infância da poeta rendeu-lhe uma calorosa formação católica, de que advém idêntico fervor nas tomadas de posições políticas. Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia de Mello Breyner Andresen (1986, p. 73) aduz: “Penso que uma educação

católica cristã predispõe para a política na medida em que nos responsabiliza”, ao que complementa citando Cristo: “Quem ouve dizer desde pequena que «se Me abandonaste quando eu tinha fome, se Me abandonaste quando eu tinha sede não Me encontrarás no reino dos céus» é necessariamente posta perante uma exigência em relação aos outros”. Essa exigência, aliás, é de empenho concreto, refutando o que se denomina na mesma entrevista “generosidade privada”, de caráter burguês, estéril de transformações políticas e contrária a uma tomada de posição católica inseparavelmente social. Muitas imagens bíblicas povoam os poemas e os contos de Andresen porque dessa origem cristã provêm – a título de exemplo, poemas como “Sinal de Ti” (ANDRESEN, 2015, p. 116) e “A veste dos fariseus” (ANDRESEN, 2015, p. 484), mencionado no subcapítulo 3.3, ou a coletânea de contos mais política de Andresen, *Contos exemplares* (1962), recheada dessas imagens cristãs, já que, se Andresen é “poeta em tudo o que escreve” (COELHO, 1970, p. 58 apud NAHAS, 2015, p. 49), também o é católica.

Nesta altura, convém estabelecer uma diferença. Havia à época, em Portugal, uma facção católica majoritária (do ponto de vista político e numérico), dita “integralista”, conservadora e retrógrada. Partícipe do poder, essa facção se arvorava no Estado salazarista, o qual, por sua vez, recorria ao discurso católico oficial em estímulo à “vocação de pobreza” (ROSAS, 2001) da nação. Esse subterfúgio permitia ao regime justificar o fracasso político-econômico na digníssima vocação humilde do país, o que, em contrapartida, reforçava o apreço popular por um governo supostamente religioso e formava bases de apoio. Essa ideologia encontraria voz também em Marcello Caetano ao assumir o poder do Estado Novo entre o padecimento de Salazar e o sucesso da Revolução de Abril.

A postura de Sophia Andresen era naturalmente ponto fora da curva no país e em meio à intelectualidade portuguesa maciçamente católica. A poeta e seus pares à esquerda concebiam o seu catolicismo como reação a um “sequestro ideológico” de um catolicismo autêntico e efetivamente cristão – porque vigente sob a palavra de Cristo. Tratava-se, por conseguinte, de uma expressão cristã que ansiava pela transformação social ao invés de recolher-se à pobreza mundana e espiritual conforme cartilha salazarista. Distintamente da intelectualidade francesa, que cedo rechaça a alcunha de “católicos progressistas” a favor de termos ora mais genéricos (“católicos críticos”), ora mais específicos (“católicos marxistas”), em Portugal a expressão “católicos progressistas” termina encontrando boa recepção entre os “católicos à esquerda” como nossa poeta. Segundo Almeida (2009, p. 288), o conceito de “católicos progressistas”:

Abrange posições políticas num espectro que vai da extrema-esquerda a um sector do PS [Partido Socialista] e posturas perante a instituição católica que tanto podem representar um projecto de transformação radical das suas

estruturas, como conciliar uma fidelidade à Hierarquia com um compromisso político à esquerda. Em comum, os «católicos progressistas» portugueses terão um empenhamento cívico-religioso inspirado por diversas concepções de socialismo e diferentes leituras das exigências do *aggiornamento* da Igreja Católica, valorizando os «sinais do tempo».

O «catolicismo progressista» não se pode reduzir a uma expressão política ou intelectual do catolicismo. Com as ressalvas que o conceito merece, ele é operativo para compreender a dinâmica religiosa e a acção cívica de movimentos marcantes para a sociedade portuguesa. (ALMEIDA, 2009, p. 288)

Assim, em linha próxima à da teologia da libertação dos latino-americanos Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff e o poeta nicaraguense Ernesto Cardenal, o catolicismo pulsante em Andresen encaminha-a a movimentações mais incisivas pautadas em um Cristo revolucionário. Na virada dos anos 1950-60, Andresen apoia a campanha de Humberto Delgado (1957-8)³ à Presidência da República em detrimento de Salazar. Ademais, alguns documentos assinados por ela são dignos de menção: primeiramente, “As relações entre a Igreja e o Estado e a liberdade dos católicos” (1959) e a “Carta a Salazar sobre os serviços de repressão do regime” (1959); depois, o conhecido “Manifesto dos 101 Católicos” (1965), que ela assina em conjunto com amigos como Ruy Bello, e abaliza uma dissidência católica no seio de uma Igreja cujos fiéis⁴ mantinham relações escusas com o salazarismo. O manifesto ressoa a encíclica *Pacem in Terris*, do papa João XXIII, o qual iniciara uma reforma católica ainda agora inconclusa.

Entretanto, o engajamento da poeta não principia nem termina aí. À medida que o governo de Salazar ganhava legitimação interna e externa, quer pela política conservadora e pelo relativo sucesso econômico, quer pelos eufemismos coloniais que mantinham as colônias atadas à metrópole, mais o regime caía em desgraça junto à intelectualidade nacional e (vale dizer) colonial, com destaque para Andresen e sua força de expressão:

Antes, em 1945, Sophia atuava intensamente no Centro Nacional de Cultura, que promovia eventos que não eram permitidos por causa da censura. A partir de 1960, Sophia acolheu inúmeros expoentes da cultura, jornalistas, professores, amigos da literatura que não podiam mais exercer suas funções devido ao cerceamento da liberdade de expressão e de pensamento e perseguição impostos pelo regime ditatorial. [...] ‘A nossa coragem não foi póstuma’, escreve a poeta, no ano de 1974, quando da reconstituição da

³ De acordo com Nahas (2015, p. 40), Delgado perde as eleições fraudadas não sem consequências maiores: vai ao exílio político no Brasil, de onde orchestra a malfadada tentativa de golpe em 1962. Ele seria sequestrado pela PIDE em 1965 ao tentar retornar a Portugal pela fronteira espanhola e, nessa ocasião, seria assassinado em condições misteriosas, tendo seu corpo desaparecido como o de tantos opositores do regime, fossem eles militares ou civis.

⁴ Junto aos fiéis, vale citar o número considerável de membros da Igreja favoráveis a uma aproximação com o salazarismo. Centralmente, mencionamos aqui a figura do Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, que faleceu pouco antes de Salazar e cumpriu a função escusa de aproximação entre regime e Igreja.

Sociedade Portuguesa de Escritores, que fora extinta pela PIDE, em 1965. (SILVA e NIEDERAUER, 2019, p. 144)

Em 1969, um ano após a trombose cerebral que afasta Salazar do poder e transfere-o para Marcello Caetano, Andresen integra a recém-criada Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (CNSPP). Ali ocupa posto de relevância por intermédio do qual ganha acesso aos políticos e cobra informações sobre tantos amigos e colegas desaparecidos (muitos dos quais iam parar no campo de concentração de Tarrafal, em Cabo Verde). Quanto aos amigos falecidos, nesse período ficam marcas deles por toda a lírica de Andresen (vide a “Carta aos amigos mortos”, do *Livro sexto* (1962)). A CNSPP tinha, ademais, o papel de reunir suporte jurídico e financeiro aos familiares de presos políticos e representou importante rachadura em um regime já deslegitimado pelas denúncias, pela crise econômica crescente e pela guerra infindável:

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. (NAHAS, 2015, p. 44)

Mencionamos há pouco a importância do catolicismo para a sustentação do regime de Salazar⁵; resta falar de outro elemento de igual sustentação, o colonialismo dependente do militarismo, que desembocam nas Guerras Coloniais – ou Guerras de Independência sob a perspectiva da África Lusófona. Enquanto quase toda Ásia e África já se haviam tornado independentes do colonialismo europeu em princípios dos anos 1960, o mesmo não se podia afirmar sobre as colônias portuguesas mundo afora. A Segunda República, salazarista e apoiada por uma concepção freyriana do papel do homem português na história, insiste em manter as posses coloniais. Nesse intento, lança mão de um subterfúgio digno de citação: a conversão (em 1952) das antes ditas “colônias” em “províncias ultramarinas”, uma jogada capaz de dar sobrevida à lógica colonial sem alterá-la fundamentalmente, haja vista que, apenas na aparência, os territórios afro-asiáticos eram parte integrante de Portugal na forma de províncias

⁵ Muito embora estivesse nas antípodas políticas do comunismo, Salazar certamente não ignorava, ao menos no que tem de *Real Politik*, a famigerada assertiva de Marx, "a religião é o ópio do povo", afinal é na humildade religiosa e, em simultâneo, no legado passadista lusitano que o regime de Salazar se sustentava. Esses pilares seriam recuperados na poética de Sophia Andresen, para quem os termos “catolicismo” e “navegações” ganham renovadas acepções ideológico-metafóricas: negativas, como subversão signíca reveladora da decadência do mundo burguês (vide 3.3), e depois positivas, pensando na reconstrução revolucionária e na reabilitação dos mesmos signos do catolicismo, das navegações e dos descobrimentos (vide 3.6).

e, como tais, não poderiam ser desmembradas da pátria-mãe, muito menos do moribundo Império Português. Compreende-se que a perda das colônias implicaria assumir, além do esfacelamento do império, uma espécie de pequenez ou subalternidade nacional, o que ia de encontro à ideologia ufanista de Salazar.

Segundo Ana Silvia Scott (2016, p. 344), a pressão internacional com a entrada de Portugal na ONU em 1955 somou-se à resistência africana em conflitos generalizados, entre os quais sobressaem as guerras em Angola e em Moçambique pela independência (e futuramente suas respectivas guerras civis). Os conflitos começaram junto à independência das demais nações africanas, mas sua longevidade – estenderam-se oficialmente até 1975 – cobrou um altíssimo custo financeiro e humano, quer para a metrópole, quer para as colônias. A guerra, começados os anos 1970, já se tornara insustentável mesmo perante a ideologia oficial.

Embora o regime estado-novista dependesse do militarismo, foi ele o seu calcanhar de Aquiles quando, esgotadas as condições de sustentação da guerra e da ditadura, grupos militares à esquerda articulam-se na ruptura de 1974. Esta chega a nós sob a alcunha de “Revolução dos Cravos”, o ponto de origem da democracia portuguesa contemporânea, mas também de um legado amargo para nossa poeta, conforme mencionaremos adiante. Sophia Andresen vivencia todo esse processo bélico e, posteriormente, revolucionário, de que sua poesia é retrato vivo, conforme testemunham inúmeros poemas (conf. subcapítulo 3.4), especialmente “Guerra e Lisboa 72”, no qual se brada contra a partida de todo “jovem [e] forte” à guerra:

GUERRA OU LISBOA 72

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

Sua morte nos jornais
 Surgiu em letra pequena
 É preciso que o país
 Tenha a consciência serena
 (ANDRESEN, 2015, p. 656)

A propósito desse poema, vale ressaltar que o tempo de serviço militar fora aumentado e imposto a mais jovens que o comum na época da guerra colonial. Multiplicaram-se, assim, os corpos que tornavam a Portugal, cujos nomes se perdiam entre as minúsculas letras da imprensa. Sophia Andresen, no poema acima, denuncia tanto o absurdo dessas mortes quanto a pouca atenção dada a esses mortos a mando da ditadura manipuladora.

De volta ao universo interno de Portugal, as perseguições da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), rebatizada em 1969 Direção-Geral de Segurança (DGS), formam um capítulo à parte, haja vista Andresen, dos 1960 em diante, ter se tornado um dos artistas de mais notória vigilância e censura – de novo, fato dos mais interessantes para quem era, poucos anos antes perante a crítica, pouco mais que uma bela poetisa alheia às urgências do país. As atividades políticas da poeta valeram-lhe a pecha de “subversiva”, com destaque para o ano de 1968. Nessa altura, seu marido, Francisco Sousa Tavares, torna-se ele também uma vítima das prisões políticas pela sua militância antissalazarista, e o fato estimula as palestras da poeta (vide *Poesia e revolução* em 2.3.6) e declamações “em praça pública”, ou seja, em protesto aos desmandos que vitimavam sua família. Vemos que apenas erroneamente se pode atribuir maior militância ao esposo do que à própria Andresen, cuja vida e obra se imiscuem na causa libertária, só que baseada prioritariamente na literatura como gesto transformador.

As perseguições a Sophia Andresen se deram, dentre formas diversas, por censura a sua obra. *Exempli gratia*, é pertinente citar o poema “Brasília”. Um estudo de Eucanaã Ferraz (2020, pp. 285-317) o cita como um poema escrito por Andresen durante sua viagem pelo Brasil e reformulado já em terras portuguesas. Ela cogitava publicá-lo em periódico, mas, ainda em uma de suas primeiras versões, o poema recebe o carimbo de “Autorizado com cortes” do Serviço de Censura, situação para a qual Ferraz (2020, p. 308) hipotetiza um temor de referências subversivas na dedicatória do poema feita a dois amigos brasileiros, Gelsa e Álvaro Ribeiro da Costa. Andresen termina desistindo de publicar o poema de modo “descaracterizado pelo ‘corte’ que o carimbo consigna”, só vindo ele à luz em *Geografia* (1967). Nesse contexto, é preciso compreender o funcionamento da censura estado-novista e de que maneiras ela, institucionalizada que foi, podia atingir Andresen e companheiros de “engenho e arte”:

Na ditadura de António de Oliveira Salazar, a censura prévia à imprensa foi estabelecida por decreto em 11 de abril de 1933. Conforme conta Graça Almeida Rodrigues, em *Breve história da censura literária em Portugal*, publicações periódicas, mas também folhas volantes, folhetos, cartazes e outros impressos tinham de ser autorizados pelo governo quando tratassem de assuntos de caráter político ou social. Em 1944, a censura alcançou a condição de órgão de formação e propaganda política, ficando a Direção-Geral dos Serviços de Censura integrada ao Secretariado Nacional de Informações, criado em junho de 1964.

Os livros não estavam sujeitos a censura prévia, mas qualquer edição podia ser apreendida depois de publicada. (FERRAZ, 2020, p. 308)

Ademais, distinguimos na relação amistosa de Sophia Andresen com Jorge de Sena mais uma situação marcada indelevelmente pela política e pela censura. Tratou-se de uma relação

feita de cartas, cartões-postais, telegramas e bem raros encontros presenciais. “Esta epistolografia, marcada por desencontros e vicissitudes de destinação/recepção a que as missivas se viram sujeitas, ocorreria em contextos históricos diferenciados, ora marcados pela ditadura salazarista [...], ora em conjunturas americanas de liberdade de expressão” (LAGE, 2020, p. 448). Nas epístolas, sobressaem essas condições, com destaque à primeira:

Mas quando cheguei a Portugal a União Nacional dedicou-me dois comunicados de insultos e acusações onde se insinuava que eu estava ligada aos comunistas e que glorificava os terroristas. Isto foi provocado pelo elogio do *Monde* que irritou as vaidades locais mas sobretudo por eu, assim como o Francisco [o marido] [entre outros,] termos assinado como católicos um manifesto que se chamou o ‘Documento dos 101’. Estou a contar-lhe isto tudo porque aproveito a oportunidade de pensar que o meu correio aqui não é aberto. (ANDRESEN, 1966 in: LAGE, 2020, p. 449)

Visivelmente, impera o temor da censura e quiçá do extravio. Pela negativa, entrevê-se a censura autoinfligida em cartas pregressas a fim de evitar maiores problemas com a PIDE, que, naquele mesmo 1962, confiscaria a correspondência dos dois guardada por Sophia Andresen (NAHAS, 2015, p. 42). Ainda assim, os poetas não perdiam a oportunidade de posicionar-se frente à barbárie e a expor a complexidade de seus pontos de vista, quando podiam. Na carta a seguir de datação mais antiga, Andresen atribui a si alguns adjetivos bastante categóricos, mas ainda não se sente bem à vontade com certa militância excessiva, caricata, que ela e Sena não compartilhavam com outros escritores mais panfletários de seu tempo:

[...] estou a escrever-lhe em França, à volta da Itália, onde fui ao Congresso da Comes (Comunidade Europeia de Escritores). [...] Vim de Lisboa pensando que se tratava dum congresso apenas literário. Vim encontrar um congresso político. [...] Como você sabe eu sou anti-fascista, anti-salazarista, anti-ditaduras. [...] A Agustina B.L. no Porto, pôs o António Pedro ao corrente mas comigo como só falou por carta, num país de correspondência vigiada nada me pode dizer [...] senti-me verdadeiramente num mundo de intrigas que não é o meu. Muita falta me fez ali a sua presença [...] Peço-lhe que me diga imediatamente e discretamente que recebeu esta carta. (ANDRESEN, 1962 apud LAGE, 2020, p. 450)

É pertinente complementar com o desfecho da história:

A resposta de Sena a esta “carta francesa” de sua “caríssima Sophia”, seguiu uma extensa carta manuscrita com comentários críticos à política em Portugal e à produção literária e carreira académica senianas no Brasil. Esta carta do poeta, datada de Araraquara, 4 de junho de 1962, com P.S. inicial “acuse imediatamente a recepção...”, só seria mais tarde encontrada, com comentários no texto e envelope, nos arquivos da Pide, donde fora resgatada e só publicada na edição de 2010 da Correspondência [reunida dos dois poetas]. (LAGE, 2020, p. 450-1)

As cartas entre Sena e Andresen, mais que documentos privados, constituem-se em testemunhos, por assim dizer, multimodais, porquanto revelam uma amizade, um país e até divergências pessoais (convém frisar que os dois divergiram emocionalmente quanto ao Brasil, benquisto por Andresen e nem tanto por Sena); revelam, afora uma e outra divergência, duas poéticas com fortes pontos em comum. A propósito de Sena, Sophia Andresen comenta:

[Sena] entendia a poesia como um **testemunho** que vem dar expressão à nossa necessidade de dignidade humana. A coragem da lucidez e a coragem da liberdade eram para ele os fundamentos dessa dignidade.

Mas a sua obra é diversa e vastíssima. A tensão espiritual, a qualidade da linguagem e a lucidez intelectual continuamente dizem um violento e desesperado amor da vida. (ANDRESEN, 1992/1993 apud BERTOLAZZI, 2020, p. 322 – grifo nosso)

Interessante notar como a noção de *testemunho*, evocada por Andresen para tratar de Sena, é perfeitamente aplicável a sua própria poética consoante, em certa medida, à aproximação que temos aqui em mente (os estudos de Pereira (2003) aprofundam-se nisso). De modo espelhado, como soem fazer, vaidosos, os poetas, Andresen pinça e elogia em Sena aquilo que nela própria se identifica; apetece-lhe o que Sena possui de mais próximo ao projeto poético andreseniano, no que diz respeito, com destaque, à lucidez, à liberdade e à dignidade. Fica latente na citação, como aliás os dois falam explicitamente em outro momento, a “capacidade premonitória” da poesia, cujo testemunho é uma maneira de anunciar (predizer?) um futuro melhor, ao qual ambos os poetas procuram se apegar. Ocorre, infelizmente, que ambos se reconhecem em exílio, o de Sena literal e autoimposto, o de Andresen metafórico. Sobre esse exílio, Andresen (2015, pp. 467-468)) afirma em certo poema: “Aqui eu escolhi permanecer / Onde a visão é dura e mais difícil”.

Nem sempre a poesia é tão otimista quanto anunciado pela “capacidade premonitória”. Por vezes, o teor testemunhal imprime nos poemas as chagas tão fortes do horror que alcança inverter por completo os signos e conceitos que povoam o imaginário dos poetas. O poema “Exílio”, presente em *Livro sexto* (1962) e na antologia *Grades* (1970), é exemplar de uma abordagem testemunhal em Andresen (2015, p. 482):

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

Poema curto como é bem comum nessa poética da economia de Andresen, “Exílio” tem só uma estrofe – um quarteto especificamente –, cujos decassílabos heroicos são versos brancos (por isso sua melodia não anestesia o canto, como costuma ocorrer) e objetivos em sua essência. O ritmo se faz sentir apesar da pequenez dos versos: é lânguido, mas contundente. Articula-se ali uma afirmação cabal, um raciocínio que se estende por todo o período que os versos compõem, o que reforça a assertividade do que se declara. Esse tom árido, aliás, não é nada incomum a poemas em que o teor testemunhal é pronunciado, como podemos sentir tanto nas descrições da *Trilogia macabra*, de Alex Polari, quanto nas imagens lancinantes de *Todesfuge*, de Paul Celan. Em Andresen, a aridez atinge tudo o que há de estável e belo em sua poética⁶: o eu-lírico, expresso na primeira pessoa do plural, não conclama o leitor, mas anuncia o horror maquiado; a “voz do mar”, tão íntima da poeta, já não é um convite desejado para a plenitude, e sim para o autoexílio, por maior que seja o afeto pelos signos marinhos; e a “luz que nos rodeia”, que outrora anunciava a majestade do reino do natural, a plenipotencialidade humana, a divindade religável, é aqui “como grades”: nessa comparação, trata-se de uma luz que cerceia, contrassenso para a imagem da luz como libertadora.

Ora, em condições tais de existência, como ser positivo? Como crer nas possibilidades de libertação? Pior ainda: uma vez levada a cabo a Revolução, rompidos os grilhões, que resta da positividade esperançosa? O que fazer com uma liberdade mambembe, uma democracia demagoga? Sophia Andresen responde em uma de suas últimas cartas ao amigo em 1976:

Alguns anos de censura podiam suportar-se com desportivismo. Agora não. Agora está a tornar-se uma vida de ausência. Uma ausência que é o nosso próprio desencontro com os nossos amigos e o desencontro deste país consigo próprio. [...] O problema, a tragédia de toda essa revolução é a sua INCOMPETÊNCIA CULTURAL. Desde a descolonização, onde tudo se fez com um despachado simplicíssimo, primário, ‘*ad hoc*’, até à reforma agrária falseada e demagógica! Passando pela constituição onde se lutou pela vitória da estupidez com o maior sucesso salvo alguns pontos que muito a custo foi possível salvar. [...] Vi dia a dia como a esquerda se suicida. (ANDRESEN, 2010, pp. 145-6 apud AMARAL, 2020, pp. 395-6)

É inegável o desengano com relação à política pós-revolucionária, a esquerda de fachada, a falsidade das reformas no país. Sena não sobreviveria para vivenciar na pele a

⁶ A noção de “belo”, na poética de Sophia Andresen, é objeto de análises frequentes. Aqui neste estudo, procuraremos avaliá-la conforme indicações da poeta em suas Artes Poéticas: o belo não deve ser escopo da escrita poética, mas consequência de um projeto intuitivo. Por isso, em poemas de caráter testemunhal, veremos uma inversão ou subversão da beleza intencional, assim como, em momento posterior, a revalorização dessa beleza. A questão é compreender, nas análises do terceiro capítulo, que a beleza termina registrando o testemunho e, se surge em poemas de grande teor testemunhal, será como consequência, não como pretensão estéril. A reconfiguração do belo será, em dado momento, parte de um projeto poético, e não defeito estético desse projeto!

metamorfose limitada de seu país, já que não retorna a ele após 1974 e falece de súbito em 1978 em Santa Bárbara (EUA). Sophia Andresen, porém, como o trecho acima deixa ver, busca a execução de uma política libertária e logo se arrepende, chegando a declarar em carta no ano em que falece o amigo: “Penso que um artista não deve ser governo, mas sim influenciar os governantes” (ANDRESEN, 2010, p. 141). A eleição a deputada pelo Partido Socialista na Assembleia Constituinte (onde lutou a favor de educação, cultura e direitos da pessoa com deficiência) e a mentalidade tacanha de alguns de seus pares constituintes não lhe deixariam boas recordações: “É verdade que a política da nossa época é de tal maneira contraditória, de tal maneira cheia de fraudes, de oportunismos, de confusões que, neste momento, não se vê resposta clara”, declara Andresen (1982).

Quem sabe isso não explique seu baixo envolvimento político manifesto da década de 1980 em diante, quando muito assinando documentos esparsos, tal como um documento de 1996 favorável à independência do Timor-Leste sob recomendação do amigo timorista Ruy Cinatti. Ou, para complementá-lo, poemas como “Tão grande dor” (ANDRESEN, 2015, p. 826-7) sobre o “Timor cercado por um muro de silêncio”. Afora casos como esse, a militância de Andresen voltaria ao seu lugar de origem: a literatura, especialmente a poesia (seja a sua própria poesia escrita, seja a de colegas poetas que divulgava). Aliás, Paulo Martins, personagem de Jardel Filho em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), já afirmava que “a poesia e a política são demais para um homem só”.

Sabidamente os poetas têm relação tempestuosa com a política *tête-à-tête* e o desfecho dessa relação não varia muito: ou (i) envolvem-se a fundo com a política e cedo se desiludem dela (Vladimir Maiakóvski, Anna Akhmátova, Carlos Drummond de Andrade e, claro, Sophia Andresen são bons exemplos); ou (ii) envolvem-se de modos tais que se tornam passíveis de críticas como tudo o é em política (caso de Mario Vargas Llosa, que concorreu à presidência peruana e é ainda agora figura controversa, ou então de Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, cofundadores do movimento afroliterário da *Négritude* que, apesar de seus ideais fraternos, adotaram algumas posturas questionáveis próximas ao imperialismo francês); ou, ainda, (iii) sequer se deixam enredar diretamente pela política chã (os poetas herméticos italianos se abstinham de engajamento artístico ao declararem-se apolíticos).

Antes de mais anda, é preciso traçar um panorama da obra de Sophia Andresen, por meio do qual poderemos demonstrar sucintamente as relações entre lírica e sociedade em nossa poeta, destacar nossos pontos de interesse e, desses pontos em diante, expor que tipo de contribuição desejamos aportar aos estudos andresenianos – e com quais bases textuais.

1.2 Panorama da obra e amadurecimento poético

*Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos
In: “A Era” (CAMPOS, 2012, p. 2011)*

Bastante justa é a fala de Eucanaã Ferraz (2018, p. 18), para quem, em Sophia, “do primeiro ao último livro, ouvimos a mesma voz, e por isso mesmo identificamos sem esforço suas modulações”. Com efeito, não acontecem em Sophia transições bruscas ou fases⁷ poéticas imprevistas. Sua lira mantém um equilíbrio ou uma espécie de coerência que percorre sua obra sem máculas, mas com tratamentos aprofundados de temáticas a toda hora retomadas. Assim, em lugar de mudanças essenciais, podemos sim falar em nuances; não nos equivocamos em alegar que, em Sophia, ocorre um refinamento da palavra poética gradativo e proporcional ao adensamento de sua experimentação lírica, nos conformes da maturidade poética que a poeta alcança nos mesmos anos 1970 que a consagram.

À guisa de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 287), que (espelhando-se em Graciliano Ramos) sempre “fal[a] com o que fal[a]:/ com as mesmas vinte palavras”, Sophia também se vincula às mesmíssimas palavras dela que vão e voltam num fluxo-refluxo marinho: “Sophia vai de ida e de volta (e a usina)/ ela desfaz-faz e faz-desfaz mais acima” (MELO NETO, 2008, p. 313), para usar outra fórmula cabralina que procura descrever o processo poético-constutivo andreseniano: o de constante refacção atenta e cuidadosa de produto cristalino, luminoso, obtido qual açúcar de cana na usina. “Praia”, “luz”, “sol”, “vento”, “céu”, “dia”, “tempo”, “navio”, “ar”, “ilha”, “jardim”... Reunidas, as “vinte” palavras de Sophia, a que bem poderíamos somar mais uns “vinte” adjetivos correlatos, povoam aquele mundo que o mar, substantivo originário dessa poética, fundou. As “vinte” palavras penetram todos os gêneros praticados por Andresen: poesia, prosa adulta, obras infantis e até mesmo seu teatro. Encontramo-las, as mesmas

⁷ Em realidade, a existência ou não de fases na lira de Sophia Andresen não é ponto pacífico entre a crítica e seus comentadores. Todos concordam que há nessa lira uma “monotonia”, é uma poesia “uníssona” no sentido de um constante voltar-se às mesmas questões em todas as obras. Críticos consagrados como Carlos Ceia defendem, por conta disso, a inexistência de fases, ao passo que comentadores mais recentes, como Ana Maria Pereira Soares (2000), que analisaremos ainda neste capítulo, defendem a existência das fases como elemento fundamental para compreensão da poética andreseniana. Neste estudo, temos ressalvas à postura de Soares (2000), pois identificamos as mudanças em Andresen mais associadas a um plano temático ou ideológico do que a um plano linguístico ou formal. Daí resulta a dificuldade de assumir a existência de fases numa poética sem transformações gerais em todos os seus âmbitos. Isso – frisamos – não constrange o valor de leituras como a de Soares (2000), que alcança(m) excelentes resultados em sua análise.

palavras, desde *Poesia*, obra inaugural de 1944, até o menos citado *O búzio de Cós*, de 1997, última obra escrita e publicada ainda em vida, às vésperas de que a poeta fosse galardoada com o Prêmio Camões (1999).

As duas primeiras obras de Sophia de Mello Breyner Andresen podem ser aqui introduzidas em conjunto, a supramencionada *Poesia* (1944) e o subsequente *Dia do mar* (1947). As datas não deixam dúvida: à altura de ambas as publicações, a poeta, nascida em 1919, completava respectivos 25 e 28 anos, portanto as duas são obras escritas em período anterior ao dos 25 e 28 anos completados⁸. São obras que vêm à luz em um contexto de fins da Segunda Guerra Mundial, em cuja altura máxima foram escritas; em Portugal, o Estado Novo já vigorava desde o golpe de 1926, então já completava duas de suas cinco décadas de censura e repressão, especialmente sob os desmandos de Salazar desde a Constituição de 1933. Encerrava-se aquele tempo que Hobsbawm denomina “era das catástrofes” (1914-1945).

Frente a todo esse cenário terrível de escombros, em um preciso momento de transição, Andresen *parece emergir* (emergir: mais uma de suas palavras favoritas!) a contrapelo de toda prosa e poesia negativ(ist)a, bem como em posição (est)ética *aparentemente* equidistante daquela adotada pelos seus conterrâneos presencistas e neorrealistas. Em síntese, os primeiros foram os escritores vinculados à revista *Presença*, de caráter vanguardista/modernista e extremamente longeva com suas 54 edições entre 1927 e 1940. A revista publicou nomes da conhecida “geração de 27”, de José Régio e Miguel Torga, que se sucede à “geração de 15”, de Pessoa e Sá-Carneiro, vinculada temporalmente à revista *Orpheu*. Os escritores presencistas possuíam preocupações estéticas como cerne de suas publicações, razão por que não se envolviam, pelo menos artisticamente, com questões de cunho socio-histórico-político – o que pode ser atenuado se considerarmos o envolvimento, agora pessoal, de alguns dos artistas presencistas com as questões de seu tempo. Em todo caso, ficou a pecha do “individualismo descomprometido” sobre eles.

Crítico à *Presença*, o movimento neorrealista despontaria na virada dos anos 1930-1940 com as publicações do romance *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, e da superantologia *Novo Cancioneiro* (1941-1944), série de onze volumes que significou o pontapé do neorrealismo lusitano em poesia. Este se destacava por posição diametralmente oposta à dos intelectuais do modernismo anterior. Agora, os escritores neorrealistas operavam uma hipertrofia da dimensão ético-social frente à dimensão estética que reinava na revista *Presença*, aliados a um realismo

⁸ Segundo Nahas (2015, p. 36), os poemas de *Poesia* (1944) foram escritos entre os 16 e os 23 anos da poeta, idade prematura que certamente impressionou Miguel Torga ao ler esses primeiros escritos. Torga foi um dos principais incentivadores de que Sophia Andresen publicasse o que escrevia.

social marxista/soviético. Nas fileiras neorrealistas, uniam-se a Alves Redol escritores como Mário Dionísio, Fernando Namora, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, entre outros. Tal como no caso anterior, também aqui carece relativizar a dimensão estética apequenada, na medida em que as obras neorrealistas empregaram amiúde estéticas válidas e tão-somente distintas daquelas da *Presença*, ainda que se possa aventar alguma falta de acabamento em certas obras do movimento.

E, finalmente, Sophia Andresen faz sua estreia informal em 1940 em pleno fogo cruzado: a *Presença* encerrava suas publicações⁹ e o Neorrealismo ascendia, todavia nossa poeta não se aglomerou junto a nenhum dos extremos, de acordo com o que já era de se esperar em se tratando de uma poesia “de conciliação”. Andresen opta pela “terceira margem”, os *Cadernos de Poesia*, espaço onde, pela primeira vez em 1940, realiza a publicação de “Poema” (depois modificado, rebatizado como “Senhor” e publicado em *Poesia* (1944)). Ademais:

[...] Muitas revistas literárias buscam expor – dentro dos limites impostos pela censura – sua postura de oposição ao regime de Salazar. Há outros veículos que procuram destacar a força que o texto literário pode ter em contextos cerceadores, como é o caso dos *Cadernos de Poesia*, publicação que aparece em 1940 e se estende por catorze anos. Tal periódico tem como objetivo destacar a perspectiva “ética” da poesia e da criação literária, em uma conciliação entre aspectos formais e temáticos do texto lírico. Sob o lema “A Poesia é só uma!”, os *Cadernos* buscam contemplar as diferentes vertentes da poesia portuguesa daquele período, propondo-se como uma “[...] plataforma ética e não estética de entendimento”, nas palavras de Jorge de Sena, ou seja, uma visão ética que exprime “uma orientação comprometida com a realidade, sem prejuízo da qualidade intrínseca” (Sena, 2002, 236-238). Desse modo, o conflito entre forma e conteúdo da poesia suscitado pelos grupos presencista e neorrealista, teria uma conciliação na perspectiva ética dos *Cadernos*”. (NAHAS, 2018, p. 8)

Qual não foi a surpresa quando, nesse então de notável desamparo e engajamento literário, surge uma voz lírica cuja “expressão é clássica, porém decididamente moderna; a aparente temporalidade entra em tensão com a história e o presente mais circunstancial” (FERRAZ, 2018, p. 17). Sua poesia “de conciliação”, nos termos acima expostos, representa um fortalecimento em lugar de um enfraquecimento do projeto poético de Sophia Andresen, por ter sido ela a voz necessária para resolver a dicotomia ética-estética. Como revelam as palavras de Jorge de Sena, a perspectiva dos *Cadernos de Poesia*, dos quais Andresen

⁹ Vale mencionar o curioso fato de que Fernando Pessoa tenha publicado no primeiro número da *Presença* (1927), sendo que a revista fecha em 1940, mesmo ano em que Sophia Andresen estreou justamente no primeiro fascículo dos *Cadernos*. Essa espécie de coincidência no desencontro prenuncia a postura reticente que a poesia de Andresen tem com a de Pessoa pelo menos até a publicação de *Geografia* (1967), conforme veremos em momento oportuno.

participava, era propor uma leitura ética da realidade, contudo sem abrir mão da “qualidade intrínseca” que a poesia deve ter.

Ao dizerem-se uma plataforma “não estética de entendimento”, esses *Cadernos*, insistimos aqui, não tentam abdicar do experimentalismo, da observação artística e do que seja essencial à produção lírica; sua proposta é abalar a predominância da ética sobre a estética, debate importantíssimo em nossa análise (conf. subcapítulo 2.2). Ao seguir essa dinâmica conciliatória, o que Sophia Andresen faz não é conceder ao que seja indevido em poesia; ela contemporiza aquilo que, por sua natureza, não pode genuinamente existir em separado – ao contrário do que defendia a crítica literária.

Primeiro livro andreseniano, *Poesia* (1944), como duas vezes pusemos em destaque previamente, apenas *parece* destoar do que se produzia então. Seu universo temático já se revelava dentro daquelas “brumas” que seu crítico Pinheiro Torres considerou “alienadas e abstratas”. Em verdade, contudo, parece ter escapado a críticos como ele que a tônica grega, a ênfase marinha e a abordagem solar surgem “Apesar das ruínas e da morte” – poema de abertura que, conforme o mesmo Eucanaã Ferraz (2018, p. 17), anuncia que “sua consciência crítica vigilante, decididamente moderna, nunca desviou das ruínas do mundo”. A questão é que essas ruínas são tanto os escombros deixados pela guerra contemporânea (“No fundo do mar há brancos temores” (ANDRESEN, 2015, p. 96) quanto aqueles de uma Grécia clássica a que Sophia procura se *religar* (mais um de seus termos caros). Andresen, de largada, instaura a religação ou reconexão como fim de um projeto estético que se alargará nas obras posteriores:

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.
(ANDRESEN, 2015, p. 106)

É um projeto que açambarca, logo na sequência, *Dia do mar* (1947), em que não se sentem diferenças fundamentais em relação ao livro de antes; é, agora, mais o caso de uma sequência lógica em que sobressaem a começar pelo título os dois vocabulários básicos do livro e da poética de Andresen: “dia” e “mar”. Nesse livro, afirma o também poeta Gastão Cruz (2014, p. 14), encontra-se “um prazer evidente de estar só face aos prodígios do mundo, de que o mar será, talvez, o maior. Prodígio, milagre, de que o poeta se crê o detentor único e absoluto”. A solidão nessa estética, que fique claro, nada tem de desconexa ou de impossibilidade de comunhão com o homem e as coisas. Ela é melhor definida como forma de escutar uma voz mais profunda que não se escuta em meio ao burburinho moderno; e, ao escutá-la, reinaugura

a si e ao mundo em novas possibilidades de existência frente a um mundo que encontra na poesia um desafeto, um descompasso, como em “Mar sonoro” (ANDRESEN, 2015, p. 128):

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim,
A tua beleza aumenta quando estamos sós
E tão fundo intimamente a tua voz
Segue o mais secreto bailar do meu sonho,
Que momentos há em que eu suponho
Seres um milagre criado só para mim.

Coral (1950), mais um título impregnado por elemento marítimo, é apontado por mais de um comentador de Andresen como livro divisor de águas. Apesar do curto prazo que separa as até então três obras líricas da poeta, sucessivamente publicadas a cada três anos, podemos entrever em *Coral* uma resposta à crítica portuguesa que declarava a poesia de Andresen demasiado distante do tecido social. Em simultâneo, pulsa no livro uma tendência a recolocar problemas que já estavam postos em sua poética, doravante com combinações novas. A esse respeito reproduzimos as interpretações de Maria Heloísa M. Dias (2020, p. 233-4):

A partir de *Coral*, livro de 1950, uma sensível mudança começa a se operar em suas poesias, sinalizando novo posicionamento do eu lírico e a presença de outras imagens na focalização do espaço natural. Qualquer coisa se rompe, instaura-se uma distância entre o poeta e a paisagem, fraturas se dão interiormente no sujeito, o tempo se divide (No tempo dividido, não por acaso, é o título de seu livro de 1954) e o cenário observado já não ostenta claridade e perfeição. [...] De fato, como analisa Cunha [1992] em sua tese, não é possível enxergarmos apenas luzes ou metáforas de claridade na poesia de Sophia, pois a ambivalência luzes e sombras atravessa sua poética, tensionada dialeticamente entre os universos helênico e cristão.

A abordagem transformada daqueles mesmos signos poéticos traz novo fôlego à obra de Andresen, na qual se amainam lugares-comuns em prol de uma leitura mais contraditória da realidade também contraditória. O rompimento, desde 1950, torna-se palpável na matéria poética, a qual, por sua vez, desvela as incongruências de uma realidade que precisa ser denunciada como não completa, não inteira, não solar – sempre a negativa dos substantivos benquistos pela mesma poética. Fica patente que aceitar e, por conseguinte, apresentar as contradições do mundo da (e na) poesia é um instrumento do que Cunha denominou acima “reversibilidade temporal” rumo à Grécia antiga dos livros da poeta anteriores e sucessores.

Reiteramos: note-se que o mote original da lira de Andresen ainda está lá, ainda que sob nova apresentação implicada em idêntico projeto estético. É fato que toda ruptura implica algum tipo de continuidade, logo, apesar das distinções, também é útil aproximar essas três primeiras publicações de Andresen, que formam “um tríptico fortemente unitário, que se situa num

momento muito significativo da poesia portuguesa [em que] olhar, ver o mundo, muito especialmente o mundo natural torna-se a tarefa maior que os poetas propõem a si mesmos” (CRUZ, 2014, pp. 11-2). Essa perspectiva tríptica é compartilhada por Soares (2015), a ser destrinchada no subcapítulo 1.4.

As antologias líricas dos anos 1950 são *No tempo dividido* (1954) e *Mar novo* (1958). A elas somamos a escrita das primeiras obras infantis de Andresen: *A menina do mar* e *A fada Oriana*, ambas publicadas junto de *Mar novo* em 1958, após as quais veio à luz *A Noite de Natal* (1959). Já apontamos que as obras infantis seguem aqueles motivos idênticos aos das obras adultas, além de aquelas não serem foco central de nossa análise. Por essas duas razões, não trataremos delas substancialmente, a não ser no que tange e complementa informações úteis à interpretação das obras líricas. Quanto a estas, dos anos 1950, há de se ressaltar os títulos significativos a respeito dos rumos do projeto poético de Andresen. O tempo que se divide e a novidade de um mar, velho conhecido de Andresen e de seus leitores, parecem apontar para uma realidade indesejada, mudanças se impõem e com elas o eu-lírico deverá lidar em sua busca de autêntica religação. A divisão do título não significará aceitação passiva e, por isso, conclamará o eu-lírico a não resignar-se à constatação da ruptura. Conquanto alguma negatividade certamente impere em um poema ou outro, a deixa final é outra. Se o tempo é de discórdia, desencontro e condenação, é preciso reatá-lo a um tempo outro, grego, de consistência: renovar nas formas líricas a mesma renovação executada no *Mar novo* que surge:

A consciência da mudança e da permanência manifesta-se já na designação do livro seguinte, *Mar novo* (1958). Ao compor um título em que a renovação qualifica o elemento mais antigo e permanente de sua poética, Sophia lança luz sobre algum itinerário (poema a poema, livro a livro), mas também sobre a profunda relação que mantém com as coisas do mundo: a modificação não existe desligada da continuidade. (FERRAZ, 2018, p. 22)

Na mesma página, Ferraz nos lembra ainda que *No tempo dividido* e *Mar novo* passam a ser publicados como um único volume de 1985 até a republicação da obra completa de Andresen pela Assírio & Alvim, em 2013, quando tornam a separar-se. A escolha de uni-los é da própria poeta, que os considerava pertencentes a um único livro, tanto é que a separação só ocorreria de novo nove anos após seu falecimento. Essa situação é indicativa de que, malgrado suas diferenças, trata-se de obras complementares ou, para recorrer ao dito popular, duas faces da mesma moeda anunciada na *divisão* e na *renovação* dos títulos.

Um novo título de Sophia Andresen é logo publicado: *O Cristo cigano* (1961). Já estamos na década de 1960, na qual a experiência ditatorial se agudiza. Sua obra, no entanto,

tarda um pouco mais a retratá-la explicitamente, pois o debate d’*O Cristo cigano*, ainda que perpassasse uma postura ético-artística sempre presente na poeta, tem, maior, um interesse cabralino pela autorreflexão criadora, pela metalinguagem de modo mais central, que é só indiretamente ligado às questões políticas – ao contrário dos livros seguintes de Andresen, em que a dimensão política é mais óbvia e referencial. O livro de 1961 se sucede, pois, à descoberta da poesia cabralina e de seu poeta, com quem Andresen viaja por Sevilha (e pela Andaluzia, na Espanha) em setembro de 1958. Nessa viagem, Cabral apresenta-lhe o *Cristo cigano* ou *Cristo perro*, exposto na *Hermandad del Cachorro*, a leste do Guadalquivir. Segundo uma versão da lenda¹⁰, um escultor teria assassinado um cigano que lhe servia de modelo para Cristo em busca da expressão perfeita de dor. Esta teria sido eternizada no Cristo que figura hoje no altar da igreja, realmente um exemplar de grande força emotiva.

Sophia Andresen, encantada pela história e pela poética cabralina, une-as no livro de 1961, desenvolvendo nele, a par da narrativa lendária, uma bela reflexão metalinguística em que incorpora, porque naturalmente se tangenciam, seus ideais estéticos e de Cabral:

A PALAVRA FACA

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada.
(ANDRESEN, 2015, p. 413)

O que em um primeiro momento lhe pareceu boa ideia terminou sendo execrada por Andresen: por longo período, considerou *O Cristo cigano* um livro menor de “condição descentrada” (MARTELO, 1988, p. 174 apud FERRAZ, 2018, p. 21) entre suas demais produções literárias, haja vista a enorme influência cabralina que, por assim dizer, teria tornado este, virtualmente, um livro mais cabralino do que andreseniano. Se o livro de 1961 realmente destoa da produção de Andresen, seria, em oposição, um erro categorizá-lo oposto a uma produção lírica com a qual compartilha características estéticas e parte relevante de um projeto

¹⁰ “Outra versão da lenda, mais corrente hoje, apresenta uma variante. Conta-se que Gijón, vagando pelas ruas, ouviu gritos, foi em direção a eles e encontrou Cachorro, que acabara de ser esfaqueado por motivos passionais; em vez de socorrer o cigano, o escultor ali mesmo esboçou a carvão as expressões do homem que agonizava e que logo adiante seriam transpostas para sua escultura” (FERRAZ, 2018, p. 26, nota 9).

literário. O problema, quem sabe, resida no que Ferraz (2018, p. 22) considerou um descompasso ético: “Como Sophia admitiria, moralmente, espiritualmente, que o artista, a arte e o sagrado se originassem da ignomínia? Como admitiria dar vida a um artista cuja vaidade se projeta acima do respeito à vida?”. Em fim de contas, retirado de sua *Obra poética* (1991), o sexto livro poético de Andresen só seria reabilitado anos depois (2003); hoje, volta a constar da *Obra poética* (2010) de Andresen, bem como da maioria das antologias, em que se dá valor a *O Cristo cigano* como ponto original de refinamento do projeto estético andreseniano em sintonia com o projeto de Cabral, apesar de divergências passadas.

Junto à publicação d’*O Cristo cigano*, as querelas políticas dos anos 1960, que sacudiriam o mundo e pelas quais Portugal não passaria ileso, começam a ser sentidas internamente (no recrudescimento da resistência ao salazarismo, o qual se arvorava em censuras, torturas e desmandos cada vez maiores) e externamente (nas guerras coloniais que só terminariam no pós-Revolução dos Cravos, em 1975, com a independência das colônias portuguesas em África), para não falar nas tensões de ordem cultural cujo ponto de culminância são os protestos mundiais de 1968. Mas ainda estamos no início da década, quando, um ano após sua última publicação, Sophia Andresen lança sua sétima obra lírica: o *Livro sexto* (1962). Evidentemente, o nome do livro se justifica numa tentativa quase imediata de apagar a existência do antecessor, que era então recusado pelos motivos já expostos.

Outra leitura também é proposta para o título por Ferraz (2018, pp. 30-31): a ênfase, na portada, em uma poética despojada, mas de rigor metódico-analítico; construtivista, mas nem por isso menos preocupada com questões de sonoridade, como se entrevê na posição sintática do título; preocupada com a materialidade (do livro, no caso do título) sem ignorar “a ordenação interna das grandes obras”, entre as quais, aliás, poderíamos citar a sua própria. O crítico e poeta acrescenta: “Ao criar um título que se restringe à indicação do lugar ocupado pelo livro na série de seus livros, [...] Andresen faz um gesto qualitativamente impessoal, porém cria com ele um ambiente vocabular espesso de historicidade e simbologia” (FERRAZ, 2018, pp. 30-31).

Na nova publicação lírica, a dimensão política é mais gritante do que em todas as obras anteriores e possivelmente também do que nas posteriores (“Mas antes do «Livro Sexto» já há poemas, digamos, políticos”, afirmaria Andresen (1982) em entrevista de 1960 a Maria Armada Passos e José Carlos de Vasconcelos). Mesmo assim, *Livro Sexto* é considerado pela crítica, entre os poemários de Andresen, “o mais amargo, mas não o menos belo de sua obra” (PORTUGAL, 1962, p.62 apud NAHAS, 2015, p. 48). Também, é ali que o projeto cabralino mais inspira e melhor se adapta às peculiaridades estéticas da poeta, à sua “língua”. *Livro sexto* divide-se em três partes: “I As Coisas” (com 14 poemas), “II A Estrela” (com 23 poemas) e “III

As Grades” (com 12 poemas). O movimento aqui é surpreendentemente (ou nem tanto) de queda: enquanto a primeira seção evoca todos os signos e imagens típicos da poética andreseniana, em geral inspirados por um movimento ascensional, a última seção, por seu título, já revela a antítese de Andresen, mas que não pode ser negada porque é existente: a prisão, o fechamento, a escuridão, ainda que pulse subterraneamente o desejo ansioso pela liberdade. Reforçamos que os poemas da terceira seção, em sua maioria, já foram disponibilizados na antologia predecessora ao *Livro sexto*, indicativo irrefutável de que a preocupação social retesava, a essa altura mais que nunca, o lirismo andreseniano. Essa forma de retesamento abrange desde poemas mais explícitos, como “Pranto pelo dia de hoje” (ANDRESEN, 2015, p. 481), até poemas mais metafórico, como “Círculo” (ANDRESEN, 2015, p. 487) – ambos os quais explorados no último capítulo da dissertação.

Conjuntamente, em 1962, Andresen lança sua primeira coletânea em prosa: os *Contos exemplares*, contando com sete contos e cujo título também dialoga com obra renomada da tradição ibérica: as *Novelas exemplares* de Miguel de Cervantes, ambas as quais se fundam numa dimensão ética pré-declarada desde a portada, à guisa de fábula cuja moral é esperada como fundamento do gênero. Como nas novelas de Cervantes, nos contos de Sophia Andresen, o diálogo com as condições concretas de sua época é constante e as denúncias que se executam na poesia ganham uma contrapartida em prosa poética, isto é, outro ponto alto de sua produção paralelo ao livro de mesmo ano:

Em 1982, em uma entrevista dada a Maria Armanda Passos, Sophia de Mello Breyner Andresen afirma que sua verdadeira participação política é a ação de escrever. A afirmação torna-se ainda mais significativa se considerarmos que a poeta portuguesa elabora, ao longo de sua trajetória literária, diversos textos que trazem um caráter político evidente, como é o caso de seus *Contos exemplares*, publicados pela primeira vez em 1962. Nesse ano, é também publicado *Livro Sexto*, seu livro de poesias considerado o mais político. Algumas demandas ligadas ao âmbito político e ao social que são problematizadas na lírica também atingem os seus contos. Aliás, Jacinto Prado Coelho observa pontos em comum com a lírica, pois a autora é, para ele, “poeta em tudo o que escreve”. (NAHAS, 2019, p. 248)

Os próximos livros serão o infanto-juvenil *O rapaz de bronze* (1965), a lírica *Geografia* (1967) e outro infanto-juvenil, *A floresta* (1968), de menor fama. Sobre o primeiro, Luci Ruas (2020, pp. 340-341) traz bela definição que o situa no panorama de Sophia Andresen: a obra ultrapassaria epifania e hierofania ao ser lido de modo mais afinado com a poesia da escritora. N’*O rapaz de bronze*, sustenta-se uma crítica à “materialidade, futilidade e relações dominadas pela hipocrisia e pelo egoísmo” (RUAS, 2020, p. 340), tudo de modo delicado aprofundando

as tendências que já observávamos desde *No tempo dividido* (1954): a constatação de um grande vazio entre a realidade fraturada e o mundo ansiado, mas que Sophia Andresen crê possível em toda a extensão de sua obra.

Geografia (1967), a sua vez, está em consonância com a obra infantil anterior na constatação de um mundo cindido, fundado na desigualdade e na falsidade humana; a *geografia* se dá como aposta no espaço enquanto elemento já liberto e libertador, porque espaço original de existência. Falamos, sim, de uma geografia física, frequentemente telúrica, sem fugir à geografia marinha, que já sabemos marca registrada de Andresen. O livro publica-se em plena efervescência cultural no mundo e em um dos momentos mais agudos do salazarismo:

Originalmente publicada em 1967, época em que a geopolítica portuguesa, mas também a de outros espaços de língua portuguesa, se caracterizava pela violação e pela invasão, a partir das diversas formas de ocupação, arbitrariedade e clausura também espacial, na figura de estados de exceção colonialistas, que avançavam em direção à potência, a obra, porém, decide, a partir da imagem de uma ‘pequena praia’, de um ‘primeiro espelho’, guardar os movimentos de renascimento do mundo. (ANGLADA, 2020, p. 267)

Nesse novo livro, revela-se que a:

percepção de que o espaço geográfico apresenta-se principalmente através da forma pela qual as coisas do mundo se mostram ao poeta pode ser atestada pela profusão de cheiros e sabores disseminados ao longo dos poemas. O perfume do orégano e da tília, o cheiro dos jardins e das vinhas, bem como a atenção ao sabor das frutas tipicamente mediterrânicas (especialmente o figo, o melão e a uva) funcionam como sinalização de uma pródiga natureza primeva, onde habitam seres ainda não contaminados pelas convenções culturais e civilizatórias. Não sem razão no pequeno fragmento que abre *Geografia* intitulado ‘Ingrina’ (praia algarvia), o poeta se apresenta como alguém que usufrui dos privilégios concedidos àqueles que se sabem inteiramente absorvidos por uma arte de viver que é muito semelhante àquela dos seres que se mostram ‘inteiros’ com a paisagem e com o existir. (OLIVEIRA, 2020, p. 495)

Estruturado em sete partes (“I Ingrina”, “II Procelária”, “III A Noite e a Casa”, “IV Dual” (prenúncio este do próximo livro), “V Mediterrâneo”, “VI Brasil ou Do Outro Lado do Mar” e por fim “VII No Poema”), o livro se aproxima especialmente da geografia de três países: a de seu Portugal nativo, nos anos finais do salazarismo; a do Brasil, que Sophia Andresen visitara em meados de 1963; e a da Grécia, visitada no ano anterior de 1966. A amizade de Andresen com Murilo Mendes costuma gerar visões comparativas com base em *Geografia*, visto que ambos os poetas possuem forte conexão com a antiga Hélade. Não obstante, esse talvez seja o mais “brasileiro” dos livros de Sophia Andresen, pois já se depurou a influência

crua de Cabral d’*O Cristo cigano* (1961) e se processa uma aproximação de Sophia Andresen ao universo brasileiro, o qual, a bem da verdade, nunca lhe foi de todo estranho – vide as memórias de leitura recordadas em “Manuel Bandeira” (ANDRESEN, 2015, pp. 564-5).

Se bem que excessivamente analisada, quase sempre pensando os lugares-comuns desta poética, a ênfase crítica na Grécia de *Geografia* tem lá sua razão de ser. E não só no plano qualitativo ou temático, afinal uma análise quantitativa revela neste momento da produção andreseniana considerável número de poemas com explícitas referências gregas. Poma (2019, p. 176) afirma que a incidência de poemas cujos títulos remetem à Grécia só se avoluma ao longo dos livros: “Aqueles que apresentam maior número são: *Dia do mar* (1947), 9; *Geografia* (1967), 10; *Dual* (1972), 19”.

Já Frederico Lourenço (apud Ferraz, 2018, p. 32) prefere problematizar os clichês instaurados sobre a Grécia solar de *Geografia* e dos demais livros; a Grécia é, sem sombra de dúvidas, cara à poeta, todavia deve ser matizada: luz e sombra na natureza compõem-se juntas, são menos opostas do que complementares e a obra *Geografia* aceita de boa vontade essa complexidade natural a que parcela da crítica fecharia os olhos. Não significa, vale frisar, que Sophia Andresen idealiza equivocadamente o “escuro social”, que é sim observado e denunciado em diversos pontos desta e de outras obras; a questão é diferenciá-lo do escuro que é parte inerente à existência e que por sê-lo não se pode recusar sob o risco de incompletude.

Por falar em “escuro social”, enquanto o Brasil amargava a meia vida de seu regime ditatorial no auge da perseguição política, Portugal já sentia o seu em ruínas no princípio dos anos 1970, como de fato ele estava à beira da falência. O acamamento de Salazar desde 1968 até sua morte dois anos após e o interstício de governo de Marcelo Caetano (1968-1974), somados à guerra colonial há anos “perdida”, fragilizaram o *statu quo* português, que, por também outras razões além das expostas, vai abaixo graças a uma investida militar à esquerda no espectro político. A Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974 põe termo aos 41 anos de Estado Novo e aos quase 50 de ditadura (desde a ruptura política de 1926 até a de 1974) em um cenário de terra arrasada. Os três livros seguintes de Sophia Andresen capturam esse momento, no antes e no depois da Revolução: *Grades* (1970), *Dual* (1972) e *O nome das coisas* (1977).

Chegamos a um ponto nevrálgico das publicações de Andresen. À altura de 1970, antologias já haviam sido criadas reunindo parte ou toda a sua obra, do mesmo modo que outras surgiriam nos anos vindouros, sem que nos interessemos por citá-las aqui por serem, como é este subcapítulo, panorâmicas. Uma, entretanto, exige de nós atenta observação: trata-se da antologia *Grades* (1970), a que muitos atribuíram o subtítulo *Antologia de poemas de resistência*, embora, segundo Nahas (2015, p. 47), este não conste da publicação original. O

diferencial de tal antologia em relação a qualquer outra de Andresen é que não houve nenhuma com intuito político tão patente e com uma recolocação tão translúcida dos poemas com viés político em primeiríssimo plano como *Grades*. A urgência de sua publicação se deixa entrever até na materialidade da antologia: foi publicada em pleno burburinho social face às crises simultâneas do país, pelo que se escolheu o formato de fascículo em função de sua fácil divulgação, maleabilidade e popularização.

A preocupação de levar a maior alcance esse projeto poético encaminha Sophia Andresen a escolher poemas de obras antigas e da que vem. Dos 31 textos (um em prosa mais trinta poemas) cronologicamente inseridos, contamos de publicações antecessoras: dois de *Dia do mar* (1947), seis de *Mar novo* (1958), onze do *Livro sexto* (1962), a *Arte poética III* (a de verve mais política dentre as cinco) e oito poemas de *Geografia* (1967); já da publicação seguinte, *Dual* (1972), há a antecipação de três poemas. Atente-se o leitor para o fato de que a antologia é nomeada igualmente à terceira seção do *Livro sexto* (1962), da qual herda a quase totalidade de seus doze poemas. Existe evidente predominância de poemas mais contemporâneos à publicação da antologia, conquanto seja necessário reconhecer que existem poemas políticos de obras mais antigas, o que confirma a presença de um viés sociopolítico ao longo de todo o projeto literário andreseniano:

É certo que essa politicidade se torna particularmente insistente em tempos de paixão ou urgência históricas, como acontece com outros poetas de várias 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. (GUSMÃO, 2010, p. 38 apud NAHAS, 2015, p. 50)

Mais acima tratamos da boa acolhida que Sophia Andresen dá às contradições pela ótica de Frederico Lourenço. Por esse motivo, talvez, se explique um título que incorpora em si a contradição, *Dual*, signo linguístico diametralmente oposto ao da *inteireza* anelada pela poeta. As linhas de força poéticas, quer de forma, quer de conteúdo, se mantêm nessa obra, que apreende em sua contradição genética aquele início dos anos 1970. Outro elemento relevante é que até então a poeta evitou o tema pessoano, tão basilar para a lírica portuguesa do século passado, ainda que ela mencione o poeta, “deus de quatro rostos [e] deus de muitos nomes” (ANDRESEN, 2015, p. 466) desde obras anteriores, como nesta última citação proveniente do *Livro Sexto*. Sua esquivia de Pessoa se devia ao modo como o grande poeta encarava a relação vida-escrita. Tratando dos amigos Jorge de Sena, Ruy Cinatti e José Ribeira, Andresen declara

em tom crítico que: “são o contrário do Fernando Pessoa – em vez de se afastarem da vida para escrever, pelo contrário, para eles o poema era consubstancial à vida, uma forma mais intensa, mais real de habitar a vida” (TAVARES, 2011). No entanto é em *Dual* que a poeta finalmente se decide por confrontar de vez Pessoa e, apesar das diferenças, ou justamente por elas, consertá-las (as diferenças) e concertá-los (Andresen e Pessoa). Ensaio já clássico o de Eduardo Lourenço, ele a seguir analisa esse movimento andreseniano e assim o interpreta:

Na topologia da nossa aventura poética, Sophia e Pessoa ocupam os polos opostos e nesse sentido a poesia de Sophia, e de uma maneira bem diversa e muito mais radical que a de poetas que conscientemente se quiseram outros que Pessoa, inaugura ou põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz que começa em Antero e tem em Álvaro de Campos a sua expressão “épica”. Todavia, é sem surpresa que, nas últimas obras de Sophia, a presença de Pessoa surge com uma insistência enigmática, como se Sophia sentisse a necessidade de integrar a sua sombra imersa ou a plenitude inversa que ela instalou na consciência poética contemporânea no seu mundo, exatamente à hora em que nele é mais fulgurante que nunca o sentimento da realidade, a sua fosforescência irresistível de ser que impõe ao poeta a sua exata nomeação como dever de justiça, justeza, de libertação e íntima transparência. (LOURENÇO, 2019, p. 158)

Eis que a conciliação com a tradição pessoana se dá às vésperas da Revolução (vide, em Andresen (2015, pp. 651-653) o poema “Cíclades”), o que torna o novo posicionamento relevante para a análise das obras pré-revolucionárias. A essa altura, a esperança imperava e a produção lírica de Sophia Andresen nos cinco anos seguintes captura-a sob o pretexto de uma refundação do mundo: ora, se se buscava transformar o mundo, o mais certo era (re)criá-lo e (re)nomeá-lo, dar às coisas seus devidos nomes, com eles construir o novo “dia inicial inteiro e limpo” (ANDRESEN, 2015, p. 668). Dessa concepção provém o título *O nome das coisas* (1977), que se divide em três seções temporalmente distintas: “I 1972-73”, “II 1974-75” e “III”, esta sem datas, permitindo ao leitor pressupor maior presença de poemas do interstício final de produção do livro, isto é, o período ausente e implícito na catalogação (1976-77). A centralidade literal e metafórica do ano de 1974 no livro não deixa dúvidas: a seção intermediária é a mais explicitamente política, porquanto seus 25 poemas compõem uma sinfonia revolucionária, um instantâneo do momento vivido e, aqui sim mais que nunca, recheado de marcas da positividade helênica andreseniana:

A progressiva formação de uma consciência política é nela [em Sophia] inspirada por uma ideologia humanístico-cristã, felizmente associada à lição grega. A civilização helênica é para Sophia um modelo axiológico, no qual um conjunto de valores perdidos é uma arma contra o que ofende a dignidade do homem, elevando-se num trágico canto para dizer o desvario dos que

habitam aquela dimensão de trevas, o sofrer um exílio comum na própria pátria. (LANCIANI, 2011, p. 13)

À parte a proeminência política, a estética d'*O nome das coisas* não difere essencialmente da obra anterior. Podemos considerar, conforme apontamos, a exacerbação de uma estética pré-existente, a união mais assumida com as bandeiras políticas sem, entretanto, descambar para o panfletarismo. A nudez, inclusive, é significativa n'*O nome das coisas*, em plena coerência com um recomeçar quase edênico-helênico que o livro propõe – a imagem dos *kouroi*¹¹ é um signo repetitivo na obra de Andresen também evocado neste livro à guisa de ápice da experiência inicial, revelação e justeza. Vejamos a observação do corpo em “Torso”:

Torcendo o torso virava o volante da escavadora
Ao cair da tarde num Setembro do século XX
Na estrada que vai de Patras para Atenas

Combatia no poente sua beleza helenística
As massas musculares inchadas pelo esforço
Construíam o tumulto de clarão e sombra
Que dobra os corpos dos deuses já perdidos
Dos frisos do Pérgamo

Pois também no poente onde eu habito
Os deuses são vencidos
(ANDRESEN, 2015, p. 663)

É através da concretude física do corpo (aliás, substantivo concreto) que Sophia Andresen desenvolve uma reflexão sobre a condição existencial contemporânea. A cena é um trabalhador braçal que, em um poente grego do século XX, tem seu físico marcado pelo esforço previsto no título (“Torso” como tronco humano nu homófono ao ato de torção performado). Nessa cena, Andresen sintetiza a cisão do mundo atual em relação aos deuses, que “são vencidos” no poente que o homem, o eu-lírico e a poeta habitam.

Passado o triunfo da revolução, entretanto, a realidade da política comezinha e as conquistas ambíguas se fazem sentir, enquanto no plano poético se instaura certa mudança já em obras sucessoras:

Assim, esse rodear-se da nudez como a mais exilada revelação, a busca em torno da imagem justa, a saber, uma imagem lírica sempre em movimento, desdobra-se nas *Navegações*, obra de 1983, publicada portanto, em um Portugal já desertado pelos seus próprios destinos, pelo desencontro entre a liberdade e a nudez sonhada e a solidão e o desencanto da graça e da glória

¹¹ *Kouroi*: Estátuas gregas eretas e de formas simples, representações masculinas. Nas palavras de Andresen (1992, p. 40), “de pé, isolado no espaço, direito como uma coluna, com o pé esquerdo avançando, com os braços caindo ao longo do corpo”.

perdidas. Escrita nos anos imediatamente posteriores ao fim do regime salazarista, a obra é uma tentativa de retorno ao passado não cumprido, navegando mais uma vez rumo ao Oriente, dedicando-se à história, a qual liricamente é atravessada ao criar um lugar para o que nela não aconteceu, recomeçando-a camonianamente. (ANGLADA, 2020, p. 274)

Dessa altura em diante, a lírica andreseniana segue um ritmo e uma tônica mais próximos daquelas primeiras obras, já agora maturadas pelos anos de repressão e de lapidação estética. A poeta já tem um cânone formado com quem dialogou ao longo de sua produção predecessora; continua a fazê-lo em *Navegações* (1983) e *Ilhas* (1989). Tais títulos pretendem um diálogo produtivo com a também canônica temática dos descobrimentos em diálogo íntimo com o Camões d' *Os Lusíadas* (por exemplo, nos poemas I e III de *Navegações*) e com o Pessoa de *Mensagem* (no poema XIII do mesmo livro), mesmo quando as referências não são óbvias. Em igual sentido, o refúgio no passado lusitano e helênico representa a mesma velha busca por realidades outras possíveis para o homem, o qual sucumbe, já nos anos 1980, às políticas neoliberais mundo afora, inclusive perante o legado ambíguo da Revolução.

A dimensão político-ideológica da antologia de 1983 não cede à celebração polêmica do legado lusitano no além-mar. Ela, em vez, *propõe* a descoberta como possibilidade de libertação, a aventura dos descobrimentos como a aventura humana no mar profundo. Não obstante o diálogo com o épico, *Navegações* embarca uma leva de “poemas breves, de grande síntese e forte plasticidade [criando] a experiência dos homens em alto-mar” (FERRAZ, 2018, p. 37). Enquanto isso, *Ilhas* (1989) mimetiza o ponto de chegada das navegações anteriores, daí a ênfase nas praias e nas ilhas concretas (Chipre, Japão, Veneza e Ilha do Príncipe) e metafóricas (o exilado Jorge de Sena e “O País sem Mal” (ANDRESEN, 2015, p. 802)).

Digna de nota é a publicação de *Histórias da terra e do mar* (1984) entre as duas obras líricas: aquela de prosa, como estas, centra-se em questões marinhas desde o título, que não se apresenta na forma de oposição entre *terra* e *mar*, e sim na forma de encontro natural. O livro reúne cinco contos, entre os quais um conto de fadas moderno, três contos de tom descritivo e bastante lírico e um conto, “Saga”, que narra, com licenças poéticas, a trajetória do avô dinamarquês Jan Andresen, de cuja relação com o mar Sophia Andresen é evidente herdeira.

Aproximando-nos do fim deste panorama, cabe-nos introduzir *Musa* (1994) e *O búzio de Cós* (1997). A situação política da década anterior não difere em essência dos rumos que esta nova vem tomando – na verdade pode-se considerar que a década de 1990 aprofunda as questões político-econômicas dos anos anteriores, justo após a chocante derrocada soviética, que lega ao mundo a orfandade das expectativas de mudança. No entanto, os motivos solares e marinhos de Sophia Andresen continuam inalterados nos dois volumes deste parágrafo. O que

diferencia essas duas publicações é muito mais uma impressão de pacificação, uma tranquilidade interna e harmônica sem as distensões políticas do passado. São “as cores esbatidas de alguma quietude” no dizer de Ferraz (2018, p. 39).

Não à toa, em prefácio às obras, Carlos Mendes de Sousa sustenta que os dois livros “formam uma unidade de duas faces e constituem um fecho, um ponto de chegada que funciona como uma espécie de coda” (SOUSA, 2016, p. 14 apud FERRAZ, 2018, p. 38). O derradeiro *O búzio de Cós* (1997) “antes reafirma, na ressonância do imemorial mundo perdido que representa e invoca na relação intensa que o sujeito estabelece com o real, no seu poder imanente de prodigiosa escuta” aquilo que Pereira (2003, p. 58) define sendo “as bases de toda a estrutura formal e temática que enforma globalmente a arte de Sophia Andresen”. O poema que dá nome ao livro é, assim, significativo:

Este búzio não o encontrei eu própria numa praia
 Mas na mediterrânica noite azul e preta
 Comprei-o em Cós numa venda junto ao cais
 Rente aos mastros balouçantes dos navios
 E comigo trouxe o ressoar dos temporais

Porém nele não oiço
 Nem o marulho de Cós nem o de Egina
 Mas sim o cântico da longa vasta praia
 Atlântica e sagrada
 Onde para sempre minha alma foi criada
 (ANDRESEN, 2015, p. 862)

Desse modo se encerra a vasta produção lírica de Andresen. Na virada do milênio, a autora publica suas peças de teatro anteriormente compostas, além de ter realizado outras publicações infantis até 1985, mas que não mencionamos por terem menor destaque que as suas primeiras. Finalmente, a atual *Obra poética* (2015) de Sophia Andresen reúne, ao final do volume, sua produção dispersa (30 poemas) e inédita (11 poemas). Estes dois últimos, é pertinente destacar, são produções escritas ao longo de toda a trajetória da escritora, pelo que os poemas dialogam com vários de seus momentos líricos, inclusive aqueles de claro posicionamento político. Especialmente por conta desses, aliás, deu-se a transferência de Sophia Andresen ao Panteão Nacional em 02 de julho de 2014, aos 10 anos de seu falecimento. O fato inscreve-a entre os heróis da nação portuguesa, lado a lado com os navegadores e os poetas do mar, seus irmãos marinhos.

1.3 Justificativa e delimitação do *corpus* em estudo

Esperamos ter sustentado um panorama coerente com o projeto estético de Sophia de Mello Breyner Andresen. Esse panorama é-nos relevante neste estudo porque, a partir dele, poderemos justificar nosso recorte e nosso *corpus* de análise. Como já demonstrado no resumo e na introdução, tencionamos analisar parte da lírica de Andresen a partir de critérios dos estudos testemunhais. Que fique claro, porém: nossa proposta não é submeter aquela lira a esta ótica exclusivamente, como se fosse possível prescindir de uma análise estilística ou estética, mesmo porque pode haver poeticidade nos testemunhos. Propusemo-nos refletir acerca da obra de Sophia Andresen com o apoio de categorias testemunhais, as quais, defendemos, podem lançar muita luz sobre alguns aspectos de sua produção pouco elucidados. Veremos a fundo na segunda parte desta dissertação que os estudos testemunhais, especialmente no Brasil e em língua portuguesa, vêm lidando pouco com a poesia, pelo que a defesa de uma pura e simples “poesia testemunhal” não passaria isenta de polêmicas e fragilidades, além da falta de fundamentação teórica. Não é esta a linha que desejamos adotar aqui.

Ao aproximar a lírica de Andresen em todo o seu projeto – a um só tempo ético e estético, reforçamos – da noção de testemunho, será possível compreender de modo ampliado o escopo e os meandros desse mesmo projeto (est)ético andreseniano, outrora tão criticado pelo seu suposto alheamento social e, já hoje, celebrado precisamente pela consciência social inseparável do projeto. Ocorre ainda que tal projeto percorre toda a produção de Andresen, que, conforme vimos, estende-se por não menos que cinquenta anos de escrita e envolvimento literário. Seria inviável, em um único estudo, dar conta da plenitude desse projeto literário, além de que, no que diz respeito ao testemunho, nem tudo é diretamente relevante para nossa apreciação e recorte.

Por consequência, nosso primeiro recorte já está de imediato posto: estudo da lírica, e não da prosa ou do teatro. Em segundo lugar, entre as quatorze publicações líricas originais de Sophia Andresen, é preciso pinçar aquelas que possuem um envolvimento mais inequívoco com as causas sociais, momentos em que o engajamento seja fundamento mesmo das obras, e não parte relevante, mas menos destacada (como em *O Cristo cigano*). Dizemos isso porque, como se deve notar, a obra de Andresen é inteira atravessada por esses poemas ditos “sociais”, contudo há algumas produções que sobressaem pela maior quantidade desses poemas, mais numerosos ou formando seções próprias.

São estas as obras com que trabalharemos e, como todo recorte, leva a pecha de ser algo arbitrário: *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972) e *O nome das coisas* (1977), ou

seja, as quatro obras líricas originais dos anos 1960 e 1970 espaçadas entre si por 5 anos cada. Também terá apreciação relevante no estudo a antologia *Grades* (1970), que mescla poemas novos antecipadamente divulgados a poemas já publicados em obras progressas, só que agora disponibilizados em formato e contexto específicos, o que demanda de nós ter essa antologia em conta no nosso estudo, ao contrário de várias outras sem as óbvias inquietações político-sociais. Quanto às quatro publicações originais, não pretendemos examinar os livros completos, o que seria, ademais de tarefa árdua, perda do foco deste estudo. Já levamos a cabo uma seleção dos poemas mais relevantes, ou seja, aqueles em que as temáticas políticas são mais pronunciadas e que ensejam reflexões articuladas à noção de testemunho. Naturalmente, *Grades* (1970) desponta como exceção, dado que é a única publicação inteiramente política entre as escolhidas, à vista disso será apreciada na íntegra.

O leitor atento poderá levantar objeções: Por que não iniciar o recorte em *Coral* (1950), quando sabemos que ali as sombras principiam a coprotagonizar a poética de Andresen? Ou, senão, por que não partir de *No tempo dividido* (1954), em que as novas tendências de *Coral* (1950) se aprofundam ao ponto de o título da obra demarcar uma fragmentação em meio à inteireza do projeto estético de Andresen? Em ponto oposto, também se poderia objetar: Por que não estender o estudo até, pelo menos, um ou dois livros dos anos 1980, *Navegações* (1983) e *Ilhas* (1989)? Afinal, ao menos *Navegações* não possui também um núcleo consistente de poemas ditos “sociais”?

A essas justas pontuações respondemos por antecipação: nosso intuito não será o de eliminar toda e qualquer outra obra andreseniana da análise. Uma vez que consideramos válido abordar um projeto ético e simultaneamente estético (ético-estético), seria incoerente ignorar a produção progressa e seguinte da autora, pois, numa ponta e noutra, há diálogo com os livros intermediários que selecionamos – sobretudo a produção dispersa e inédita nos será útil *a posteriori*. A questão central é que os anos 1960 e 1970 – e isto não é segredo para ninguém, do leigo ao historiador – são um ponto de tensionamentos no mundo todo, bem como em Portugal. Os anos 1960 representam o paroxismo da repressão salazarista, assim como os anos 1970 abarcam a queda do Estado Novo, um processo revolucionário único no planeta àquela época e os rumos contraditórios que o país começa a tomar.

Nos anos 1980, um novo *statu quo* já está dado e toda questão social, ainda que forte, já se instala no debate político democrático, naturalmente dentro das limitações que uma democracia liberal possui. Logo a ânsia de libertação política parece amainada, mas não a libertação mais metafísica, existencial, que perseguirá Andresen (ou que Andresen perseguirá?) ao longo dos próximos três livros poéticos. Ultrapassar o marco dos anos 1970 não conviria aos

objetivos aqui presentes. No marco temporal oposto, até os anos 1950, o salazarismo ainda gozava de algum prestígio social, mantinha pacificadas as vulgarmente denominadas “províncias ultramarinas” e encontrava uma oposição menos articulada. Apesar de a poética de Andresen, tal como a de vários artistas portugueses, já sentir os efeitos da repressão, os tensionamentos sociais eram menos latentes ou, em outras palavras, latentes, mas não gritantes. A Guerra Colonial (1961-1974) parece ser um marco interessante desde quando as tensões sociais se elevam, quer pela economia em frangalhos, quer pelas tomadas de posição política de todo o espectro social, favorável ou contra a continuidade do colonialismo luso. Nesse momento, inclusive a lírica se vê convocada à guerra: guerra à colônia ou guerra à ditadura, mas sempre alguma forma de guerra.

Nosso raciocínio é, inclusive, assegurado por dois dos principais historiadores da literatura portuguesa, com quem nos alinhamos na especificidade do recorte temporal proposto:

A tensão da resistência político-social que, desde a emergência do neo-realismo, acompanha a institucionalização de um Estado repressivo e conservador nos anos 30, faz-se sentir em grande parte nos poetas dos anos 50, 60 e 70 que acompanharam as vicissitudes da luta, intensificada em torno de períodos eleitorais, conflitos laborais, académicos e outros (nela se insere a extinção em 1965 da Sociedade de Escritores), a guerra colonial e depois o intenso processo subsequente ao 25 de Abril de 1974, até à ressaca posterior, literariamente já bem sensível quatro ou cinco anos depois. Em termos de poesia de qualidade, não é possível isolar uma tendência de intervenção política ou de intenção realista, pois ela manifesta-se, e por vezes de modo bem vivo, em obras de sensibilidade tão diferente como as de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O’Neill, ou de posteriormente consagrados, como Ruy Belo, Melo e Castro, Gastão Cruz. (SARAIVA & LOPES, 2001, p. 1068-9)

Enfim, neste terceiro tópico, justificamos a pertinência ética e estética das cinco obras que desejamos estudar: quatro publicações líricas originais e uma antologia. Feito tudo isso, resta-nos indicar, neste mesmo capítulo, de que modos a crítica andreseniana vem apreendendo a esfera política de sua obra poética: sob que perspectivas, por meio de que terminologias, com quais implicações e para que fins.

1.4 Estado da arte: categorias do *testemunho* na crítica de Sophia Andresen

O estudo da dimensão sócio-política na obra de Sophia Andresen não é novidade na academia, haja vista que essa dimensão já é valorizada pelo grande público e pela crítica especializada há boas décadas, conforme vimos nos tópicos anteriores deste capítulo. Há

análises muito consistentes que aproximam lírica e sociedade, não obstante dissidências mencionáveis. Entre essas, vale recuperar alguma posição presente hoje, como a de Alexei Bueno (2004), crítico e poeta “de invulgar rigor” tal como Andresen, mas que adota um posicionamento de excitação moderada frente à poesia “política” andreseniana:

Os poemas menos conseguidos de Sophia são, no entanto, aqueles, geralmente mínimos, em que o elemento sonoro parece renunciar a acompanhar o outro, e o complexo milagre do poema curto — que geralmente se resolve numa iluminação ou redundância em fracasso — não se cumpre totalmente, tangenciando às vezes o prosaico, coisa que aconteceu em um ou outro de seus poemas militantes, logo após o 25 de Abril, que lhe deram grande notoriedade em Portugal, mesmo se não fossem dos maiores momentos de sua obra.

Com toda deferência a Alexei Bueno, que consideramos um crítico arguto, discordamos fortemente de seu posicionamento acima exposto em “O mar único de Sophia, visual e musical”. Acreditamos justa a apreciação do elemento sonoro como fundamental nessa poética marinha (quem corrobora essa ideia, aliás, é Martelo (2010)), porém colocamos à prova a noção de que os poemas “políticos” ou “sociais” de Andresen enfatizariam menos a dimensão sonora, e mais: a noção de que, simplesmente por isso, não constariam dos “maiores momentos de sua obra”. Cria-se, dentro desse ponto de vista de parcela da crítica, uma dicotomia problemática que, defendemos, não se sustenta ao examinar o complexo jogo entre justiça e justeza, ética e estética, que atravessa toda a obra andreseniana, dentro da qual o empenho social é contrapartida incontornável dos poemas mais reflexivos ou metalinguísticos. Hierarquizar essas duas dimensões significa ignorar as implicações do projeto poético de Andresen.

Nos tópicos anteriores, citamos parcela da crítica de Andresen, alguns nomes inclusive consagrados, mas sob apreciação distinta – naqueles tópicos, demonstrando a evolução e a coerência do projeto literário de Andresen a par de seu envolvimento político. Agora, nosso objetivo é mais específico: demonstrar como a fortuna crítica da poeta (especializada e acadêmica) tem mobilizado termos caros aos estudos do testemunho. De posse desses termos e cientes de seus usos, nosso balanço analítico fundamentará, no próximo capítulo, uma compreensão mais acurada dos termos e de como os estudos do testemunho os têm empregado.

Eis o que há em comum em praticamente todos os trabalhos analisados: a quase onipresença de uma noção ampla (e às vezes genérica) de “engajamento”, pressuposta ou explícita nos estudos, à qual os críticos portugueses soem preferir a noção equivalente de “empenho” ou “empenhamento”. Uma hipótese para a troca vocabular, na aparência inócua, é a vinculação excessiva do “engajamento” à reflexão filosófica sartreana. Esta se deu demasiado ancorada em um contexto mundial dos anos 1960 e em um compromisso interpretado por vezes

como desmedido com a dimensão ética em sobreposição à estética. “Engajamento”, nessa acepção, seria um demérito se atribuído a uma obra, ao passo que o “empenh(ament)o” seria uma constatação válida e de tons moderados em obras de arte. Igual problema vocabular não ocorre no Brasil, em cujo português falar de “empenh(ament)o” soa pouco natural e, por conseguinte, tem sido preferível por cá o uso de “engajamento” sem conotações sartreanas automáticas. Já dizia Guimarães Rosa (2001, p. 30), contudo: “Pão ou pães, é questão de opiniões”. Se bem que as distinções entre “engajamento” e “empenh(ament)o” sejam relevantes, para os propósitos deste estudo, ambos os termos serão levados em conta como sinônimos no mapeamento de seus usos.

A naturalidade do português brasileiro nos conduz, no entanto, à adoção preferencial de “engajamento”, o qual compreendemos como a evidência – por vezes implícita e mais frequentemente explícita – de uma tomada de posição frente à realidade política. Nesse sentido, o engajamento é uma forma de ação perante o mundo ou uma intervenção na realidade social que objetiva efeitos de transformação concreta. Não é incomum que o engajamento se alicerce em utopias e perspectivas otimistas, contudo, em Sophia Andresen, será preciso nuançar adiante de que maneira a poeta se pauta em perspectivas engajadas e, portanto, otimistas de transformação social.

Iniciemos agora a apreciação dos textos mais relevantes para pensar as terminologias acima citadas. O primeiro comentador a retomar é Rodrigo Corrêa Martins Machado (2012a, 2012b, 2013, 2015), o qual desenvolveu uma dissertação (2012a) e três artigos, todos os quatro estudos dentro de uma mesma temática: a das relações entre poesia, memória, política e História em Sophia de Mello Breyner Andresen, sempre salientando o livro *O nome das coisas* (1977) como *corpus* de estudo. Os trabalhos, por sua natureza intertextuais como o nosso, diferenciam-se pela profundidade da dissertação e pelas apreciações de poemas mais específicos no caso dos três artigos posteriores à dissertação. Em todos os trabalhos, portanto, são mobilizados conceitos importantes no universo do testemunho, que estarão grifados abaixo por nossa conta.

Compartilhamos com Machado (2012b) a percepção de que as apreciações entre Literatura e História tendem a preterir o verso em comparação aos gêneros em prosa, sendo o romance notadamente o gênero literário mais visitado pela História. A poesia tem sido sistematicamente descartada não só pela delicadeza que seu trato exige, mas também pela subjetividade exacerbada que é característica do gênero, o que impediria, numa visão tradicionalista de História, apreciações objetivas e científicas. O problema na verdade é maior que isso: “qualquer escrito tido por estudiosos como documento é também passível de desconstrução no que diz respeito à sua objetividade, já que foi redigido por um Eu particular,

possuidor de ideologias, crenças, que, por conseguinte, de maneira alguma estaria isento de subjetividade” (MACHADO, 2012b, p. 86). Logo, se todo texto é subjetivo em alguma medida, o que poderia justificar um desapareço à lírica nos estudos da História, senão uma visão pré-concebida que lança à lírica exigências que ela nem remotamente poderia atender?

Assim sendo, o autor propõe corrigir o quadro mediante o recurso à poesia, elegendo a lírica *engajada* de Sophia de Mello Breyner Andresen para a aproximação desejada entre Poesia e História. A razão é simples: é que a poesia de Andresen, em especial *O nome das coisas* (1977), favorece esse tipo de reflexão por ser, na opinião de Machado, dada à intertextualidade. “Grande parte dos poemas escritos por Sophia configura-se, realmente, como cruzamento de várias superfícies textuais, colocando em relevo toda a discussão empreendida pela autora concernente ao contexto histórico, político e cultural da época em que foram escritos” (MACHADO, 2012b, p. 88). Em outro artigo, o autor assevera que “a interlocução entre a poesia andreseniana com a *brutalidade* do mundo real, com a História contemporânea à autora e do discurso lírico” (MACHADO, 2013, p.297) seria natural a uma poesia que, mais do que nunca, se pauta no “clamor e *denúncia*” dos horrores do tempo dividido que à força é vivido.

A autora [Sophia Andresen] concebe a História como um discurso, uma textualização do acontecimento, uma mediação entre a realidade e o texto que possui a linguagem enquanto suporte que acaba “[...] reconhecendo ao mesmo tempo em que a própria historiografia é uma forma de remanejar, reformar, em suma, mediar o passado” (HUTCHEON, 1991, p. 200). Logo, os escritos de Sophia Andresen são percepções artísticas da realidade na qual viveu, tentativas de transfigurar textualmente o que vivenciava. Isso faz com que seus poemas sejam maneiras de investir numa textualização poética que prescindia dos vestígios do passado e da experiência presente ao fazer poético. (ROANI e MACHADO, 2015, p. 3)

Logo Roani e Machado (2015, pp. 4-5) ressaltam o poema “Lagos I” (ANDRESEN, 2015, p. 667) como exemplar nisto de representar uma busca por tranquilidade abalada pelos tensionamentos do real, com toda a sua brutalidade:

Em Lagos
 Virada para o mar como a outra Lagos
 Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:
 A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza
 É uma arte poética e uma forma de honestidade
 Acorda em mim a nostalgia de um projecto
 Racional limpo e poético
 Os ditadores — é sabido — não olham para os mapas
 Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões
 O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos
 Jovens corpos mortos ao longo das extensões [...]

Machado (2013, p. 298) também aponta para a força da *justiça* na obra andreseniana, dentro da qual impera uma concepção de justiça enquanto “instância libertadora que deve ser buscada e evocada em qualquer âmbito onde esteja em falta ou ameaçada”. Sophia Andresen, ao não deixar-se calar em sua busca da justiça e da justeza irmanadas, “não deixa, em nenhum momento, de pender para uma perspectiva ética da poesia, o que é ao mesmo tempo clássica e moderna, projetada na metáfora e na imagem”. Em outras palavras, o autor concebe que o projeto poético da autora pressupõe um projeto ético sem o qual simplesmente deixaria de ser, na medida em que os ideais da autora se configuram metaforicamente na poesia de Andresen.

O nome das coisas (1977) seria um ponto alto em que essas dimensões ética e estética se irmanam na facção da palavra poética. Apenas retomando o exposto antes, o livro se divide em três seções, cada uma vinculada a um biênio. Na leitura de Machado (2012a), a cada biênio corresponde também um momento histórico e um sentimento subjetivo que apreende o momento e o registra, daí que a dissertação também empregue, por título dos capítulos, frases-síntese das seções e de seus contextos. A seção “I 1972-73” (ou capítulo “O prelúdio da alvorada”) sintetizaria o paroxismo do Estado Novo, a opressão ou repressão extrema a que se chegou em conjunto com o sentimento de “Basta!” a que a sociedade lusitana confluía. Logo após, em “II 1974-75” (ou “A madrugada redentora”) não resta dúvida de que as datas apreendem a virada revolucionária de Portugal e seus efeitos mais imediatos até o ano seguinte ao da Revolução de Abril. Enfim, “III”, sem datas, (ou “O labirinto dos dias”) permite entrever o biênio seguinte de 1976-1977, em que o sentimento libertário da revolução cede lugar ao amargor do não feito, da revolução possível irrealizada¹².

O autor afirma: “Para os gregos, a Literatura (*Poiesis*) e a História (*Clio*) eram filhas da memória (*Mnemosine*) e de Zeus” (MACHADO, 2012a, p. 34). Tendo isso em vista, aquilo que está em jogo na divisão poética e capitular em três seções é o papel da *memória* no registro andreseniano, estando entre a Literatura e a História. Isso porque existe uma valorização da memória coletiva em um registro que, por ser lírico, é *a priori* portador de uma memória subjetiva e, portanto, individual. Baseando sua análise nos estudos da memória, centrado em Ecléa Bosí, Maurice Halbwachs e Peter Burke, o autor diferencia essas duas formas de memória, individual e coletiva, sendo esta um ponto de vista sobre aquela, que por sua vez

¹² Mesmo que seja matéria passível de debate, não nos parece que o amargor do fracasso supere, de qualquer maneira, o sofrimento pelo “fascismo à portuguesa” em Andresen e em seus companheiros genericamente. Uma democracia canhestra é ainda uma democracia: democracia essa que, por uma via ou outra, dá margem à manifestação, ao equilíbrio nos conflitos e até à superação. As políticas corruptas, a “graça” e a “mercê”, as conveniências, tudo isso há de existir no Portugal democrático, todavia dentro de limites do razoável e possível que justificam o desânimo andreseniano. Já o estado-novismo dispensa apresentações quanto aos seus abusos, especialmente os deslavados.

permeia nossas concepções inadvertidamente; mas, em concomitância à diferenciação, o autor trabalha com a fusão de ambas as formas de memória na lírica de Andresen, o que não é nada estranho se levamos em conta que, tal como dito anteriormente, toda História é, em última instância, subjetiva e individual.

Segundo Machado (2012a, p. 38), “o poema torna-se parte da memória de um sujeito e de todo o grupo social no qual ele está inserido, possibilitando ao leitor encontrar nos interstícios poéticos revelações de uma época em que o silêncio torna-se prevalecente”. Consequentemente, voltamos à defesa inicial do texto: “A Literatura não nega a História, ela reconhece no discurso historiográfico uma objetividade mínima: aconteceu. É sobre a indagação do como aconteceu e de como a História poderia ter sido configurada que a Literatura se constrói como discurso evocador e transfigurador do passado. Como filha da memória, em suma” (MACHADO, 2012a, p. 39).

Antes de dar por encerrada a análise dos estudos de Machado, frise os momentos em que o termo *testemunho* e derivados do mesmo radical surgem em seus estudos: em nenhum dos artigos e tão-somente quatro vezes em sua dissertação de mestrado. A primeira vez é tratando de Adorno, para quem a subjetividade lírica “*testemunha* exatamente o contrário, que é o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, assim como o amor a essa existência” (MACHADO, 2012a, p. 16). A segunda vez é numa citação afirmando que cabe ao texto literário “[...] desenterrar os silêncios, o mundo da memória de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de *testemunho* que não chega às reportagens [...]” (SAID, 2007, p. 107 apud MACHADO, 2012a, p. 28). O terceiro uso de *testemunho* é uma citação da *Arte Poética III* de Andresen: “O facto de sermos feitos de louvor e protesto *testemunha* a unidade de nossa consciência” (ANDRESEN, 2011, p. 842 apud MACHADO, 2012a, p. 59). O derradeiro uso é o único que não repete ou parafraseia a fala de outrem, mas é fala do próprio Machado, curiosamente tratando da guerra, um dos temas mais corriqueiros nos testemunhos mundo afora: “A Guerra Colonial portuguesa foi um *testemunho* extremo da barbárie humana” (MACHADO, 2012a, p. 89).

Em suma, alguns dos termos relevantes para nós, que vimos empregados nos estudos mais variados que nossa pesquisa revelou, são mencionados sem apuro conceitual, sem preocupação acadêmica de definir seus conceitos provenientes do *testemunho*, ou melhor, defini-los até mesmo *enquanto conceitos*. Contudo esse o cerne de muitas das análises de Andresen, que preferem examinar outras terminologias mais condizentes com os interesses de cada estudo, o que é perfeitamente válido dentro de cada escopo. Ora, os termos que nos são caros surgem nos estudos em geral à maneira de descrição ao invés de categorização rigorosa,

a qual conviria a muitos dos casos examinados, de acordo com o que aqui advogamos em defesa de uma chave de leitura fundamentada no *testemunho*. Este é, a propósito, o termo mais empregado de uma maneira algo imprecisa, tal como em Machado (2012a). O uso de *testemunho* de modo tão amplo parece se originar da própria poeta, que (tal como em citação reproduzida outrora a respeito de Jorge de Sena) dizia que este escritor “entendia a poesia como um testemunho”. Mas que tipo de testemunho seria esse afinal? Outros estudos tentam defini-lo com mais precisão.

Enquanto os trabalhos de Rodrigo Machado são da década de 2010, o português Luís Ricardo Pereira (2003) publica sua *Inscrição da Terra: Sophia de Mello Breyner Andresen* com a poeta ainda em vida. O livro já se estabeleceu como leitura consagrada e amplamente reconhecida pelos estudiosos da obra de Sophia Andresen, inclusive no Brasil. Sua leitura parte da premissa de que o conjunto dessa obra possui uma “*estruturada simplicidade*” (PEREIRA, 2003, p. 13) desafiadora, sendo ela uma simplicidade que por bom tempo afastou certa crítica, a qual não soube enquadrar obra e escritora dentro de movimentos literários mais programáticos, além de ter tido frequentes dificuldades de propor leituras para uma obra que se constrói na busca por uma legítima “literalidade total do mundo” (PEREIRA, 2003, p. 158) – coisa das mais discrepantes em um panorama lusitano cindido entre extremos político-literários.

De fato, Luís Ricardo Pereira principia seu estudo vinculando a produção de Sophia de Mello Breyner Andresen, assim como a de Eugénio de Andrade, à assim chamada “geração dos *Cadernos de Poesia*”. O que aparenta contradição (não estaria Pereira (2003) atribuindo um programa poético fechado a quem não o possuiria?) é justificado pelo comentador nos seguintes termos dos *Cadernos de Poesia* (1940 apud PEREIRA, 2003, p. 21): “Destinam-se estes cadernos a arquivar a atividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas. // A poesia é só uma”. Luís Ricardo Pereira, ainda que reconheça em seu estudo “os diversos factores de problematização que o conceito de geração oferece” (PEREIRA, 2003, p. 23), considera-o válido pelo simples fato de que o *programa* dos *Cadernos* valorizava a individualidade das múltiplas veias poéticas, e dos poetas individualmente, que não encontrava respaldo entre presencialistas nem entre neorrealistas. Considerar a poesia como *uma* significa reconhecer a validade de todas as suas expressões enquanto, simplesmente, poesia, e nesse rescaldo entraria da poética de Andresen, que, nos conformes do *programa* aberto dos *Cadernos*, contemporiza linguagem e política, moral e arte.

Essas considerações preliminares, que duram um terço do estudo, assentam terreno para corroborar uma poética portadora de carácter *testemunhal* intrínseco – e o termo é realmente nevrálgico na análise de Pereira (2003, p. 40): “Se a poesia de Sophia Andresen desmascara o

desconcerto do mundo, fá-lo sempre, como veremos, numa perspectiva *testemunhal* ombreando, com efeito, com os criadores neo-realistas, mas numa clara e diferente atitude de lucidez *vital*". O comentador observa, porém, que em Sophia Andresen convivem dois vetores ou "duas grandes coordenadas dialecticamente interactivas" (PEREIRA, 2003, p. 58). Um vetor é o da "visão metafísica do real", aquele com que introduzimos nosso estudo, fundamentado no *mar* e nos signos deste derivado que, em consonância, refletem "o espantoso esplendor do mundo" no dizer de Andresen, um modo, nos termos do comentador, "genesíaco" e "palingenésico" de poetizar o mundo. O segundo vetor tem local de nascimento discutível, porém inconfundível vozerio desde a década de 1960. Segundo Pereira (2003, p. 59):

Este novo vector poético direciona-se mais claramente para um certo intervencionismo e *comprometimento social* – noção todavia vaga, imprecisa e redutora para uma poesia como a de Sophia Andresen, porque não se trata apenas de estar em estreita *relação* com a vida social de seu tempo, mas sobretudo de uma nova etapa para um «movimento poético ascensional [...] contra os malefícios do seu 'mundo hostil', ou do seu próprio tempo histórico, que agora reivindica» – concretizado na expressão da sua visão testemunhal da realidade histórica, a cuja plataforma caótica, degradada e corrompida o sujeito poético alegoricamente desce, a fim de, a partir dela, elaborar a sua sátira ético-política, em poemas em que os processos retóricos ao serviço da recriação poética do real estão visivelmente atenuados.

Se o *comprometimento social* em Andresen soou vago, tampouco ficou claro até aqui o que seria o conceito de *testemunho* na ótica de Pereira (2003). Vejamos: ele o interpreta como forma que *dá a ver o mundo* em sua complexidade (vide nossa análise da Arte Poética IV m 3.3.4), *dá a ver a presença do real*, isto é, o testemunho como forma de visualidade elementar, atávica (porque herdada de uma tradição revalorizada no universo lusófono) e compartilhada (porque comum não só à dita "geração dos *Cadernos*", mas ao amigo e poeta Jorge de Sena, que repetidas vezes volta ao seu próprio conceito de *testemunho*) mediante a qual a poesia se faz "acto de *transformação*": "O proliferante *topos* da vida e da dignidade humana confina-se na obra da poetisa a uma intenção seniana de marcar com toda a evidência a *Função Testemunhal* do acto criador" (PEREIRA, 2003, p. 60). Já segundo o próprio Sena:

O 'testemunho' é, na sua expectação, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como processo testemunhal sempre entendi a poesia cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. Testemunhar do

que, em nós e através de nós, se transforma, [...] – eis o que foi, e é, para mim, a poesia. (SENA, 1988, p. 26 apud PEREIRA, 2003, pp. 60-61)

Assim, o *testemunho*, na leitura de Sena, de Andresen e finalmente de Pereira, não quer meramente espelhar *ipsis litteris* a realidade objetivada e objetificada, tal como ela é, ou manipulada em uma materialidade apolítica de esteticismo afetado. Em Sena e Andresen, quer-se modificar a realidade *pela e na* palavra poética, talvez uma das únicas ações “que fazer, exausto, / em país bloqueado”, para recordar Carlos Drummond de Andrade (2011, p. 171). Ora, ao reconhecer a poesia como uma das únicas ações possíveis no Portugal estado-novista, não devemos considerar a poesia como forma de resignação na falta de meios pretensamente mais eficazes; para Andresen, a poesia *já é* o grande meio eficaz de transformação mais profundo e longo que quaisquer outros, afinal, enquanto arte da palavra, tem a potência de transformar o real pela sua *imaginação*. Sobre isso, afirma Pereira (2003, p. 61):

Este facto assume-se mais explicitamente na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, por exemplo, no tom de louvor de espaços, acontecimento e personalidades diversas [...] De forma mais implícita, porém, este *testemunho* surge quase sempre através da representação *imaginante* de um real objectivado e concreto, desligado, no entanto, da referência histórica, para se integrar numa vasta intertemporalidade, que se deixa traduzir por uma linguagem audaciosa, metafórica e imagística, fecundadora, como em Cesário, de um visualismo obsessivo e deslumbrante.

“Visualismo obsessivo e deslumbrante”: é aqui que volvemos ao início da definição que Pereira (2003) nos dá sobre o testemunho de Andresen, essa forma lírica de *dar a ver* um real em sua potencialidade redentora. É o que o autor denomina, logo em seguida, “visualismo operante [...] numa actividade redescritiva original” (PEREIRA, 2003, pp. 61-61), que é da natureza do próprio ato de criação poética. Já dissemos antes que Sophia Andresen busca a religião, numa concepção que Pereira (2003) considera *ontológico-metafísica*, ainda que se *presentifique* no real. Esse religar das coisas resulta do “facto de sermos feitos de louvor e protesto [que] testemunha a unidade da nossa consciência” (ANDRESEN, 2015, p. 894).

Dois, que são um: esse movimento perpétuo em Sophia Andresen, o de evidenciar as dualidades e de resolvê-las em um projeto poético unificador, não poupa o testemunho, que se amalgama, complementarmente, ao carácter visionário dessa poesia. A obra *Geografia* (1967) testemunha um tal movimento poético que, conforme alegamos em tópico anterior, o livro é defendido também por Pereira (2003) como uma das obras mais bem acabadas de Andresen em que suas tendências várias são equalizadas: “Neste sentido, *Geografia* é o resultado da atividade

desalienante que procura responder quer aos estímulos recebidos de uma vivência *testemunhal* da realidade quer aos estímulos latentes ao sujeito” (PEREIRA, 2003, p. 74).

Ainda nessa leitura, precisamos destacar, sobressai uma valorização do que seria em Andresen a figura de linguagem por excelência, a metáfora. Isso, naturalmente, com ressalvas: a *atitude moderna* de Andresen, que só é existente na igual medida do retorno ao clássico, está “manifestada na transfiguração do mundo pelo *metaforocentrismo*” (PEREIRA, 2003, p. 57), entretanto não um *metaforocentrismo* vazio, “sob cujo regime os procedimentos tropológicos da metáfora recorrente atingiriam elevados níveis de hipercodificação retórica” (CARLOS, 1989, p. 253 apud PEREIRA, 2003, p. 157). A metáfora em Andresen é responsável por propor a existência de modos outros e, por intermédio dela, nossa poeta alcança reconstruir o real em uma perspectiva sensitivo-visual e de testemunho transformador, conforme demonstrado. Em *Geografia*, reconhece-se a potência metafórica em “Electra” (ANDRESEN, 2015, p. 550), mas especialmente em “Epidauro”, poema que mistura prosa e poesia e que se centra em um *dar a ver* certo “país do exterior”, espaço metafórico onde se *dá a ver* novas possibilidades do real:

O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo. Eis o país do exterior onde cada coisa é:

trazida à luz
trazida à liberdade da luz
trazida ao espanto da luz [...]

(ANDRESEN, 2015, p. 551)

Curiosamente, portanto, é na metáfora que se ergue o edifício do autêntico *realismo* dessa poética, definido uma vez mais por Jorge de Sena: “aquele que não ignora que a realidade é transformada pela nossa criação do retrato dela, quando não é este retrato que servirá de modelo à realidade” (SENA, 1986, p. 18 apud PEREIRA, 2003, p. 154). O realismo, então, a contrassenso do que se costuma conceber, surgiria na lírica de Andresen pela via da *metáfora* e se realizando pela *imaginação*, na esteira do mesmo Sena (1977, p. 75 apud PEREIRA, 2003, p. 155): “Esta noção de *realismo* como uma atitude imaginativa, e não como ausência dela, parece ser mais adequada ao que a literatura apresenta nos seus mais significativos exemplos”, entre os quais, claro, Sophia de Mello Breyner Andresen.

Em balanço final, que proveito a este estudo identificamos na análise de Pereira (2003)? Pensamos na concepção *testemunhal* de Pereira em nada avessa à nossa (a desenvolver no próximo capítulo) e muito mais como complemento da que adotamos neste estudo, ainda mais se arrazoarmos que, em Andresen, por mais didáticas que sejam as distinções dadas, existem pressupostos ético-estéticos que diluem toda oposição no refundar de um mundo harmônico. E,

assim sendo, como conceber que a concepção de *testemunho* de Pereira estaria equivocada, se, a bem da verdade, dá conta satisfatoriamente de tantos aspectos nessa poética do real?

Dando sequência às análises, trataremos agora do mais recente dos trabalhos em pauta: a dissertação *Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen* de Nathália Macri Nahas (2015). Da mesma autora, aliás, lemos dois outros trabalhos de 2018 e outro de 2019, contudo o mais proveitoso para nosso estudo é realmente a dissertação, que conversa intimamente com o delicado equilíbrio ética-estética presente em nosso subtítulo, bem como no de Nahas (2015) na forma de um “projeto *po-ético*”.

Antes de tratar da descrição desse projeto, convém apresentar os três momentos em que a autora evoca a noção de testemunho. Primeiramente, ela o faz descrevendo Jorge de Sena, que em 1951 lançava a segunda série dos *Cadernos de Poesia*, desta vez menos um mosaico antológico da poesia contemporânea de Portugal e mais um conjunto coerente pelo peso ético. Sobre isso, observa-se que Jorge de Sena “exprime nessa série sua 'visão **testemunhal** [grifo nosso] 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’” (CARLOS, 2002, pp. 237-8 apud NAHAS, 2015, p. 36). Em segundo lugar, ao discutir a correspondência amistosa e constante de Andresen e Sena, Nahas (2015, p. 39) declara que “a partir do **testemunho** [grifo nosso] 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”. Em terceiro lugar, menciona-se o testemunho ao resumir a biografia do pretor romano Catilina, presente em um poema de Andresen e cuja acusação de manter caso extraconjugal com uma Virgem Vestal “não foi levada adiante, pois diversos cônsules, entre eles Catulo, **testemunharam** [grifo nosso] a seu favor” (NAHAS, 2015, p. 85).

Na esteira de Machado (2012a), Nahas (2015) tampouco valoriza a categoria *testemunho* em sua análise, já que, também como no trabalho antecessor, seu viés é distinto. O termo é mencionado aqui ora em citação (de Sena), ora em descrição de fatos (a relação postal entre poetas e a vida de Catilina). Se assim é, como este trabalho de Nahas (2015) contribui para a crítica de Andresen, em especial para a nossa crítica? É preciso retomar sua sequência analítica para compreendê-lo: após introduzir, em um primeiro capítulo, os grandes fatos da política portuguesa no século XX e sua conexão com a antologia *Grades* (1970), que é o núcleo de poemas analisado pela dissertação, Nahas (2015) elabora um terceiro capítulo, *A poesia é uma moral*, no qual se dedica a comprovar quão aparentados são alguns conceitos da Grécia clássica e arcaica e o projeto literário andreseniano – ou *po-ético* no dizer de Nahas (2015, p. 14), de acordo com a qual “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”. Nesse espaço há também lugar para a política, que jamais o contradiz de verdade (GUSMÃO, 2010, p. 28 apud NAHAS, 2015, p. 50)

“Justa” é um dos adjetivos fundamentais dessa *po-ética* que se pauta na polissemia do adjetivo, remetendo simultaneamente à “justeza” das formas e à “justiça” das ideias. Na mesma poética, encontramos coerência em outras noções com que a poeta trabalha e que já expusemos ou sugerimos, bem como Nahas (2015) o faz: luminosidade, transparência, nudez etc. Esse léxico comum à lira de Andresen implica em especial a noção de sua verdade, *alétheia*:

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*’. 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’. 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 elocuições’. Dessa maneira, associam-se verdade e presença, termos que serão caros para a compreensão de Sophia Andresen acerca da poesia. (NAHAS, 2015, p. 58)

Disso se apreende que, em Andresen, o poema se configure constante perseguição de um desvelamento do real, perseguição na qual se torna possível a reunião ou o religar (*religare*) com o mundo, consigo e com os homens, que, em fim de contas, partilham do mundo com a poeta. Em Andresen, não há mundo em que se separem, estanques, as coisas; há uma interconexão profunda (mesmo que cindida na realidade concreta) que implica uns aos outros, os homens, e umas às outras, as coisas. A isso chamavam os gregos antigos¹³ de *physis*, termo de difícil tradução, usualmente tomado por “natureza” de modo ainda limitado ou por “totalidade”. Acerca da *physis*, declara Werner Jaeger (2001, p. 11):

Muito antes de o espírito grego ter delineado essa idéia, 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 e sentido. Chamamos orgânica a esta concepção, porque nela todas as partes são consideradas membros de um todo. 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.

¹³ O conceito de *physis* se associa, ainda segundo Nahas (2015, p. 68), aos pensadores pré-socráticos. Vale dar destaque a Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxímenes, cujas reflexões (pré-)filosóficas vêm à tona entre os séculos VII e V antes da Era Cristã.

Dentro desse raciocínio helenizante de Andresen, Nahas (2015) postula ser perfeitamente possível aproximar o conceito pré-socrático de *physis* ao de *política e moral* na acepção aristotélica. Convém ora ressaltar que não é objetivo deste trabalho nem do de Nahas (2015) demonstrar até que ponto o pensamento aristotélico se baseia naquele pré-socrático, dentro do qual a *physis* desfruta de protagonismo. A aproximação de Aristóteles aos antecessores de Sócrates serve-nos de aproximação entre política e moral, que se cristalizaria na *physis*. Isso posto, convém sintetizar como Aristóteles compreende a política em sua obra homônima: como a busca do “sumo bem” ou do “bem comum”. A política é entendida na sua obra em acepção mais ampla do que a contemporânea e se propõe um envolvimento de todas as relações estabelecidas entre os homens. “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” (NAHAS, 2015, p. 72). Por natureza, o homem seria um animal político na leitura de Aristóteles e, por conseguinte, suas ações deveriam ser guiadas na busca do máximo bem àqueles homens que se encontram reunidos. Isso, enfim, seria uma forma de moral:

[Para Chevalier (1986, p. 81),] “esta natureza humana que se exprime plenamente na *polis* é uma *moral*”. 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. [...] 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. (NAHAS, 2015, p. 72-3)

O conseguinte da interdependência *polis-moral* é lógico: se ambas se constituem de modo inerente às relações humanas, não seriam elas parte da totalidade (*physis*) em que estão inseridos os homens? Em tal linha de raciocínio, não seria da natureza da *physis* a busca da justiça em favor do “sumo bem” entre os homens e, em sentido amplo, entre as coisas? E fechando essa série de questões: sendo a poesia parte inegável do real, não seria uma ânsia dos poetas, também eles seres políticos, buscarem a justiça, na poesia, nos homens, no real?

[A ânsia dos poetas] 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 da 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. (NAHAS, 2015, p. 76)

Discutindo mais detidamente do que nós, nesta síntese, os conceitos de *díke* (justiça) e *hýbris* (injustiça, desmedida etc.), a comentadora Nahas (2015, pp. 76-77) demonstra que os dois conceitos se contrapõem na tradição grega, o que não lhes elimina sua interdependência perante a *physis*. No pensamento contemporâneo, essa interdependência se apresenta na forma de um equilíbrio composto na noção de igualdade, tão buscada pela poética andreseniana:

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 procura para poder dizer o equilíbrio, a proporção certa e essa contenção da desmesura das coisas do mundo’. Portanto, o equilíbrio e a harmonia fundem-se na noção de justiça que compõe a concepção de inteireza procurada por Sophia Andresen. (NAHAS, 2015, p. 77)

Dessa maneira se pode falar em um projeto *po-ético* em Sophia Andresen: é que em sua lírica existem pressupostos políticos e morais (ambos próximos aos conceitos de Aristóteles) tão essenciais em Andresen quanto as preocupações de caráter estético e mesmo teórico (neste último caso, quando apreciarmos as cinco Artes Poéticas no segundo capítulo, fica evidente uma teorização da poesia sua e da poesia como um todo). Sua lírica não para de voltar-se para temas do real, temas políticos que cobravam urgência, como “Este é o Tempo”, originalmente de *Mar novo* (1958), mas recuperado na famosa antologia *Grades* (1970). Nesse poema, inscreve-se uma subversão sígnica, que será objeto de análise em nosso último capítulo:

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.
(ANDRESEN, 2015, p. 386)

No mais, Nahas (2015) desenvolve uma reflexão coerente com a matriz helênica do pensamento andreseniano, o que alcança justificar a pertinência de certas categorias na análise

de *Grades* (1970), contudo mais uma vez essas ora se aproximam daquelas exploradas nos estudos do testemunho, ora se distanciam por seguirem outras linhas ou por pouca precisão conceitual (caso da própria categoria *testemunho*, como vimos). O aspecto central da dissertação de Nahas (2015), entretanto, é basilar para que desenvolvamos adiante nossa leitura do projeto poético – ou *po-ético* – de Andresen, com implicações tanto éticas quanto estéticas.

O último dos quatro trabalhos que desejamos apreciar mais detidamente é o de Ana Maria Pereira Soares (2015), *O tempo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: imanência, ruptura, testemunho*, com fortes bases na fenomenologia husserliana. Como o trabalho de Pereira (2003), este também foi publicado em Portugal, também estando a poeta ainda viva, também sob orientação de grande especialista na obra andreseniana e – eis um quarto “também” – constitui-se referência importante para o nosso estudo. O objetivo-base da pesquisa de Soares (2015, p. 5) “consistiu em, partindo de toda a obra poética da escritora, analisar o tempo enquanto categoria temática. Procurou-se determinar de que forma este *topos* surgia problematizado e que percepção ou percepções da temporalidade eram visíveis na poesia andreseana”. Nesse ponto, recordamos nossa discordância da tese (conf. nota 7) de que não há movimentos evolucionários em nossa poeta. Já Soares (2015) advoga não só pela existência de fases, como ainda divide seu estudo em três momentos equivalentes aos três movimentos evolucionários, que se (re)formulam devido a perspectivas *temporais* e *imanentistas*.

O tríptico poético inicial de Andresen – a lembrar, *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950) – forma uma primeira fase, ideia que não chega a ser estranha à fortuna crítica da poeta, conforme indicado em 1.2. A fase primária assim se intitula pois nela:

“constata-se a existência de uma relação originária do sujeito com a realidade. O poema constitui-se como fenómeno, no qual o visível se manifesta claramente, e irradia pureza e verdade. Os objectos exteriores inundam os sentidos do sujeito, deslumbram-no e extasiam-no. Contudo, a apreensão da realidade passa por uma ascense fundamental”. (SOARES, 2015, p. 10)

Isso inclui tanto a claridade onipresente quanto, às avessas, a escuridão e signos vizinhos, que também existem desde o início dessa poética e se vão apresentando em cada livro mais graves, especialmente a partir no último do tríptico inicial. Na fase primária, as percepções interna e externa do eu lírico se dão por mecanismos diversos de presentificação (rememoração, fantasia e representação mítica), mas nenhum tão potente quanto a pura observação do visível (presentação). Nesse quadro, “a percepção é, então, um acto de tirania do Outro (imaneente ou transcendente) que subjuga e mantém o sujeito numa posição de absoluta intransitividade, a fim de permitir o livre curso da doação ou da aparição” (SOARES, 2000, p. 27). A percepção se dá

no mundo concreto e exatamente por isso queda marcada, ritmicamente, por uma profundidade temporal curiosa, em cuja repetição interminável, circular e imagética, a poética de Andresen opera uma espécie de “intemporalização” dos objetos e, portanto, de sua imanência.

Também nesta fase, “predomina uma intensa alegria de sentir, uma profunda vontade de entrega à fruição pura do Real” (SOARES, 2000, p. 35). Apesar de instantes de solidão, o eu lírico alcança uma relação singular com a temporalidade: em vez da horizontalidade cronológica e desgastante dos objetos, cria-se em Andresen uma *fenda temporal* que torna *con-cêntrica* toda a vivência temporal, esta rompida do cotidiano obscuro. A fenda fornece ao eu lírico a possibilidade de uma duração pura e infindável na ordem das coisas e sua consciência, *ego-cêntrica*, frui de tal maneira que não mais se detém pela vida daquele cotidiano obscuro. A imanência, no que tem de entranhar-se sobre si, concede ao sujeito a ausência de si, lugar onde um *tu* tampouco tem vez – ou pelo menos não tinha até dado ponto. Quando a segunda pessoa do discurso surge no tríptico inicial de Andresen, só o faz enquanto projeção do eu, divindade ou nostalgia, todos os quais lhe geram frustração e recusa. Mesmo assim, perturbam a imanência infindável e outrora imperturbável do eu. É então que ele percebe a impossibilidade de imanência duradoura sem a figura do Outro; apercebe-se da “progressiva consciência de que é um *ser-com-os-outros*” (SOARES, 2000, p. 41), o que determina as relações da nova fase.

Nessa segunda fase de Andresen, impera um sentimento de “ruptura na harmonia temporal em que habitava o sujeito” (SOARES, 2000, p. 43) na fase anterior. Agora, desde *No tempo dividido* (1954), que leva ao paroxismo essa nova fase, até *Mar novo* (1958), *O Cristo cigano* (1961) e alguns poemas de *Livro sexto* (1962):

A duração imanente, anteriormente procurada e experienciada, desestruturase. O sujeito descentra-se e afasta-se da fruição pura do Real. O mundo envolvente, percebido de forma deslumbrada e fundadora, e comemorado pelo seu carácter irradiante e sublime, deixa de ser o *topos* predominante. O sujeito evolui da pura embriaguez temporal, densa e totalizante, para uma consciência ontológica que lhe permitirá reconhecer-se como entidade trágica. (SOARES, 2000, p. 43)

Abandonado pelos deuses, o homem se resigna à condição imposta. A criação imperfeita do(s) Deus(es) caminha rumo ao (auto)aniquilamento, já que o eu agora vive desprovido de todo sagrado. “À efemeridade e à solidão instituídas pelos deuses, responde com a dissolução e com o olvido” (SOARES, 2000, p. 47). E é justamente nesse alheamento ontológico que reside uma transformação temporal: o eu desliga-se do passado e do futuro. Ele “erra no presente, percorrendo um caminho semeado de rupturas, e mostrando-se incapaz de refrear a voracidade do instante. (SOARES, 2000, p. 47). Ou seja, já não precisa o instante da ruptura, impondo-se

ao homem, por consequência, que viva o instante infindável, essa outra ordem de fenda do presente: “O presente constitui-se, então, como um intervalo entre a perda e o regresso à perda. A ressonância do passado expande-se imutável, e o tempo humano assemelha-se a um caminho sem saída, uma fenda rasgada no infinito mas que continuamente se auto-consome” (SOARES, 2000, p. 66). A queda primordial, assim, abrange toda a existência do homem.

O desencanto absoluto da segunda fase também responde pelas relações conflituosas do eu poético com as coisas. A morte espreita e se revela a todo momento: “Nesta fase da poesia de Sophia Andresen, a morte tem um significado distinto da fase anterior. Já não é sinónimo da entrega absoluta à imanência e do consequente acesso a um estado de pura suspensão frutiva” (SOARES, 2000, p. 52). Surge tragicamente associada ao amor e escancara o escândalo da cisão dos amados, do Mesmo e do Outro. A morte em pleno *tempo dividido* é o suprassumo da queda, todavia guarda conflituosamente a lembrança de que um dia os amados foram um e por isso caminham juntos rumo à morte, na esperança de reatarem sua fusão mítica.

Igualmente, o corpo e o rosto aparecem associados à morte: degradam-se, o que lhes desvela a queda do tempo mítico. A juventude e o esplendor, tão admirados nos *kouroi*, dão lugar ao envelhecimento e à putrefação cadavérica. Se antes o sujeito congelava o instante no corpo imutável, não lhe resta mais que o abjeto do corpo decadente do bem amado como na “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal”. O rosto experiencia os mesmos males da cisão temporal. Em Andresen, ele se ligava ao sagrado, mas, como é de se esperar, aqui já se trata de um sagrado estraçalhado, portanto o rosto outrora divino aparece como símbolo da morte, “uma vez que a eternidade não pode ser contemplada absolutamente dentro das fronteiras temporais” (SOARES, 2000, p. 63) e como objeto inalcançável.

Essa fase, por fim, carrega um tensionamento na relação sujeito-Outro, o que inclui bem mais que o bem amado. Na primeira fase, a comunhão com o Outro implicava alcance de uma plenitude, entretanto, rememoremos, a plenitude aqui já está perdida, logo o encontro com o Outro se torna nefasto. O sujeito (o Mesmo) recusa esse Outro na forma de “comunidade repressora”, que lança o sujeito ao “tumulto quotidiano”. É curioso que o Outro surja agora associado à cidade (a *polis* alheia) como espaço da queda humana e decadência das coisas. “Por isso, a entrada na cidade assemelha-se a um percurso labiríntico unilateral, que não prevê a possibilidade de regresso ao ponto de partida” (SOARES, 2000, p. 75). O sujeito dá as costas a esse labirinto urbano e se autocondena à alienação da *polis* e do Outro, “instalando o caos, a perda, a lenta transfiguração de si em recinto desabitado pelo Ser” (SOARES, 2000, p. 80). Não sendo possível “*ser-com*”, o sujeito pura e simplesmente já não será: eis sua “morte”.

Uma terceira fase emerge de entre ruínas, desencontro, isolamento e morte. Principia no *Livro sexto* (1962) ainda entremeadada a poemas da segunda fase, alcança um ponto alto nos poemários dos anos 1960 e 1970 e se estende até as últimas obras. Essa nova fase se esboça teoricamente em princípio dos anos 1960 em textos como *Poesia e realidade* (1960) e *Arte poética III* (1964), alcançando plena forma no metatexto *Poesia e revolução* (1975). Todos os três comungam de um compromisso cada vez mais exacerbado com a realidade política e encontram nesse compromisso um fundamental cristalino dessa terceira fase poética.

A poeta preside seus escritos enquanto “ser lúcido, excepcional, dotado da vidência do sagrado” (SOARES, 2000, p. 84-5), separado dos Outros condicionados à vida urbana. O olhar da poeta se refina à proporção que ela enxerga, na função de poeta, uma aproximação maior da justiça, isto é, da necessidade de uma relação justa com as coisas. Nesse ponto, o trabalho de Soares (2000) aproxima-se bastante do de Nahas (2015) pela matriz de pensamento grega latente no que Soares (2000) considera a terceira fase de Andresen. Em suma, o poeta assume aquilo que sempre fora, mas que não mais reconhecia em si: o papel de arauto, cujas mensagens são a consciência humana comum, o combate à tirania e a reconexão com a ancestralidade formadora. Esse tripé guiará os rumos da nova fase como evidente projeto libertador.

Antes que Pereira (2003), Soares (2000) já evocava o conceito de *testemunho*, na acepção seniana, como categoria de compreensão da nova fase. Porém, o *testemunho* se articula menos implicado numa visualidade do que na leitura de Pereira (2003) e mais implicado em uma fidelidade à verdade e dignidade humana. A ética da categoria é mais enfatizada, até porque em Soares (2000) o percurso do sujeito lírico é esmiuçado da seguinte forma: o sujeito, que na segunda fase se distanciava do Outro, encontra na morte uma resposta às suas angústias. A iminência daquela e a fugacidade do tempo despertam-no para a urgência da ação, fustigam-no “criando uma abertura no circuito fechado em que se havia enclausurado”; cresce nele “um profundo sentimento de débito, de uma angústia e de uma insatisfação crescentes” (SOARES, 2000, p. 97). A fuga do sujeito na segunda fase é limitada e não obsta a cotidianidade falida, ao passo que “agora, a conquista da plenitude no seio do irreversível passa pelo exercício do sentido da responsabilidade, como forma de colmatar os sentimentos de vazio e de inquietude. A relação com o tempo é reescrita” (SOARES, 2000, p. 98).

Na “temporalidade responsável” do presente, a acção andreseniana é certa: mira o poder corrosivo e usurpador da legitimidade popular. Logo, o presente não é celebrado de modo alienado, mas denunciado liricamente por um sujeito que se pluraliza. Daquela cisão violenta entre o Mesmo e o Outro, que primeiro terminava isolando muito mais o “eu” de seus pares, refunde-se um “nós”, um sujeito-ator coletivo que segue combatendo o Outro, este, por sua vez,

especificado na figura dos usurpadores do poder e dos demagogos. O movimento combativo é acrescido de uma reconexão natural com a aparente temporalidade: o passado e o futuro, em detrimento dos quais o sujeito, antes, circunscreveu-se à fenda temporal do presente. A dimensão testemunhal, para Soares (2020), reside no reatar das duas pontas da cronologia.

Tratemos primeiramente, como Soares (2020), do futuro: ele se concebe em Andresen como intra- e extratemporalidade. Na primeira formulação, o futuro é o espaço da esperança transformadora, projeção da realidade coletiva, liberta e inerente à ação revolucionária. O otimismo do poeta só pode se tornar concreto e dar partida à projeção quando encontra uma articulação correta entre povo e governantes, o que encontra limites na reestruturação da sociedade pós-revolucionária. Se, de um lado, isso redundava em algum nível de distanciamento político da poeta, de outro lado implica uma forma de reformulação do projeto político – e eis como as concepções estéticas se imbricam nas éticas. Já na formulação extratemporal, o futuro recebe contornos hierofânicos, dado que se torna “princípio escatológico que, prevendo o fim último do tempo, devolve o homem à sacralidade primeva” (SOARES, 2000, p. 117). A leitura extratemporal valoriza o futuro como tempo da plenitude, o que significaria, em última instância, uma abolição do próprio tempo: fim da História. O tempo primevo se conserta no que vem, o futuro é retorno “impregnado de esperança e de promessa” (SOARES, 2000, p. 114).

Finalmente, da segunda acepção do futuro depreende-se o passado – esse que insiste em retornar a todo tempo gerando estranhamento pela apenas aparente desconexão com o presente e o futuro que se reatam. Na realidade, o passado é pressuposto dessa relação porque nele habitava uma sacralidade não mais existente e que se quer retomar. Se a busca do futuro significaria uma abolição do tempo, tem-se por consequência o encontro natural com um passado de plenitude, no qual a reconexão com as coisas (e os homens, que são parte delas) é condição natural da existência. Na insistente poesia “passadista”¹⁴ dessa fase, a poeta recupera os seus velhos motivos helênicos e acresce-lhes os motivos lusitanos. A dita “catarse temporal” do passado encontra consonância da Grécia antiga pelo papel dos ritos, em cujas repetições se formula uma vereda de retorno à sacralidade. Nas palavras de Soares (2000, p. 124), “Sophia evoca um conjunto de atitudes arquetípicas que caracterizaram o homem mítico e que funcionam como modelos para as gerações do presente”, dessa feita reatando os nós perdidos.

¹⁴ Não confundir essa forma de “passadismo” com um saudosismo reacionário ou conservador, contrário às mudanças e às transformações libertárias. O “passadismo” andreseniano é o exato antônimo disso: é mais bem descrito como um contraponto à derrelição contemporânea ou como uma certeza de que, em um passado impreciso, arcaico para todos nós, é possível uma religação com a natureza e o próprio homem enquanto parte intrínseca do mundo natural. “A difícil e perigosíssima viagem / de si a si mesmo”, diria Drummond (2011, pp. 159-160).

Em simultâneo aos motivos gregos, a poeta retoma os motivos da mais tradicional poesia portuguesa (SOARES, 2000, p. 125) no que nela há de metafórico e projecional: os Descobrimentos, que nessa fase assomam pelo que têm de temerário, “epopeia do espanto” e “assombro da descoberta”. Os Descobrimentos e as Navegações (nome do antepenúltimo livro lírico de Andresen) coadunam-se às revelações gregas pelo seu carácter desvelador, coletivo e de reatamento. O *testemunho* demanda, pois, do passado tanto quanto do futuro na reconstrução do presente imediato. Nas leituras e fases estabelecidas por Soares (2000), por mais passíveis de críticas que possam ser, há uma percepção acurada de que a categoria *testemunho* possibilita à poeta uma renovação temporal num movimento de retorno. Atenção, contudo: Andresen concebe um movimento ascensional, e não cíclico no *religere* humano com as coisas do mundo.

Aliás, belíssimo exemplo desse movimento ascensional, que também podemos denominar “emersivo”, é o seguinte poema, no qual identificamos imagens de renovação possível que atravessam toda a poética andreseniana:

Depois da cinza morta destes dias,
Quando o vazio branco destas noites
Se gastar, quando a névoa deste instante
Sem forma, sem imagem, sem caminhos,
Se dissolver, cumprindo o seu tormento,
A terra emergirá pura do mar
De lágrimas sem fim onde me invento.
(ANDRESEN, 2015, p. 219)

Aqui, encerramos o capítulo. Procuramos evidenciar que o *testemunho* já foi objeto de estudo em alguns trabalhos, no caso nos trabalhos portugueses que acabamos de discutir. Já nos trabalhos brasileiros mencionados – junto aos quais incluímos outros estudos apreciados, mas não explicitamente citados no subcapítulo –, o *testemunho* não surge como categoria central de análise, antes como descrição genérica do projeto poético andreseniano. Cremos que as leituras pré-existentes sobre o *testemunho* e subcategorias relacionadas serão úteis em nossa apreciação a seguir, pois sua vinculação com a área específica dos estudos do *testemunho* não é tão direta ou explicitada apesar do uso da terminologia. Nosso trabalho será o de (re)estabelecer nós e aproximar conceitos em busca de uma mais profunda compreensão da lírica de Andresen.

CAPÍTULO 2 – POESIA E *TESTEMUNHO*: CONCEITUAÇÃO E (DES)LIMITES

*Si se calla el cantor
Calla la vida
Porque la vida, la vida misma es todo un canto
“Si se calla el cantor” (GUARANY, Horacio, 2012)*

As considerações feitas até este ponto do estudo traçam um panorama não exaustivo – porém esperamos que informativo o suficiente – de como se desenrolou a produção poética de Andresen no século XX português. Também se apresentaram estudos relevantes no que diz respeito à relação da lírica andreseniana com elementos sociopolíticos – aliás, uma relação e uma presença inegáveis, mesmo quando pouco elogiadas ou até menosprezadas por certa crítica. Constatamos que há, no entanto, *outra* parcela da crítica que se interessa pelo vínculo biográfico-poético que a autora possui com as questões de seu tempo e, entre seus críticos, há aqueles que recorreram à noção de *testemunho* para definir o projeto poético andreseniano nos anos 1960-1970. Apresentamos nas últimas páginas como tais críticos manipulam essa categoria e em que contextos a aplicam: ora ela se apresenta associada à conceituação de Jorge de Sena, ora sem tanto rigor analítico em função de não ser o cerne de muitas das análises.

Já agora, neste novo capítulo, cabe a nós a tarefa decisiva de tentar, minimamente, definir o *testemunho* com auxílio do qual desejamos investigar a lira de Sophia Andresen: seus teóricos e pensadores, suas aporias, seus limites e usos no mundo atual. Em seguida, pretendemos demonstrar concretamente como o conceito de *testemunho* é conveniente para pensar a escrita de nossa poeta: em um momento inicial, ligado às Artes Poéticas que a poeta produziu; depois, em um último momento, dedicar-nos-emos a analisar a poesia seleta de Andresen, produzida nos anos 1960-70, à luz do *testemunho* e de subcategorias relacionadas.

2.1 Em busca do *testemunho*

*Además, confesar un hecho es dejar de ser el actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó.
“Guayaquil” – El libro de arena
In: Cuentos Completos (BORGES, 2011, p. 401)*

O *testemunho* consiste, antes de mais nada, em uma área de estudos multidisciplinar que abarca a História, a Literatura, a Psicologia, a Psicanálise, o Direito, a Filosofia, as Ciências Sociais, entre outras áreas acadêmicas. Por esse fato, entendemos não ser interessante pensar o *testemunho* sem levar em conta fundamentos de origens tão diversas quanto as apresentadas, o

que, em contrapartida, torna-o categoria de delicada apreensão ou definição. A ele se impõem choques que naturalmente há entre as disciplinas apontadas. Se levamos em conta a rigorosa busca infinda pela verdade na História, como o testemunho pode ser aceito quando apresentado em forma literária, costumeiramente entendida como ficcionalizada? Mais: até que ponto convém conceder a ele *status* de prova legal se ele é, segundo Seligmann-Silva (2003), sujeito às vicissitudes da memória e do trauma, conforme definidos pela Psicologia e pela Psicanálise? Pode o testemunho ser categoria estável de análise? Por fim: pode sequer ser uma categoria?

Essas, exemplarmente, são questões com que lidamos ao travarmos contato com o termo e exigem de nós respostas nem sempre fáceis ou diretas – aliás, como em todas as ciências humanas. A natureza mesma da relação sujeito-objeto se revela frágil ao observarmos o homem à maneira de objeto, haja vista sua imprevisibilidade, mutabilidade e transitoriedade. Não resta, porém, outra tarefa além de buscar uma definição do testemunho, pois é fato que, apesar de suas complexidades, ele não deixa de ser, além de uma área de estudos, uma categoria e uma prática que, em última instância, podemos retomar ao início da história humana, desde as catástrofes mais antigas e as guerras já perdidas no tempo até as tragédias contemporâneas, da estirpe da *Shoah* e dos 11/09 chileno (1973) e americano (2001). Em outras palavras: há uma existência factual de testemunhos e há vigoroso interesse por eles no nosso mundo. Somos, pesquisadores e leigos, impelidos à incompleta tarefa de defini-lo.

“Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, filmico, em quadrinhos etc.)” – assim define as duas categorias, *tout court*, o crítico Wilberth Salgueiro (2012, p. 284). Partimos da mesma definição dupla em uma busca – determinada e paralela à busca de Salgueiro (2012) – de indagá-la, pois, claro está, as definições objetivas, dicionarizadas por excelência, simplificam aquilo que não é de fácil resolução filosófica. Voltemos ao início da definição: “Testemunha é a pessoa” – perfeito está. Mas que pessoa? Em que contexto? Com que relação com o contexto em que testemunha? E por que meios o faz? Notemos que a testemunha pode ser no mínimo três pelas definições que circulam hoje em dia.

A testemunha é, na acepção mais básica, aquela pessoa que vive em primeira mão dado evento (de uma ocorrência criminosa a uma hecatombe mundial) e que, em primeira pessoa, reproduz aquilo que sabe pela sua experiência única após a sobrevivência (*superstes*). Essa testemunha direta ou em primeira pessoa, se, de uma parte, goza de alto nível de reconhecimento, já que traz um relato privilegiado, exclusivo mesmo, do que experienciou (como em geral poucos o fizeram), de outra parte é alvo de desconfiança na mesma medida e

pela mesma razão – desconfiança popular e desconfiança jurídica. Compõem essa definição de testemunho os textos de Elie Wiesel e Paul Celan sobre a *Shoah*, os relatos da escravidão negra de Solomon Northup (EUA), de Mahommah Baquaqua (Brasil/EUA) e o testemunho da desigualdade e da fome brasileiras em Carolina Maria de Jesus. Entretanto, como ter certeza de que seu testemunho seja a verdade, se, muitas vezes, ninguém ou quase ninguém pode confirmá-lo? Como confiar se a testemunha, justamente por ser em primeira pessoa, não camufla interesses escusos ou vinganças maquinadas nas entrelinhas de sua fala? Como dar crédito à memória dessa(s) uma ou poucas testemunhas que sofre(m), como a memória de todos nós, com câmbios temporais, lapsos traumáticos, evasivas mais ou menos conscientes, tanto mais face ao adágio: *errare humanum est*?

A segunda testemunha é, por conseguinte, uma outra pessoa que discursa, um terceiro (*testis*) perante os que testemunharam (viram) em primeira mão (*eu/nós, superstes*)¹⁵ e que não puderam compartilhar adiante o ocorrido. A segunda testemunha, indireta, não viveu as mesmas circunstâncias terríveis que os outros “afogados e sobreviventes”: não morreu, não perdeu capacidades ou sentidos, não foi coisificada nem sucumbiu, mesmo assim essa segunda testemunha observou o que houve e é *convocada* ou *impelida* a testemunhar. Se a primeira testemunha tem um interesse pessoal no testemunho, por ser ela própria vítima do ocorrido, com a segunda testemunha (*testis*) o processo se complexifica. Suas motivações tendem a ser mais obscuras e sua urgência moral, ainda mais incerta. Não é à toa que testemunhos indiretos tenham um histórico considerável de críticas e questionamentos (como exemplo, o tríptico de Drauzio Varella sobre a situação carcerária brasileira, o disco *Sobrevivendo no inferno* (1997) dos Racionais MC’s e poemas da Nobel polonesa Wisława Szymborska sobre guerras, a *Shoah* e o 11/09 americano). Pergunta-se: será que essas testemunhas indiretas realmente podem – em todas as acepções do verbo “poder” – falar por outrem? Terão direito a tanto e até capacidade?

A testemunha indireta nem sempre se apresenta por espontânea vontade – daí ser *convocada*, obrigada por força de lei a comparecer e a falar em júri (parte interessada, os cidadãos nazistas viram, mas não viveram na própria pele o horror; o perpetraram, mas não o sofreram; em conclusão, são vitimários, e não vítimas, mas também eternas testemunhas do que levaram a cabo). Em geral, contudo, a *testis* testemunha (compartilha) livremente o que viu e soube, especialmente quando têm relação próxima com as vítimas (como é de se esperar, esse

¹⁵ A distinção entre *testis* e *superstes* é objeto de importante e complexo artigo de Seligmann-Silva (2005): *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Trata-se de estudo etimológico denso dos múltiplos conceitos de *testemunha* e, claro, de *testemunho*, remontando às tragédias gregas antigas. Estudo que, pelo seu nível de detalhamento e especificidade, não recuperaremos integralmente aqui, mas convém que seja citado como referencial teórico determinante nos estudos brasileiros do testemunho e, sem dúvida, neste trabalho.

tipo de relação tem implicações jurídicas variadas que restringem a validade do testemunho). A situação de pronunciar-se livremente se expande para fora das cortes de justiça: é a situação em que a *testis é impelida* a lançar seu testemunho ao mundo graças a uma finalidade ética imponente. Apesar de sua solidariedade, esse testemunho é recebido com menor apreço do que o da testemunha em primeira mão, a qual, acima de todos, é quem deveria ser (re)compensado e por quem a justiça se faz ou deveria ser feita.

Uma acepção menos divulgada e mais recente da testemunha é aventada por Jeanne Marie Gagnebin (2006) no ensaio *Memória, história e testemunho*. Em concordância com Salgueiro (2012), creditamos essa terceira definição como válida e bem mais ampla que as anteriores. Se elas envolviam, primeiramente, um *eu* (primeira pessoa) e, depois, um *ele* (terceira pessoa), a definição de Gagnebin traria à baila um *qualquer outro* (terceiros em geral) que ouça, respeite e transmita o testemunho que ouviu até o final – muito diferente do sonho de Primo Levi, que, veremos adiante, temia ser ignorado ao narrar o horror vivido nos campos de concentração. Aqui, as testemunhas podemos ser nós mesmos, ouvintes e leitores comprometidos a ouvir até o final e a retransmitir os relatos que nos (co)movem.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

As pessoas, indiferentes ou não ao debate conceitual, à sua posição de testemunhas diretas, indiretas ou de “revezamento” da história alheia, continuam testemunhando. E o fazem por meios muito variados, conforme a definição de Salgueiro (2012, p. 284) que tornamos a citar: “Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, filmico, em quadrinhos etc.)”. Testemunho é, posto de modo diverso, o enunciado produzido, não importa sob que meios ou condições, mas sempre lançado ao mundo enquanto tal. Interessante notar que guardar silêncio não definiria fundamentalmente a categoria do *testemunho*, mesmo se consideramos que tantos testemunhos das catástrofes humanas são precedidos por silêncios temerosos e, no ato de se enunciarem os próprios testemunhos, estes são frequentemente atravessados por silêncios, reticências, trechos lacunares ou obscuros, motivadores de desconfianças contra os testemunhos. O silêncio não define o testemunho, mas parece que tampouco o testemunho existe, enquanto enunciado, sem ele.

A categoria do *testemunho* é forte no âmbito jurídico, contudo deita raízes em outros espaços, tensionando as fronteiras do que estaria a cargo de uma noção testemunhal como esta que aqui evocamos: a do testemunho como testemunho do horror, das catástrofes, das hecatombes geradas e/ou sofridas por seres humanos. Centralizar nossa análise sob essa ótica não nos tira de mente, vale frisar, que o testemunho existe para além desses limites que traçamos e que, sem se restringir a eles, deles bebe a todo tempo. Por isso, convém investigá-los tanto quanto investigamos os limites do que seria uma testemunha.

Sendo o testemunho um enunciado sobre catástrofes, pode dar-se sob roupagens variadas. Os termos que Salgueiro (2012, p. 284) recupera (“o relato, o depoimento, o documento, o registro”) são sinônimos comuns para o testemunho concretamente ofertado (relatado, deposto, documentado e registrado, respectivamente). Qualquer dessas roupagens não torna as demais preteríveis, mas, sim, revela a insuficiência de cada uma delas para, só pretensiosamente, esgotar o conceito. O mesmo problema temos com os *meios* do testemunho “(escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.)”. O testemunho costuma ser, com mais recorrência, tomado como enunciado na forma de palavras, portanto de modo escrito ou oralizado, mesmo assim nada obsta que se apresente em meios até imprevisos. Vejamos alguns.

No âmbito pictórico, os quadros de Goya retratando a invasão napoleônica na Espanha (1808) são sempre lembrados pela força trágica (vejam-se os comentários de Susan Sontag (2003), *Diante da dor dos outros*). No âmbito fotográfico, temos os testemunhos de Robert Capa na Guerra Civil Espanhola, de Cartier-Bresson desde a Segunda Guerra até a Guerra Fria e de Sebastião Salgado na coletânea *Êxodos*, com fotos dos refugiados ruandeses no Congo, além de fotos de famílias apartadas no Curdistão iraquiano. No âmbito fílmico, os exemplos são tão abundantes quanto: Hollywood dispensa apresentações no que concerne à profusão cinematográfica sobre a *Shoah* e as Grandes Guerras (vide *A lista de Schindler* (1993) e *O menino do pijama listrado* (2008)), além dos filmes latino-americanos sobre as ditaduras militares (o argentino *A História Oficial* (1985) e o uruguaio *Uma Noite de 12 anos* (2018)) e os europeus (como o clássico-mor *Shoah* (1985) somado aos viscerais *Noite e Neblina* (1956) e *Hiroshima, meu amor* (1959), estes de Alain Resnais). Em quadrinhos, a produção é, talvez, mais tímida do que nas demais artes, haja vista que eles têm uma história e um prestígio relativamente novos; vale, mesmo assim, citar o já reconhecido *Maus* (1980-1991), do americano Art Spiegelman, e o iraniano *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi. Mesmo na música, pura abstração por natureza, podemos mencionar a agonizante *Trenódia para as vítimas de Hiroshima* (1960), do compositor clássico polaco Krzysztof Penderecki.

Os exemplos citados, oriundos de décadas e até de séculos vários, tiveram função ratificadora: sendo um enunciado, o testemunho é *múltiplo, diverso, incontrolável*. Se ousarmos balizá-lo com roupagens específicas, parece não se deixar domar. Apesar disso, o testemunho continua sendo recordado, antes de todas as formas apreciadas, pela via da palavra, o que dá aos testemunhos escritos maior destaque e considerável apelo popular no universo testemunhal¹⁶. Com efeito, os exemplos na literatura são incontáveis. Muito além do cânone do gênero Primo Levi, recordamos um e outro exemplo também clássico: o holandês *O Diário de Anne Frank* (1942-44) e o guatemalteco *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência* (1983), transcrito pela venezuelana Elizabeth Burgos a partir de entrevistas.

Exemplos dignos de nota, se bem que menos amplamente conhecidos, são: *Baratas* (2006) e *A mulher dos pés descalços* (2008), de Scholastique Mukasonga, acerca da perseguição política e do genocídio dos tutsis em Ruanda; as várias coletâneas de testemunhos da recém-nobelizada bielorrussa Svetlana Aleksievitch sobre Tchernóbil e experiências de guerra; o relato autobiográfico de Jung Chang, *Cisnes selvagens: três filhas da China* (1991), que percorre todo o século XX chinês através de três gerações de uma família; e o também autobiográfico *O país sob minha pele* (2000), de Gioconda Belli, sobre a vida da escritora e a luta sandinista na Nicarágua contra a dinastia Somoza e seu guardião, o imperialismo americano. Todos os testemunhos literários que acabamos de citar, de proveniência vária, partilham uma preocupação literária mais ou menos pronunciada, uma seleção parcimoniosa de fatos e sua (re)organização para publicação, o que, conforme discutiremos, não necessariamente exclui suas preocupações éticas.

Justamente em comparação com esses testemunhos cuidadosamente arranjados, também recordamos testemunhos recolhidos e escritos com motivações muito pouco ou em nada literárias e, isto sim, mais enfaticamente jurídicas: não hesitamos em denominá-los denúncias (nem eles próprios a si). Trata-se de testemunhos que ora motivaram a futura criação de Comissões Nacionais da Verdade, ora foram resultado escrito das investigações dessas Comissões. O último é o caso argentino, cuja *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), de 1983, deu à luz o relatório *Nunca Más*, cujo esforço hercúleo reuniu cinquenta mil páginas de testemunhos e documentação de centros de detenção e abusos. No

¹⁶ Não ignoramos o apelo das imagens (especialmente as violentas, como Sontag (2003) discute) na cultura contemporânea, sabidamente um apelo maior do que o da escrita, todavia o cânone escrito continua com preponderância nos estudos do testemunho na arte, talvez pelo fato de muitos estudiosos da área provirem dos Estudos Literários e dos cursos de Letras, mesmo que a área do testemunho seja interdisciplinar. Os limites e as conceituações do testemunho estão sendo paulatinamente submetidos a critérios de outras artes que não a literatura, e isso proporciona revisão e até criação de conceitos, afinal, até na literatura, quando apreciada a lírica, a validade de conceitos é revista, de acordo com a investigação que aqui realizamos.

Brasil, onde a Anistia forneceu perdão jurídico generalizado e problemático, foi produzido de modo independente e clandestino o relatório *Brasil Nunca Mais: Um relato para a história*, só vindo à luz em 1987 e servindo de suporte à comissão brasileira nascida em 2011 – quase trinta anos depois da comissão argentina!

Esses exemplos de documentos, aos quais poderíamos somar outros esforços documentais por toda a América Latina, têm em comum o que poderíamos assinalar como uma espécie de *hipertrofia* da dimensão ética: o objetivo central de denúncia atenua ou mesmo exclui qualquer zelo expressivo ou tendência estetizante. Falamos em hipertrofia sem juízo negativo, dado que cada um desses testemunhos de ditaduras tem seu valor determinado mais pela sua finalidade moral do que por qualquer projeto literário e não possuem compromissos senão com uma suposta e pretendida verdade dos fatos. Em um balanço geral, percebe-se que os testemunhos se caracterizam por elementos muito díspares, indo do literário mais cativante até a secura do relato técnico, o que, reiteramos, faz com que o *testemunho* seja uma categoria ampla, imprecisa, arriscada e instigante por essas e outras contradições.

Outra motivação para que o testemunho seja um terreno tão movediço se deve às limitações da própria linguagem humana: das línguas, da escrita e de tudo o que lhes diz respeito. A palavra-chave aqui é a *desconfiança* frente a tudo isso, e não é uma desconfiança exatamente nova. Chegamos ao ponto filosófico da discussão: Platão já a realizava em ao menos dois diálogos. No mais famoso, *A República*, o seu preceptor Sócrates distinguia o mundo sensível do mundo das ideias, ilustrando essa diferença pela *Alegoria da Caverna* (PLATÃO, 1999, livro VII), como é amplamente conhecido. Em essência, eis o raciocínio socrático induzido no livro: a toda coisa existente em nossa realidade (nossa “caverna”) corresponderia uma versão autêntica da mesma coisa num plano ideal, o tal mundo das ideias. Isso significa que as coisas de nosso mundo seriam cópias de uma verdade maior, enganosas por sua própria constituição de réplica. O problema se agrava ao trazermos à baila a escrita: esta, tentando dar conta das coisas de nosso mundo, não passaria da representação da cópia de uma verdade, ou mais simplesmente: uma cópia da cópia do ideal. Por essa e outras, Sócrates desconfia de todo trabalho que se baseia no registro escrito, culminando na expulsão do poeta de sua república ideal no livro X, o que se costuma interpretar como uma expulsão de todo artista mimético.

O *Fedro* de Platão (2016) é outro nascedouro da questão, diálogo no qual Sócrates sugere, mediante um mito egípcio, sua posição de suspeita perante a escrita – perante, aliás, todo registro físico (pictórico inclusive, como ele cita mais adiante no diálogo) e, podemos concluir, também todo registro testemunhal. No mito que ilustra sua percepção, a divindade egípcia Theuth afirma ao rei Tamos, da Tebas egípcia, que a escrita:

“é uma instrução, ó rei, que fará os egípcios mais sábios e de melhor memória. Pois foi descoberta como uma droga para a memória e sabedoria”. [...] [E o rei lhe redargui:] “Pois, por descuidar da memória, a escrita produzirá esquecimento nas almas dos que se instruírem, posto que, por uma persuasão exterior e pela ação de sinais estranhos, e não mais do interior de si e por si mesmos, recordarão. Portanto, descobriste uma droga não para a memória, mas para as recordações. E aos que receberem essa instrução concedes uma aparente e não verdadeira sabedoria. Pois, graças a ti, vão ouvir falar de muita coisa que não aprenderam e serão aparentemente sabidos em tudo, quando ignoram a maior parte – e ainda de convívio difícil –, feitos sábios em aparências e não em saberes”. (PLATÃO, 2016, pp. 136-137)

Em análise desse trecho em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2005) sublinha o caráter ambíguo e intraduzível do termo grego *phármakon*, usado um par de vezes no texto e sempre traduzido, na versão em português acima, como “droga”. O campo de sentido de *phármakon* é bem amplo e “droga” só em parte dá conta disso, já que possui, sim, uma ambiguidade menos óbvia. O termo grego pode ter o sentido mais positivo de “remédio”, “medicamento”, “cura” ou, muito pelo contrário, pode significar “veneno”, “peçonha” etc. “Apreendido como mistura e impureza, o *phármakon* também age como o arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores” (DERRIDA, 2005, p. 93). O termo original, sem tendência à visão negativa que “droga” sugere, captura o caráter delicado e passível de suspeitas da escrita, o que engendra os dois posicionamentos do mito: o de Theuth, da escrita como medicação, redentora do esquecimento e possibilitadora da recordação, contra o posicionamento de Tamos (de que Sócrates partilha), da escrita como possibilitadora do esquecimento fácil e da igualmente fácil e limitada crença na absorção do conhecimento lido: a ilusão de dominá-lo.

Derrida (2017), aliás, leva adiante a discussão dos limites da escrita quando compõe sua tese acerca do *logocentrismo*. Sinteticamente, o filósofo franco-argelino alega que a sociedade ocidental se funda na crença frágil na palavra, o *logos* grego que designa “discurso”, “estudo”, “palavra”, “lógica” e “razão” em simultâneo, de onde provém a noção de *logocentrismo*. Essa perspectiva, questionada desde Sócrates (que, vale lembrar, jamais deixou escritos, se existiu enquanto pessoa) alimenta uma separação pretensamente científica de sujeito e objeto, ou seja, concede ao ser humano a capacidade de distinguir-se daquilo que nomeia e, por isso, tornar-se-iam, sujeito humano e coisa nomeada, estáveis pela palavra cristalizada.

Nada mais ilusório: as palavras, demonstra Derrida (2017), não possuem nenhuma estabilidade prévia, não dão nome às coisas por inerência; elas são, secamente, coisas que nomeiam coisas ou construtos impermanentes, efêmeros, mutáveis, como o são os próprios homens e mulheres que as empregam e transformam junto a si. O *logos*, eis a verdade, seria

uma formulação sempre contextualizável e frágil como os sujeitos que o enunciam, o que põe abaixo um alicerce importante da civilização ocidental: a linguagem como transmissão possível. Nessa lógica, a palavra escrita, submetida à oralidade pré-existente e concomitante, reflete o mesmo nível de instabilidade da palavra falada. Como confiar nelas? Ademais, instável em seu âmago e pretendendo ser testemunho, como pode a palavra, escrita ou falada, garantir o que pretende dizer, transmitir o que pretende transmitir, quando, no ato do testemunho, já faltam palavras para a transmitir “o horror o terror a suprema ignomínia” (ANDRESEN, 2015, p. 764) – quem dirá palavras que deem conta do não dito?

Igualmente sob olhar etimológico, Gagnebin (2009, p. 45) recorda a propósito da *Ilíada*:

Como a esteia funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.

Toda escrita, nessa acepção etimológica, implica um canto fúnebre, uma palavra que se recusa ao esquecimento, mas que, no instante em que se faz escrita, admite à memória humana o esquecimento e, contraditoriamente, o recordar quando da releitura. Toda *semântica* da palavra é aquilo que se recorda, com dado sentido, daquilo que diz a palavra, mas que se esquece como contrapartida necessária da recordação humana, a qual não pode abarcar nem o todo da memória pessoal, muito menos o todo da língua e seus sentidos. Esse jogo, angústia perpétua de esquecer e iluminação súbita de recordar, marca cada forma de testemunho, porquanto nenhuma forma, entre todas, se resigna ao esquecimento ou alcança uma recordação totalizante. Sophia Andresen, como outras testemunhas de seu tempo, ainda assim se agarra à memória como transmissão necessária às próximas gerações e como investida reconstrutiva das ruínas de um presente abjeto. É o que declara em “Projecto II” (ANDRESEN, 2015, p. 698):

Porém restam
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína
Canto e pranto clamor palavras harpas
Que de geração em geração ecoam
Em contínua memória de um projecto
Que sem cessar de novo tentaremos

Aliás, há quem alegue que o *testemunho total* (que dá conta da totalidade testemunhada), é decididamente mera hipótese conceitual ou irrealizável de fato (AGAMBEN, 2008), e há quem considere que todo testemunho é incompleto por natureza, impossível tal qual. Esta ideia é que ninguém jamais testemunhou o horror pleno, pois “não há ninguém que tenha regressado para contar sua morte” (LEVI, 2016), a menos que se enviesse por caminhos místico-religiosos que, academicamente, nada interessam aqui. Primo Levi (2016), em *Os afogados e os sobreviventes*, deixa latente a percepção de que, de certo modo, o testemunho em primeira pessoa não passaria de uma forma privilegiada de testemunho em terceira pessoa, não diferindo deste em essência se nenhuma testemunha (que viveu ou que viu) pode falar da aniquilação a que jamais chegou como outros chegaram. Nessa linha de raciocínio, testemunha-se em nome daqueles que não podem, mas o testemunho é insuficiente para falar do que eles viveram, pois o terror não foi todo vivido por quem fala.

Em posição diversa e mais recente, o ensaio *Me fuzilaram em Chena* de Diamela Eltit (2017) testa os limites hipotéticos. A escritora chilena pondera o caso irreparável dos assassinatos perpetrados pelo governo Pinochet cujas vítimas foram fuziladas por agentes do Estado, os quais, por sua vez, as tomaram por mortas sem saber que sobreviveram e que narrariam futuramente suas histórias. Ainda que vivas numa ponderação objetiva/biológica, passaram por uma morte estatal, uma morte para fins oficiais, o que as colocaria na posição inédita de testemunhas que, condenadas ao descarte capital, morreram para o mundo e *sofreram junto aos que morriam*, estes sim em sentido total, em seus derradeiros instantes – coisa que os sobreviventes da *Shoah*, testemunhas clássicas, nunca puderam fazer. Os raros chilenos que não sucumbiram como os demais fuzilados estariam no que Eltit denomina uma “zona ambígua” para a qual o conceito de “sobrevivente” não é estável nem suficiente.

Enfim, entre teóricos e suas asseverações, as hipóteses equidistantes do testemunho total e do testemunho impossível seguem abertas, inconclusas. Mesmo entre aqueles que se dedicam aos estudos da memória e do esquecimento, o testemunho pode ser objeto de desconfiança. A pensadora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007) forma fila junto aos que deixam em suspeição a validade imaculada do testemunho como documento histórico. A autora reconhece (e se interessa por) uma primazia recente da primeira pessoa do discurso (uma “*guinada subjetiva*”) no fazer histórico contemporâneo.

Em sua investigação sobre o valor da memória na sociedade, Sarlo contrapõe o que seja uma história “de grande circulação” ou “de massas” (história pública que se fia em discursos populares pré-estabelecidos a cujas expectativas deve atender) a uma história acadêmica (que refuta se limitar às concepções da população em geral em prol do rigor científico, por mais que

este já não seja em plenitude viável nas ciências humanas). O testemunho, como dever de memória, ganhou força após os terrorismos de Estado latino-americanos em ambas as linhas históricas, o que motiva Sarlo a tentar entender – “é mais importante entender do que lembrar, embora para entender seja preciso lembrar” (SARLO, 2007, p. 22) – as condições de produção dos novos discursos em primeira pessoa e mesmo seus possíveis limites entre o lembrado e o olvido, temendo ainda que o testemunho comprometa as interpretações históricas:

A questão do passado pode ser pensada de muitos modos e a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível. Parece-me necessário avançar criticamente além dela, sem dar ouvidos à ameaça de que se examinarmos os atuais processos de memória estaremos fortalecendo a possibilidade de um esquecimento indesejável. Isso não é verdade. (SARLO, 2007, p. 21)

Depois de apreciar tantas e tantas variáveis da categoria *testemunho*, não buscamos impor uma terminologia, nomenclatura ou categorização testemunhal, e sim, ao invés disso, tentar compreender que a multiplicidade, a lacuna e a falta de respostas definitivas são comuns à área – e ao gênero¹⁷ do testemunho, se assim o consideram alguns. No caso de Sophia de Mello Breyner Andresen, não nos parece relevante classificar a escritora e sua obra dentro das roupagens que observamos e que não lhe servem perfeitamente. O ponto não é determinar se a poeta foi categoricamente uma *superstes*, uma *testis* ou testemunha de outra ordem, mesmo porque ela *viveu* pessoalmente a censura e a perseguição familiar pelo Estado Novo (como testemunham suas cartas e entrevistas); *viu* o assassinato sumário de concidadãos (como se entrevê no poema “Catarina Eufêmia” (ANDRESEN, 2015, p. 644) sobre o assassinato político de uma camponesa grávida em 1954); e *convoca* seus leitores à rememoração, dessa forma instando-os ao testemunho conjunto no sentido atribuído por Gagnebin (2009): “Não te esqueças nunca de Thanos nem de Egina / [...] Não esqueças nunca Treblinka e Hiroshima” (ANDRESEN, 2015, p. 764). Que se compreenda, enfim, que qualquer definição de Sophia

¹⁷ Em “*Zeugnis e “Testimonio”*: um caso de intraduzibilidade entre conceitos, Seligmann-Silva (2002) pontua como os dois termos, o primeiro oriundo do alemão e o segundo, do espanhol, designam concepções muito distintas do que seja um testemunho e por isso sua definição, ademais de sua tradução, merece apreciação cautelosa. Em síntese, o autor demonstra que *zeugnis* provém de uma matriz de estudos do testemunho germano-americana e é o termo que mais se utiliza para definir os testemunhos da *Shoah*. Já o *testimonio* define, no universo latino-americano, um gênero literário que costuma tratar das perseguições políticas (é muitas vezes produzido em ditaduras), concepção muito influenciada pelo prêmio literário cubano Casa de las Américas, que criou categoria própria para os testemunhos na década de 1970. Segundo Seligmann-Silva (2002, p. 68), “se na Alemanha a psicanálise e a teoria e história da memória tem desempenhado já há algum tempo um papel central, na América Latina o ‘testimonio’ é pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas ‘exemplares’, da tradição da crônica e da reportagem”. A mesma diferença está dada em Seligmann-Silva (2005, pp. 86-87). Que fique claro: nosso interesse não será tomar partido entre as duas concepções, e sim utilizar o que têm de pertinente, mesmo porque Sophia Andresen, uma autora de fora dos contextos donde *zeugnis* e *testimonio* são provenientes, não teria encaixe pleno em nenhuma das correntes.

Andresen como testemunha é insuficiente, embora as definições de testemunha sejam produtivas para entender as posturas que essa poeta adota na vida e na obra poética.

A questão, a essa altura, torna-se outra que não a do tipo de testemunha. A questão já é relativa à atividade da nossa poeta. Perguntamos de novo: sua poesia, ou melhor, *a poesia* como um todo pode testemunhar? Se o pode, como concilia seu fino tecido estético com a contundência da dimensão ética? Apreciaremos essas perguntas no próximo subcapítulo.

2.2 Da (est)ética e do *teor* testemunhal

Walter Benjamin, filósofo teuto-judeu que viveu com consternação seu tempo histórico na Alemanha nazista, não encontrando escapatória senão no suicídio, é um grande pensador do papel ético da História (e, por consequência, do testemunho) de fazer frente ao horror, isso sob o prisma assumido do materialismo histórico-dialético. Na sua citação provavelmente mais célebre, ele afirma: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Proveniente do ensaio *Sobre o conceito da história*, a citação reflete muito do que Benjamin apreende daquele contexto em que vivia: o historicismo e seu par positivismo, então vigentes, promoviam a crença asséptica da viabilidade da apreensão do passado “tal como ele de fato foi”, e a essas crenças nosso autor opõe a compreensão de que o passado é não apenas inapreensível, mas também que só é apreendido de determinada maneira em determinada situação: é sempre um passado contextual, podemos dizer. No caso, Benjamin leva em conta que as premências do presente determinam o modo como articulamos (e não descrevemos) o passado, que curiosamente, ele também, muda à medida que mudamos nosso entendimento sobre ele.

Gagnebin (2009), comentadora de Benjamin, demonstra que todo esse debate se apoia na percepção benjaminiana de que o historicismo é contraditório em seu próprio objetivo de extrapolar a temporalidade histórica, sem dar-se conta de que, malfadada tarefa, o próprio historicismo é moldado pelo tempo em que surge e escreve. Mais contemporaneamente, a História continua com debates a propósito de sua natureza, dois dos quais centrados na historiografia: “Essas duas questões são aquelas da escrita da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e da memória do historiador [...] em particular dos liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação” (GAGNEBIN, 2009, p. 41). Dito de outro modo, os historiadores se digladiam entre um reconhecimento da subjetividade (que desemboca no reconhecimento de uma certa retórica ou de um nível de

ficcionalização da História, tornando-a mais próxima da literatura do que do paradigma científico) e uma recusa do relativismo (nem toda memória pode ser subjetiva em plenos termos, caso contrário não restam parâmetros para a prática historiográfica e a verdade, em um nível mínimo que seja, fica inexpressiva, porque sujeita aos indivíduos).

O quadro exposto, claro está até aqui, concerne à História. A relação com o testemunho está no fato de este muitas vezes pretender ser História (ou, no mínimo, carregar uma dimensão de verdade histórica) e nos limites para essa ambição. O perigo de um tamanho objetivo (o testemunho *ser* História), com base nas críticas expostas no parágrafo de cima, diz respeito aos alcances de uma verdade individual frente a condições históricas muito maiores do que as do eu. Além disso, o testemunho é, ratificamos, uma reconstrução dos fatos à maneira do indivíduo, o que torna o testemunho bem mais próximo da literatura do que a historiografia comum já o é em função as articulações narrativas desta¹⁸. Como tal, o testemunho passa, vez ou outra, por procedimentos muito próprios de estetização, os quais determinam, dentro de uma tradição de apreciação crítica, o valor das obras de arte. Porém eis que nem sempre os testemunhos lidam bem com os valores estéticos.

Wilberth Salgueiro (2012) elenca um conjunto das características mais recorrentes, mas nunca excludentes, nos testemunhos. Afirma ele que “um traço fundamental do testemunho reside no (5) **abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético**, conforme a poética, por exemplo, de Alex Polari, professada em *Camarim de prisioneiro*” (SALGUEIRO, 2012, p. 292 – grifo em negrito do autor). O exemplo é dos mais propícios. Polari chega ao nível do deboche cético e chulo em muitos de seus poemas de *Inventário de cicatrizes* (1978, p. 47): “Alguns companheiros reclamam/ que entre tantas imagens bonitas/ eu diga em meus poemas que gosto de chupar bucetas”. Entretanto, é em *Camarim de prisioneiro* (1980) que o já expreso político torna a apreciar seus poemas em tom sóbrio e em nada menos crítico:

Quanto a técnicas, estilos, etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância: o sentido desse livro transcende veleidade literária que possa existir. É sim uma vitória pacientemente tecida

¹⁸ Hayden White (2019) emerge no cenário pós-moderno como um teórico da História que sugere o uso de critérios e categorias da crítica literária na construção histórica, assumindo uma *meta-história* como objetivo de sua perspectiva. Ele problematiza o objetivo científico da História – ou pelo menos no que tem de objetivo, positivista, resquício qualquer de um historicismo que não vinga no século atual. Se o paradigma científico não serve bem à História como às ciências exatas, resta a ela compreender seu papel de articulação posterior, de recriação sob determinados valores que flertam com as categorias narrativas da crítica literária (não se baseia a História em personagens, tempo, espaço, narrador e enredo? Não se submete, sobretudo nas *Histórias vistas de baixo*, às perspectivas grupais ou até individuais, como nas narrativas literárias?). Por fim, assumir essa postura literarizante dentro da História permite ao historiador voltar-se à História como investigação linguística, o que expande seu campo de atuação e reformula todo o edifício que a sustenta, donde a noção de *meta-história*. É desse conceito, e só dele, que seria possível pensar os critérios de *verdade* dentro de uma História revista.

por esses anos de cárcere e que hoje se concretiza. [...] Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte, a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos. (POLARI, 1980, pp. 47-48)

Em plena condição testemunhal, Polari assinala para o leitor que a dimensão do testemunho não se coaduna pacificamente com os critérios de valoração artística comum, mesmo quando os internalizem os escritores em um momento ou outro, nunca Polari em sua poética, para a qual a vileza, a crueldade, o cru são definidos como “vitória” antilírica. O que demanda apreciação desconfiada é que o então¹⁹ poeta não admite que a escolha deliberada de uma linguagem referencial e a recusa de um cânone possam ser simplesmente decisão estética.

Note-se que a própria escolha de praticar o gênero literário poema é, antes e acima de tudo, uma *escolha* e, como tal, algum critério pessoal há de ter tido, o que não obstrui, antes sugere, a existência de uma estética – “por via das dúvidas fica registrado na forma de poema”, Polari (1980, p. 48) assevera. Se boa ou ruim, malograda ou inovadora, é outra matéria de discussão. Se o poema mais clichê de um aluno de fundamental parte de alguma premissa estética mínima para que se considere *poema*, por que não o de um escritor como Polari? Assumir dúvidas e confirmar uma determinada prática poética não fazem parte de um exercício autoconsciente e, por lógica, de um projeto estético-literário previamente concebido?

Naturalmente, a questão não se resolve assim de pronto. O citado “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” não é uma desejada *ausência* do valor estético como propaga Polari. É, pensamos nós, uma fragilização, uma fagulha de consternação, ou um grande choque estrutural que, à guisa de terremoto (não é um abalo?), põe paredes e alguns edifícios abaixo, mas resta, cidade afora, uma estrutura precária, projeto de edificação que não se desmonta, esqueleto mínimo – o gênero enquanto premissa mínima, talvez? De volta à citação: o abalo é da *hegemonia*, e não diretamente do *valor estético*. Quer dizer que a preponderância de tal valor como requisito de qualidade artística se dissolve em proveito de uma dimensão ética imprescindível, com o fim de que o testemunho tenha vez e voz. Quer dizer ainda que a estética não estará, para qualquer efeito, submissa à dimensão ética (como se costuma apreender de e compreender em muitos testemunhos), e sim que o *abalo da hegemonia* consente na

¹⁹ Naturalmente, o poeta não deixa de ser poeta se seus escritos continuam circulando no mundo, tal como Raduan Nassar não deixa de ser escritor por ter parado de escrever após a terceira publicação. Ainda assim, convém marcar o fato de o “*então* poeta” Alex Polari ter abandonado a escrita após os anos 1980, dedicando-se desde então à prática da ayahuasca no Acre. Sua experiência revolucionária pregressa, de algum modo, segue viva após os anos de chumbo, e sua postura de abandono da poesia parece coerente com seu projeto de recusa extrema do lirismo tradicional. Ademais, a aproximação dos eu-líricos de Polari ao biografismo é inegável, como o é na maioria dos testemunhos, mas em matéria de poesia isso cobra reflexão vindoura.

possibilidade de que as dimensões ética e estética desfrutem de uma *co-hegemonia*, como simplesmente iguais, ou então que, várias vezes, de fato, a ética se sobreponha à estética como elemento condutor do texto. A conclusão do raciocínio é que a leitura de Polari reduz as chaves de leituras sob as quais o “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” pode ser entendido e que não serão poucas – apenas tantas quanto são os testemunhos que existem. Ginzburg (2008) tem compreensão similar quanto ao peso da estética no testemunho:

O testemunho transgride os modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas. Diferentemente, ele aponta para a dificuldade de narrar os acontecimentos (SELIGMANN-SILVA: 2003, 382). O narrador testemunhal pode ser examinado como um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade. (GINZBURG, 2008, p. 2)

Em Andresen, aquele abalo da hegemonia não tem aceite crítico unânime. Contrastam posturas bem discrepantes. De um lado estão críticos, seu tanto tradicionais, entrincheirados junto ao supracitado Alexei Bueno (2004), para os quais a poesia de Sophia Andresen alcança “seu melhor” quanto mais abstrata, imagética, sonora e marinha ela é, ou seja, nos momentos de maior desligamento da realidade concreta, em que o verso tem primazia. A torre de marfim, metáfora comum para designar poesia e poetas alheios às condições sociais, descreve com alguma precisão tal postura crítica, que está presente tanto em Portugal quanto no Brasil e que não evita encarar, em todo elemento social, concessão estética e permissividade questionável.

Nessa situação, concebe-se que a poesia andreseniana teria *perdas* estéticas e não que, de outro lado, o elemento social na lírica se coaduna como parte integrante de um projeto estético. Estamos falando agora da outra parcela crítica que percebe, no próprio “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético”, a estrutura do projeto andreseniano, o qual se recusa ao que muitos denominam “concessão”. Nessa nova leitura, nunca há concessão em falar do real porque “sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra” (ANDRESEN, 1977, p. 78). A todo instante, falar em poesia é falar do real²⁰, pelo que a própria poeta se recusa à descrição de sua poética como “irreal, perdida em brumas alienadas e abstratas” (ANDRESEN, 1965, p. 3, apud POMA, 2019, pp. 77-78). A dimensão do testemunho, na segunda acepção, é parte integrante da poética de Sophia Andresen, e dela nos aproximamos, como já é de se notar.

²⁰ Sophia Andresen, pelo menos naquela altura de 1977, provavelmente teria objeções à célebre declaração de Mallarmé de que poesia se faz não com ideias, mas com palavras, afinal nossa poeta, por mais admiradora que fosse da poesia francesa de *fin de siècle*, não perde de vista a referencialidade em sua escrita, bem como a literalidade das palavras, seu poder concreto *sobre* o real e *através* do mesmo real que nomeiam. Mallarmé, bem ao contrário, reduz o plano semântico ao mínimo possível, instrumentalizando as palavras, que se tornam, para ele, objetos manipuláveis independentes de significação e distantes do tecido social.

Passemos à noção implícita em Polari, noção de matiz platônico, do elemento estético como belo e, por seu turno, do belo como justo e bom. Apesar de irreverente, o poeta evidencia, em sua recusa do valor estético, um pressuposto com ampla margem de aceitação popular, a noção do elemento estético como algo apreciável por ser caracterizado pela delicadeza, pela doçura, pelo idealismo e pelo trato fino. Não é que essa visão não tenha sua quota de verdade (inclusive, a lírica é predominantemente pensada sob esses parâmetros), mas tampouco é verdadeiro que a estetização se resuma a esse tipo de beleza. A leitura de testemunho em Polari passa, na mesma esteira, pela concepção de que o estético não é suficientemente ético, ou de que o estetizável não é verdadeiro o bastante. O estético equivale ao belo nessa leitura, porém, percebe-se, não o é sempre que uma obra de arte vem à luz.

Chegamos a uma pontuação das mais delicadas: a da fruição estética do horror. Se o valor estético não for reduzível ao ideal clássico do “bom, belo e justo”, então estaríamos autorizados a reconhecer uma dimensão de beleza estética até na representação artística mais terrível para os sentidos. Algum tipo de prazer (mórbido que seja, prazer na dor: pulsão de morte?) se tira ao ler os testemunhos, ou já não seriam publicados, muito menos tema de dissertações de mestrado como esta. Contraditoriamente se aprecia o belo nas obras da mais “alta arte”, como a *Vênus de Milo*, assim como em obras que, em termos opostos, diríamos “horríveis” pelo que encenam: a decapitação bíblica de Holofernes por Judite, representada por Caravaggio (1599) e por Artemisia Gentileschi (1620); a série de *Pinturas Negras* (1819-1823) de Francisco Goya, com destaque para *Saturno devorando um filho*; *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), dir. Robert Wiene, e *O Grito* (1983), de Edvard Munch, respectivamente filme e obra expressionistas; e, neste século, a violência explosiva de um *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, e de qualquer *blockbuster* de ação do tipo de *Velozes e Furiosos* (2001).

A rigor, nenhuma obra que acabamos de citar corresponde a testemunhos propriamente ditos – exceções discutíveis de Gentileschi, cujo estupro motivou representações agressivas de mulheres se vingando de homens, e do filme de Robert Wiene, que há quem considere um antecipador do terror nazista em interpretação mais ampla. Seja como for, testemunhos inegáveis, os de Primo Levi e de Anne Frank, têm seu quinhão de representações do horror, que são índices de veracidade do que narram (ou, no plano da ficcionalidade, melhor seria dizer verossimilhança) e parte inerente da história que buscam purgar. Menos gritante, sim, o horror está presente testemunhos adentro e sabe-se lá se podemos pensá-los excluindo essa dimensão, sob o risco de descaracterizá-los em sua essência e propósito.

Dentro da mesma discussão sobre o horror, mas em representação diversa, é surpreendentemente comum a múltiplos testemunhos de catástrofes, sobretudo daquelas mais

agressivas como os campos de concentração, a narrativa de um mesmo tipo de sonho, já mencionada mais cedo aqui. Primo Levi também narra esse sonho compartilhado:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. [...] Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, pp. 85-86)

Curioso é que Primo Levi, um sobrevivente reconhecido, temesse que seu testemunho não fosse escutado até o fim desde o instante preciso em que vivia submerso (nunca afogado!) no horror. Mais curioso é que outros sobreviventes narrem, em seus respectivos testemunhos ou para o mesmo Primo Levi, terem sempre esse sonho temível. Já agora, o problema de nosso tempo é decididamente o que fazer com aquilo que se escuta até o fim, mas que – tão naturalizada está a violência real e a violência estética – não atinge nossos sentimentos, nem comove, nem convoca à ação. O problema já se transformou em banalização do horror, que circula livre na sociedade, aceito ou não pelos indivíduos que o vivem e/ou veem. A indiferença, em pleno século XXI, é de outra ordem: é o desfrute momentâneo do consumido (a fruição estética do horror) e seu abandono por esgotamento na sequência, descartado na “era de sua reprodutibilidade técnica”, como já dizia Benjamin de nossa arte capitalista.

Sendo os estudos do testemunho uma área vinculada aos estudos culturais (SALGUEIRO, 2012, p. 294; SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 86; 91), aqueles não deixam de se relacionar com subáreas afins destes: estudos de gênero (*gender studies*), da diversidade sexual (*queer studies*), diaspóricos, pós-coloniais ou de(s)coloniais etc. Eles se valem em comum (entre si e com os estudos do testemunho) da elaboração de novos instrumentos teórico-críticos que suportem a análise de textos anticanônicos ou contracanônicos – isso, evidentemente, no que diz respeito a obras de literatura. A crítica literária tem se alimentado de determinadas ferramentas ou critérios de valor estético que vêm sendo progressivamente reformulados na contemporaneidade, quando os critérios anteriores parecem não se sustentar sempre sozinhos face às demandas e às investigações literárias do mundo atual. Forjam-se, nas áreas citadas, novos critérios, entre os quais podemos citar de exemplo os conceitos de “lugar de fala” e “representatividade” para julgar a qualidade das produções atuais.

É nesse movimento de mudança ou agregação de conceitos que obras e escritores de outrora estão sendo relidos, revalorizados e congregados em um novo cânone. No Brasil, são relevantes o caso de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, as “escrevivências” de Conceição Evaristo e os diários da fome de Carolina Maria de Jesus, estes reunidos em *Quarto de despejo* (1960). As três escritoras comungaram de um reconhecimento moroso por parte da crítica tradicional à época de sua publicação – o que tem mudado nas últimas décadas. O elemento social, racial ou senão ético, para aquela crítica tradicional, estaria excessivamente destacado, gerando um comprometimento da obra de arte – porta-voz de um grupo social – que não seria bem-vindo às investigações estéticas, quando as há. Em oposição, a crítica contemporânea reconhece o pioneirismo dessas escritoras e de suas obras como critério de valor artístico, ao que somamos a beleza, o lirismo, o manejo com a linguagem e a consciência linguística das escritoras. Cabe justificar, aliás, a força do caráter coletivo que os três testemunhos citados possuem e que se torna hoje critério valorizado. O testemunho:

[...] articula sujeitos de enunciação, nos termos de João Camillo Penna [2003], tradicionalmente “silenciados e subjugados” (idem, 302-3). O testemunho se vincula, nesse sentido, a movimentos de resistência. Sua compreensão exige perceber uma vida política dotada de multacentralidade. Nessa perspectiva, um indivíduo não é entendido em uma concepção burguesa, e sua constituição não se restringe a determinações nacionais. O texto de testemunho é necessariamente vinculado com vivências de um grupo de vítimas, do qual o sujeito da enunciação é um articulador. O sujeito é constituído não a partir de uma auto-suficiência interna, mas pelo contrário, de cruzamentos de múltiplas forças externas (idem, 304). (GINZBURG, 2008, p. 3)

Os exemplos dados convêm à discussão do testemunho porque, repetimos, há uma crítica que insiste em refutar a qualidade artística de muitos testemunhos, enquanto a crítica contemporânea dos testemunhos vez ou outra partilha de alguns conceitos acima citados e forja os seus próprios conceitos para análise crítica, reconsiderando o valor estético sem jamais poder comprometer a inegável e autoafirmatória dimensão ética dos textos. Essa dinâmica, que a crítica do testemunho vem desenvolvendo, autoriza alguma dilatação dos seus critérios e uma consequente extensão do que seriam os textos analisáveis pelo crivo do *testemunho* ou com algumas de suas subcategorias (como memória, rastro, trauma, exílio...). Não à toa, as mesmas Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo têm interessado à área do testemunho, afóra outros autores frequentemente apreciados pelos estudos culturais.

O impasse ético-estético está dado e sua resolução é penosa. Não objetivamos dissipá-lo neste estudo, mesmo que proponhamos um modo de pensá-lo que o ressignifique e, portanto, convenha a nossa leitura de Sophia Andresen. Propomos interpretar a expressão “estética” não

tão só como elemento belo, tal como aceito na tradição crítico-literária mais antiga, e sim como sinônimo de *arranjo* ou *projeto*, uma acepção decididamente contemporânea. A estética, bela ou não, comovente ou não, é a *articulação* de elementos artísticos, o *trato* de dada matéria, de que resulta uma apresentação que se quer em consonância entre forma e conteúdo. Nessa compreensão, a dimensão estética efetivamente perde sua hegemonia, porém não vinga sem a dimensão ética que todo testemunho cobra. As duas dimensões se fazem contrapartida inevitável uma da outra, nos conformes do poetar (*dichten*) de Sophia de Mello Breyner Andresen, dona um projeto ético-estético de alcance concreto sobre a realidade, definido por ela em “A forma justa” nos seguintes termos: “Por isso recomeço sem cessar a partir de cada página em branco / E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo” (ANDRESEN, 2015, p. 710).

Resta outro impasse anunciado para este subcapítulo: a relação ainda conflituosa entre lírica e testemunho. Partimos, há pouco, das discussões de Benjamin acerca da História no mundo atual e ali ficou por refletir quão possível é a aproximação do testemunho e da poesia. Em princípio, poderíamos declarar que o testemunho está em posição de todo divergente da literatura, o que já instaura um debate e tanto, haja vista que a literatura estaria para a ficção enquanto o testemunho, para a realidade empírica ou documental. Pois bem: nessa posição subsiste algo de lugar-comum. Nem a literatura se furta de traços (auto)biográficos e das influências objetivas do mundo em que se insere (e que a lhe propõe motivos), nem o testemunho se alça a autoridade histórica alheia a todo trato estético da linguagem (vimos que, ao invés, o que mais há é uma relação conflituosa, mas sempre existente, entre a ética e a estética no testemunho) e imune às falhas e dilacerações da memória (o (auto)biográfico também tem muito de reconstrução ficcionalizada). Quem dirá, então, aventar a possibilidade de avizinhar lírica e testemunho: os dois não continuam apontando para a insuficiência de sua separação pré-estabelecida e, contraditoriamente, para a impossibilidade de sua aliança pacífica?

Lírica e testemunho: não se trata uma aproximação nova, muito menos pacífica, como revela Ferraz (2017, p. 92) ao resumir “as múltiplas implicações que a noção de testemunho traz para a teoria da lírica, especialmente em três de suas linhas mais polêmicas: os debates sobre a constituição da lírica moderna, a configuração do sujeito lírico e as articulações entre lírica e sociedade”. É salutar a retomada de cada polêmica.

A primeira polêmica é motivada por Hugo Friedrich (1978), que carrega consigo uma limitação genética: ao qualificar a lírica moderna de hermética, ensimesmada, abstrata, autônoma, cujo eu-lírico se despersonaliza e se alheia do tecido social, Friedrich reconhece como moderna somente uma poesia de fim de século, isto é, a poesia simbolista francesa e

poetas a ela ligados ou dela derivados (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e séquito). Não são novas as críticas a essa concepção, entre as quais avulta a de Alfonso Berardinelli (2007, pp. 17-41), para quem o estudo de Friedrich, seu tanto esquemático, só consegue descrever (e, sim, bem) *uma* veia da poesia moderna, mas com esse fim deixando de lado “as muitas vozes da poesia moderna”: formas várias de poesia social, realista, prosaica etc. praticadas mundo afora²¹. Com essas formas de poesia moderna podemos elencar toda aquela poesia que carregue dimensão ou *teor testemunhal* nos termos que descreveremos à frente, a qual Friedrich pretere (ou ignora, junto de outras veias líricas modernas, como parte de um eurocentrismo não consciente?).

A segunda polêmica é a configuração do eu-lírico, que se desdobra da polêmica anterior e que com ela está intimamente relacionada. Diz respeito às dificuldades de enquadrar o sujeito poético dentro dos ditames friedrichianos de alheamento, dentro de uma tradição confessional e, ainda, dentro do já apontado biografismo narrativo com o qual se costuma associar o testemunho em sua definição mais assentada:

Nesse caso, a “poesia de testemunho” escapa tanto às crenças românticas numa poesia estritamente confessional e biográfica, capaz de revelar com alguma segurança os vínculos entre eu-lírico e poeta, como também se distancia da dita *falácia intencional* defendida pelo *new criticism*, e reiterada pelo estruturalismo, que separa de modo drástico o eu-lírico – constructo da linguagem, portanto invariavelmente fictício, virtual – do poeta “de carne e osso”, instância inefável por excelência, logo, a ser abolida dos debates literários sérios. (PAULA, 2017, p. 92)

Sobre essa querela, as pontuações de Dominique Combe (2010) são bastante proveitosas. É verdade que nelas o autor não se centra propriamente em reflexões do âmbito testemunhal, o que não torna seu texto menos relevante aqui, já que ele trata de outras formulações do que seja o eu-lírico na poesia “de circunstância”, de que o testemunho é devedor. Partindo da formulação romântica goetheana de que toda poesia seria poesia de circunstância, afirma Combe (2010, p. 121):

²¹ Mesmo que não se deseje apreciar a obra de Sophia Andresen pelo viés do testemunho, note-se que a proposta de Friedrich (1978) não consegue descrever a poesia dela em toda a sua formulação. Falo aqui, sim, de sua poesia com algum nível de inquietação social (de que Friedrich desvia o olhar), mas falo também de sua poesia destoante desse teor (só na aparência, sublinhamos). É aquela poesia marinha, em que por vezes existe o que Friedrich descreve como uma despersonalização do eu, mas em que abundam os elementos concretos e um lirismo de outra ordem que não aquele da ironia baudelairiana (embora heranças desta existam na poeta). Nela, há um lirismo marcadamente ancestral, grego, e que está em ligação com o mundo (ou em busca dela, em momentos específicos). Nada mais distinto disso do que a poesia francesa simbolista em que o eu e o mundo jamais chegam a um denominador comum. Neste caso, o eu, *flâneur* cético, observa o mundo (sobretudo urbano) sem entrega ou consubstanciação derradeira à maneira de Andresen.

É nos gêneros da poesia explicitamente reconhecida como “de circunstância”, estreitamente ligados aos gêneros autobiográficos, que o “eu” é mais próximo do “eu empírico” do discurso referencial. Com efeito, pode-se dizer que é neles que ele atinge a sua subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico [...]. Os poetas de circunstância, enquanto sujeitos éticos, deixam que seu “eu” referencial se exprima livremente – e eis por que eles são suscetíveis de ser acusados ou condenados e sentir na própria pele, como Villon ou Whitman, sobre os quais nota Éluard: “Sabemos as circunstâncias de suas vidas e sabemos que sua obra é função dessas circunstâncias”. O sujeito lírico, desse ponto de vista, pode mostrar-se como a negação absoluta do sujeito “circunstancial”.

Para além de juízos de valor pré-concebidos, é preciso reconhecer, no mínimo, a existência dessas formas de poesia que vão na contramão do que Friedrich (1978) e outros estabeleceram como únicas na modernidade. Também é preciso reconhecer que muito do debate sobre o sujeito lírico é vinculado às formulações do sujeito narrador na prosa e aos impasses do sujeito no universo filosófico. A conclusão de Combe (2010) é, pois, o reconhecimento dessas formulações coexistentes, reciprocamente influentes, que não esgotam individualmente nenhuma definição do eu-lírico. Ele reside nesse entrelugar, ora mais, ora menos influenciado pela ficção e/ou pela autobiografia²²:

É provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível. Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe.

O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. Essa gênese contínua impede, certamente, de definir uma identidade do sujeito lírico, que se fundaria sobre uma relação do mesmo ao mesmo. (COMBE, 2010, p. 128)

²² Em Andresen, divisar até aonde vão o (auto)biográfico e o ficcional no eu-lírico é tarefa, na melhor das hipóteses, passível de críticas. As dimensões se entrelaçam em função do seu projeto poético que articula ética-estética. De uma parte, não é novidade para ninguém que conheça minimamente a poeta que sua própria vida se desenvolveu sempre à beira e dentro do mar (férias familiares, viagens, residência infantil etc.), o que, de um ponto de vista puramente biográfico, justificaria facilmente a recorrência dos temas marinhos em toda sua produção artística. De outra parte, nem todo eu-lírico andreseniano é um ser anônimo impreciso e imediatamente intercambiável pela poeta, mas é também, hora ou outra, personagens históricas (“Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal”) ou míticas (“Eurydice”). Nestes casos, há uma *máscara* mediante a qual se sugerem posicionamentos, ponderações e estados anímicos da voz que fala. Michael Hamburger (2007), ao tratar da mesma discussão sobre os limites do eu-lírico, constrói sua argumentação com base no recurso da *máscara (persona)*, de que se valem poetas os mais diferentes na modernidade, entre os quais interessa sobretudo Fernando Pessoa. O debate sobre a *máscara* dá o que pensar no âmbito de testemunho, em que a fala em primeira pessoa é hipervalorizada em oposição à ficcionalização assumida (um não testemunho, para muitos).

A terceira polêmica foi a de que tratamos bem no início desta dissertação, os conflitos entre lírica e sociedade. Depois de toda a discussão realizada até este momento, não são novidade tais conflitos. Isso dispensa nova apresentação; não dispensa, entretanto, acréscimos na relação específica entre lírica e testemunho. Se é uma relação que recebeu desconfiança crítica e teórica por longo período, fora do Brasil já existe algum aceite de que a aproximação entre os dois termos é possível e bem-vinda para compreender certa poesia, tendo por exemplo maior a de Paul Celan, poeta canônico no testemunho da *Shoah* (a cujo genocídio direto sobreviveu, tendo, três décadas mais tarde, se suicidado no rio Sena).

No Brasil, a situação é menos resolvida. Os estudos associando lírica e testemunho existem, mas não tantos quanto seriam merecidos. As temáticas das violências institucionais, das ditaduras brasileiras (a da Era Vargas (1939-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985)), das perseguições morais, entre outras, são importantes no âmbito lírico e só agora têm recebido interesse amplo graças, em parte, àquela revisão do cânone proposta pelos Estudos Culturais. Curiosamente, porém, tampouco poetas canônicos (Drummond, Gullar etc.), cuja obra possui uma dimensão social inevitável, receberam estudos à exaustão no que se refere ao testemunho.

Em Portugal, a situação parece ser similar: mesmo com larga bibliografia lírica relativa ao Estado Novo, às Guerras Coloniais e à Revolução de Abril, persiste a desconfiança crítica, quem sabe até maior do que aqui no Brasil, com apreciações mais “sociais” ou “empenhadas” da lírica – em especial no caso de poetas consagrados como Andresen, Pessoa, entre outros. Por essas e outras, poetas portugueses assumidamente engajados, caso de Manuel Alegre e de Fernando Assis Pacheco, não têm recepção crítica unânime ainda hoje e são persistentemente dissociados da poesia lírica “pura” de Sophia Andresen e seus pares canônicos, apesar de todos os pontos de contatos que ressaltamos em nosso estudo.

“Poesia lírica pura”, mais teórica e algo mítica do que factual. Não há dimensão da linguagem que possa dispor em absoluto do contexto em que surge porque a própria linguagem é fruto das relações sociais, contextuais e instáveis, conforme vimos com Derrida (2017) – e, é bom lembrar, Adorno (2003) segue um mesmo raciocínio nesse ponto. Existem, obviamente, poetas para quem as dinâmicas sociais são menos ou pouco relevantes em seu poetar, mas daí para dizer que não subsista, latente nas palavras, alguma dimensão social mínima é um abismo de (in)diferença crítica ou construto dos poetas, vez ou outra interessados em influir nas leituras que se fazem do que produzem. Quem pontua de modo pormenorizado as dinâmicas sociais em poesia é Alfredo Bosi (2000) no clássico ensaio *Poesia-resistência*:

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

Para Bosi (2000), em sua espécie de contraleitura do que muitos críticos fazem da poesia moderna (vide FRIEDRICH, 1978), é da natureza da poesia resistir às intempéries e aos absurdos da modernidade, por um caminho ou outro que a poesia proponha. Seus caminhos são vários, segundo Bosi: “*poesia-linguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia*” (BOSI, 2000, p. 170), entre outras (sub)divisões ou nomenclaturas que seu estudo elenca. A poesia, em suma, resiste à modernidade e à barbárie, uma leitura que, aliás, também discorda frontalmente do modo como o vaticínio de Adorno é, em geral, interpretado: “escrever um poema após Auschwitz é bárbaro” (desafio à escrita de poesia hoje? Ou constatação cabal de uma impossibilidade?). Já em Bosi (2000), até diante do horror absoluto, a poesia continua sobrevivendo, desafiando a tudo e a todos: Auschwitz, a era da reprodutibilidade técnica, a lira moderna despersonalizada...

Advogamos aqui, como já é bem de se notar, a favor da viabilidade do diálogo entre lírica e testemunho. Assumimos que não é um diálogo pacificado, mas não por isso terá de ser inviável. O ponto determinante a que chegamos é definir os termos em que esse diálogo pode ser realizado – ao menos neste estudo. Apesar das curiosas articulações que a poesia assume para Bosi (2000) (suas “*poesias-alguma-coisa*”), nenhuma delas é nomeada, sequer como conjectura, “*poesia-testemunho*”, e isto é inegável: a formulação de uma “poesia de testemunho” não tem respaldo generalizado, muito menos formulação crítica-teórica mínima para que a consideremos definitivamente como categoria. A expressão, por mais imprecisa que seja, chega a ser tentadora, não obstante as aporias que citamos e que motivam a provisória *não* conceituação de uma “poesia de testemunho” ou “poesia testemunhal”, em especial no contexto lusófono, onde o mínimo diálogo dos dois conceitos é recente. Que resta fazer, então?

Uma luz sobre a questão é lançada por Seligmann-Silva (2005), cuja proposição do *teor testemunhal* pode ser um sustentáculo, mesmo que provisório, para esse diálogo tão desejável com a lírica (ou até com outras artes em que o testemunho parece ser uma tônica de interesse):

A questão do testemunho tem sido cada vez mais estudada desde os anos 1970. Para evitar confusões, devemos deixar claro dois pontos centrais: a) ao invés de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma *face da literatura* que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-

referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “*teor testimonhal*” que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85)

Essa noção de *teor testimonhal* torna viável uma aproximação entre poesia e testemunho sem vincular terminantemente essas palavras, o que, já indicamos, passaria à margem das teorizações no presente momento. Assim, o testemunho sugere uma faceta algo mais enviesada, à maneira de uma entre várias facetas na obra de Andresen, possibilitando a nós, seus leitores, compreender certos aspectos de sua poesia que têm sido pouco apreciados pela crítica ou são apreciados sob outras chaves de leitura justamente pela carência de teorização. O processo que nos permite lê-la no contexto do testemunho é semelhante àquele que Emil Staiger (1969) emprega para separar os gêneros da poética clássica e, ao mesmo tempo, para mostrar suas interferências recíprocas: o estudioso alemão propõe a compreensão dos gêneros como, digamos, substantivos e também sua compreensão enquanto, de certa maneira, adjetivos, sendo a última um recurso para explicar a existência de traços de uns gêneros nos outros, suas interferências ou resquícios. Em paralelo, com base na proposta de Seligmann-Silva (2005), tentamos compreender a existência de traços testimonhais (adjetivos) em Andresen, o que não significa definir sua lírica como testemunho (substantivo).

Igualmente, ler a poesia de Andresen como uma poesia de *teor testimonhal* é uma forma de equilibrar as dimensões ética e estética, que defendemos que não se encontram em relação de desigualdade. Em Andresen, encontramos uma dimensão estética que se equilibra com a ética, visto que toda a poesia da autora é atravessada por preocupações correlatas às do testemunho (justiça, rememoração etc.), inclusive a poesia não explicitamente social. Em outras palavras, o *teor testimonhal* concede a possibilidade de ler a matéria poética fina de Andresen pela chave do testemunho sem excluir a incontornável contrapartida estética inerente ao gênero lírico e à poeta que estudamos; permite mais: que cotejemos esses mesmos âmbitos/teores ético e estético, demonstrando que são complementares e indissociáveis — ao contrário do que defende com severidade uma parcela da crítica de Andresen. Enfim, o *teor testimonhal* e a relação de complementação entre ética-estética fundamentam nossa análise de Andresen. A ela passemos, portanto.

2.3 Sophia Andresen e o *testemunho*: as propostas das Artes Poéticas

*A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza
É uma arte poética e uma forma de honestidade
Acorda em mim a nostalgia de um projecto
Racional limpo e poético
“Lagos I” (ANDRESEN, 2015, p. 667)*

As Artes Poéticas são uma fina descrição do *modus operandi* andreseniano. A estrutura variada desses textos centrados no fazer poético é ora a de uma curta narrativa carregada de lirismo (e cujo eu/narrador-personagem emerge como projeção biográfica da poeta), ora a de um ensaio ou mesmo tratado no sentido mais tradicional que seu título propõe (referência indubitável à arte poética aristotélica). Falamos de “eu/narrador-personagem” pela posição ambígua e mista. Há que se considerar uma possível leitura de tais Artes Poéticas como poemas em prosa de forte teor metaliterário, o que sustentaria a ideia de que a voz que ali se coloca é de um eu-lírico comum à poesia andreseniana.

Isso ainda explicaria, em partes, a inclusão das Artes Poéticas junto à obra lírica, e não narrativa, de Andresen – vale lembrar que ela é “poeta em tudo o que escreve” (COELHO, 1970, p. 58 apud NAHAS, 2015, p. 49). Ainda que leiamos as Artes Poéticas no sentido mais tradicional que a intitula, não há ali um rigor analítico ou método científico, sequer uma objetividade comum ao gênero. As observações de Andresen são abstratas, carregadas de experimentações poéticas, paralelismos, reflexões subjetivas, entre outros recursos.

Em outras palavras, é inegável um hibridismo de gêneros dentro e entre as cinco Artes Poéticas, perceptível desde as referidas tônicas ensaística e narrativa carregadas de lirismo, às quais podemos acrescentar citações diretas de poemas entremeadas à fala do sujeito enunciativo. Pensamos que tal hibridismo diz muito da identificação de Sophia Andresen com o que alega nos seus textos, em especial quando reconhece, na Arte Poética IV, que “de textos que eu escrevera em prosa surgiram poemas [...]. E enquanto escrevi este texto para a *Crítica* apareceu um poema [...]” (ANDRESEN, 2018, p. 369). Sua escrita se origina de um lugar comum de inspiração e razão, por mais contraditório que pareça, sendo assim irrelevante que os textos terminem adotando a forma de poesia ou de prosa – ou uma combinação dos dois, como aqui defendemos quanto às Artes Poéticas.

Os recursos expressivos de distintas procedências validam seu discurso que quer abraçar o real em todas as suas dimensões, inclusive – e por que não? – em suas múltiplas expressões textuais. A proposta é, de fato, coerente com a forma adotada e o sujeito falante, ansioso pela apreensão do real mediante uma *relição*, vê-se impellido a esquadrihar seu processo poético

para si e para outrem (note-se que alguns textos foram escritos com certos públicos-alvo). Sendo a poeta a principal investigadora dos meandros misteriosos em que a poesia lhe surge e de que se sustenta, não é de se estranhar que, perscrutador, “o [s]eu interior é uma atenção voltada para fora” (ANDRESEN, 2015, p. 575) em movimento de ascese e revelação.

Convém delinear que o auge da ditadura portuguesa dos anos 1960 e 1970 coexiste com o período em que Sophia Andresen dá à luz a maioria de suas Artes Poéticas, umas com discussões que explicitam um tanto mais o tecido social, outras com discussões que sondam processos de sua escrita criativa – e as duas coisas, no decorrer dos textos, não se excluem, mas, sim, dialogam a todo o tempo, assim veremos. Naturalmente, há riscos de anacronismos na análise, pois as cinco Artes Poéticas tiveram um intervalo de 27 anos entre a escrita da primeira (1962) e a publicação da quinta (1989).

Com efeito, produz-se, ao longo do tempo, um aguçamento do olhar poético que dialoga com o tempo presente paralelo a um aguçamento do modo como Sophia Andresen encara sua arquitetura poética, no entanto não podemos desprezar que o peso da temporalidade sempre confirma a aproximação da poeta às questões efervescentes dos anos 1960 e 1970 nas três primeiras Artes Poéticas, fora seu silêncio poético mais íntimo e autocentrado nas publicações desde 1983 em diante (*Navegações, Ilhas, Musa e O búzio de Cós*).

A poeta responde ao que mais lhe inquieta em cada tempo de escrita, o que poderia exigir análise dos cinco textos em separado e não perdemos isso de vista. Contudo, entendemos que a análise em conjunto confirma uma coerência interna em vez de ressaltar possíveis oscilações. Com uma ênfase ou outra distintas, há ali muito mais coerência ideológica do que incoerência histórico-temporal. Todas as Artes Poéticas terminam por remeter-se umas às outras, dão consistência a um projeto ético-estético e partilham um olhar metalinguístico.

É bastante salutar que Sophia Andresen responda ao horror da guerra e da política mesquinha em Portugal justamente com criações tão metalinguísticas, uma mostra da inseparabilidade de seu discurso e de sua prática; mais: mostra da inseparabilidade das dimensões ética e estética em sua obra, previamente entrevista nas publicações dos anos 1950, afinal assumida entre 1960-70 e doravante definidora de uma construção poética enquanto *projeto*, que se evidencia em sua origem e funcionamento íntimo pautado em um teor testemunhal proeminente.

2.3.1 Arte Poética I

A Arte Poética de número I constrói uma narrativa em primeira pessoa como ponto de partida. Segundo o site oficial *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo: Momentos e Documentos* organizado pela filha da poeta (TAVARES 2011), “Arte Poética I foi publicado pela primeira vez na revista *Távola Redonda*, Dezembro 1962. Seguidamente a *Arte Poética I* e *II* foram publicadas com alterações em *Geografia*, 1967”. Essa narrativa poética e reflexiva principia em um instante de intensa luz solar em Lagos, Algarve, quando o eu que fala adentra uma loja de barros e se depara com a forma das ânforas, pela qual se encanta. Esse mote proporciona uma apresentação sequencial de princípios de incorruptibilidade, beleza, ascese, religião, todos como um princípio uno no todo que é a ânfora de Lagos. Contraditoriamente, esse princípio uno anuncia a vileza do mundo nos arredores da poeta:

Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem a lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece. Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa. (ANDRESEN, 2018, p. 360)

O que se oferece são “coisas diferentes” da ânfora: alheias à poeta (“não têm nada de comum nem comigo...”) e ao mundo natural (“...nem com o sol”). Apesar disso, é um mundo de que a poeta não evita falar, já que ele povoa o real apreensível. É sem ignorá-lo que Sophia Andresen se contrapõe a ele, trazendo-o ao centro da discussão sobre seu processo criativo e seu entendimento da poesia, mesmo que para negar a legitimidade de tal mundo como autêntico real: afirmação pela negativa. A poeta o encara face a face e nega sua validade, mas não sua existência factual. “Este reino está dividido” – assim está (e não é perenemente) porque cindidas serão igualmente as coisas deste mundo: as relações humanas, o tempo, a palavra, até a memória fraturada de outro mundo possível. A comparação com Orpheu, mito representativo da condição dos artistas no mundo (dos músicos e dos poetas com destaque), indica que o poeta também se reconhece “dilacerado” de modo semelhante ao mundo que habita, já que o poeta vive trucidado por um mundo que ignora seu canto, sua verdade e sua relevância. Eis, então, o que será o combate do poeta: denunciar a fragmentação do mundo significará incumbir-se de reunir os

cacos desse mesmo mundo, feito os cacos de uma ânfora que um dia foi íntegra, na reconstrução de uma possibilidade de real mais justo mediante a poesia.

Impossível não aproximar as metáforas de fragmentação em Andresen daquelas da sucata no texto “O narrador” de Walter Benjamin (2012). O filósofo, ao definir o narrador contemporâneo cercado pelas ruínas da narrativa, aproxima-o à figura do trapeiro, sucateiro ou catador de lixo (*chiffonnier*, no sentido baudelairiano, ou *Lumpensammler* no alemão), já que este e o narrador exercem seu ofício com os restos descartados pela sociedade. Imbuído do dever de não permitir o esquecimento, o narrador reúne os restos de uma história, que são os acontecimentos ínfimos e as personagens insignificantes. Com eles retoma, por direito e dever, o que o discurso oficial e as tradições imperantes não recordam nem querem recordar. O discurso literário se configura daí em diante como discurso de resistência, mas sentimos na análise benjaminiana um tom pessimista, como se o que restasse ao escritor, literário ou historiador, fosse dar testemunho desses restos para elaborar a condição humana (ou seria esse tom um convite a fazer diferente, a viabilizar um mundo, sim, possível?).

Já Sophia Andresen advoga a favor da viabilidade da superação: o literato pode executar, como projeto de escrita, uma transformação verdadeira no mundo que o cerca se, e somente se, mobilizar primeiro de tudo a palavra poética. Esses restos de eventos, essas pessoas cuja voz só se faz ouvir pela voz do poeta, têm o poder de refundar a experiência do agora, de reconectar o tempo dividido: “Reino que com paixão encontro, reúno, edifico” (ANDRESEN, 2018, p. 361). Nomear as coisas, como o título de um de seus livros nos lembra, é um ato refundacional de denúncia e posicionamento combativo, fazendo da poesia estandarte e, do poeta, logicamente, seu porta-estandarte. Em Andresen, esse teor testemunhal desfragmenta a condição humana e redignifica o Homem neste mundo e no vindouro (o do pós-revolução).

Outro destaque relevante a fazer na Arte Poética I são as escolhas pronominais e sua relação com o testemunho. Predomina, na maior parte do texto, o uso da primeira pessoa do discurso: o “eu” singular, ainda inserido na realidade fragmentada cuja superação entrevê na perfeição da ânfora. É notável que esse “eu” deixa de ser singular logo após, no antepenúltimo parágrafo, reconhecer que a existência no “reino” do agora é vivida por “cada um” em separado. O parágrafo seguinte, penúltimo do texto, cede lugar a um “eu” pluralizado: um “nós” que “buscamos”, “procuramos” e “vamos” avante em busca do mundo possível. É um “nós” conclamador que, ainda, lateja as potencialidades de alcance dos “eus” reunidos e em meio ao mundo natural como espaço (re)conexão com o mundo do possível: “nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, numa pequena pedra polida, no perfume do orégão” (ANDRESEN, 2018, p. 360).

Como contraponto ao discurso lírico mais egocêntrico, porque restrito à individualidade do eu-lírico, em Andresen o eu-lírico se reformula por meio de outras vozes que agora o acompanham em seu ato de enunciação. Resta saber quem é exatamente esse “nós” reformulado, conjunto de vozes ainda indefinido, mas não indefinível. Levantemos uma hipótese: não podem essas vozes, outros “eus” contemporâneos vivos (o povo ou concidadãos), ser ademais vozes dos que pereceram e já não podem falar senão pelos sobreviventes? Nessa proposição de leitura alinhada ao testemunho, o poeta se *apodera* das vozes ausentes, silenciosas e silenciadas – mortos da Guerra Colonial, exilados da ditadura, presos torturados, assassinados e desaparecidos políticos – que, reciprocamente, *empoderam* a voz plural formulada pela poeta na forma de um legítimo “nós”. Trata-se de uma voz de resistência possível mesmo daqueles que partiram e implica que inclusive eles, dentro do projeto poético de Andresen, participam na reconstrução do real à imagem da ânfora perfeita. Não será, enfim, testemunho inerte, observador distante de impossibilidades, mas testemunho ativo, transformador, que se comunica diretamente com o leitor no ato de conclamar a agir.

Antecipamos uma objeção a essa leitura, qual seja o fato de, no último parágrafo, o pronome enunciado já não ser a primeira pessoal do plural “nós”:

É por isso que **eu** levo a ânfora de barro pálido e ela é **para mim** preciosa. **Ponho**-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão **encontro**, **reúno**, **edifico**. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade. (ANDRESEN, 2018, p. 361 – grifos nossos)

O retorno do “eu”, no singular, justifica-se por uma autorressignificação. O “eu” será, de agora em diante, irmanado às coisas do mundo, ainda que este seja falho e estabeleça uma “aliança ameaçada”. Tendo a perfeição da ânfora como Norte, o “eu” passa a agir no mundo porque o mundo se tornou seu “companheiro mortal da eternidade”. O eu e, nesta lógica interpretativa da Arte Poética, a própria poeta reconhecem a contradição de sua existência frágil e temerária (“aliança ameaçada”), mas, sendo ela a única existência, dando-se apenas neste mundo de coisas falhas, cabe à poeta refazê-lo *na* e *apesar da* sua fragilidade temporal contraditória: mundo “mortal da eternidade”. Novamente, a imagem dos que não podem testemunhar se compreende aqui como aqueles mortais (alguns já efetivamente mortos, outros simbolicamente mortos nas prisões e exílios forçados) que continuam existindo eternidade afora pelo tom testemunhal da fala poética. O “nós” queda implícito e pulsante no objetivo de reconstrução e de religação em uma nova aliança com o “reino” que é mundo, o qual se reconfigurará amparado pelo companheirismo anunciado na frase final.

2.3.2 Arte Poética II

Já na Arte Poética II, o foco se centra em um “eu” tecedor de proposições sobre o que é a poesia e qual é o papel dela e do poeta no mundo. Trata-se de um texto um tanto mais filosófico, já não narrativo como a primeira Arte Poética, porém ainda assim híbrido por unir recursos expressivos profundamente líricos a definições cabais que o aproximam da dinâmica tratadística. Todo o primeiro parágrafo repete uma fórmula bastante abstrata: a poesia “pede-me”, isto é, a poesia pede (ou não pede) coisas ao poeta. Pede-lhe uma certa lida, uma certa dedicação, uma determinada relação com as coisas e com a própria poesia: pede-lhe, em suas palavras, “inteireza”, “consciência”, “fidelidade”, “intransigência”, “obstinação” etc. É curioso como a poesia se dota, nessa fala, de capacidade ativa e autonomia. Ela se apresenta como ente de vida própria em linha semelhante à que consta nas Artes Poéticas IV e V e postula exigências éticas de quem ousa escrevê-la. Nesse ponto, vale ressaltar que a poesia, para Andresen, “nem [lhe] pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria”: a estética, por si só, não tem razão de ser perante a própria poesia, a não ser quando acompanhada de todos os substantivos que há pouco citamos. A poesia, na acepção andreseniana, exige do poeta uma coerência entre vida e obra muito própria de quem constitui um projeto ético-estético inviolável.

No segundo parágrafo, o texto propõe um fazer poético ancorado na concretude:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (ANDRESEN, 2018, p. 362)

Para os poetas como Andresen, a “participação no real” dá-se verdadeiramente só pela poesia, que, como no caso do eu-lírico drummondiano, “inunda a minha vida inteira” (DRUMMOND, 2011, p. 28). Além disso, Andresen nega no trecho acima que a poesia fale apenas de idealismos (platonismos, abstrações sem fundamento, romantismo alienado, observação expectante ou coisa que os valha e de que a crítica já a acusara). Aqui, escrever poesia é tratar de “uma vida concreta”, uma vida possível cujo primeiro passo é ser imaginada e concretizada na forma do poema. O não dito na poesia é ainda não existente no mundo, daí que o ato de nomear as coisas, conforme já discutido, ganhe importância imensurável até em metáfora bíblica: “No princípio, era o Verbo” (Jo, 1,1), e do ato de verbalizá-lo se construiu o mundo à imagem e semelhança de Deus, pois “o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”

(Jo, 1,1). No Gênesis (1,1), há situação semelhante: “E disse Deus: Haja luz. E houve luz” logo que foi nomeada. Logo, até segundo tradições religiosas e místicas, nomear as coisas é dar-lhes existência, além de procedimento comum nas estéticas do testemunho, que reiteradamente citam os nomes de mortos anônimos que ninguém antes quis nomear (vide o *Ground Zero* que elenca as vítimas do 11/09 em Nova Iorque ou a sequência final de *Baratas*, de Scholastique Mukasonga).

Note-se, na mesma citação, a listagem que Andresen traz na segunda metade do parágrafo. Assumindo o dever de falar de “uma vida concreta”, Andresen realmente dá a esse dever a forma de *substantivos concretos*, os quais predominam nos 22 elementos elencados que provêm do mundo natural. A escolha desses substantivos não é novidade e já não passa mais em branco por parte da crítica da poeta. Nós o discutiremos mais no subcapítulo 3.3, porém quem primeiro observou essa preferência de Andresen foi João Cabral de Melo Neto:

Eu lembro-me de algumas coisas que você me disse a respeito dos meus versos e por isso penso que só você poderia ajudar a desfazer esse desentendimento. Creio que até hoje você é a única pessoa que viu que a minha poesia é feita com substantivos concretos!!! (ANDRESEN, 1965, p. 2, apud POMA, 2019, pp. 74-75)

O comentário de Andresen ratifica a intencionalidade poética no uso dos substantivos concretos, o que volta anos depois na escolha de falar da concretude como projeto ético-estético na *Arte Poética II*. Agora citando diretamente Cabral, eis o que o impressionou em Andresen:

Muito obrigado pelo seu livro de contos. Creio que é a prosa mais cristalina que nossa língua deu nos últimos anos. Gostaria de falar mais nele e sobretudo no seu artigo “Arte Poética [II]”. Cortei-o e tenho comigo. Releio-o cada dia. Devo dizer que me modificou completamente a ideia de artesanaria poética. Um dia, quando passe de vez minha atual crise neurótica (que me dá uma misantropia até epistolar), conversarei demoradamente com você. É um grande artigo. (ANDRESEN, 1965, p. 2, apud POMA, 2019, pp. 70-71)

Não são novidades a amizade e as influências mútuas entre Cabral e Andresen. Identificamos agora o uso dos substantivos concretos e a concepção de artesanaria, que já se entrevia no poema cabralino “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, citado ao princípio desta dissertação. “Artesanaria poética” é o foco dos dois parágrafos seguintes da *Arte Poética II* e que possivelmente motivou Cabral a dedicar todo um poema a Andresen. Ela demonstra que artesanato é, em geral, uma “relação com uma matéria” que exige de seu executor “especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética”. Contudo, no caso específico das Artes Poéticas, a relação com a matéria é diversa, porque não se limita a uma matéria

concretamente manipulável, mas se expande para todo o contato com a poesia, da qual o artesanato não se separa. Em tal acepção, fazer poesia se faz ato poético porque já é ele poesia por si só. Só através da artesanania da palavra é que se compreende a lida com a poesia e que a artesanania poética não se separa do seu objeto; ela já o é.

Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra” é porque estas palavras nomeiam a sua visão do 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. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. (ANDRESEN, 2018, p. 363)

O substantivo concreto é uma materialização da poesia, que se pretende real, e é uma forma de evidenciá-la (também a poesia) como absolutamente possível realidade das coisas. É ainda coerente com a perspectiva testemunhal, que busca a todo momento nomear, definir e apreender a realidade, mesmo quando a realidade abordada é aquela do horror inefável, da morte inacessível e da sobrevivência injustificável. A concretude dos substantivos impõe-se como investigação política do real, o que se converte em uma estética do olhar poético sobre as coisas reais. Se há beleza nessa artesanania da palavra concreta, não será o objetivo central da poesia andreseniana, no entanto não se nega que o belo exista na forma de consequência natural, aliado ao justo, ao bom, ao limpo e assim por diante.

O poema “Retrato de uma princesa desconhecida” exemplifica bem como a poeta recusa essa beleza alcançada no sofrimento como escopo final da artesanania:

Para que ela tivesse um pescoço tão fino
 Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
 Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
 Para que a sua espinha fosse tão direita
 E ela usasse a cabeça tão erguida
 Com uma tão simples claridade sobre a testa
 Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
 De corpo dobrado e grossas mãos pacientes
 Servindo sucessivas gerações de príncipes
 Ainda um pouco toscos e grosseiros
 Ávidos cruéis e fraudulentos

Foi um imenso desperdiçar de gente
 Para que ela fosse aquela perfeição
 Solitária exilada sem destino
 (ANDRESEN, 2015, p. 643)

Acima, o recurso à repetição do advérbio de intensidade “tão” e a sonoridade sibilante do [s] nas “sucessivas gerações de escravos” e nas “sucessivas gerações de príncipes” (grifos nossos) demarcam, formalmente, a continuidade temporal dessa beleza “solitária exilada” que só existe a um custo tão alto que faz dela inutilidade absurda em um mundo de injustiças sociais, onde escravos de “corpo dobrado” se veem submetidos a príncipes “ávidos cruéis e fraudulentos” (já nesse verso, a sonoridade aberta marca o desgosto com os príncipes). Ademais, todo o paralelismo dos versos iniciais enfatiza a finalidade de tanto sofrimento: beleza “perfeita”, mas – em contrapartida imprevista – vã, que não é beleza alcançada pela naturalidade da plenitude do real. E é uma princesa desconhecida porque, feito conto de fadas, sintetiza qualquer princesa e qualquer beleza dessa mesma ordem da injustiça. Uma beleza que não recebe sequer apreciação, já que tão alheia dos homens que sustentaram sua existência, é uma beleza que apenas *rompe* com o real e se configura como beleza *dividida*.

Outra vez, é possível aproximar a artesanania e o testemunho, afinal vimos que um ponto sempre tenso nos relatos testemunhais é a estetização do horror e o que denominamos uma “fruição estética do horror”. É possível desfrutar, ainda que seja moralmente questionável, de cenas de violência, morte e terror em geral (o cinema de Gaspar Noé é exemplar aqui); ora, em meio a cenas das mais tristes e do que há de mais abjeto, é possível reconhecer uma mirada poética que torna o retratado minimamente apreciável do ponto de vista estético ou, ainda que contraditoriamente, belo (a título de exemplo, os trechos em que Primo Levi recorda Dante estão entre os mais memoráveis por sua carga de beleza). Andresen parece resolver a questão em prol da validade do belo, desde que este não sirva para atenuar o horror do mundo real. O “obstinado rigor” do poeta deve lançar mão da concretude do mundo, nomeando-o pelo que é, para então, também poeticamente, começar a nomeá-lo pelo que o poeta quer que esse mundo seja – e ele então o será.

Praticamente no final da Arte Poética II, confirmam-se a necessidade de coerência com a realidade concreta e a transformação possível dessa realidade: “O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si” (ANDRESEN, 2018, p. 363). A comparação do verso com um arco já prenuncia o carácter conflitivo ou combativo a que o verso adere em meio ao mundo dividido. Também a correspondência entre as frases, que forma um paralelismo, além de poeticamente significativa, é criticamente relevante em nossa análise. A identificação entre “dito” e “vivido” – ou entre “dizer” e “viver”, postos os verbos na forma infinitiva – é uma crença na *força da expressão* que não se contenta em ser *força de expressão*. A poesia não aceita ser fórmula gasta, usada indiscriminada e

irresponsavelmente. Se a língua é poesia em estado bruto, cabe ao poeta depurá-la, lapidá-la até o ponto da expressão perfeita a nomear o mundo que se descobre aos olhos do eu-lírico:

MUNDO NOMEADO OU DESCOBERTA DAS ILHAS

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praia surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas
(ANDRESEN, 2015, p. 500)

Derradeiramente, o equilíbrio alcançado no “obstinado rigor” dessa artesanaria poética (equilíbrio do “dito”) será ponto de partida do equilíbrio do mundo reformulado (equilíbrio do “vivido”).

2.3.3 Arte Poética III

A terceira das Artes Poéticas é facilmente reconhecível como aquela em que o conteúdo social é mais evidente, convertendo-a em referência central de análises que se ocupam do viés político na obra de Andresen – vide Nahas (2015). As palavras da Arte Poética III foram “ditas em 11 de Julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*” (ANDRESEN, 2018, p. 366). A posteriori, o texto foi “publicado como posfácio da 2ª edição do *Livro Sexto*, 1964, e publicado com a designação de *Arte Poética III* em todas as edições da Antologia organizada pela autora. Esta designação foi retomada na edição *Obra Poética*, Caminho em 2010, edição de Carlos Mendes de Sousa” (TAVARES, 2011). Se já sublinhamos a importância de as primeiras Artes Poéticas serem publicadas no momento mais agudo do Estado Novo, sublinhamos agora a importância de a Arte Poética que discute mais explicitamente a relação ética-estética ser incorporada ao livro de Andresen mais político, segundo parcela de sua crítica. Existe uma confluência marcante nesse momento entre escrever e pensar o processo de escrita em meio à barbárie política que chega a incorporar-se ao *Livro Sexto* em dado momento.

Única Arte Poética em que Andresen lança mão do conceito de “testemunho”, ela o faz em sua forma verbal bem ao meio do texto: “O facto de sermos feitos de louvor e protesto **testemunha** a unidade da nossa consciência” (ANDRESEN, 2018, p. 365 – grifo nosso). É

certo que não há intenção de rigor acadêmico na escolha do termo (e nem haveria por que exigilo de quem não propõe uma reflexão dessa ordem), entretanto há ali um “obstinado rigor” poético que pede cuidado a fim de que não desvalorizemos a precisão das escolhas lexicais. A poeta amalgama na mesma frase “louvor” e “protesto”, positividade celebrante e negatividade combatida, sendo a sua existência conjunta testemunho da “unidade da nossa consciência”. Essa unidade responde pela inteireza do que é o Homem, daquilo que lhe cabe perseguir e daquilo que anseia alcançar. Homem, aliás, é o termo que nós empregamos, mas não Sophia Andresen. Não é a unidade da consciência *do Homem* que ela menciona, mas da *nossa* consciência: poeta, leitores, vítimas da barbárie e humanidade toda sintetizados em um pronome possessivo.

Antes de avançar, retrocedamos. É preciso meditar sobre essa Arte Poética III desde seu princípio, quando Andresen faz, no primeiro parágrafo, um relato biográfico e de memórias de leitura literária e visual. O *link* que Andresen estabelece entre essas dimensões é a presença do real, que ela teria sentido na tenra infância ao observar uma maçã sobre a mesa em frente do mar e a mesma presença do real na arte, que ela encontrou, já mais velha, em Homero e na pintura do português Amadeo de Souza-Cardoso. Ela fecha o parágrafo inicial definindo que “a obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida” (ANDRESEN, 2018, p. 364). Eis uma afirmação abrangente, ousada, otimista como tantas que há pela sua obra poética. Aqui, a afirmação ganha dimensão maior por definir o peso da arte na construção do real – tão grande que é capaz de englobá-lo inteiramente, ainda que nele esteja contida.

Uma máxima dessa Arte Poética surge em seguida: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real” (ANDRESEN, 2018, p. 364). No segundo parágrafo, vem a assinatura clara do projeto ético-poético de Andresen, que considera que, na perseguição do real, a necessidade de tratar da verdade das coisas envolve até a verdade do sofrimento humano:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (ANDRESEN, 2018, p. 364-365)

O peso do catolicismo pulsa nessas palavras, que ecoam as afirmações de Andresen (1986) na entrevista a Eduardo Prado Coelho (vide subcapítulo 1.1), na qual Sophia Andresen discute o exemplo de Cristo. A poeta destaca no trecho acima o sentido da visão, sobre o qual falaremos na Arte Poética IV, e se utiliza de substantivos concretos importantes, cuja relevância no projeto de Andresen foi discutida na Arte Poética II e será retomada em 3.3.

Indo mais além, importa assinalar que a observação do mundo real pelo poeta deve ser “questão de **atenção**, de **sequência** e de **rigor**” (ANDRESEN, 2018, p. 365 – grifo nosso). Uma fala como essa não pode ser tomada como engajamento circunstancial, um engajamento da ordem de um “custe-o-que-custar” literário. A fala deve ser lida pelo que nos informa: que a escrita lírica, espantada com o esplendor ou com o sofrimento do mundo, só poderá se voltar para eles por meio daqueles três elementos. Na obra andreseniana, não há de se falar em escrita política gratuita, inconsciente de seu próprio papel social e valor literário no mundo. “E é por isso que **a poesia é uma moral**. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética” (ANDRESEN, 2018, p. 365 – grifo nosso).

A autora conduz a discussão, no terceiro e quarto parágrafos, para o exemplo dado pela *Antígona*, tragédia expoente do teatro grego clássico e do jusnaturalismo que ainda é tema de debates jurídicos. Isso porque “no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras” (ANDRESEN, 2018, p. 365). O mote da tragédia é amplamente conhecido: Antígona, filha de Édipo e sobrinha do rei Creonte, enfrenta seu tio para que possa enterrar o irmão Polínice, a quem Creonte negou o direito ao enterro após disputas familiares pelo trono. O argumento central da *Antígona* é o direito natural (além de obrigação humana) que as pessoas têm de enterrar os seus, direito que não pode ser violado pelas leis dos homens, pois provém de fonte divina anterior ao direito positivado (este, as leis proclamadas por Creonte). O direito a que Antígona recorre se baseia nos costumes, pelo que não se consegue determinar quando começou e assume-se, pois, que tenha existência pré-humana. No mundo atual, essa linha de pensamento perde força perante o direito positivado, este cuja fonte principal é a lei, e não mais os costumes, lançados a escanteio como fonte secundária. Isso não impede que algo do jusnaturalismo vigore sob a forma de princípios gerais de Direito contemporâneo. É com base nessa sobrevivência do jusnaturalismo que Sophia analisa o lugar do poeta e da sua poesia através dos tempos até hoje:

Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. (ANDRESEN, 2018, p. 365)

É infactível, sob o olhar de Andresen, separar justiça e “aquele equilíbrio das coisas”: das coisas naturais (que existem por si desde antes do Homem e que devem ser respeitadas em sua naturalidade) e das coisas humanas (que se desdobram das coisas da natureza e destas dependem para manter-se íntegras). Justiça-natureza-homem: Andresen forma uma tríade ético-poética. A justiça pré-existente cobra paixão do humano na defesa de seus princípios ao modo de Antígona, que rejeitou “o pecado organizado”, agiu para cumprir um direito familiar e dever divino e, “com paixão” trágica pela justiça, suicidou-se. O coro da *Antígona*, fazendo as vezes de moral popular nas tragédias gregas, não apenas concorda com a postura da trágica heroína como denuncia à plateia as imposições de Creonte, reforçando a ideia de que o que é lei natural é respeitado pelo povo, ainda que a defesa da lei seja falha ou tarde perante a injustiça.

Na contemporaneidade, Sophia Andresen, feito uma Antígona lusa do século XX, posiciona-se também solicitando os cadáveres dos “seus” mortos, a justiça que lhes cabe e seu direito mesmo de falar da busca voraz por justiça. Inspirada no exemplo de Antígona, Andresen tampouco cede aos desastres que a rodeiam: “Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa” (ANDRESEN, 2018, p. 366). O diálogo com o testemunho é propício em vista de a poeta defender o jusnaturalismo, que é perspectiva (re)corrente nos testemunhos mundo afora. Em lugares ou momentos em que o horror é não só praticado, mas positivado, isto é, legalizado pelos ordenamentos jurídicos (por leis de exceção ou não), o *monopólio da violência pelo Estado* se arvora em *violência de Estado* contra sua própria população ou contra setores desta²³.

Dada a legalização da barbárie, os testemunhos insistem em anunciar os crimes, senão pautados em legislações nacionais, ao menos perante a humanidade. Quer dizer que os testemunhos partem de uma perspectiva jusnaturalista para enquadrar atos perpetrados como crimes, que continuarão a ser o que são não obstante os legalismos institucionalizados. Além do mais, os testemunhos levam essa questão a outro nível ao questionar quem estaria apto a julgar tamanhos crimes e, mais grave questão, se haveria punição cabível para os crimes denunciados. É certo que no mundo atual contamos com declarações internacionais e espaços como o Tribunal Penal Internacional de Crimes de Guerra (existente apenas desde 2002 na Haia, Países Baixos), entretanto seu alcance é limitado por interferências políticas e seus parâmetros de condenação são delicados, causando objeções morais às penalidades: O que seria

²³ Além do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) no Brasil, o epítome mundial desse desdobramento é a Alemanha nazista, onde Hitler, de um ponto de vista essencialmente positivista, jamais descumpriu uma lei sequer – nem em sua ascensão ao poder, nem na solução final. Seu respaldo jurídico era inquestionável, o que torna muito mais chocantes os atos cometidos sob seu comando e fundamenta o conceito de “banalidade do mal” desenvolvido por Hannah Arendt.

justo? Condenação à morte? Pena perpétua? Ou quantos anos de prisão? Condenação até para os réus já debilitados por doença e idade? Condenação em vida ou também, se bem que só simbólica, em morte? Enquanto as cortes lidam de modo técnico com essas questões, os testemunhos procuram lidar menos juridicamente do que moralmente com esses problemas, sobretudo ao considerar os limites de equivalência entre crimes hediondos e suas punições.

Todo esse circunlóquio nos serve para confirmar que a noção de justiça, em Andresen, se avizinha, sim, do modo como os testemunhos evocam a mesma noção, uma vez que os dois recorrem a uma noção de justiça muito mais crua, extensa, abrangente e basilar. O argumento dos testemunhos e de Andresen baseia-se no jusnaturalismo, porque é o que resta como grito das vozes atadas pelas instituições fiadoras do terror. O jusnaturalismo faz saber que deve existir uma Justiça maior que a justiça, que os Homens possuem responsabilidades recíprocas e que nenhum ato de barbárie passará impune por aqueles que não se esquecem de se lembrar. E essa mesma fórmula, “não se esquecer de se lembrar”, talvez seja um modo, mínimo que seja, de os sobreviventes começarem a fazer justiça às vítimas, para além dos justicamentos punitivos ou retributivos. Não à toa, é no fim do terceiro parágrafo, bem quando Andresen recorre ao exemplo de Antígona, que a poeta convoca a noção de “testemunho”.

Voltemo-nos agora ao quinto parágrafo da Arte Poética III. Aqui Andresen define, com seu singular idealismo concreto, o papel seu e de todo artista no mundo:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (ANDRESEN, 2018, p. 366)

A torre de marfim onde viveriam os poetas já é metáfora até mesmo gasta no meio crítico-literário para descrever o distanciamento que os artistas devem guardar das questões de seu tempo presente. Em caso contrário, correriam o risco de contaminar sua obra, que perderia em pretensioso valor universal e atemporal. Metáfora forte para os simbolistas, evidentemente não é benquista por Sophia Andresen e muito faz lembrar o modo como outros poetas modernos discutem seu lugar no mundo. A título de comparação, eis o posicionamento de Mário de Andrade, que, após participar de um Congresso político, manifesta seu ponto de vista sobre a relação arte-política (ou arte-real, nos termos de Andresen) para Carlos Drummond de Andrade:

[...] nós, Carlos, os “intelectuais”, não podemos nos meter nisso. Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. [...] Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. [...]. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe (sic) até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre. (ANDRADE, 2015, p. 356-357)

O posicionamento de Andresen e de Andrade parece divergir nas primeiras frases de seus respectivos textos: este é favorável a ser “um torre-de-marfim”, por oposição aquela renega viver “no alto” dessa torre. A divergência aparente se encerra aí, como o cruzamento de suas falas seguintes autoriza entender. Os dois poetas confluem em que o artista ou intelectual não quer nem pode viver à margem de seu tempo, mas que sua inserção nesse tempo deve dar-se mediante projeto poético rigoroso. “Não-importismo e arte-purismo” (ANDRADE, 2015, p. 357) são o tipo de crítica que irritou Andresen desde o início da carreira e, ao mesmo tempo, Andrade demonstra que a única realidade artística viável é que o “artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação” (ANDRESEN, 2018, p. 366). Os dois artistas, aliás, viam-se cobrados por seus pares, para os quais o artista devia alinhar-se em fileiras políticas e tornar sua obra assumidamente engajada. Negando abstenção, a posição de Andresen e de Andrade assume a importância do equilíbrio entre as dimensões ética e estética, impreterivelmente necessária para que a obra de arte vingue como tal e para que o artista influencie, “através da sua obra, a vida e o destino dos outros” (ANDRESEN, 2018, p. 366).

Quase ao término do texto, Andresen confirma brevemente a análise que fazíamos há pouco ao declarar que, segundo seu pensamento ético-poético, “não somos apenas animais acoçados na luta pela sobrevivência mas que somos, por **direito natural**, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser” (ANDRESEN, 2018, p. 366 – grifo nosso). O jusnaturalismo fornece as bases para que sejamos, artistas e homens comuns, mais do que sobreviventes em meio à catástrofe. É nisso que Sophia Andresen extrapola o que é o escopo de muitos testemunhos: apenas denunciar as hecatombes. A poeta concebe uma transformação do real cindido justificada pelo direito natural, que enrobustece a poesia que Andresen escreve e nossas possibilidades humanas. Também por direito natural, herdamos dessa (po)ética – para usar expressão de Nahas (2015) – dois bens fundamentais: “liberdade” e “dignidade”.

Na última citação direta de Andresen, falou-se que o artista “irá contribuir para a formação duma consciência comum” (ANDRESEN, 2018, p. 366). É importante assinalar que essa formação é uma *contribuição*, e não busca central de seu trabalho poético, que não pode

ser outra senão a própria poesia. Esta pode contribuir ao instar os homens à ação, porque é ela mesma uma forma de ação literária; do ponto da recepção em diante, cabe aos homens-leitores agir em conformidade com a consciência que lhes é agora comum. É especialmente a escrita literária transformadora que, no fim do texto, mostra ter congregado Andresen e os que a escutam: “Eis-nos aqui reunidos, nós escritores portugueses, reunidos por uma língua comum. Mas acima de tudo estamos reunidos por aquilo a que o padre Teilhard de Chardin chamou a nossa confiança no progresso das coisas” (ANDRESEN, 2018, p. 366).

A positividade de Andresen (seu otimismo antropológico!) é sua opção de fechamento do texto, pois falar de literatura é também falar da vida. Do alto de sua torre de marfim, Andresen comunica-se com o mundo, compartilha com seus leitores-ouvintes poesia e dor e, prestando testemunho, *não se esquece de lembrar*: “E tendo começado por saudar os amigos presentes quero, ao terminar, saudar os meus amigos ausentes: porque não há nada que possa separar aqueles que estão unidos por uma fé e por uma esperança” (ANDRESEN, 2018, p. 366).

2.3.4 Arte Poética IV

Na Arte Poética IV, a autora fusiona outra vez narrativa poética e reflexão metaliterária. De acordo com o site oficial da poeta (TAVARES, 2011), trata-se de “texto publicado pela primeira vez em *Dual*, 1ª edição, 1972”, ou seja, posterior em poucos anos às Artes Poéticas que terminamos de apreciar, as quais vieram a lume nos anos 1960. Andresen, neste quarto texto, recorda de início sua infância, período em que pensava ser a poesia algo pré-existente ou de existência inata, independente e insubmissa. Essa compreensão infantil ressoaria desde os primeiros poemas até os versos mais tardios de Andresen, quando ela insiste na ideia de um passado mais pleno em que a poesia, autônoma, simplesmente *era* – e a poeta não o esquece:

Quem me roubou o tempo que era um
quem me roubou o tempo que era meu
o tempo todo inteiro que sorria
onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro
e onde por si mesmo o poema se escrevia

Setembro de 2001

(ANDRESEN, 2015, p. 933)

O tom quase oral e íntimo de Andresen se sente nessa Arte Poética, reforçando o caráter confessional do texto: “Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam

suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir” (ANDRESEN, 2018, p. 367). Já poeta feita, Andresen carrega resquícios dessa concepção infantil, pois compreende que a função do poeta é antes a de um escutador que a de um escritor.

Poesia como acontecimento e arte poética fruto de inspiração poética: o modo de escrita de Sophia Andresen oscila, indeciso, entre algo proveniente do exterior do mundo para processar-se liricamente no interior da poeta ou, vice-versa talvez, algo que aflora do interior insondável da poeta para fora de si: “É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve” (ANDRESEN, 2018, p. 368). Nesse processo de escrita, é preciso ouvir com disposição e integridade o “poema todo”; se não dito, perder-se-á no caudal da realidade fragmentada. Quer dizer que o poema não tem existência possível como fragmento – diferente do mundo, que acontece de estar despedaçado moralmente e seguir, no entanto, existindo. Pondo em outros termos: o poema é íntegro e indivisível por natureza porque a poesia é assim. Tudo ou nada, o poema não acontecerá quando é perdido, porquanto o poeta não é capaz de resgatá-lo dentre destroços da inspiração. O poema será pleno ou simplesmente não será.

Algumas questões que a esta altura nos sobrevêm são: como a escuta convertida em escrita poética dialoga com o testemunho? O que pode haver de comum entre uma concepção do ofício poético como inspiração (quase mística, embora tradicionalmente respaldada) e a abordagem testemunhal (tão pautada na realidade concreta das coisas e na intencionalidade do autor)? Partindo de nossa leitura de viés testemunhal, não existe aí uma contradição entre o raciocínio apresentado nas Artes Poéticas anteriores e nesta, já que a poesia inspirada de temática abstrata se poderia sobrepor às urgências do tempo presente?

A relação entre a origem da poesia e o testemunho efetivamente não é direta, mas nada obsta comparações. Um primeiro ponto a ter em mente é que, na concepção lírica de Andresen e nos testemunhos em geral, há em simultâneo uma racionalidade cartesiana colocada à prova. Não é possível, pela objetividade ocidental, pelo seu método ultracientífico, justificar a origem inspirada da poesia, mas os elementos do racional tampouco fornecem justificativa suficiente para os horrores narrados pelos testemunhos. O problema é mais grave se tomamos em conta que a mesma racionalidade não consegue equivaler, com segurança, o testemunho à memória e à História, conforme já discutimos, fazendo do testemunho campo movediço.

Ainda que bastantes testemunhos mantenham, sim, alguma crença na racionalidade humana (Primo Levi é caso destacado), há outros tantos que alegam que essa racionalidade legou disputas, guerras e genocídios como os que vimos no tecnicismo dos campos de concentração ou nos horrores políticos da Revolução Cultural chinesa. De volta à poesia,

inclusive os poetas mais avessos à inspiração como fundamento da poesia (modernistas de diversas tradições literárias comungam dessa aversão, como João Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, Marianne Moore etc.) costumam reconhecer que nem todo o ofício poético é controlável e que há uma parcela, senão de irracionalidade, ao menos de emotividade subjetiva que influi no produto final trabalhado que concebem ser o poema. A razão pode ser predominante, mas não impera a sós.

Um segundo ponto é a relação da inspiração e da escuta com o *Zeitgeist* e o testemunho. Vemos que a fala de Andresen (2018, p. 368) exclui intervenções na escrita lírica que pratica: “Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que pode ser mais nítido ou mais confuso), é a minha maneira de escrever”. Contudo, nesse “deixar que se diga”, se não cabe intervenção premeditada, não significa necessariamente que o poema se alienará das questões sociais. Significa apenas que acontecerão ou não como temáticas conforme uma vontade indeterminada (inspirada) que acomete o poeta. Sendo urgente refundar o mundo para uma plenitude prometida, a concepção andreseniana permite entender que será também uma poesia urgente a que surgirá *per se*, sem que o poeta necessite exigí-la racionalmente, sem interferir numa poesia inspirada que lhe chega pronta. Quando muito nossa poeta ajeita delicadamente a ordenação dos versos através de correções mínimas que não abalam a montagem essencial do poema.

Sua escuta da poesia, pelas necessidades do agora, pode ser pensada ainda como uma escuta das vozes que não falam, que são oprimidas e que compartilham conosco – no que só seus gestos ou falas entrecortadas comunicam – a frágil poesia de suas existências, a qual se esvai em meio ao estentor da perseguição. Como vimos, pode ser uma escuta de fora que dentro da poeta é apurada ou, em vez disso, uma escuta de dentro de si que aflora nos conformes que a poesia lhe exige. Nenhuma das situações exclui que a poesia seja “social”, “política” ou, como analisamos aqui, “de teor testemunhal”; ao contrário, exige-se tão somente que haja entrega do poeta ao que se lhe revela. Se a revelação está afinada com certo *espírito do tempo* ou *Zeitgeist*, com as premências que a poeta identifica no seu mundo, é porque a poesia (co)participa e sofre com esse mundo que deseja mudar. O poema e o poeta serão reflexo especular dessa poesia.

Por falar em reflexo, é de se mencionar, como terceiro ponto, a centralidade da visão na escrita de Andresen. Sentido primordial de sua poética, o *ver* é um reconhecimento da verdade das/nas coisas e de sua harmonia interna, enquanto o *dar a ver*, isto é, o compartilhamento da visão é conseguinte esperado do poeta que se inquieta com os tensionamentos sociais e se inspira a combatê-los (vale conferir novamente o estudo de Pereira (2003), que reconhece nesse *dar a ver* o cerne do testemunho de Sophia Andresen). Nesse processo, o *dar a ver* da poeta é

atividade essencial de quem denuncia e reconhece no que propaga a verdade inquebrantável de um mundo mais justo. Na Arte Poética IV, a poeta encerra o texto remetendo-se à importância da visão:

Ninguém me tinha pedido um poema, eu própria não o tinha pedido a mim própria e não sabia que o ia escrever. Direi que o poema falou quando eu me calei e se escreveu quando parei de escrever. Ao tentar escrever um texto em prosa sobre a minha maneira de escrever “invoquei” essa maneira de escrever para a “ver” e assim a poder descrever. Mas, quando “vi”, aquilo que me apareceu foi um poema. (ANDRESEN, 2018, p. 370)

A escrita do poema foi resultado de pensar em prosa o ato de escrever. Mas foi justamente nesse processo de tentar ver como se escreve e de apresentá-lo ao público ouvinte leitor que Sophia Andresen *deu-o a ver* através de um poema com que acabara de finalizar o texto. Ainda, a noção de *dar a ver* sugere que a visão do mundo justo só será verdadeira quando compartilhada: *ver* e *dar a ver* podem ser lidos, nesse projeto estético, como duas faces de uma mesma moeda, movimentos inversos que se retroalimentam, crença fervorosa de que a palavra poética tem força e de que tal força será visível a quem tiver olhos para vê-lo (e, em conjunto, vivê-lo). Ao mesmo tempo, *dar a ver* é um elemento muito propício à confrontação com o testemunho: que faz este senão *dar a ver* aos receptores do testemunho a crueza de uma verdade? E, dentro dessa crueza, não é desejo de vários testemunhos ultrapassar a realidade retratada e propor outro modo de vida possível pelo qual muitos pereceram? Se assim for, podemos afirmar que toda arte que se ocupa do testemunho é uma arte que *dá a ver* o horror e, às avessas, uma expectativa de superação – inclusive em se tratando de artes não visuais.

Rita Barbosa de Oliveira (2019) analisa a obra andreseniana e sua concepção de função do poeta em linha de raciocínio bastante próxima à que defendemos:

Sophia refere-se à vidência do artista, ao fato de ele saber que todas as coisas compõem harmoniosamente o cosmo, embora ele viva no mundo dividido junto com grande parte dos homens que não têm consciência dessa relação, porque não conseguem sair do automatismo de suas vidas imposto pelo sistema capitalista. Diferentemente dessa maioria, o poeta tem acesso ao conhecimento do logos e partilha com os outros homens, por meio de sua obra, esse saber. Aliada à vidência está a certeza do poeta de que seu destino é **dar a ver** aos outros homens a tensão entre as duas realidades, a do mundo dividido e a do mundo belo ordenado. (OLIVEIRA, 2019, p. 217 – grifo nosso)

Convém observar a referência expressa ao automatismo “imposto pelo sistema capitalista”, que consideramos uma outra construção para se referir aos frutos nefastos da racionalidade ocidental que Sophia Andresen examina poeticamente na fase aguda dos anos

1960-1970. Oliveira (2019) também retoma a distinção entre “mundo dividido” e “mundo belo ordenado” com que Sophia Andresen burila sua obra. Nessa distinção, afinal de contas, reside muito da aproximação que fazemos entre seu projeto poético e o testemunho.

2.3.5 Arte Poética V

Pequena e extemporânea perante as antecessoras, mal ultrapassando uma página, esta quinta Arte Poética soa como complementação à anterior. Outra vez nas palavras de Tavares (2011), é um “texto publicado pela primeira vez na 1ª edição de *Ilhas*, 1989” – quer dizer, mais extemporâneo ainda com relação aos “anos de chumbo” do que a Arte Poética IV, com a qual guarda dezessete anos de distância. O texto foi “lido na Sorbonne, em Paris, em Dezembro de 1988, por ocasião do encontro intitulado *Les Belles Étrangères*” (ANDRESEN, 2018, p. 372), por isso a última Arte Poética tem público-alvo específico para o texto original.

Unindo as estruturas de tratado, narrativa e de um poema em versos no fim, a Arte Poética V apenas recapitula o que a poeta já dissera outras e outras vezes com o diferencial de voltar a se aproximar do universo helênico que a poeta citou de modo mais explícito só nas primeiras Artes Poéticas. A discussão geral será quase idêntica à da Arte Poética IV: as impressões da poesia na infância da poeta, a origem interior ou exterior da poesia, a relação com a natureza, mas com ênfase, já ao final do tratado, num episódio biográfico:

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.

Um dia em Epidauro — aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas — coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim. (ANDRESEN, 2018, p. 371)

Reflitamos acerca do que Andresen chama “despersonalização”, que é introduzida acima como condição da criação poética. Essa noção, numa primeira mirada, se associa aos processos gerais de despersonalização da poesia moderna, tão explorados por Friedrich (1978) e já referidos neste subcapítulo: processos em que o eu-lírico parece desaparecer, porquanto não existem (ou quase) marcadores morfológicos de sua presença, a qual só se pode inferir dentro do poema. Porém, não haverá uma oposição entre essa forma de poesia da qual o eu se omite (ou pelo menos o tenta) e toda poesia “social”, “política” ou “de teor testemunhal”? Se

Sophia Andresen defende que a poesia que produz passará rigorosamente por um processo de despersonalização, isso não conflita com nossa análise até o momento?

Ora, como pode despersonalizar-se um eu-lírico que, subjetivamente, está não só inserido, mas com efeito entranhado no seu tecido social? Ainda que assumíssemos, em uma leitura hipotética extrema, que o eu-lírico em nada se aproximaria do eu-biográfico dos poetas, o que justificaria a presença de tanta sintonia entre Andresen e eu-líricos, tantas menções concretas a vivências da poeta, fora as descrições e episódios biográficos nas Artes Poéticas? O raciocínio lança à própria poeta a contradição: como pode ela, tão frequentemente biográfica em sua escrita poética, defender despersonalização em poesia?

Nossa hipótese de leitura será de redefinir o que seja “despersonalização” no projeto de Andresen. Não será, desde já, desejada ou conquistada ausência de um eu-lírico ao modo cabralino, se bem que guarde semelhanças com experimentos modernos de pretensa eliminação do eu-lírico. Ao tratar de uma despersonalização, propomos agora que ela opera de modo distinto na poesia de teor testemunhal de Sophia Andresen, cuja dimensão social exige coparticipação do eu – que seja minimamente pela emotividade dos versos. Logo, a despersonalização, é mais bem descrita como uma *desindividuação* ou então uma *desindividualização* (ação que desindividualiza). O eu-lírico distancia-se dos outros para só então distanciar de si, observando a realidade como numa projeção; nessa observação, reúne-se com um Outro ou Outrem com o(s) qual(is) se pluraliza; agora, transmutado em um “nós”, constrói coletivamente sua matéria poética (o dito) que, por isso mesmo, constitui-se em matéria do real (o vivido). Em síntese: na poesia de teor testemunhal, o eu-lírico será despersonalizado na medida em que será desindividualizado. Não egocêntrico, não ensimesmado, esse eu lidará com um mundo que lhe é avesso, porém reconhecendo nos Homens e na natureza que o cercam a possibilidade de redenção. Tornaremos a essa análise no subcapítulo 3.5, em que os exemplos permitirão visualizar melhor variadas facetas da despersonalização.

O leitor já terá percebido que voltamos, neste ponto, à Arte Poética I: as Artes Poéticas andresenianas ganham caráter cíclico de projeto coerente e, se fechado em sua coerência, será tanto mais aberto em suas proposições libertárias. Essa é a revolução que o projeto ético-poético de Andresen opera e que observaremos nos próprios poemas a partir do próximo capítulo.

2.3.6 *Poesia e revolução*: uma Arte Poética apócrifa

A Arte Poética IV foi publicada em 1972, o que faria da subsequente *Poesia e revolução* uma “sexta Arte Poética” ou, melhor dizendo, quase uma “Arte Poética 4.5” (com licença

poética e matemática). Isso porque tal texto é um discurso de 10 de maio de 1975 declamado pela poeta em Lisboa no I Congresso de Escritores Portugueses. Depois disso, *Poesia e revolução* virou acréscimo temporão ao livro *O nome das coisas* (1977). Paralelamente, foi retirada do *Livro sexto* (1972) a Arte Poética III (posfácio do livro desde sua 2ª edição, como já falamos). Enquanto a terceira Arte Poética ganhou destaque entre suas homônimas, *Poesia e revolução* não alcançou idêntica hierarquia na produção “tratadística” de Andresen²⁴.

Seu valor poético, seu compromisso com as urgências políticas e sua força retórica, no entanto, nos convidam a defendê-la, sim, como uma espécie de Arte Poética apócrifa e a analisá-la com o mesmo “obstinado rigor” que dedicamos às Artes-irmãs. E, se ela não é reconhecida como tal nem pela poeta nem pela crítica, só nos é possível explicá-lo pelo receio que uma tomada de posição tão contundente pôde (e ainda pode) causar no universo literário. A Arte Poética III, mais palatável e “menos circunstancial” para muitos, talvez tenha sido considerada mais digna de promoção crítico-literária até por discutir temas próximos e por ter uma ou outra referência idêntica, embora sem o mesmo apelo político. Quanto a nossa posição, não negamos que o debate político de *Poesia e revolução* supere o da Arte Poética III em comprometimento explícito, porém propomos que *Poesia e revolução* participe integralmente de projeto ético-estético da poeta, posto que desde sempre mereceu.

Contextualizando mais o texto, sua escrita e leitura em público são imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos: exatos 15 dias se passaram desde a queda do Estado Novo e o país já se articulava na formação de uma nova governança democrática, além de principiarem debates para uma nova Carta Magna, de cuja escrita Sophia Andresen participaria ativamente. Assim, *Poesia e revolução* tem inegáveis vínculos com o seu momento de escrita, o qual instava toda a população portuguesa à renovação político-social. A poesia, na leitura de nossa poeta, antecedia toda forma de renovação e implicava as mudanças vindouras: “É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e me faz estar no ser. É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política” (ANDRESEN, 1977).

A “implicação” é um conceito chave nesse texto e torna a aparecer em vários momentos. Andresen (1977) a distingue da “explicação”: “O poema não explica implica (sic). O poema não explica o rio ou a praia: diz-me que a minha vida está implicada no rio ou na praia”. A

²⁴ A mesmíssima situação ocorre com o texto *Poesia e realidade* (ANDRESEN, 1960), o qual também poderia ser discutido como Arte Poética apócrifa até devido ao seu hibridismo, ao seu tom reflexivo e metalinguístico e, especificamente, à busca pelas acepções da palavra “poesia”. No que pese a relevância do texto, consideramos que as discussões das demais Artes Poéticas e de *Poesia e revolução* já contemplam aspectos convenientes à nossa análise de viés testemunhal. Fica, porém, registrada sua importância e seu caráter complementar aos demais textos.

explicação é prosaica, prolixa e nunca basta para tratar da realidade, ao passo que a implicação é a forma de existência da poesia em todas as coisas, bem como do poema, portanto subjaz prescindindo de explicações. Ademais, “implicação” significa que todas as coisas são fundamentadas pela poesia como princípio criativo e primordial das coisas: “E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. Liberdade primordial, justiça primordial” (ANDRESEN, 1977).

O termo “desalienação” chama a atenção no trecho anterior por sua relação evidente com os postulados marxistas. Na verdade, o texto inteiro assume essa relação por meio de referências diretas a Mao Tsé-Tung²⁵, a Trotsky e ao próprio Marx, fora cinco citações do termo “burguês” e assertivas engajadas como: “nenhum socialismo real poderá ser construído sem revolução cultural” (ANDRESEN, 1977). Sendo deputada pelo Partido Socialista, é esperado que o comunismo e o socialismo determinassem sua leitura de mundo então. O que, todavia, chama a atenção é que esse determinar não toma um espaço *de direito* da poesia, que segue firme como “princípio primordial” de todo o raciocínio poético, político, revolucionário e pessoal de Sophia Andresen.

A essa altura do vínculo marxista, *Poesia e revolução* já não surpreende por adotar um caráter algo programático da função do escritor, muito embora a poeta deixe explícito que esse caráter não deverá jamais ser condicionante de qualquer forma de poesia: “Mas da participação na revolução do escritor, cada escritor deve decidir por si. Cada um pode propor o seu caminho ou sua hipótese aos outros sem que ninguém seja obrigado a segui-lo. No entanto, há alguns princípios que me parecem objetivamente intrínsecos à condição do escritor”. (ANDRESEN, 1977). Ou seja, o escritor, livre para traçar as veredas poéticas que lhe apeteçam, que mantenham fidelidade com sua visão de mundo e projeto poético, deve assim se ater a princípios gerais comuns a todos os escritores sob o risco de, em caso contrário, pactuar com a alienação social e “o uso burguês da cultura que separa o homem de si próprio” (ANDRESEN, 1977).

²⁵ A posição política de Andresen à esquerda é ponto sensível, afinal a defesa do projeto socialista entre 1960-70 e o engajamento igualmente socialista de Andresen não caminham de encontro a muitas das catástrofes do século XX, executadas em regimes alegadamente socialistas? Andresen, em *Poesia e revolução*, cita nominalmente Mao Tsé-Tung e Stálin como políticos que liam e/ou escreviam poesia. Mas esses mesmos dois, no 1975 em que Andresen escreveu seu discurso, já eram sabidamente considerados ditadores sanguinários. Como elogiar a defesa de um *teor testemunhal* na poesia de Andresen que, no mesmo período, se inspirava em políticos com projetos desastrosos – para não dizer genocidas? Bem, os testemunhos não são exclusividade da esquerda política, mesmo se boa parte dos testemunhos se aproxima de uma crítica aos regimes de direita. No fim das contas, importa mais a perspectiva de um “idealismo concreto” em Andresen do que necessariamente sua posição incondicional pró-socialismo, até tomando em conta que, anos depois, ela se afastará do furor revolucionário, relativizando uma ou outra tomada de posição desse período afoito. A positividade, o otimismo e o idealismo de Sophia Andresen nos interessam mais no que contêm de estética lírica do que nas contradições políticas próprias a todo ser humano. Em todo caso, essa temática espinhosa cobra apreciação à parte, o que não é nosso propósito nesta dissertação.

Os princípios éticos dos escritores, sem os quais suas poéticas não podem existir, são em síntese: (i) “Lutar contra a demagogia que é a degradação da palavra”; (ii) “Lutar contra os slogans”; (iii) “O escritor como todo homem consciente deve exercer uma ação crítica. E deve lutar por um ambiente em que a crítica seja possível”; e (iv) “Lutar contra a promoção do medíocre. Lutar desde já, imediatamente, por uma revolução de qualidade [...] em todos os meios de comunicação” (ANDRESEN, 1977).

Fica patente que esses quatro princípios ou objetivos dos escritores devem preservar a palavra contra todo uso gasto ou subversão que os “homens maus” (ditadores, comunicadores falsos e publicitários escusos) inventam. A palavra, para todo e qualquer escritor, deve ser instrumento poético básico, poesia bruta e pulsante, condição *sine qua non* de escrita, por conseguinte é preciso lutar, especialmente em meio à revolução, para devolver-lhe seu posto sagrado e evitar que os “velhos abutres” denunciados por Sophia Andresen executem seu “capitalismo das palavras” (ANDRESEN, 2015, p. 671). A palavra em Portugal, liberta do jugo do Estado Novo, poderá dar asas à imaginação poética. Nessa nossa leitura, o *status* anterior da palavra, o de prisioneira, equivale àquele dos presos e assassinados políticos. E a palavra, sobrevivente na boca dos poetas, dará agora seu testemunho por também ter sido ela aviltada.

Outro ponto relevante nesta análise é o termo “projeto”, que ocorre aqui mais vezes do que em outros textos, inclusive mais que nas Artes Poéticas. O termo surge em cinco momentos: (1) “Dessa unidade fundamental da liberdade e da justiça o poeta formou o seu **projeto** oposto à divisão”; (2) “Se queremos ultrapassar a cultura burguesa — ou seja o uso burguês da cultura — é porque vemos nela o reino da divisão, o fracasso do **projeto** da inteireza”; (3 e 4) “E porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o **projeto** de uma política real é por sua natureza paralelo ao **projeto** da poesia”; (5) “A poesia é primordial e anterior à política. Por isso nenhum político por mais puro que seja o seu **projeto** pode programar uma poética” (ANDRESEN, 1977 – grifos nossos).

Nessas poucas falas, imprime-se uma definição do que Andresen considera seu projeto ético-estético, recuperando definições antes dadas. Trata-se de um projeto que recusa a cisão do mundo dividido, já que é um “projeto da inteireza”. Mesmo que no “reino da divisão”, esse projeto não se resigna ao fracasso e parte no rumo de “uma política real”. Atenção, porém! É o projeto poético que se desdobra em um projeto ético-político, não o reverso. Não vinga nenhuma programação política prévia à poética, pois o peso da palavra pura só pode sucumbir diante do enrijecimento datado. Em paralelo, pensando na chave de leitura testemunhal, só pode ser a poética a conduzir o *teor testemunhal* na poesia, pois, se feito o oposto, isto é, se for o testemunho a ditar os rumos da poética, o escritor estará a contribuir com a alienação poética e

política dos homens: “Escrever má poesia dizendo que se está a escrever para o povo, é apenas uma nova forma de explorar o povo” (ANDRESEN, 1977).

O discurso de Andresen tem este desfecho: “A revolução não é a fase final de um processo de revolução socialista, mas sim um dos seus fundamentos”. O pensamento de Marx e Engels está assumido na noção implícita de “revolução permanente” ou “revolução contínua”, dado ser da natureza do processo revolucionário seu seguimento enquanto não houver um socialismo mundial. Antes no texto, Andresen (1977) afirmou: “Porque propõe ao homem a verdade e a inteireza do seu estar na terra toda a poesia é revolucionária”. Cruzando as ideias, não podemos concluir que a “revolução permanente” só é possível mediante uma “poesia permanente”? Não que a poesia efetivamente tenha desaparecido em algum momento, mas urge que a poesia se exacerbe na/da realidade cindida em favor do processo revolucionário. Assim sendo, a poesia deve superar seus usos medíocres que nem são dignos de se chamar “poesia”: “A revolução da qualidade é radicalmente necessária a uma revolução real” (ANDRESEN, 1977). Cabe à poesia seguir fundamentando as revoluções na vida humana, em permanência e em qualidade, rumo a uma poesia tão una e mundial quanto o socialismo almejado. Nesse raciocínio, queda inegável: Sophia é política em *Poesia e revolução* até o último fio de cabelo.

CAPÍTULO 3 – O *TEOR TESTEMUNHAL* NA LÍRICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Há pouco em *Poesia e revolução*, pensamos a respeito desta afirmação fundamental de Andresen (1977): “E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. **Liberdade** primordial, justiça primordial”. Grifamos, no trecho, a primordialidade da liberdade como início de nosso raciocínio, pois é um dos termos mais recorrentes na obra da poeta, como neste poema de Andresen (2015, p. 677):

LIBERDADE

O poema é
A liberdade

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

Sílabas por sílabas
O poema emerge
– Como se os deuses o dessem
O fazemos

O poema não é só livre, tampouco é liberdade: “O poema é / *A liberdade*”, a essência, a totalidade e a absoluta liberdade mesma em sua expressão artística. “Um poema não se programa”, pois, livre, não pode ser programático, panfletário, pré-determinado sob jugo de outrem. Não significa que não siga um rigor da menor à maior dimensão sua: “sílabas por sílabas”, o poema executa uma disciplina exigente, ou seja, o projeto poético andreseniano pulsará no mais ínfimo traço poético de sua escrita, que se equilibra justamente na pequenez de elementos que reconstruem o mundo à imagem e semelhança da “liberdade primordial”. “A disciplina / [...] / O acompanha” sem cerceá-lo: à frente está o poema, liberto de amarras políticas e estéticas. Ao lado, a disciplina com que ele se emparelha e se organiza, dando coerência ao projeto que incluirá as preocupações ética e estética sob liberdade de realização e acabamento. “O poema emerge”, inspirado que é, e sua emersão vai ao encontro de uma concepção ético-estética que forma o ofício de nossa poeta. Ao final, Andresen acrescenta que “Como se os deuses o dessem / O fazemos”. O poema, enfim, é dado livremente, quase dom ou milagre, mas não exclui, por ser comparado à doação, a postura ativa dos poetas que o escrevem. “O fazemos”: escrita como fruto da intencionalidade, que contemporiza inspiração e estilo,

gratuidade e projeto. “Poema”, texto final de *O nome das coisas*, conduz a raciocínio parecido. Pelo óbvio de ser um poema chamado “Poema”, forma uma síntese da proposta andreseniana:

POEMA

Cantaremos o desencontro:
O limiar e o linear perdidos

Cantaremos o desencontro:
A vida errada num país errado
Novos ratos mostram a avidez antiga
(ANDRESEN, 2015, p. 715)

Aqui, como antes, há um eu-lírico pluralizado (tópico a discutir em 3.5 que revela parte do teor testemunhal de Andresen). Nas duas estrofes, dá-se o mesmo início catafórico: anuncia-se o desencontro que um “nós” cantará, definindo previamente que o tema da poesia – ao menos da poesia escrita nos anos de chumbo portugueses – será uma realidade desconhecida. Sentimos o desencontro “sílabas a sílabas”, pois é na linguagem do poema que Sophia Andresen registra sua militância. Primeiramente, no desencontro dos versos octossílabos “Cantaremos o desencontro” com relação aos demais versos que seguem metrificação tradicional (dois decassílabos e um dodecassílabo). Depois, ao declarar “o limiar e o linear perdidos”, a poeta constata a triste condição de existência em seu mundo, afinal a quase homofonia dos termos não basta para evitar a perdição. A perfeição da linearidade está perdida, bem como o limiar no sentido mais físico: espaço de entrada da “casa branca” de que tantos poemas falam. Sem traçado reto, sem morada, a poeta fica tão perdida quanto o “limiar” e o “linear”. Seu único guia é a poesia como lanterna, luz da linguagem na refundação do mundo: *fiat lux!*

Antes, contudo, é preciso dizer, em linguagem poética, o que há de se demolir para só então reconstruir o mundo. E o que há de se refazer é “A vida errada num país errado”, com adjetivação repetida para não deixar dúvida quanto à afirmação categórica que caracteriza o mundo dividido. Tão categórico quanto é o verso final “Novos ratos mostram a avidez antiga”, que tem em comum com seu antecessor o uso reiterado das consoantes fricativas [s], [v] e [h] e a avidez proposta pelas vogais abertas [o] e [a]. A sonoridade do verso responde pela metade do sentimento de desgosto, enquanto seu conteúdo (a outra metade) reforça imagetivamente a ojeriza pelos atores escusos do tempo presente, “novos ratos”, exercendo comportamentos tão antigos quanto a própria humanidade. A poeta, pluralizada em um nós que “cantaremos”, enfim cantou o desencontro que testemunhou, dando início a um fato determinante de sua poética: a reflexão de Sophia Andresen sobre a função dos poetas no seu mundo.

3.1 Funções do(a) poeta na poesia: Dever de ação e *testemunho*

Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra. Procuramos o coincidir do estar e do ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca da poesia. “Poesia e Revolução”. In: O nome das coisas (ANDRESEN, 1977, p. 78)

Toda a escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen pressupõe algum nível de reflexão sobre seu projeto poético. É o que vimos no decorrer de suas Artes Poéticas, é o que seus contos deixam latente e é o que, nas próximas páginas, demonstraremos já no campo da poesia escrita por Andresen. Embutida na reflexão sobre seu “projecto”, há uma reflexão necessária sobre a função social do poeta em sua poesia. Embora o poeta possa imiscuir-se nos debates públicos de seu tempo, há quem considere ser dever do poeta não misturá-los com sua escrita lírica. Desejamos demonstrar, neste subcapítulo e com base nas Artes Poéticas analisadas, que Andresen se volta constantemente para a função do poeta. Trata-se do que concebemos como um dever de ação transformador diante do mundo dividido, o qual ganha a forma de *testemunho* ou, mais moderadamente, de um *teor testemunhal* inerente a esse projeto poético. O poema a seguir, “A forma justa”, ilustra como tudo isso se amarra em Andresen (2015, p. 710):

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

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

Logo “A forma justa” é um exemplo formal não tão comum em Andresen. O poema se esquiva da regularidade métrica, não obstante sua temática ser completamente coerente com o “projecto” ditado neste e em demais poemas da escritora. Pela extensão alongada dos versos (o dístico final tem 18 sílabas poéticas em cada verso), esse poema aproxima-se de uma narrativização. O objetivo é, na primeira grande estrofe de 13 versos, pintar um quadro do “mundo justo” na “forma justa” (e vice-versa), o que justifica, do ponto de vista da forma, as

descrições quase narrativas que os versos carregam em seu conteúdo. A estrutura do poema é, assim, de proposição e autorreflexão, consequência possível e causa presente: como tudo poderia ser no mundo justo e o que o poeta faz presentemente pela reformulação do atual. Vale destacar o uso de construções, imagens ou signos lugares comum que representam liberdade, alegria e plenitude: o “canto”, “O céu o mar a terra estão prontos”, “na concha na flor no homem e no fruto”. O mundo possível bebe daquilo que outrora se apelidou “otimismo antropológico”.

Diferente de poemas que descrevem o mundo dividido em que o poeta está aprisionado, “A forma justa” induz uma compreensão do mundo dividido pela negativa hipotética: “A terra onde estamos — **se ninguém** atraíçoasse — proporia / Cada dia a cada um a liberdade e o reino” e, logo depois, “**Se nada** adoecer a própria forma é justa” (grifos nossos). O subjuntivo verbal e o futuro do pretérito do indicativo são recursos recorrentes da linguagem desse poema e estabelecem um jogo de possibilidades inversas. Após o “seria” e “poderiam” dos versos iniciais, o mundo possível é predominantemente presentificado nos verbos (“estão”, “estamos”, “se integra”). O eu-lírico e o leitor estão diante e dentro do mundo possível, uma situação inversa à da realidade cotidiana em que o mundo possível é que seria o hipotético e o mundo dividido, o presente tangível. Por isto as negativas hipotéticas são escolhidas para se referir ao mundo dividido: o nosso mundo concreto, pervertido, passa a ser mera hipótese poética, pois no poema só resta espaço para o mundo do possível – que é concretizado no corpo do poema. O teor testemunhal do poema fica a cargo da “forma justa” que a poeta escolheu. A forma que reverte a relação possibilidade-concretude é o cumprimento de um dever de ação transformador.

No dístico final, assume-se que todo o descrito é *originalmente* um processo artístico-poético, dado que acontece “a partir da página em branco”. Falamos *originalmente*, e não *exclusivamente*, pois a página em branco, segundo o eu-lírico, é apenas ponto de partida de todo o trabalho poético. Sua dimensão ético-testemunhal vai mais além e tem o poder de reverter a divisão da realidade, mas não sem, primeiro de tudo, fazê-lo poeticamente “na página em branco”. Esse é, também, um processo que “recomeço sem cessar”: reformulação constante e infinda, configura-se “ofício de poeta” a dedicação inacabada à poesia. Mais que sinônimo de “trabalho” ou “emprego”, termos vinculados às limitações do mundo dividido, “ofício” corresponde, mais etimologicamente aqui, à noção de “dever” ou de “obrigação moral” necessários para que um poeta seja reconhecido como tal.

Outro poema que elucida o ofício ou função do poeta é “O poeta trágico”:

No princípio era o labirinto
O secreto palácio do terror calado
Ele trouxe para o exterior o medo

Disse-o na lisura dos pátios no quadrado
 De sol de nudez e de confronto
 Expôs o medo como um toiro debelado
 (ANDRESEN, 2015, p. 630)

Temos aqui uma estrofe de seis versos alternantes entre decassílabos e dodecassílabos (exceção feita ao penúltimo verso de nove sílabas, e não dez). O título circunscreve a reflexão do poema aos poetas que, pela tradição grega, ocupavam-se de tragédias. A reflexão, defendemos, pode mesmo assim servir para pensar a condição e o dever dos poetas em geral que lutam contra seu “país ocupado”. Aliás, o cenário do poema é extremamente típico de Andresen: ela parte de uma composição grega clássica, no caso o mito do Minotauro e seu labirinto. O inesperado está no duplo intertexto do primeiro verso, que une a tradição helênica à judaica ao parodiar o versículo bíblico de João (1,1) que citamos mais cedo neste trabalho. “No princípio, era o Verbo” cede lugar à monstruosidade cretácea; no lugar da beleza criadora está agora a origem aterrorizante do poema que provém da realidade dividida, o labirinto como espaço da incerteza, da inconstância, do “segredo palácio do terror calado”.

Seguindo o exemplo de Teseu, herói que enfrentou seus medos, adentrou o labirinto, derrotou o Minotauro e escapou com honra e glória, o poeta trágico “trouxe para o exterior o medo”. O terror patético (o *páthos* grego) que as tragédias nos inspiram está aqui sintetizado no “medo” levado ao exterior. Da interioridade do sentimento angustiante, o poeta abre alas como Teseu, mas portando não a materialidade do monstro, e sim a materialidade do medo que o dominava. Medo de quê não se explica: a interpretação é aberta, pelo que, em nossa leitura de tom testemunhal, faz sentido compreendê-lo como o medo da realidade e do tempo divididos, medo de perseguição, censura, silenciamento e morte que cercam os homens desse tempo. No exterior, o poeta “Disse-o na lisura dos pátios no quadrado”. Nomear as coisas, isto é, dizer o medo é renová-las numa realidade outra – procedimento descrito nas Artes Poéticas, o que se instala aqui como um novo passado para o domínio do medo pelo poeta. No mesmo verso, define-se a exterioridade para a qual o poeta arrastou e onde ele disse esse medo: os pátios quadrados do palácio, que, pela luminosidade pressuposta (“de sol”), pelo traçado angular das linhas que o formam (“nudez” das formas), simbolizam a construção do mundo das formas justas (e lisas, neste caso).

“O quadrado” dos pátios é, por fim, “de confronto”. Entendamos: uma vez trazido e nomeado o medo, fica a incumbência de o poeta enfrentá-lo munido de todos os signos do solar e da exterioridade que ele acaba de citar. A metáfora do pátio do palácio, a esta altura, transfigura-se na de outro tipo de “quadrado [...] de confronto”. Em se tratando de um touro que

metamorfoza o medo, será uma arena de touradas o espaço de combate, construção que se confirma no verso derradeiro: “Expôs o medo como um toiro debelado”. Feito toureiro que aponta o touro ensanguentado, o poeta afinal dominou seus medos e, ao expô-los poeticamente, conquista, também poeticamente, o poema. Não deixa de ser uma construção forte em Andresen, bem aparentada da influência cabralina, contudo a imagem final fala muito da urgência do momento vivido e da necessidade de evidenciar a vitória perante o “toiro debelado”, que recrudescia anteriormente graças ao medo da sua nomeação. Essa postura de nomear e vencer explica, em poemas adiante, as várias referências de Andresen aos homens torpes como animais (“[...] meu gosto / De luta e de combate / Contra o abutre e a cobra / O porco e o milhafre” (ANDRESEN, 2015, p. 508)), postura que teve repercussão na realidade concreta (censuras e perseguições de que Andresen foi vítima).

Vale sublinhar que o Minotauro tem repercussão em toda a lírica de Andresen como símbolo da política escusa, dos perseguidores ou, mais abstratamente, da barbárie de nosso mundo. As representações simbólicas do Minotauro são antigas:

[...] Esse monstro simboliza *um estado psíquico, a dominação perversa de Minos*. [...] Os sacrifícios consentidos ao monstro são mentiras e subterfúgios para apascentá-lo, mas também novas faltas que se acumulam. O fio de Ariadne, que permite a Teseu retornar à luz, representa o auxílio espiritual necessário para vencer o monstro. O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto “o combate espiritual contra o recalque” (DIES, 189). Mas esse combate não pode ser vitorioso a não ser graças às armas de luz: segundo uma lenda, não foi apenas com seu rolo de fios que Ariadne permitiu a Teseu voltar das profundezas do labirinto, onde ele havia abatido o Minotauro com golpes de punhal, mas graças à sua coroa luminosa, com a qual ela iluminou as voltas escuras do palácio. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2020, p. 682-3)

Do ponto de vista simbólico, é significativo em Andresen o frequente combate do horror pela “luz marinha” ou “luz solar”, ainda que essa, em alguns momentos que estudaremos adiante, sucumba ao peso desse mesmo horror. O Minotauro, como símbolo do horrível e bárbaro, paira sobre os homens, assombra-os subitamente e é lembrete do “combate espiritual contra o recalque”: da necessidade de luta e testemunho contra o esquecimento dos traumas. Há mesmo mais de um poema denominado conforme o mito grego. Em geral, esses poemas em que o Minotauro se faz presente traduzem a mesma temática do medo e do assombro pela presença tão veemente do monstro como lembrança da barbárie. Observemos “O minotauro”:

Assim o Minotauro longo tempo latente
De repente salta sobre a nossa vida
Com veemência vital de monstro insaciado
(ANDRESEN, 2015, p. 690)

O poema sintetiza muito bem a fome insaciável do Minotauro pelas aliterações labiodentais e bilabiais – inclusive recurso recorrente nos poemas vindouros. Também noutros momentos, a figura bárbara é derrotada como em “O poeta trágico”, já agora sem combate direto com a fera neste poema também denominado “O Minotauro”:

[...] Devastada era eu própria como a cidade em ruína
 Que ninguém reconstruiu
 Mas no sol dos meus pátios vazios
 A fúria reina intacta
 E penetra comigo no interior do mar
 Porque pertença à raça daqueles que mergulham de olhos abertos
 E reconhece o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor
 E o mar de Creta por dentro é todo azul
 Oferenda incrível de primordial alegria
 Onde o sombrio Minotauro navega
 [...]
 Porque pertença à raça daqueles que percorrem o labirinto
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra

Outubro de 1970

(ANDRESEN, 2015, p. 628-9)

Nesta terceira versão do Minotauro, a poeta entregou à *retsina* grega em Creta e, logo em seguida, caminha pela ilha, cruzando mar, jardins e palácios. As imagens múltiplas e alternadas, os versos de extensão muito vária, a ausência de pontuação: o caos etílico fundamenta um tom onírico que é ameaçador quando a figura do Minotauro paira sobre o mar, embora o poema negue que o eu-lírico esteja embriagado. O eu, cindido como as ruínas de onde vem, mergulha na natureza plena. Sua sensação é de “fúria [que] reina intacta” perante a baixeza humana e ela não o abandona em seu reencontro com a plenitude marinha – nem quando o “sombrio Minotauro navega” por sobre si, perseguidor. E duas vezes o eu-lírico enuncia a “raça” à qual pertence sem defini-la. A repetição enfatiza uma filiação de luta tão longínqua que não se define. Ao fazê-lo pela segunda vez, o eu-lírico torna a um ponto original, o marco zero que é o labirinto cretense. Ali, em sua marcha rumo ao Minotauro que enfrentará afinal, a última recordação do eu-lírico é estar de posse do “fio de linho da palavra”: poesia que combate a injustiça poeticamente; poeta que, singrando “por mares nunca de antes navegados” (CAMÕES, 2010, p. 11), não esquece seu lugar e função.

De volta à função do(a) poeta, outro poema fundamental para percebê-la é “Procelária”:

PROCELÁRIA

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

As suas asas empresta à 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 sua força
 E do risco de morrer seu alimento

Por isso me parece imagem justa
 Para quem vive e canta no mau tempo.
 (ANDRESEN, 2015, p. 505)

É salutar ler “Procelária” em comparação com um dos poemas mais célebres de Charles Baudelaire, dadas as semelhanças e diferenças das metáforas que os poetas empregam:

O ALBATROZ

Às vezes, por prazer, os homens de equipagem
 Pegam um albatroz, enorme ave marinha,
 Que segue, companheiro indolente de viagem,
 O navio que sobre os abismos caminha.

Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,
 Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,
 Deixa doridamente as grandes e alvas asas
 Como remos cair e arrastar-se a seu lado.

Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!
 Ave tão bela, como está cômica e feia!
 Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo,
 Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!
 O Poeta é semelhante ao príncipe da altura
 Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
 Exilado no chão, em meio à corja impura,
 As asas de gigante impedem-no de andar.
 (BAUDELAIRE e ALMEIDA, 2010, p. 27)

O poema “O Albatroz”, aqui em tradução de Guilherme de Almeida, é reiteradamente referenciado como ponto alto da produção lírica baudelaireana e é útil ao momento por sua postura definidora do poeta na modernidade. A caracterização da ave está longe de elogiosa: “enorme”, “indolente”, “sem jeito e envergonhado”, “sem graça”, “cômica e feia”... A adjetivação ridiculariza o pássaro e, nada lisonjeiro, o poema estabelece sua semelhança com o poeta. O que há em comum é que este, posto no nível cotidiano, rés-do-chão, não alcança os temas grandiosos da poesia de outrora. Pretendendo voos altos com suas “asas de gigante”, o poeta moderno mal anda, mal escreve, mal inspira. O poema implica uma convocação de Baudelaire: que os poetas abandonem, como ele próprio, as temáticas grandiloquentes em prol

de uma poesia no alcance da mão: poesia chã, vulgar, ainda que formalmente clássica. Poesia moderna para meados do século XIX.

Sem que faça nenhuma referência direta a “O Albatroz” e apesar das diferenças de suas mensagens finais, “Procelária” estabelece um diálogo com o poema de Baudelaire por algum número de razões: o título e a temática aviária, seu contexto marinho, a métrica clássica, a divisão em quatro estrofes e a conclusão que estabelece uma metáfora. Pensemos sob que artifícios Andresen, tal como Baudelaire, aproxima poeta e ave, por que razões lhe “parece imagem justa / Para quem vive e canta no mau tempo”. Tanto o albatroz quanto a procelária são aves que sobrevoam o mar, com a diferença de que o albatroz, desengonçado e mais solitário exceto com seus pares monogâmicos, se aproxima mais dos humanos e de suas embarcações, enquanto a procelária é ave que se costuma ver em bandos sobre o mar turvo que antecede tempestades: “É vista quando há vento e grande vaga”. Se é semelhante ao poeta, é porque também este se aglomera quando encontra tempestades políticas. A procelária “faz o ninho no rolar da fúria”, tal como o poeta que encontra conforto na luta. Essa posição já se distingue daquela de “O poeta trágico”, quando foi preciso dominar o medo para agir e expô-lo para lutar. Agora, em “Procelária”, o conflito sociopolítico – o mar turvo e tempestuoso – é espaço que não é estranho ao poeta, pois é ali que ele pode agir “firme e cert[o] como bala”.

As novas estrofes de “Procelária” continuam confirmando a metáfora que se desvelará totalmente só ao término do poema. Entregues à tempestade, a procelária/poeta sobrevoa “os leões do mar [que] rugem nas grutas”, cujo ruído é sabidamente ensurdecedor como o dos apoiadores das tempestades sociais (fascistas, alta-burguesia, políticos interesseiros...). Também “sobre os abismos passa e vai em frente”: o poeta-pássaro testemunha os desafios que estão abaixo, porém passa ileso pelos riscos, continua sua luta de posse da palavra poética que denuncia os crimes testemunhados. Tendo mencionado o conforto do ninho primeiro, o eu-lírico volta a mencionar espaços de repouso (“a rocha o cabo o cais”) que o poeta-pássaro recusa, já que não se acomoda perante a barbárie que se anuncia nos céus; como observador atento, ousa encará-la (“faz da insegurança sua força / E do risco de morrer seu alimento”), mais uma vez superando o medo de “O poeta trágico”. Indo além, esse “risco de morrer”, “alimento” do poeta, pode corresponder à culpa de tantos sobreviventes, instados a agir em prol dos mortos que não o podem fazer. E, sendo “alimento”, é o que dá sustentáculo à existência de quem o recebe, nova razão de vida dos sobreviventes, que, sendo poetas, se tomam a função de incriminar e recordar.

Para encerrar este subcapítulo, resta um poema a comentar, “Camões e a tença”:

Irás ao Paço. Irás pedir que a tença
 Seja paga na data combinada
 Este país te mata lentamente
 País que tu chamaste e não responde
 País que tu nomeias e não nasce

Em tua perdição se conjuraram
 Calúnias desamor inveja ardente
 E sempre os inimigos sobejaram
 A quem ousou seu ser inteiramente

E aqueles que invocaste não te viram
 Porque estavam curvados e dobrados
 Pela paciência cuja mão de cinza
 Tinha apagado os olhos no seu rosto

Irás ao Paço irás pacientemente
 Pois não te pedem canto mas paciência

Este país te mata lentamente
 (ANDRESEN, 2015, p. 642)

Ainda tratando da função do poeta para Andresen, esse poema é exemplar quanto ao modo como a sociedade lida com seus artistas, incluído aí aqueles mais influentes no campo histórico. Tomando por base a dependência financeira de Camões, cuja tença (pensão governamental) nunca lhe era paga na data correta, Sophia Andresen termina falando da condição sua e dos demais artistas no mundo. O recurso da interpelação pelo “tu” coloca o leitor na pele do poeta épico, gera empatia pela condição dos artistas e cria uma ambiguidade: pensando na recepção de sua poesia, o leitor é posto na mesma condição de assassinato moroso, que pode se dar de formas “Tão sábias tão subtis e tão peritas / Que nem podem sequer ser bem descritas” (ANDRESEN, 2015, p. 481). A propósito de uma célebre oitava camoniana (*Lus*, 10, 145), em que o poeta maior alega ter cantado e sido, mais que ignorado, menosprezado pela pátria “surda e endurecida” – ademais de cobiçosa e rude –, Andresen também comenta:

Devemos meditar na expressão “gente surda”: nestas duas palavras, Camões identifica aquela muito especial desatenção que a sociedade portuguesa dispensa àqueles que ousam uma atitude de liberdade e de criação. Pois a surdez não é dedicada apenas ao poeta, mas igualmente ao músico, ao pintor, ao arquitecto, ao sábio. O poeta é mesmo aquele que resiste melhor. (ANDRESEN, 1981, p.156 apud SILVEIRA, 2019, p. 171)

Já agora, eis o modo como Silveira (2019, p. 167) interpreta a mesma oitava camoniana (*Lus*, 10, 145): “Seria melhor para mim que a minha lira ou a Proposição ao Canto por mim regida destemperasse e produzisse ruído desconcertado, e que multidões de homens discordassem de mim, do que eu, sendo um, viesse a entrar em desacordo comigo mesmo e

contradizer-me”. Autorresponsabilidade e coerência interna: se nós propomos uma leitura de viés testemunhal, devemos ter em conta essas duas qualidades implícitas na interpretação de Silveira. Se encararmos o poema como uma reflexão sobre o estar dos poetas no mundo, somos naturalmente levados a aproximar Sophia Andresen (e quaisquer poetas que testemunham a barbárie) da condição de ignorada pela “gente surda”. Mesmo se lança mão do recurso de nomeação das coisas, não basta da mesma maneira como não bastou a Camões: “País que tu chamaste e não responde / País que tu nomeias e não nasce”.

Este último verso, “País que tu nomeias e não nasce”, tem peso especial perante o ato de nomeação, que é central no pensamento e projeto andresenianos. Note-se que sequer Camões, o poeta maior da língua portuguesa, foi capaz de nomear e fazer nascer esse país ainda pleno de injustiças do século XVI ao XX. Ao se arrogar idêntica tarefa, nossa poeta joga com o que foi impossível para outros, mas ainda assim assume a postura por crer no poder do Verbo. Veremos no subcapítulo 3.6 que a nomeação de Sophia Andresen não será em vão graças às transformações que a Sophia biográfica vinha gestando poética e empiricamente – e que, como o país, enfim nascem.

No poema, a presença de advérbios de modo (“lentamente”, “inteiramente”, “pacientemente”) contribui ritmicamente para frisar a morosidade institucional em apoiar o poeta, quando não da sociedade que, pela oitava camoniana, sequer o escuta. Ainda, não deixa de surpreender o excepcional pessimismo do poema em análise comparado aos anteriores. A chave de compreensão, todavia, está na revolta que gera ação. Desgastado, iludido, paupérrimo, Camões “[irá] ao Paço [irá] pacientemente / Pois não [lhe] pedem canto mas paciência”. Ele, como Andresen, termina entregando os dois: o canto malquisto e a paciência imposta. A desilusão não o condena ao silêncio. A prova está em que a obra camoniana ainda se escreve e sobrevive aos séculos. No caso de Andresen, também sobrevive seu testemunho. A poeta manteve postura de afronta e, com a Revolução, sua obra encontra ainda mais ressonância do que tivera. O poema “Camões e a tença”, sendo filho da época, necessariamente reflete algo de como os poetas (e as testemunhas!) ainda hoje, são tratados e de como resistem ao sufocamento de seu canto e sua vida.

3.2 Marcadores circunstanciais: Espacialidades e temporalidades presentes

Um elemento bastante comum de se encontrar em textos de teor testemunhal, em prosa ou em verso, são os marcadores circunstanciais. Trata-se de referências diretas a um tempo e espaço presentes, a um “aqui e agora”, frequentemente por meio de datas e contextualizações.

Tais referências estão no poema-canção “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s, cujo gênero exige, obviamente, a datação prévia de tudo quanto se diga; no título da “Elegia 1938”, de Carlos Drummond de Andrade; e, como analisado por Paula (2017), no poema “Iniciação do prisioneiro”, de Thiago de Mello, em que se contextualizam, com surpreendentes detalhes, data, local e uma lista de companheiros presos junto ao poeta. Quando explícitos, observamos que esses marcadores podem acontecer em diferentes espaços: (i) no título dos textos, fazendo do espaço-tempo histórico seu tema central; (ii) após o título, mas previamente aos textos, feito preâmbulo ou epígrafe; (iii) no decorrer dos textos, o que costuma acentuar um caráter narrativo; ou (iv) ao término dos textos, como detalhe que informa data de escrita ou de finalização do texto.

O último é o caso das Artes Poéticas III e V de Sophia Andresen, que mencionam a primeira apresentação pública dos textos e contextualizam-nos em eventos públicos (em destaque a Arte Poética III, lida como discurso em um evento literário que ganhou contornos políticos). Também é o caso de *O nome das coisas* quase inteiro, pois o livro com frequência apresenta data e até cidade de escrita no finalizar dos poemas – vide “Lagos I” (ANDRESEN, 2015, p. 667), que menciona a cidade no título e, ao término do poema, cita cidade e data de escrita às vésperas da Revolução dos Cravos: “Lagos, 20 de Abril de 1974”. *O nome das coisas* exemplifica, além do mais, as datações que *antecedem* seus poemas, já que, como vimos (conf. subcapítulo 1.2), os capítulos I e II do livro são nomeados pelos anos da década de 1970 em que os poemas foram compostos.

Uma dupla exemplar dos marcadores i e ii são os poemas que nos propomos a analisar agora. Ambos são provenientes do *Livro sexto* e ganham destaque por sua presença na antologia manifestamente política *Grades* dos anos 1970, por isso geram interesse maior neste trabalho. Vejamos o primeiro dos poemas:

PRANTO PELO INFANTE D. PEDRO DAS SETE PARTIDAS

(poema escrito na noite de 17-12-1961, e interrompido pela notícia da entrada dos soldados indianos em Goa)

Nunca choraremos bastante nem com pranto
 Assaz amargo e forte
 Aquele que fundou glória e grandeza
 E recebeu em paga insulto e morte
 (ANDRESEN, 2015, p. 480)

O título apresenta-nos o antigo regente D. Pedro, Duque de Coimbra, vulgo D. Pedro das Sete Partidas. Remeter-se à história portuguesa não é novidade na poética de Sophia

Andresen e ela segue esse padrão no poema acima, no qual anuncia um pranto por esse nobre que foi essencial para a expansão portuguesa no além-mar. Embora ele tenha sido detraído em vida e até tempos depois, as revisões historiográficas passaram e ver nele um exemplo de modernizador, reformista e até diplomata pelas viagens que resultaram na alcunha cristalizada. D. Pedro pavimentou o caminho dos descobrimentos que tanto povoam o imaginário luso e de Sophia Andresen. Assim como fez em “Camões e a tença” em *Dual* (ANDRESEN, 2015, p. 642), a poeta se arroga o dever de denunciar a “a suprema ignomínia” a que D. Pedro foi submetido. Em um de seus muitos eu-líricos pluralizados, Andresen se inclui entre os que nunca chorarão o bastante um nobre que proporcionou “glória e grandeza”, mas a quem seu país só entregou “insulto e morte”, como tantos compatriotas do seu e de outros tempos. A comparação, naturalmente, é nossa; não se explicita no poema, mas é possível considerá-la em face do seu contexto de escrita.

Por fim, vale comentar a estrutura desse “Pranto...” de modo tão breve quanto a sua extensão: é um quarteto com respectivamente 12, 6, 10 e 10 sílabas poéticas. Ao tratar de uma figura clássica, é coerente adotar uma metrificacão igualmente clássica nos versos, que não perdem sua musicalidade apesar do tom queixoso. Antes, essa musicalidade fica acentuada: o primeiro verso está marcado pela assonância de vogais nasais chorosas, enquanto os dois versos seguintes frisam vogais abertas e orais. O último verso, que rima com o segundo (“forte”/“morte”), tem ênfase nas vogais tônicas arredondadas e no [t] plosivo de “insulto” e “morte” e na aliteração bilabial de “recebeu” “paga” e “morte”, que metaforizam sonoramente, nesse último verso, o desgosto com o fato constatado.

Afirmou a poeta: “[O]s descobrimentos não são apenas uma obra cultural, mas um ato cultural” (ANDRESEN, 1981, p. 160 apud SILVEIRA, 2019, p. 173). Ainda que celebre os descobrimentos no que têm de invenção e fundação, metáfora de coragem e abertura a mundos mais justos possíveis, Sophia Andresen reconhece as contradições históricas da chamada Era dos Descobrimentos portuguesa. Seu projeto, por isso mesmo, autoriza a inclusão de uma epígrafe brusca, índice de veracidade que instaura uma feliz coincidência: a de que estivesse compondo um poema elogioso do início dos descobrimentos e que agora, no corpo desse mesmo poema, se imponha um corte circunstancial, o qual anuncia o fim daqueles descobrimentos históricos com a independência das novas terras. No mesmo mês de dezembro em que séculos mais cedo nascera D. Pedro das Sete Partidas, a mui antiga colônia de Goa foi ocupada em 1961 por soldados indianos que cobravam a reunificação da nação histórica desmembrada por Inglaterra, França e Portugal. O acontecimento traz à tona o fim dos colonialismos mundo afora, já que, na mesma época, as “províncias” africanas de Angola e

Moçambique davam os primeiros passos rumo a sua Guerra de Independência. Para Portugal, tratar-se-ia de Guerra Colonial, e o poema seguinte ao “Pranto pelo infante D. Pedro das Sete Partidas” autoriza antevê-lo. Eis o “Pranto pelo dia de hoje”:

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
 (ANDRESEN, 2015, p. 481)

Que processo é esse pelo qual um novo poema parece surgir daquele primeiro? A semelhança dos títulos e dos versos iniciais não há de ser gratuita. O lampejo da História teria exigido à inspiração de Andresen que se transmutasse? Se sim, é prova de que a inspiração não se processa alheia ou fora da existência dos homens. Siamesa dessa existência, a inspiração alcança o poeta no alto de sua torre de marfim até ao testemunhar o horror pelas longínquas janelas dessa torre. Bifurcado, o verso inicial do primeiro Pranto cede espaço, no segundo poema, ao sentido da visão no primeiro e terceiro versos (“quando vemos”), visão esta de quem vê e se *revolta*, vê e *denuncia*, vê e *poetiza*. Parece, pois, que o poema original é parodiado pela sua própria escritora, que tateia desde um ponto de partida conhecido (o primeiro poema lamentoso) rumo ao absurdo do horror humano (a guerra que se instaura).

Será que o poema original terminaria onde parou ou continuaria, não houvesse chegado a notícia da invasão naquele instante da escrita? Naturalmente, o questionamento é especulativo e jamais o saberemos. O que, sim, sabemos é do produto final, que, como inúmeros poemas andresenianos, equilibra-se bem em sua pequenez, a qual garante um instante de realização poética, mesmo deixando dúvidas quanto à sua (in)conclusão. Comparado com o primeiro, o segundo poema expande-se em tamanho: é curto, mas com o dobro de versos do poema original. Seus oito versos compõem-se quase só de decassílabos ou de métrica próxima com rimas entre todos os versos. Em Andresen, a urgência do falar rara vez impõe a inconsistência métrica entre versos. A inspiração e o projeto poético sempre presente conduzem à naturalidade da métrica clássica de Andresen, haja vista que a forma do verso quer remediar os conteúdos desastrosos aos quais dá forma no poema. Assim, o mínimo que a poeta exige de seus versos é a dignidade da forma como conserto do mundo.

O título do segundo poema não revela que “dia de hoje” é esse a que faz menção, todavia a epígrafe do poema anterior deixa a sugestão de que se trata do mesmo 17 de dezembro.

Embora possamos assumir uma crítica direta à reação militar em Goa, a ausência de marcadores espaciais no segundo poema abre margem para pensá-lo em qualquer contexto em que “o gesto criador é impedido” (ANDRESEN, 2015, p. 481). Serve para pensar no colonialismo em África, ou, agora metalinguisticamente, serve até para pensar no “gesto criador” do artista, perseguido em sua luta anticolonial, antiditatorial, anticapitalista ou simplesmente antidesigualdade. Nesse quadro, além da tortura e da morte, há formas outras de censura “Tão sábias tão subtis e tão peritas / Que nem podem sequer ser bem descritas”. Em síntese, a ambiguidade do “gesto criador” (criador de quê? Da independência? Ou da obra de arte?) é proveitosa para pensar as condições concretas dos anos 1960, das quais Sophia de Mello Breyner Andresen é testemunha. Se o “gesto criador” da própria poeta também sofria com escusas perseguições no Estado Novo, o “nós”, sujeito oculto do verbo “vemos”, pode necessariamente incluí-la em sentido biográfico.

Leitura digna de nota é a de Helena Conceição Langrouva, que enxerga no “gesto criador” a capacidade portuguesa de nomear mundos e que, na contemporaneidade, se perdeu em meio à perseguição institucionalizada:

No poema Pranto pelo dia de hoje, Sophia denuncia com firmeza a impossibilidade de verdadeiramente chorar quando vê a audácia de criar e de lutar ser destruída por artifícios e violências, traduzíveis e intraduzíveis em palavras [...]. A destruição da capacidade criadora do povo português é uma realidade que preocupa Sophia e que justifica alguns aspectos da despersonalização do mesmo povo, impedido de se exprimir pela violência instituída. (LANGROUVA, 1982)

A noção de despersonalização, a examinar com mais cuidado adiante, também se encontra em outro poema sobre Goa, em que o eu-lírico não se pronuncia com explicitude:

EM MEMÓRIA

Por Goa sacrificado
Foi morto e foi esquecido

Malhas que o império tece
Mesmo depois de perdido
(ANDRESEN, 2015, p. 639)

O título lapidar e o marcador temporal “Goa” deixam inequívoco o contexto de guerra colonial. Trata-se de mais uma pílula poética que chega ao ponto nevrálgico muito rapidamente. Com dois dísticos heptassílabos, de fácil recordação pela rima, “Em memória” segue evocando os soldados mortos, se bem que aqui, ao contrário do poema “Guerra ou Lisboa 72” (conf. subcapítulo 3.4), aquele que combateu pela pátria foi esquecido tão rápido quanto foi morto, o

que se sugere pela pequenez dos versos e pela repetição de interlocuções no segundo verso. Mais duro é o segundo dístico, no qual a metáfora do tecer é aplicada ao império colonial português. Neste caso, a metáfora é crítica à tentativa de manutenção desse império. O “esquecido” do soldado na primeira estrofe ecoa, pela rima, no “perdido” do império: a fragilidade de ambos se ressalta e o império, na comparação indireta, se apequena, reforçando a mensagem de “mesmo depois de perdido”. Assim sendo, o título “Em memória” guarda mensagem intencionalmente ambígua: lamento testemunhal pelos mortos em vão e ironia relativa ao império falecido, ambos sinalizados pela memória poética da lira de Andresen.

Passemos aos marcadores implícitos. O marcador do segundo poema se enquadraria nessa linha, não fosse o primeiro poema com que claramente dialoga e que determina a interpretação do segundo. Muitos dos poemas de Andresen, entretanto, referem-se a um “aqui e agora” sem definição cabal, que é fácil interpretar como o Portugal salazarista ou como o mundo contemporâneo numa acepção genérica. O teor testemunhal desses poemas também se deixa compreender, entre outros recursos, por intermédio desses marcadores implícitos. A urgência do teor testemunhal permeia todo o “aqui e agora” de que fala o eu-lírico. É preciso referir-se constantemente às condições de vida do tempo presente para modificá-las, isto é, insistir em presentificar as torpezas observadas para dá-las a ver ao leitor. Simultaneamente, tratando agora de Andresen em específico, o desencanto é contrastado pelo otimismo antropológico que distingue o mundo da torpeza e o mundo da justiça, sendo este alcançável com a refundação daquele. Que fique claro: não se trata de um aqui *versus* um lá, mas, sim, de dois *aquis*: um evidente no horror ineludível e outro pulsante no interior do possível humano.

Quanto ao espaço, Sophia Andresen faz uso de algumas construções repetidas de modo igual ou semelhante em vários poemas. Fala-se (grifos nossos) da “[...] gente em quem / Um **país** ocupado / Escreve o seu nome” (“Esta gente” – ANDRESEN, 2015, p. 508), do “**país** de espanto e de tumulto” (“Dual” – ANDRESEN, 2015, p. 609) e da “vida errada num **país** errado” (“Poema” – ANDRESEN, 2015, p. 715). Em oposição, “Eis aqui o **país** da imanência sem mácula / O reino que te reúne” (ANDRESEN, 2015, p. 625); fala-se também de recomeçar “[...] a busca / De um **país** liberto” (“Esta gente” – ANDRESEN, 2015, p. 508), que “O meu **país** se invoca e se projecta” (“Lagos I” – ANDRESEN, 2015, p. 667), que “Foi um **país** que eu encontrei de frente / Desde sempre esperado e prometido / [...] / O **país** linear e transparente” (“Lagos II” – ANDRESEN, 2015, p. 683-684).

Dessa sequência de citações, fica evidente a existência de dois Portugais em Andresen ou, mais amplamente, de dois mundos distintos. O título da obra *Dual* sintetiza realmente bem essa divisão entre um país oprimido que vive sob invasão ditatorial e um país prometido,

projetado, que surge como espaço que já existiu (“eu [o] encontrei de frente”) e que ainda se presentifica (na redundância poética de “Eis aqui o país...”). O teor testemunhal reside tanto naquilo que cerceia politicamente o país da poeta e que ela declama em versos quanto, em um sentido mais amplo, no testemunho que ela dá do mundo do possível que sua poesia enxerga.

Sophia Andresen utiliza-se de recurso correlato para falar da temporalidade dividida. Vejamos o caso do poema “Data”. Seu título é, contraditoriamente, “Data” sem data, tempo indeterminado pairante sobre os homens. Sua presença quase fantasmagórica desse modo coloca em cena uma universalização da “Data” que intitula o poema: é uma data qualquer e é toda data que, no mundo contemporâneo, submete os homens aos desígnios da temporalidade assombrosa do “país ocupado”. Não se consegue precisá-la porque o tempo em que ocorre persegue os homens:

DATA

(à maneira d’Eustache Deschamps)

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 mordaza
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça
(ANDRESEN, 2015, p. 483)

Eis um poema com três quartetos que obedecem rigidamente a um esquema de três decassílabos iniciais seguidos de um hexassílabo final. Os versos todos usam a anáfora inicial “Tempo de” ou “Tempo que”. Esse padrão rítmico e de conteúdo estabelece uma circularidade interna aos versos e que atravessa todo o poema. Constrói-se um tempo inescapável que justifica a perseguição assinalada anteriormente: o tempo do agora condiciona os homens aos horrores elencados através dos versos e, mesmo se houver horrores não listados, o poema termina com os potenciais horrores em aberto: “Tempo de ameaça”.

Ao contrário dos versos finais das estrofes anteriores, perfeitos hexassílabos, o último verso se baseia numa construção mais peculiar. Ele só será hexassílabo se separarmos “de” e o

“a-” de “ameaça”, o que infringe a escansão mais estabelecida tradicionalmente. Assim, ou o lemos como pentassílabo (afrontando o padrão que o poema todo obedece), ou o lemos como hexassílabo (exigindo uma pausa mais longa e inusual em um momento chave do poema). A retração métrica do verso final ou a pausa entre sílabas fundíveis induzem em todo caso a um estranhamento que não é outra coisa senão, metaforicamente, a própria ameaça que o verso anuncia. Contribui para essa leitura as aliterações da consoante fricativa alveolar [s] em toda a última quadra, gerando ainda mais tensão.

Por fim, “à maneira de Eustache Deschamps”, na epígrafe, deslinda sutilmente no poema sua intencionalidade de teor testemunhal. Deschamps foi um poeta francês da Baixa Idade Média responsável por estabelecer algumas formas tradicionais do cancionero medieval. Faz sentido citá-lo em um poema cuja musicalidade tem marcadamente tom medieval, seja pelas repetições, seja pela métrica padronizada. Indo além dessa leitura, é preciso considerar que a produção lírica de Deschamps “testemunhava” os acontecimentos históricos que o escritor vivia (DRUCIAK, 2018). Citá-lo significa, para Andresen, reconhecer sua idêntica posição de testemunha perante os fatos que se desenrolavam, porém, tal qual Deschamps, testemunha ativa e partícipe em seu tempo, já que nossa poeta não se esquivava da política concreta nem de elementos políticos em sua escrita.

3.3 Recursos expressivos: Sonoridade, pontuação, substantivos concretos e subversão sógnica

Além dos marcadores espaciais e temporais, há em Andresen uma série de recursos estéticos que refletem, de um modo ou outro conforme o poema ou livro, uma dimensão ética determinante na arquitetura lírica. Em nada se trata de recursos gratuitos, haja vista sua recorrência através dos anos 1960-70 e suas possibilidades de interpretação dado o contexto, o assunto e o modo como os poemas se articulam. Sobre essa relação entre ética-estética, Seligmann-Silva (2003, p. 57) assevera que:

A escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos. Um real traumático exposto pode não ser compreendido, e ainda, não ser aceito, quando seu impacto é intolerável. A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. A memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético.

Repetimos: os recursos estéticos, portanto, têm a função de “preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público”. Esse ato de preservar ocorre, em poesia, de formas

dísparos. Há escritos, por exemplo, que se valem de uma caracterização afoita, a qual sugere a urgência do denunciar. Outros escritos optam por um trabalho mais depurado, mas não necessariamente superior, pois sua realização implica, costumeiramente, uma reflexão mais prolongada sobre o processo histórico, ou por vezes guarda-se maior distância dos acontecimentos (do alto da torre de marfim!) para observá-los com mais minúcia. Consideramos que Sophia Andresen esteja mais alinhada com essa segunda ocorrência, ainda que seus textos se produzam, não raro, no calor dos acontecimentos. Seu senso estético, no entanto, impede qualquer forma de poesia mal realizada, panfleto em que a dimensão estética é subcategorizada. A dimensão estética, para nossa poeta, é um espaço de reflexão tão forte e consistente quanto aqueles espaços onde a dimensão ética parece se sobrepor.

Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos. (GINZBURG, 2008, p. 4)

Essa “incorporação de componentes artísticos” se acerca da noção de “realismo de linguagem” empregada por Haroldo Campos em ensaio acerca de Joseph Kafka, porém uma aproximação a Sophia Andresen é bastante factível. Isto afirma Campos (1997, p. 133-4):

[A linguagem] é transformada por ele em realidade primeira e com ela ele confronta – mensura – a realidade exterior, metonimicamente recomposta, para configurar em toda a contundência sua visão da existência social alienada do homem. No choque, a realidade exterior se desvela e se desmistifica, pois significantes comuns [...] recebem significados incomuns (a seleção e a hierarquização desses significados é inusitada). Em contraste com a realidade do papel, feita de palavras (verdade formal instituída em realidade primeira), os conteúdos da realidade empírica são redistribuídos como se alguém houvesse, com gesto aparentemente arbitrário, confundido os seus casulos e encaixes. Nos significantes previstos adentram significados imprevistos, que, não obstante, carregam em si alguma verossimilhança posicional, pois foram colhidos na realidade empírica, apenas graduados segundo pontos focais novos [...].

No caso kafkiano, Haroldo de Campos enfatiza a linguagem burocrática alienada que se torna literária e, por isso mesmo, reflete essa “existência social alienada do homem”. Pensando em Sophia Andresen, é frequentemente esse reflexo que ela obtém ao incorporar elementos diversos dos de Kafka, ainda que com efeitos comuns. Veremos adiante como o “realismo de linguagem” de Andresen imprime, “no fio das sílabas” (MARTELO, 2010), uma sonoridade e um ritmo particulares que imitam a natureza, criam-lhe choques e contrapontos até o cume de subverter completamente os signos e seus significados pré-estabelecidos (inclusive clichês

perante a crítica). Esse “realismo de linguagem” também é responsável por indissociar os conteúdos de denúncia das construções formais: de ofegantes pontuações ausentes à concreitude de substantivos que aproximam significantes do significado que nomeiam. Vale lembrar que essa ordem de realismo adota formas distintas a depender do contexto poético em que surge, daí que dadas movimentações de inversão sígnica sejam, a posteriori, revistas pela autora (vide subcapítulo 3.6). É sinal de que o tal “realismo de linguagem” andreseniano não é fórmula estanque, dado reformar-se conforme as transformações textuais que tenta açambarcar.

Em suma, questionando a barbárie testemunhada, manipulando a linguagem atentamente, equilibrando ética e estética, mantendo-se coerente com seu projeto artístico, Sophia de Mello Breyner Andresen trabalha com recursos relevantes. Entretanto, se, segundo Ginzburg (2008, p. 5), o romance de testemunho rompe com as regras literárias burguesas e canônicas, como Andresen, em poesia, rompe com o *statu quo* do Portugal salazarista? Analisemos alguns dos recursos mais presentes na poesia de Andresen e seus exemplos devidos.

Em se tratando de poesia, certamente a musicalidade é um recurso importante. Será, no entanto, discutida mais extensamente ao longo da análise de cada poema do modo como fizemos nos subcapítulos predecessores. Sobre a musicalidade de Andresen, há de se mencionar a preferência pelo verso tradicional e pelo tom clássico do dizer. A musicalidade da poeta concebe (e não cede inocentemente) espaço à rima interna e externa, às aliterações e assonâncias, à busca de termos precisos e sonoros que alcancem resultado e efeito conforme as mensagens desejadas. A influência do cancionero tradicional não é em Andresen forma de concessão ao som fácil que encanta sem porquê nem para quê. Vemos em muitos poemas inclusive como a musicalidade serve com frequência para estabelecer contrastes, retesamentos poéticos e até oposições na semelhança. Que o digam poemas como “Data”, do subcapítulo anterior, e “Brasil 77” e “Não te esqueças nunca”, analisados no subcapítulo 3.4.

Outro recurso expressivo do que seria uma “ruptura testemunhal” em Andresen é a quase ausência de pontuação em sua escrita lírica. A bem da verdade, a poeta vale-se pouco de pontuação final em boa parte de sua escrita poética dos anos 1960 adiante, estabelecendo, curiosamente, um contraste com a preferência pelo verso clássico, no qual a tradição cobra a manifestação de pontuação escoreita. A ausência de pontuação pode ser lida, na poesia andreseniana em geral, como recusa de limitação do poema. O ponto final e símiles marcam o espaço em que o verso se encerra, mas Andresen frequentemente opta pelo cavalgamento ou por poemas curtos onde a mensagem se realiza nos versos finais. O ponto final tende, graficamente, a delimitar o efeito do poema, quando o desejo da poeta é que seu efeito vá além da representação gráfica. Vale lembrar que a poesia era, pelo histórico de Andresen nas Artes

Poéticas, coisa dada pelo real. Se essa visão infantil subsiste, é possível que a poeta recuse, em vários pontos de sua obra, qualquer captura da poesia que a circunscreva. O poema que o faz, nessa lógica, impediria que a poesia fosse ação concreta transformadora do real.

“Brasil 77”, mencionado agora há pouco, é um exemplo de poema onde a ausência de pontuação final gráfica dá a ver um sentido de expansão positivo quanto à força do país que Andresen (2015, p. 912) homenageia:

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

A ausência gráfica de pontuação também reforça, pela expansão dos versos elogiosos, o que há de crítica ao “Brasil que tortura / [ao qual] Só podemos dizer não” (ANDRESEN, 2015, p. 913). Nesses versos finais de cada estrofe, é o ato de falar que pontua o verso, não uma expressão gráfica que contenha até onde o verso deve ressoar. Terminar com um “não” assim, aberto, despontuado, abre alas para que o mesmo “não” retumbe país afora, fazendo da negativa lírica ação entre os homens.

Agora pensando no otimismo da poeta, o poema “Revolução” (conf. análise no subcapítulo 3.6) também é determinado pelo recurso da pontuação gráfica ausente. As cinco estrofes ecoam umas às outras e parecem complementar-se. Uma mesma longa frase comparativa parece surgir, efeito impossível com uma pontuação que encerrasse os versos. Ao mesmo tempo, cada verso, mesmo sem pontuação final, principia com letra maiúscula. Portanto, a poeta consegue guardar a unidade independente de cada verso, o que é central para o fino tecido poético, ao mesmo tempo que conecta todos os versos pelo recurso ausente da pontuação, forjando em poesia a unidade das coisas. O zênite do poema é seu fim: “Como arquitetura / Do homem que ergue / Sua habitação” (ANDRESEN, 2015, p. 669). O desejo de incontidência alcança ponto máximo nesse momento em que o verbo, no tempo presente, traz a cena da “Revolução” do título para o agora em que se lê o poema. Novamente, a ausência de ponto final abre margem para que a construção comece tão logo termine o poema – ou, dito de

outro modo, para que sua poesia perdesse na construção arquitetônica infinda, forma que antecipa o conteúdo vindouro.

A importância do conteúdo em relação à forma retoma o “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” (SALGUEIRO, 2012). A forma é importantíssima em literatura e especialmente em poesia, mas, no pensamento de Andresen, conteúdo é tão determinante quanto forma na construção de um mundo de justiça. E, nesse “projecto poético”, forma e conteúdo só podem acontecer fundidos, sob o risco de esteticismo estéril ou de panfletarismo raso. Entre os recursos que a poeta mobiliza na construção do mundo de justiça estão os supracitados e, agora, os substantivos concretos. Estes que têm presença destacada do primeiro ao último poema de Andresen. Literalmente, aliás, como neste primeiro poema de *Poemas*:

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias.
(ANDRESEN, 2015, p. 61)

E também neste último poema de Andresen a ser divulgado, inédito que era, sem título como o de cima e do qual reproduzimos os versos finais:

A minha vida está vivida
Já minha morte prepara
Seu pó de beladona
Viajarei ainda para me despedir das imagens
Antes de despir a túnica do visível
[...]
Mas como despedir-me deste sal
Deste vento inventor de degraus e colunas
Como despedir-me das pedras deste mar
E deste denso amor inteiro e sem costuras
(ANDRESEN, 2015, p. 949)

Quanto à pontuação, os poemas diferem. As primeiras obras da poeta são marcadas por um maior rigor à maneira da norma culta com predomínio de sinais de pontuação até o advento do *Livro sexto*. Até então, como vemos no primeiro poema, anunciava-se uma realidade temerária, mas havia um sentido de contenção no uso da vírgula e do ponto final. Nesse primeiro poema, ainda que sejam os substantivos abstratos a prevalecer, é notável que o último substantivo a surgir seja um substantivo concreto tão significativo quanto “mãos”. “Mãos [que nunca] ficam vazias”, espaço de (re)criação constante que se anuncia a partir desse poema. “A mão traça no branco das paredes / A negrura das letras” (ANDRESEN, 2015, p. 573), letras

fruto da inspiração, da intuição, mas de uma vontade de mudança. As mesmas mãos que são símbolo da agência humana e instrumento corpóreo de ações da inspiração poética. Apesar dos pesares, as mãos do eu-lírico são substantivos tão concretos quanto a realidade em que podem agir, convertendo sonhos em exaltação, possibilidade em realidade.

Também são as mãos que simbolizam o aceno da despedida. No último poema de Andresen, dá-se um aceno poético à vida que “está vivida”. Sendo um poema posterior aos anos 1960, já existe uma recusa assumida dos restritivos sinais de pontuação equilibrada ao uso do verso clássico preferencial. Nesse poema, os substantivos concretos já são os que prevalecem, com destaque para a última estrofe, na qual o eu-lírico andreseniano parte, na despedida, dos substantivos e elementos concretos do mundo litorâneo (“sal”, “vento”, “degraus” etc.) para dar seu mergulho na morte preparada. No último verso, em procedimento inverso ao do primeiro poema, há um substantivo abstrato, “amor”, cuja presença vem em paralelismo com os demais substantivos que o eu acaba de mencionar. Se, para parafrasear a Arte Poética, “o poema não explica implica (sic)” (ANDRESEN, 1977), os substantivos concretos tampouco explicam, mas implicam os abstratos, como o “amor inteiro e sem costuras” do verso derradeiro. Procedimento aliás de todo contrário à poesia que se alheia do social, dado que, em Andresen, é na perseguição do real que se constrói o mundo da justiça, e não na abstração alheada, cujo impacto no mundo sensível é limitado, quando não afetado.

Um poema mais que revela o poder dos substantivos concretos em Andresen é “Pátria”:

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 exactidão
 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 minha pátria e meu centro

Me dói a lua me soluça o mar
 E o exílio se inscreve em pleno tempo
 (ANDRESEN, 2015, p. 479)

“Pátria” tem, excepcionalmente em Andresen, uma estrutura de estrofes bastante variadas: totaliza seis, porém de tamanhos sem paralelo com seus respectivos 3, 4, 1, 6, 4 e 2 versos cada. Quanto à métrica, predominam os versos longos entre 10 e 13 sílabas poéticas, não obstante a penúltima estrofe utilize versos heptassílabos em seu ato de nomear as coisas pelos seus substantivos concretos. Essa exceção é relevante porque a estrofe cita as “mesmas vinte palavras” repetidas na poesia de Sophia Andresen. Chegam quase literalmente às vinte se, às onze da quinta estrofe, somarmos outras relevantíssimas presentes no correr do poema: “país”, “luz”, “muro”, “sol”, “palavras” etc. Assim, é um poema em que os substantivos abstratos não têm grande manifestação, ainda que estejam supostos ou implicados na potência abstrata, (re)criadora de mundos, dos substantivos concretos.

Os substantivos concretos testemunham essa capacidade lírica de transformação. Andresen (2015, p. 575) já dizia em “Poema” que “A frase que de coisa em coisa silabada / Grava no espaço e no tempo a sua escrita”. Realmente, em “Pátria”, o eu-lírico parece enunciar sílaba por sílaba os substantivos concretos. A maior separação gráfica da penúltima estrofe reforça a importância da leitura pausada de cada palavra para construção de seu efeito de sentido. O travessão que dá início à estrofe e o vocativo final iniciado por “Ó” trazem o poema para o universo da declamação. O poema só se realiza no poder de uma ação, portanto: a do falar para que seja, nomeação que converte poesia em realidade. Toda a arquitetura do poema antecipa que o enunciar dos substantivos concretos se dá pelo “país”, pelos “rostos” dos cidadãos, pela “limpidez” das coisas, até pelas “palavras”. Fala-se em nome de outros, em testemunho deles: “país”, “rostos”, “limpidez” e “palavras”. Por fim, mesmo falando, o eu-lírico sabe que seu projeto lírico está comprometido na pátria dividida. O exílio se inscreve em sua vivência e deve ser nomeado também, como cada coisa que foi enunciada antes, para daí se proceder à revisão do mundo. Ou isso, ou o tempo seguirá sendo de exílio (substantivo concreto para os que partiram; substantivo abstrato para os que ficaram).

Dando continuidade ao elenco de recursos, resta comentar o que denominamos uma subversão sígnica na lírica de Andresen. Seu teor poético revela uma dimensão política no desmonte que a própria poeta opera naquilo que seriam lugares comuns de sua lírica. Face ao absurdo que a poeta testemunhava, sua escrita não poderia passar incólume. Esta, marcada por elementos marinhos, litorâneos, solares e helênicos, passa por essa espécie de subversão sígnica: os mesmos elementos vinculados a uma positividade se tornam elementos opressivos

no contexto ditatorial. Vai se processando um desmonte ou ressignificação de elementos que, em Andresen e mesmo fora de sua poética, são lugares-comuns da libertação e da plenitude. Trata-se de um retesamento lírico progressivo à medida que o que estava previamente dado como certo se tensiona sob formatos imagéticos imprevistos.

O poema “Exílio”, que examinamos brevemente no subcapítulo 1.2, é um exemplo dessa tendência ou recurso estético. Nesse poema e nos que analisaremos mais à frente, ocorre uma inversão ou subversão de valores que transforma em negativos aqueles signos comuns à poética de Andresen referidos na análise anterior – os substantivos concretos. As mesmas “vinte palavras” que a poeta entoa em todo o seu percurso lírico são convocadas, em poemas relevantes dos anos 1960-70, para uma posição absolutamente contrária àquela que ocupavam. Não hão de ser todas as aparições dessas palavras que serão vítimas de um recurso lírico tão forte, mas este se dará sem dúvida em uma quantidade significativa de poemas ao ponto de ser preciso considerar o funcionamento e as consequências dessa reformulação estética. Já sua causa, bem sabemos, é a relação complexa com a ditadura e o mundo presente da poeta, que a instam a adotar um teor testemunhal em sua poética como matéria de resistência e recordação. Trazemos “Exílio” novamente à baila:

Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades
(ANDRESEN, 2015, p. 482)

Mencionamos antes a aridez dos versos, quando são justamente a umidade, o marinho, o aquoso que mais se destacam na lírica de Andresen – aspectos a que sua crítica mais se atém. Se é, porém, inverdade que a escrita de Andresen se perca “em brumas alienadas e abstratas” (ANDRESEN, 1965, p. 3, apud POMA, 2019, pp. 77-78), é preciso interpretar os signos de um “otimismo antropológico” também nas avessas do que a crítica se acostumou a comentar. É necessário compreender os signos da lírica andreseniana na sua dinamicidade inerente: eles se transmutam circunstancialmente ao ponto de fazer do som amplo que seria a “voz do mar” exílio de si ou de fazer da “luz que nos rodeia” (a mesma luz marinha que ilumina espaços, rotas e a verdade das coisas) “grades” que condenam o eu-lírico à prisão.

Não será a prisão dos torturados nos porões nem a dos fugitivos que se exilam noutros países, mas será sim uma forma de tortura, exílio ou perseguição. A natureza, à altura das guerras na África e do paroxismo ditatorial, é enganosa em sua liberdade. Aliena-se o eu-lírico que pensa nela somente como libertação, quando o coletivo se imiscui, involuntariamente, na

torpeza do regime. Vem por consequência a despersonalização do eu-lírico, que adota uma postura coletivizada em “Exílio”: é o “nós”, sujeito oculto, que enuncia. Sophia Andresen se reúne com as demais vítimas ou, dito de outro modo, é Sophia Andresen que extrapola o lirismo individual e coleta os testemunhos de seus pares (amigos, artistas ou cidadãos em sofrimento): com eles constrói a sinfonia exilada que recebemos. Isso porque já não se trata de uma libertação possível na natureza apartada, e engana-se aquele que pensa ser possível plenitude humana tendo nas vizinhanças o horror que impera.

Vejamos adiante mais exemplos de como Andresen figura essa subversão. “A luz que nos rodeia é como grades” – exemplo dessa mesma atitude em tudo contrária à maioria dos poemas líricos de Andresen está em poemas que também tematizam a luminosidade, como “Néon” (ANDRESEN, 2015, p. 512) e “Traduzido de Kleist” (ANDRESEN, 2015, p. 459). No primeiro, como avesso da luz natural, apresenta-se uma luz falseada, artificial como costuma ser o signo da cidade em Andresen (“Túnica de tortura era a cidade” (ANDRESEN, 2015, p. 944). O eu-lírico caracteriza essa luz como “descerrada e crua” e “de máquina e fantasma”: uma luz que não revela o interior pleno das coisas, mas que as “desventra” e as expõe como se saqueasse aquilo que as coisas têm de mais íntimo e preservado. Associado à iluminação artificial da noite, o néon tampouco concede o descanso que a luz marinha oferece, pois ele é um “espaço de uma insônia sem refúgio”. A sonoridade desse primeiro poema enfatiza um desencontro de rimas e de métrica que pode espelhar o desencontro entre a luz otimista e a luz néon “que não rodeia as coisas”.

“Traduzido de Kleist”, por sua vez, ilude ao instaurar, nos dois versos iniciais, uma situação que corrobora o papel da luz na poesia de Andresen: há noutro mundo um sol que “é mais brilhante / E brilha sobre campos mais floridos”. O idílio da construção é arrematado pelos dois versos finais, quando a utopia do “outro mundo” é descoberta como o mundo da morte, ao contrário do mundo do possível tão recorrente em Andresen. Isso advém da construção “os olhos que vêem essas maravilhas / São olhos apodrecidos”, em que o eu-lírico também subverte o sentido da visão: seu alcance fica limitado pelo horizonte da morte. Este poema, como o anterior, não são centralmente poemas nos quais o teor testemunhal seja pronunciado, mas são, isto sim, poemas daquelas quatro obras em que o teor testemunhal é elemento recorrente. A presença desses poemas em alternância com a poesia mais “testemunhal” complementa a tônica das suas respectivas obras (“Néon” está em *Geografia* e “Traduzido de Kleist, em *Dual*), cujos desencanto, canto lamentoso e denúncias são sempre acompanhados, nos mesmos poemas ou noutros, pela subversão sígnica que ora apreciamos.

Já um único poema no qual teor testemunhal e subversão sógnica da luz são recursos complementares é “O hospital e a praia”. Nele um eu-lírico contrasta sua caminhada da primeira estrofe pelo hospital e sua caminhada da segunda estrofe “nas praias e nos campos”. O contraste reside no tipo de luminosidade assente: o branco do hospital “desolado e sujo”, “cor que fica onde não há cor / E onde a luz é cinza” em contraposição ao “azul do mar e o roxo da distância” que o eu-lírico enrola em seu pescoço, ou aos “espaços da manhã marinha”. É esperada uma distinção entre hospital e praia pela diferença entre fechamento e abertura ou de condição de saúde de quem os frequenta. O curioso é que a poeta tenha escolhido justamente o elemento do branco luminoso para contrastar os espaços: prova de que é nesse recurso visual que o teor de testemunho mais se destaca no poema, afora a escolha do hospital como objeto de discussão inusual em sua obra. Em um contexto de guerra, quando mortos e feridos eram abundantes, a imagem do hospital evoca toda a dor que o salazarismo legou à população portuguesa e africana. O final do poema sintetiza bem essa dor:

[...] Porém no hospital eu vi o rosto
 Que não é pinheiral nem é rochedo
 E vi a luz como cinza na parede
 E vi a dor absurda e desmedida
 (ANDRESEN, 2015, p. 475)

É salutar retomar as menções que fizemos em 1.2 aos trabalhos de Maria Izabel Bastos Cunha (apud Maria Heloísa Martins Dias, 2020, p. 233-4) e de Frederico Lourenço (apud Ferraz, 2018, p. 32). Ambos caminham juntos ao considerar necessário matizar a dicotomia luz *versus* sombra, na medida em que as duas compõem retesamentos poéticos. Se, na ótica de Lourenço, é preciso ponderar a contraposição dos extremos, já em Cunha compreende-se uma “ambivalência”. Nos dois casos, sugere-se atenção ao diálogo entre os dois signos; já em nossa análise, acrescentamos este diferencial: que a própria luz, no auge da perseguição política, representa também o “escuro social” – em vez de representar o tempo todo seu oposto. As análises progressas não levam em conta a possibilidade da luz “como cinza”, que funde elementos da escuridão negativa junto aos de uma falsa luminosidade. É esse tipo de subversão sógnica que identificamos neste estudo e que interessa observar sob outras formas a seguir.

Pois bem: não só de luz fala a poesia de Andresen, conquanto seja elemento predominante. Outros signos repetidos sofrem com o processo de subversão. É o caso da natureza como um todo, a qual “o vento inquieta com longínquos desastres” em “Novembro” (ANDRESEN, 2015, p. 525), poema em que a “folhagem cerrada das roseiras” evoca fechamento, busca por proteção e um medo pulsante na natureza que, presa a este mundo,

também testemunha a barbárie humana. Enquanto isso, em “Os aviões” (ANDRESEN, 2015, p. 509), a poeta investe numa sensação final de silêncio e esvaziamento da natureza outrora tão celebrativa, pois é agredida em sua tranquilidade por um avião que “passa como um prodígio / Rápido inofensivo e violento”. A afirmação é apenas introdutória, uma vez que, nos versos seguintes, sabemos as verdadeiras intenções desse avião amedrontador. Não um avião com símbolo de liberdade em pleno ar, mas um avião que emula um pássaro mortífero: “Porém noutra lugar noutra silêncio / Bandos passaram em voos de terror / E a morte nasceu dos ovos que deixaram”. E disso queda um vazio. Uma noite, uma lua e ninguém que encontre a natureza que ali vibrara.

“Poesia de inverno” é outro poema relevante para ilustrar, simultaneamente, subversão da poesia, da natureza e teor testemunhal. Dividido em quatro partes com estruturas sem paralelo umas com as outras, o único que as aproxima é o assunto dessa “Poesia de inverno”, que se desdobra numa “Poesia das palavras envergonhadas” e “arrepêndidas”. Nessa poesia, passível de adjetivos como fria, alheia, inóspita, abandonada – tudo o que não associamos de imediato à poética andreseniana –, o eu-lírico põe à prova o lirismo que ignora o horror:

III

Quem ousaria dizer:

Seda nácar rosa

Porque ninguém teceu com suas mãos a seda — em longos dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos

E ninguém colheu na margem da manhã a rosa — leve e pesada faca de doçura

Pois o rio já não é sagrado e por isso nem sequer é rio

E o universo não brota das mãos de um deus do gesto e do sopro de um deus da alegria e da veemência de um deus

E o homem pensando à margem do destino procura arranjar licença de residência na caserna provisória dos sobreviventes

IV

Meu coração busca as palavras do estio
 Busca o estio prometido nas palavras
 (ANDRESEN, 2015, p. 572)

Nada resta da natureza do mundo do possível. Não há quem ouse apelar às palavras ilusórias, “Seda nácar rosa”, quando o homem está justamente desvinculado dessa natureza das

palavras e quando a própria natureza em que esse homem se encontra guarda rupturas: o rio já não é rio, o universo não é criação divina e o homem, nesse espaço que é o avesso de tudo, vive apenas como “sobrevivente” da subversão das coisas – sendo o próprio um subvertido, como se o eu-lírico ressaltasse sua própria condição de sobrevivência enquanto contraditória, absurda, injustificável perante os falecidos injustiçados, perante a natureza plena (de) que um dia fora. Na última parte do poema, surge enfim uma esperança de que “as palavras do estio”, calorosas e prometidas, se sobreponham a essa “poesia de inverno”.

Inclusive o círculo, como forma geométrica da perfeição e da realização, ganha ares labirínticos. No poema “O círculo” (ANDRESEN, 2015, p. 487), há um jogo entre a arena de tourada, onde o toureiro brinca com o touro até matá-lo com gozo público, e a perseguição política, que pode ser lida como tortura e da qual não há escapatória não apenas pelo formato circular do espaço metafórico onde se dá a perseguição. A forma do poema dá igual aspecto circular agonizante: os versos curtos, estendendo entre 5 e 7 sílabas poéticas, imprimem de fato o ritmo de uma tourada que, passo a passo, cerceia o “toiro” torturado até a estrofe final. Nela, as portas fechadas remetem ao fechamento completo do círculo e o início do poema reencontra, também circularmente, seu início e seu título. A vítima-toiro, que buscava com angústia a fuga, tem seu grito abafado no espaço do círculo, além dos “grandes panos de sangue” que deixam ler o abuso físico a que esse preso foi submetido. “A sua hora estava / — Como se diz — marcada” como a do toiro. Fica uma semelhança a refletir: se a tourada é espetáculo público, em que os espectadores decidem a morte do touro, não estamos autorizados a pressupor um público vil que desfruta e encoraja o abuso das vítimas humanas?

Os poemas exemplares da inversão ou subversão sígnica seguem aos montes. Em “Da Transparência” (ANDRESEN, 2015, p. 574), encontramos um fundo do mar desprovido de corais e búzios; a transparência, de signo que se associa à limpidez, vira “jogo perigoso”; e os sonhos, “sufocado[s]”, já não são construção do possível como o é (era?) a poesia, tornando-se nessa construção poética “condutores silenciosos canto surdo”. Inclusive os pátios lisos, onde antes a poeta enfrentara o Minotauro do horror, são contaminados pela derrocada: são agora enganosos em sua beleza e geometria quadricular, pátios “dos desastres”. Até mesmo a imagem imprevista de “O Super-Homem” (ANDRESEN, 2015, p. 486) se perde nesse processo que transmuta o positivo em negativo. O poema não é preciso quanto a que Super-Homem seria esse. Fosse o herói da DC Comics, fosse o *Übermensch* nietzschiano, ele é marcado por tudo quanto é queda e sofrimento na cidade dos homens também caídos: “Não via a dor nem a pedra nem o vento / Sua loucura e sua irreabilidade / Lhe serviam de espelho e de alimento”. Tal qual esse Super-Homem enfraquecido, sequer o signo da beleza escapa de uma feiura moral. No já

citado “Retrato de uma princesa desconhecida” (ANDRESEN, 2015, p. 643), a beleza é obtida após tanto sofrimento, por “sucessivas gerações de escravos”, que se revela que “Foi um imenso desperdiçar de gente / Para que ela fosse aquela perfeição / Solitária exilada sem destino”. De que adianta tamanha beleza frente a uma realidade fragmentada, desigual, fraudulenta?

A inversão sîgnica pode enfim tomar forma de crítica cristã, até como paródia que subverte elementos basilares do cristianismo tendo como alvo a política mesquinha ou a burguesia imoral. Temos aqui em vista o poema “As pessoas sensíveis” (ANDRESEN, 2015, p. 485), em que o teor testemunhal fica imprimido no poema na forma da parodização de citações bíblicas. Alegadamente dotadas de uma sensibilidade aflorada, essas pessoas são desveladas pelo eu-lírico em sua hipocrisia social, em sua exploração do trabalho alheio, em sua iconoclastia capitalista a partir de duas inversões significativas: “Ganharás o pão com o suor do teu rosto” (Ge, 3, 19) se inverte, na forma e no conteúdo, em “Com o suor dos outros ganharás o pão”; e Lucas (23, 34) se transmuta de frase negativa para afirmativa recheada de acidez revoltosa: “Perdoai-lhes Senhor / Porque eles sabem o que fazem”.

“A veste dos fariseus”, para fechar, também é um poema que se pauta numa subversão. Neste novo caso, é a limpeza que tanto marca o projeto poético que se entrevê em: “Nenhuma nódoa se via / Na veste dos Fariseus” (ANDRESEN, 2015, p. 484) que deixaram Cristo morrer. Evidentemente, a ausência da nódoa é justamente a *presença* dela; o asseio perverso de quem lava as mãos perante a injustiça emula a mesma postura das “pessoas sensíveis”. Estas e os “Fariseus” são símbolos de uma alta sociedade portuguesa que sustenta a guerra, o salazarismo e a exploração humana. Ao criticá-los, os poemas dão a ver uma forma de testemunho da desigualdade hipócrita perpetrada.

3.4 Entre desastres e escombros: Sobre morte, exílio, torturas e lembranças

*Em nome da tua ausência
Construí com loucura uma grande casa branca
E ao longo das paredes te chorei
(ANDRESEN, 2015, p. 586)*

A epígrafe deste subcapítulo sintetiza, em âmbito testemunhal, o projeto ético e estético de Sophia de Mello Breyner Andresen: na “grande casa branca” que são as páginas dos poemas, é preciso escrever “ao longo das paredes” que a sustentam (as palavras, versos e estrofes) uma homenagem aos que partiram. Em nome de sua ausência, mantém-se o projeto de construção que atravessa a obra andreseniana, mas, nos poemas aqui selecionados, como recordação de não esquecer. Só quem sabe a importância da imagem da casa branca e dos muros caídos em

Andresen (que os toma como símbolo de perfeição e unidade) reconhece o peso também simbólico de que uma tal casa seja erigida em nome de uma pessoa ausente. Do pranto, fechando a epígrafe, o eu-lírico não se esquiva, erigindo uma lápide na materialidade poética que trata dos mortos. Em nome deles, falemos, pois.

Falar da morte e, especialmente, dos mortos é um ato comum na poesia de Andresen dos anos 1960-1970, embora não exclusivamente deles. Há poemas relevantes sobre a perda de amigos queridos, como “Carta(s) a Jorge de Sena”, em *Ilhas*, e “Carta de Natal a Murilo Mendes” e “Carta a Rubem A.”, ambos em *O nome das coisas*. Neste livro, encontramos um poema que é também uma carta, mas de coloração testemunhal bastante pronunciada: “Carta aos amigos mortos”. Nele e nos poemas analisados na sequência, há em comum um desejo de “Preservar de decadência morte e ruína” (ANDRESEN, 2015, p. 453). Por mais vã que a tentativa pareça para quem já partiu, é necessário lembrar outra vez que o projeto poético de Andresen implica a refundação do mundo pela nomeação das coisas. Concretamente, a poeta sabe da morte dos companheiros, amigos e soldados; já num plano lírico, ela retoma os destinos dos falecidos e compõe verdadeiras elegias (sob formas várias) em nome deles. Se poesia é verdade para Andresen, seu ato poético é um ato de reverberações no mundo concreto: seus mortos, mesmo mortos, seguirão lembrados. Com isso em mente, passemos aos poemas:

CARTA AOS AMIGOS MORTOS

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

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

E eu vos peço por este amor cortado
 Que vos lembreis de mim lá onde o amor
 Já não pode morrer nem ser quebrado
 Que o vosso coração que já não bate
 O tempo denso de sangue e de saudade
 Mas vive a perfeição da claridade
 Se compadeça de mim e de meu pranto
 Se compadeça de mim e de meu canto
 (ANDRESEN, 2015, pp. 467-468)

Com predomínio de decassílabos, os versos se articulam em cavalgamento, o qual delinea o cuidado na construção de uma unidade do poema. O cavalgamento delinea também o caráter majoritariamente hipotático do poema, já que os versos se articulam interna e externamente. Portanto, desenvolve-se em um raciocínio lógico, sequencial, mas absolutamente sentimental no léxico e nas imagens. A estrutura epistolar anunciada no título confirma essa arquitetura que equipondera razão e emoção – uma característica central da lírica de Andresen até fora dos poemas de teor testemunhal. A divisão em três estrofes chega a lembrar, conforme veremos, a estrutura básica das cartas: introdução, desenvolvimento e conclusão.

Quando Andresen faz um jogo de encenação de carta, ela abre margem para pensar por meio de que recursos a “Carta aos amigos mortos” pode dar testemunho dos que já não vivem. A primeira marca testemunhal é uma tentativa de comunicação direta com os seus, escrita como purgação da dor e ultrapassagem dos limites da morte que, a princípio, encerraria a comunicação possível. O destinatário impreciso é outro ponto digno de menção: quem seriam esses “amigos mortos”? Os mais íntimos que partiram? Ou, em sentido amplo, os compatriotas mortos na (e talvez pela) ditadura? No decorrer do texto, não há informação que objetivamente defina esses mortos ou sua *causa mortis*, no entanto a indeterminação pode ser justamente um recurso de abrangência. “Entre todos os mortos, meus mortos”: se é comum a nomeação em outros poemas, aqui ela pode ser entendida como decisão inclusiva daqueles que não seriam lembrados de outra forma senão pela indeterminação.

Ademais, se sabemos só genericamente para quem é destinada a carta, nada se menciona sobre aonde ela deve ir. A ausência de endereçamento também abrange uma dimensão de testemunho, já que implica as diferentes condições de vida e morte dos “amigos mortos”: haverá os exilados a quem, por censura, carta nenhuma chega, ou os exilados de quem mal se sabe o endereço; haverá os presos, desaparecidos, torturados, de quem nenhum registro sobrou que revele seu paradeiro; e haverá ainda, talvez, os amigos que foram à guerra, dos quais voltou apenas o passaporte carimbado, quando ao menos voltou.

Na primeira estrofe, simulacro de introdução, há 15 versos. Neles a poeta dá notícia de como vive, dada a constatação de falecimento dos amigos, o que é fato importante. Ela *escolhe* viver ali onde está, apesar das mortes e da esperança comprometida. Ela afirma não ser Orpheu, pois, ao contrário do poeta, que desceu aos infernos para resgatar Eurídice, Sophia Andresen não consegue mais resgatar seus amigos. Resta-lhe desejar-lhes paz e seguir, ela própria, a “olhar de frente” em meio aos escombros, ao país de dúvidas. No penúltimo verso, ela reitera sua opção, “Aqui eu escolhi permanecer”, e fornece uma informação importante: “Onde a visão é dura e mais difícil”. O sentido da visão é objeto de destaque como noutros poemas para lembrar que, malgrado dureza e dificuldade, o sentido impera e é por meio dele que a poeta segue seu ofício, ali permanecendo, escrevendo, testemunhando.

No “desenvolvimento” da segunda estrofe, Andresen detalha sua permanência, isto é, em que condições se dá. O eixo da estrofe é o sentido da visão acima mencionado, pois, em cruzamento de capacidades humanas, “A lucidez [lhe] serve para ver”. Visão renovada: a poeta já não vê só com olhos, mas com “a lucidez”. Dotada de discernimento e até a contragosto, Andresen vê o que não é justo e se apresenta diante dela (o “país de dor e incerteza”), todavia, na segunda estrofe, demarca-se a utilidade dessa “lucidez visual” para enxergar a falência do mundo testemunhado, onde, pedaço por pedaço, ruiu a cidade dividida e as faces de seus habitantes – há um fim da barbárie no horizonte. Ao cabo, existe a constatação de que o homem vive sob o signo da morte, que se prenuncia e um dia o alcança, afinal o homem não é rígido, ereto nem duradouro como uma coluna. A morte se prenuncia perante todos (“a morte que me corta”) e, atravessando a vida do eu-lírico, exige dele que se habitue à dor da perda.

Na terceira e última estrofe, passamos à conclusão da carta. Ao escrever seu testamento para lembrar e homenagear os amigos mortos, a contrapartida é um pedido de que o eu-lírico também, condenado à vida no “país ocupado”, seja lembrado. Nessa altura do poema, ressurgem a dualidade característica da escrita de Andresen. Distingue-se a distopia do real no “país de dor e incerteza” daquele “lá onde o amor / já não pode morrer nem ser quebrado”, lá onde está “a perfeição da claridade”. Em seu pedido de lembrança, Andresen apela a imagens sentimentais: ao “coração [dos amigos] que já não bate”, coração em que circulava “O tempo denso de sangue e saudade” que ainda circula no coração dos vivos. A poeta pede enfim compadecimento agora que são os mortos que, tendo superado as adversidades deste mundo, observam distantes o sofrimento dos vivos que escolheram aqui ficar e lutar contra a injustiça. O par de versos finais, quase idênticos, reconhece a associação absoluta (e, sim, já tradicionalmente estabelecida como clichê) de “pranto” e “canto”. Os termos são postos em

paralelismo, se identificam pela rima e confirmam o tom testemunhal de quem declama, já que o canto do poeta de frente à barbárie sempre é um pranto pelos que sucumbiram.

Abaixo trazemos outro caso de poema sobre mortos em que o teor testemunhal tem realidade destacada e em que há indeterminação quanto a quem é este que faleceu:

GUERRA OU LISBOA 72

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

Sua morte nos jornais
Surgiu em letra pequena
É preciso que o país
Tenha a consciência serena
(ANDRESEN, 2015, p. 656)

Além do título que antecipa o contexto bélico do poema e evidencia um marcador espaço-temporal importante (o auge da guerra colonial em 1972 e seus efeitos em Lisboa), o poema apela a uma popularização do ritmo em comparação com outros poemas de Andresen. Constitui-se de redondilhas maiores, muito próprias da música e, até por sua pequena extensão em relação à dos versos clássicos, são mais fáceis de decorar, declamar e cantar. A poeta investe aqui, no momento mais agudo da guerra, numa maior acessibilidade da poesia, o que não desgasta, como se concessão fosse, seu delicado trabalho poético, evidente nas rimas que conectam termos-chave do poema.

Observe-se que “forte”-“morte”-“passaporte” predominam na primeira estrofe com sua musicalidade pelas rimas de ordem interna e externa e pelas aliterações bilabiais e labiodentais: [f], [m] e [p]. Recurso quase igual há no poema “Lagos I”, onde os versos “O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos / Jovens corpos mortos ao longo das extensões” esboçam, pela repetição de “jovens corpos mortos”, uma tentativa de encontrar sentido no horror e sinalizam uma revolta palpável na aliteração da vogal semiaberta [ɔ]. Retornando a “Guerra ou Lisboa 72”, do ponto de vista da imagem, a tríade “forte”-“morte”-“passaporte” estabelece a (de)gradação de um jovem enviado à guerra: reduz-se de “forte”, em vida, para a “morte” em sua seriedade até que o que sobra de si é o “passaporte”, burocrático e asséptico. Entremeado nesse processo está o tom contrastante das vogais tônicas [a] de “grave e calado” no segundo verso, de rima interna e imperfeita, eco menor de uma revolta que ainda não ousa espriar-se pelo país. Ela apenas se testemunha à boca miúda e, neste caso, nos poemas miúdos.

A revolta contida se confirma nas rimas da segunda estrofe. “Jornais”-“país”, tão imperfeitos em sua rima quanto harmônicos na sonoridade, formam um binômio igualmente imperfeito, dado o contraste que se estabelece entre a censura jornalística e o país prometido a quem a verdade é negada. Quer dizer que o desencontro sonoro que espelha o desencontro das coisas corresponde bem à afirmação de Andresen noutro poema: “Cantaremos o desencontro” (ANDRESEN, 2015, p. 715). Alternada e ironicamente, a rima perfeita “pequena”-“serena” sintetiza o discurso oficial estado-novista. O caráter protocolar do “passaporte” na primeira estrofe torna a colocar-se na divulgação dos mortos de guerra.

O governo, em conluio ou controle da mídia, manipula o quadro bélico reduzindo a fonte que menciona os mortos nos jornais, fazendo parecer que os mortos são poucos por ocuparem pouco espaço na mídia impressa. Andresen, em afronta, reproduz o discurso oficialista e nos relembra, pelo uso da ironia, da importância de mencionar o nome de cada morto com a urgência de dar-lhes descanso também na lápide das palavras. Sobre esse falar em nome de outrem, escrever para dar existência a quem partiu, vimos anteriormente que Primo Levi questiona até que ponto o testemunho é possível, se as testemunhas oculares do terror não sobreviveram para narrar o ocorrido. Para fechar, ao relacionar essa citação ao poema lido, é interessante aproximá-lo também à interpretação de Marco (2004) sobre uma necessidade interior que move as “testemunhas em terceira pessoa”, entre quem colocamos Andresen:

Frequentemente, a frase é extraída de seu contexto para criar uma hierarquia de autoridade entre testemunhos. No entanto, a afirmação de Levi não tem esse objetivo. Ela é uma constatação da existência de um limite intransponível de seu próprio relato, pois, no mesmo texto, observa o autor que as “testemunhas integrais”, as que vivenciaram o processo inteiro do extermínio nazista, os que morreram nas câmaras de gás e fornos crematórios não voltaram para narrar. A frase demarca uma perspectiva da narração e ancora sua origem no vivido. E, reiteradamente, considera Levi que, além de responder a uma necessidade interior e a um movimento seu com o objetivo de evitar a repetição daquela barbárie, relatar sua vivência é uma forma de dar notícia dos que não puderam falar [...]. (MARCO, 2004, p. 58)

As vítimas da barbárie, diferente daquelas inominadas nos poemas acima, por vezes ganham face e nome próprio nas lápides líricas de Sophia Andresen. Dois poemas são exemplares dessa abordagem poética e citam as vítimas desde o seu título: “Túmulo de Lorca”, de *Geografia*, e “Catarina Eufémia”, de *Dual*. No primeiro caso, Lorca ganha dimensão metonímica. Em nome do grande poeta espanhol, que sucumbiu perante o “fascismo à espanhola”, tenta-se dar nome e voz às demais vítimas de barbáries em “Túmulo de Lorca” (ANDRESEN, 2015, p. 511):

Em ti choramos os outros mortos todos
 Os que foram fuzilados em vigílias sem data
 Os que se perdem sem nome na sombra das cadeias
 Tão ignorados que nem sequer podemos
 Perguntar por eles imaginar seu rosto
 Choramos sem consolação aqueles que sucumbem
 Entre os cornos da raiva sob o peso da força [...]

Esses versos iniciais são dolorosíssimos por refletirem o limbo em que as vítimas anônimas caem, situações que não correspondem apenas à morte, mas também ao desaparecimento. Há, na sequência do poema, uma recusa da resignação: repete-se que “Não podemos aceitar” (ANDRESEN, 2015, p. 511). O poema se converte em libelo estrondoso que lembra, também em mais de um momento, o sangue “que não seca” e que “não encontrou nem foz nem saída” (ANDRESEN, 2015, p. 511). As metáforas falam sobre a recordação do sangue que não pode ser esquecido pelos sobreviventes, assim como se articula uma imagem potente de um sangue que, por não ter “foz nem saída”, vira rio no poema: caudaloso, infindável, é outra vez metáfora da memória incessante e das vítimas inumeráveis que aumentam a vazão desse rio ao ponto de que “Estamos vivendo afogados no teu sangue” (ANDRESEN, 2015, p. 511) como afogados nas lembranças que tragam a nós, eu-lírico e leitores. E, de tanto lembrar, “O processo não cessa” (ANDRESEN, 2015, p. 511). A imagem da noite é convocada, ao término do poema, como a barbárie que se avizinha, contudo recusa-se que ela sorva o sofrimento dos sobreviventes. Estes assumem a função autoimposta de não deixar mortos os mortos: “E por mais que te escondam não ficas sepultado” (ANDRESEN, 2015, p. 511).

O novo poema a comentar, “Catarina Eufémia”, carrega o nome de uma militante que, em plena ditadura portuguesa, sofreu perseguições políticas e cuja existência ficou poeticamente eternizada no poema de Andresen, caso um pouco distinto do “Túmulo de García Lorca”, que é um poema também representativo de um coletivo maior do que o próprio Lorca:

CATARINA EUFÉMIA

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
 E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
 Estavas grávida porém não recuaste
 Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
 E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
 Segundo o antiquíssimo método 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 em que morreste
 E a busca da justiça continua
 (ANDRESEN, 2015, p. 644)

Os pontos de contato entre os poemas de Lorca e Eufémia são evidentes: há em ambos referências a “fazer frente” à injustiça social e ao sangue que se espalha, o de Lorca, pela cal e como rio, e, o de Eufémia, pela terra que o bebe duplamente (da mãe e do feto). O poeta e a militante popular são postos em uma mesma posição que, além de os equivaler como vítimas de perseguição política, reforça a proximidade do poeta junto ao povo de que tanto fala. O verso inicial de “Catarina Eufémia” ecoa uma frase da Arte Poética III: “no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras” (ANDRESEN, 2018, p. 365). De fato, o começo e o fim do poema se encontram ao falar da mesma busca por justiça executada por Antígona que, em mais de um momento, inspira a escrita andreseniana. A reflexão sobre justiça conduz a poeta a lembrar do caso dos mais injustos de Catarina Eufémia, trabalhadora agrícola de 26 anos e militante de esquerda que, em pleno salazarismo, liderou um protesto em favor de salários e boas condições de trabalho. Estando grávida e não recuando, como informado no terceiro verso, Eufémia morreu junto ao feto por três disparos de arma da Guarda Nacional, uma situação que nunca foi bem explicada e que é considerada, geralmente, um assassinato político.

Curiosa coincidência a que liga a etimologia de seu primeiro nome à segunda estrofe. “Eufémia” ecoa o “eu-” grego, “bom/boa”, e a sonoridade de “-fémia”, ao que associamos “não somente a fêmea”; também a “mulher” em geral. Catarina Eufémia: “boa mulher”. Não a boa Amélia, mulher do lar “a cozinhar intrigas” ou que “dá homem por si”. Sua condição feminina é ressaltada no poema pela negativa do que costumam fazer as Amélias submissas. Embora marcas do feminino possam ser examinadas ao longo de toda a produção escrita de Andresen, raramente a poeta tem um posicionamento tão contundente sobre a condição feminina quanto nesse poema. A mulher, na segunda estrofe, sobretudo não serve “apenas para chorar os mortos”, mas para ação. É certo que Sophia Andresen se junta às fileiras de Eufémia: na vida concreta, com o suporte político aos militantes, e na vida poética, com a poesia que testemunha absurdos como o que acometeu Catarina Eufémia.

Como na “Carta aos amigos mortos” e no “Túmulo de Lorca”, o eu-lírico tem por interlocutor aquela que dá título ao poema: aproxima-se o passado então recente ao presente de quem lê o poema, construindo uma condição empática no ato da interpelação. “Tinha chegado

o tempo / Em que era preciso que alguém não recuasse”, no que Eufémia não recuou e morreu e no que os leitores recebem seu legado. Com o “poisar” da mão de Antígona sobre Eufémia, constrói-se um vínculo de solidariedade, um passado grego que se encontra com a modernidade portuguesa na “busca da justiça que continua”. Nesse encontro, como pode continuar uma busca tão fundamental senão com a poeta e seus leitores? Estando morta Catarina Eufémia, resta aos conscientes buscarem a justiça que ela não recebeu. O testemunho que Andresen é construção dessa busca e conclamação daquele mesmo “processo [que] não cessa” do poema sobre Lorca.

A morte é apenas uma entre as formas de a ditadura vitimar as gentes – e que implica formas variadas de retesamento ou tensionamento na matéria lírica. O exílio é outra delas e irrompe em alguns dos poemas mais dolorosos de Andresen. Esse aparecer nem sempre é com referências circunstanciais. O exílio, na maioria dos poemas, é uma condição de existência a que o homem se condenou por sua separação do mundo natural, aquele dos deuses gregos. Expõe sucintamente essa ideia o poema “Exílio”, dentro do qual os anapestos dos versos eneassílabos tornam o posicionamento mais contundente: “Exilámos os deuses e fomos / Exilados da nossa inteireza” (ANDRESEN, 2015, p. 692). Já em “Acaia”, cujo título se refere a um território grego, encontramos o avesso do “Exílio” anterior: “Aqui despi meu vestido de exílio / E sacudi de meus passos a poeira do desencontro” (ANDRESEN, 2015, p. 547). O recurso de um vestido que se constitui de exílio é visualíssimo e permite contrastá-lo com a nudez implícita no ato de despi-lo. Também a imagem da retirada da “poeira do desencontro” é visual e corrobora uma possibilidade de reencontro com a plenitude após o exílio. E é esperado, em Andresen, que o fim desse exílio se dê justamente em território litorâneo grego.

Existem poemas, no entanto, em que a condição de exílio é descrita relativamente ao tempo e ao espaço divididos do presente: “Ó minha pátria e meu centro // Me dói a lua me soluça o mar / E o exílio se inscreve em pleno tempo” (“Pátria” – ANDRESEN, 2015, p. 479). No caso, a natureza pranteia pelo eu-lírico, o que significa um prantear-se *com* ele pelo exílio que os separa. Sente-se tudo nesse exílio por ser, inscrito “em pleno tempo”, inescapável em quanto tempo dure o alheamento entre o eu e o mundo natural. Já em “Nesta hora”, a condição de exílio combina o sentido metafísico e o sentido político do momento revolucionário: “Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda / Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo / Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio [...]” (ANDRESEN, 2015, p. 670). Contrariamente ao resto do poema, esses três versos iniciais são alongados beirando o prosaico. Neles se inscreve a necessidade de que o exílio do povo acabe, embora o poema permita leitura dupla: a do exílio concreto dos que podem retornar após a

queda da ditadura e a do exílio metafórico de um povo em relação a si próprio, alienado de seu valor, de seu estar na terra e de suas potencialidades.

A prática da tortura ditatorial é outro tema relevante ao analisar a poesia de Andresen. Ao contrário de obras de militantes torturados física e psicologicamente, em que costuma haver chocantes minúcias dos métodos de tortura, a poesia de Andresen apenas deixa antever o sofrimento humano. Não tendo a poeta passado por esse nível de tortura política, sua descrição é sempre a de uma testemunha de terceiro grau: sente e teme o que há por trás dos porões, mas não chega a dizê-lo. Com efeito, embora o vocábulo “tortura” não tenha manifestação recorrente nos escritos de Andresen, sua presença está implicada nas denúncias de sua obra.

Veremos abaixo que a descrição explícita da tortura talvez seja o limite máximo que Andresen não adentra, mesmo comprometida a tecer uma poesia do real. Esse fato fala de um certo *conservadorismo* em sentido amplo: Andresen *conserva* íntegros os torturados, os sofrendores, mesmo comprometida com certa concepção de realismo em poesia. Trata-se de uma estratégia válida e comum em textos testemunhais, que, por vezes, preferem centrar suas narrativas ou descrições em momento de júbilo em detrimento de focar exclusivamente nos momentos de horror máximo. Rigoberta Menchú inicia sua narrativa avisando que os horrores ficariam para o final: ela desejaria começar pelos costumes de seu povo. Já Primo Levi dá tanto destaque à máquina mortífera dos campos de concentração quanto ao cotidiano em seus pequenos momentos de iluminação súbita por poemas e recordações.

“Pranto pelo dia de hoje” (ANDRESEN, 2015, p. 481), já apreciado (conf. subcapítulo 3.2), deixa indefinidas ao leitor as possíveis maneiras pelas quais a ditadura e a barbárie agem de “tão subtis” que podem ser. Sem nomeá-las, não se pode negar a tortura como possibilidade de interpretação dessas maneiras. Já no poema disperso “Brasil 77” (ANDRESEN, 2015, p. 912), ocorre a nomeação direta da tortura, ainda que se voltando para a ditadura militar brasileira (conforme marcador espaço-temporal), e não para a do Portugal natal, que se encerrara em 1974. “Brasil 77”, publicado em revista portuguesa só em 1982, espelha o que Portugal vivera e que deveria ser refutado tanto aqui quanto já fora lá no pós-Revolução. Para apresentar seu posicionamento inequívoco, o poema entoa um estribilho ao fim de cada estrofe: “Mas ao Brasil que tortura / Só podemos dizer não”. A lógica é estabelecer um contraponto entre um Brasil repleto de grandes poetas (cujos nomes são substantivos concretos!), de “espaço e lonjura”, “da ternura”, “da transformação”, e um Brasil “país ocupado” ou o “Brasil que tortura”, negado pela repetição dos heptassílabos facilmente memorizáveis. Ademais, detalhe importante está na última estrofe de Brasil 77:

[...] Brasil de D. Helder Câmara
 Que nos mostra e nos ensina
 A raiz de ser cristão
 Brasil imensa aventura
 Em nossa imaginação
 Mas ao Brasil que tortura
 Só podemos dizer não
 (ANDRESEN, 2015, p. 913)

O desfecho do poema, ao contrário de sua estrofe predecessora, faz menção à única figura que não é a de poeta. É sintomático que se trate de um padre católico; sintoma do peso que o catolicismo libertário tem nas tomadas de posição da poeta, ao contrário do conservadorismo católico que goza dos “podres poderes”; sintoma também da aproximação dos posicionamentos de Sophia Andresen àqueles da Teologia da Libertação, assunto que demanda análises próprias mais desvoltas. Citado no poema, D. Helder Câmara foi uma das principais lideranças da Igreja no combate à ditadura brasileira. Sua fama ganhou o país e o mundo, sendo ele inclusive cotado prêmio Nobel da Paz. A luta de D. Helder é referenciada no poema pela “raiz de ser cristão”, dialogando diretamente com um cristianismo primitivo, revolucionário e engajado em causas sociais.

Filiados a esse cristianismo, “só podemos dizer não” à tortura. E a recusa de que o poema é testemunho tem efeitos nos anos seguintes. Após os duros anos Médici (1969-74), já no governo Geisel (1974-79), promove-se um abrandamento do regime por pressão política interna e externa e pelas denúncias mil que circulavam mundialmente acerca dos mandos e desmandos ditatoriais. Poemas como o de Andresen são, por conseguinte, uma intervenção direta no tempo presente, dando testemunho dos absurdos ocorridos às escondidas e formando pressão efetiva para uma mudança que deveria atingir todo e qualquer “país ocupado” para além de Portugal.

O poema “Cantar” já é um bom exemplo em que, além do exílio, a prática da tortura é anunciada nas entrelinhas e merece comentários. É significativo que seja o poema de fechamento do *Livro sexto*, oriundo da terceira parte claustrofóbica “As Grades”, portanto última impressão que o livro lega aos seus leitores na seção de maior engajamento da obra. Os 37 versos em redondilha menor do poema alternam-se em sua posição na página em branco, construindo uma dinâmica alternante e persistente na leitura em duas colunas. Faz lembrar a marcha de quem vai pelo “tão longo caminho” do primeiro verso. A ordem de leitura pode ser variada, mas há continuidade frasal entre versos pares e ímpares, que, em geral, levam à predominância de uma ordem o mais tradicional possível. Interessa-nos mais a segunda metade desse “Cantar” de Andresen (2015, p. 490-491):

[...] 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 sombras tornados
Em monstros se tornam	Naquela cidade
Tão poucos os homens	

O poema “narra” a caminhada de alguém impreciso, pressupondo-se o eu-lírico apenas por ser a voz que fala no poema. Esse alguém descrito atravessa inúmeros locais, objetos e referências de signos andresenianos subvertidos (a sombra que desenha a parede, a “água de exílio”, o contraste de “estradas brancas” e “negras ruas”), culminando na metade acima do poema na afirmação famosa de um “país ocupado”. O que interessa, do ponto de vista da tortura e/ou do exílio, é como a caminhada desse alguém descrito passa a partir de agora de um espaço aberto para um espaço fechado. Parece preso com medo “num quarto fechado” onde tudo se fecha: janelas, portas, até olhos. Serão os seus próprios olhos pela dor da barbárie que testemunha e sofre? Serão os olhos algo envergonhados dos algozes? Ou serão até os olhos das “pessoas sensíveis”, classe média que tenta ignorar a barbárie que financia?

Seja quem for, “Ninguém lhe responde” a não ser com os “insultos [que] colhe” da tortura. Nesse “quarto escuro”, possível espaço de tortura ou habitação no exílio, vive-se uma “Solidão vindima”. “Vindima”, originalmente substantivo, passa a caracterizar a “solidão” numa torção lexical talvez herdeira do Cabral de *Morte e vida Severina*. Sendo “vindima” a colheita portuguesa da uva, virou símbolo estéril em meio ao país que ignora ou finge ignorar o sofrimento desse alguém que habita, não por sua vontade, o “quarto escuro”. Nahas (2015) afirma, a propósito do símbolo nacional que é a “vindima”, que “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” (NAHAS, 2015, p. 123). Ao cabo, as “pessoas sensíveis” reproduzem o silêncio perante tudo, “em sombras tornados” e

progressivamente também “Em monstros se tornam” (Minotauros?). Não resta quase nada na cidade que aquele alguém atravessara até seu aprisionamento no quarto escuro.

A tortura é testemunhada à distância por um eu-lírico que procura dizer dela sem esmiuçá-la no que tem de mais chocante ou sanguinário. Quer dizer: o eu-lírico não foge da obrigação de seu “cantar” do título. A análise do poema por Nahas (2015) ressalta o título ambíguo como decisivo nessa leitura:

Podemos pensar no verbo cantar, isto é, a 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. 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? (NAHAS, 2015, pp. 125-6)

Trata-se, neste caso, de um cantar roto, dado o rompimento da versificação clássica pela exata metade: duplas de redondilha menor, que formam sintagmas independentes e de sentido complementar, contudo não se reúnem como um verso. Podemos talvez pensar em uma perda da unidade do verso, atingido pela barbárie? Nesse sentido, por fim, não poderíamos ignorar o poema em que Andresen talvez dialogue mais proximamente com a relevância de recordar a barbárie máxima a partir do exemplo da Shoah em “Não te esqueças nunca”:

Não te esqueças nunca de Thasos nem de Egina
O pinhal a coluna a veemência divina
O templo o teatro o rolar de uma pinha
O ar cheirava a mel e a pedra a resina
Na estátua morava tua nudez marinha
Sob o sol azul e a veemência divina

Não esqueças nunca Treblinka e Hiroshima
O horror o terror a suprema ignomínia
(ANDRESEN, 2015, p. 764)

Temos acima um poema que, como a maioria de Andresen, segue uma métrica já estabelecida nos meios poéticos. Ele alterna versos clássicos decassílabos e dodecassílabos, o que mantém o tom grave do teor do poema. Divide-se em duas estrofes: uma de seis versos, outra com um dístico de fechamento. As rimas do poema são uma única em aparições imperfeitas ao longo dos versos. Alternam-se a terminação-base “-ina” e as terminações semelhantes “-inha”, “-ima” e “-ínia” sem comprometer a harmonia vocálica. Na verdade, a regularidade dos versos atenua qualquer diferença interna às rimas: o poema se desenrola com uma fluidez correlata à das imagens apresentadas sequencialmente.

O comando de não esquecimento, dado no imperativo do título, é voltado ao leitor junto à dupla negativa (“não... nunca”), fazendo da frase-título extremamente assertiva, quase mandamento bíblico ou determinação legal. Mas o que deve ser objeto desse não esquecimento? A primeira estrofe toda é dedicada a responder à questão: todas as coisas do real, a começar pelas ilhas gregas queridas por Andresen (“Thasos” e “Egina”) e envolvendo construções humanas e elementos comuns da natureza. O poema tenta operar uma religação do eu-lírico e do leitor com um mundo do possível onde tão perfeitas seriam as coisas que “O ar cheirava a mel e a pedra a resina”. Ali, país de “sol azul” e da “nudez marinha” dos homens, está também presente a duplamente citada “veemência divina”: a divindade com que os homens se reconectam e que, portanto, tem presença veemente perante eles. A rima fácil prenuncia a facilidade dessa religação, corroborada pela sonoridade encantatória dos versos, nos quais tudo soa natural, belo e justo como deve ser. Em suma, a primeira estrofe recomenda aos homens que não esqueçam de sua “pátria do ser”, da utopia concretizável, daquilo a que verdadeiramente pertencemos e recria-a, num instante de lirismo, no corpo do poema.

A segunda estrofe vem feito choque. Contrassenso da outra, ela estabelece novo sentido para a imposição de não esquecimento. Já não se trata só de não esquecer a pátria verdadeira e prometida dos homens, mas de tampouco esquecer a barbárie que se perpetua na pátria rota. O risco do esquecimento é o mesmo da repetição das catástrofes, que tornará a quebrar a aliança com as coisas da primeira estrofe. As imagens da última estrofe são negativas ao extremo: desastres do século XX como os campos de extermínio, representados por “Treblinka”, e a bomba atômica, representada por “Hiroshima”. O eu-lírico convoca o peso desses acontecimentos paradigmáticos da história humana mais recente, imagens máximas da rememoração obrigatória aos humanos que existirem após e apesar desses eventos nefastos. Há inclusive um paralelismo na oposição: o poema se inicia com dois exemplos da extrema perfeição das formas naturais gregas (as ilhas de Thasos e Egina) e praticamente termina, de novo em dupla, com o mais abjeto que o conhecimento racional humano já produziu.

Importante assinalar que a rima continua presente nesta estrofe, porém, tal como o do título muda, também muda o efeito da rima. A rima torna-se sedução perigosa em seu envolvimento inocente quando, diante dela, há desastres terríveis que a rima atenua. Não se trata, contudo, de desvalorizar a crença no mundo melhor. O jogo poético é apontar que essa crença não pode se basear na ignorância de fatos progressos. Daí que “Treblinka” e “Hiroshima”, que acompanham a rima em [i] do fim dos versos, soem ameaçadoras. Reparemos, ainda quanto ao jogo de rimas, que todos os versos da primeira estrofe encontram rima perfeita. É apenas na segunda que as rimas, interna e externas, são imperfeitas. É que as

coisas deste mundo dividido já não têm a consonância de antes, apenas aparentam tê-la. Já não existe harmonia possível a não ser a ilusória, e a harmonia dissonante, junto às referências explícitas, garante ao poema seu teor testemunhal pronunciado.

Cabe também pensar nesse poema como uma Arte Poética em paralelo às que analisamos no capítulo 2, embora se trate aqui de uma Arte Poética lírica e de bem curta extensão. Nessa chave de leitura, “Não te esqueças nunca” estabelece que a poética andreseniana – e toda poética digna de assim ser chamada – deve equilibrar a lembrança da “promessa” e a lembrança do “horror” ou, posto em outros termos, a lembrança da perfeição a que os homens legitimamente pertencem e a lembrança das hecatombes que não devem ser esquecidas. Um tipo de lembrança não pode nem deve apagar outro, já que, nessa poética, são pressupostos recíprocos e necessários para alcançar modos mais justos de humanidade e de existência. Desde o imperativo do título e dos primeiros versos das estrofes, cobra-se equilíbrio no ato de recordar, que deve ser atendido tanto pelo leitor comum quanto pelo poeta que porventura ler esse conselho de Sophia Andresen.

Para encerrar, ressaltamos que “Não te esqueças nunca” não pertence àquele momento de maior fulgor revolucionário, nem aos anos anteriores de progressivo retesamento lírico. O poema consta do livro *Ilhas* (1989). Isso é relevante como nova comprovação do teor testemunhal: ainda que elabore obras nas quais a política ativa se torna coadjuvante (nos anos 1960-70), Sophia Andresen segue o conselho de seu próprio poema e não esquece, quinze anos depois de seu fim, a barbárie que um dia testemunhou. Ela mantém o retesamento dos versos como lembrete de “não se esquecer de se lembrar”.

3.5 Reposicionamentos do eu-lírico: Desindividua(liza)ção e pluralização

Aqui retomamos a discussão iniciada em 2.3.5 Arte Poética V. Naquele momento, defendemos uma leitura ampliada da “despersonalização” buscada pela poeta. É fácil, em um primeiro olhar, relacioná-la à despersonalização preconizada por Hugo Friedrich (1978) na lírica moderna, porém, como o campo do testemunho apresenta divergências ou reposicionamentos quanto ao cânone literário, essa leitura de matiz friedrichiano não dá conta de uma poesia em que a posição de sujeito e do sujeito na realidade é determinante em sua escrita. Logo, conforme exposto na análise da Arte Poética V, propomos repensar essa “despersonalização” na forma de uma “desindividuação” ou de uma “desindividualização”.

Em lugar de uma despersonalização que, pela etimologia, afasta o eu-lírico de sua pessoa poética, concebemos que esse recurso poético em Andresen pode acontecer também na

forma de uma negativa à individualidade ou ao individualismo à maneira burguesa das “pessoas sensíveis”. Além do recurso de afastamento ou apagamento do sujeito lírico descrito por Friedrich (1978), a lírica de Andresen também se articula mediante uma *pluralização* do sujeito, que de *eu*-lírico ganharia a face de um *nós*-lírico. Isto em poetas que flertam com o testemunho, como Andresen, é bastante comum e nos autoriza refletir sobre estéticas às vezes menos enfatizadas pelos estudos líricos, que já se contentaram com explicações mais estritas (e daí generalizantes) do que seria a produção poética do século XX. Para Ginzburg (2008, p. 5):

O testemunho pede a elaboração de um novo conceito de representação, ligado ao estabelecimento de identidades políticas [...]. É necessário diferenciar narrativas que postulam uma experiência “individual e particular”, na autobiografia tradicional, e “a formação de uma subjetividade coletiva do testemunho” (idem, 318). Palmeira observa, no caso dos relatos de cárcere, esse componente coletivo no discurso (PALMEIRA: 2007, 71). Embora apartados da sociedade, os prisioneiros expõem comprometimento com valores coletivos (idem, 74). Como explica García, “Índigenas, mulheres operárias, camponeses, donas de casa, homossexuais, exilados e outros, por meio do testemunho, convertem o livro, instrumento de cultura, em arma de libertação e defesa de direitos” (GARCÍA: 2003, 33).

Se, também conforme Ginzburg (2008, p. 6), “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”, Andresen assume um falar coletivo que congrega a sociedade portuguesa libertária além de (e sobretudo) as vítimas das guerras na África e da perseguição salazarista. Sophia Andresen junta fileiras com aqueles poetas que, na leitura de Czesław Miłosz (2012), não esquecem em poesia a “grande família humana” da qual provém e pela qual dão testemunho. A propósito, Miłosz (2012, p. 117) lembra que “pessoas lançadas em meio a vicissitudes que lhes arrancam da boca um grito de dor têm dificuldade para encontrar a distância que faculta a possibilidade da transmutação artística”. Andresen, fiel a suas investigações com a linguagem, só encontraria espaço possível para uma despersonalização na proporção em que esta seja a negação da experiência individual em favor da experiência social que precisa ser testemunhada. E isso agora ou nunca, pois a poesia, como diz Miłosz (2012), não pode mais ser estrangeira entre a sociedade a que concerne. Tomemos o exemplo da poesia polonesa de Miłosz (2012, p. 131):

Como pode ser a poesia do século XX? Parece-me que ao buscarmos a linha para além da qual se espraia apenas a esfera do silêncio, deparamos com a poesia polonesa. Ocorreu nela um encontro peculiar do individual com o histórico, o que significa que eventos a se abater sobre toda a coletividade são percebidos pelo poeta como algo a tocá-lo da maneira mais pessoal. A poesia, então, não é alienada, vale dizer, conforme a etimologia do termo, a poesia não é uma estrangeira na sociedade. O fato de que seja preciso escolher a

poesia de um país tão desditoso como a Polônia para convencer-se da possibilidade de cura do grande cisma da poesia não é reconfortante. Apesar disso, o exemplo dessa poesia permite-nos enxergar em perspectiva alguns rituais do poeta, quando ele se separa da “grande família humana”.

Para sintetizar a reflexão teórica: o intuito não é negar a existência desses eu-líricos que chegam a parecer ausentes no léxico ou nas desinências. Essa é uma realidade em boa parte da lírica moderna e tem de ser justamente apreciada como experimentalismo e conquista poética. Desejamos, saindo desse viés de análise consagrado, pensar a citada “despersonalização” como preferência pela não individualidade, que pode se dar (i) em favor de um coletivo, que se torna sujeito do poema, ou (ii) de uma denúncia da individualidade dividida. Em um caso ou no outro, o recurso implica um reposicionamento do eu-lírico e é importante para nossa chave de leitura testemunhal. Porém faltou, na análise anterior, trazer exemplificações de como se processa essa “despersonalização” de que tanto fala a poeta e que estabelece o que Campos (1997) denomina um “realismo de linguagem” – neste estudo, “realismo de linguagem” de teor testemunhal.

Não apenas os poemas de teor mais testemunhal possuem ênfase em uma cisão dos sujeitos. Também outros poemas, mas das mesmas obras dos anos 1960-70, apresentam dinâmicas semelhantes – poemas que por vezes sucedem e antecedem os de teor testemunhal mais sensível. O ponto curioso é que essa abordagem despersonalizada implica, no que pese a contradição, uma divisão do indivíduo. Mas que tipo de *nonsense* etimológico será esse de um indivíduo que pode ser dividido apesar de chegar ao seu mínimo indivisível? Trata-se, naturalmente, de uma licença poética, recurso que testemunha a inadequação do eu-lírico no mundo em que reside (mas ao qual não pertence realmente!). Sua cisão serve de denúncia quanto à degradação do mundo presente, mas também é recordação de que a condição cindida não é nem será jamais sua única e verdadeira realidade enquanto ser. Um testemunho simultâneo do presente e passado recente e, curiosamente, de um futuro prometido.

Os poemas da maioria dos livros que estamos examinando e que são anteriores à revolução – a lembrar: *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), a antologia *Grades* (1970) e *Dual* (1972) – têm destacada presença dessa cisão de um eu-lírico alheio de si próprio, mesmo quando se entreveja, aqui e acolá, imagens de uma emancipação possível deste mundo cindido:

JANELA

Janela rente ao mar e rente ao tempo
— Ó mãos poisadas sobre um Junho antigo —
De ano em ano de hora em hora
Caminho para a frente e cega me persigo

Quem me consolará do meu corpo sepultado?
(ANDRESEN, 2015, p. 536)

Na janela com que se depara o eu-lírico, anuncia-se um mundo de possibilidades para sua caminhada frontal cega pela luminosidade solar, mas também pela luminosidade temporal no rumo dessa que é uma janela física (“rente ao mar”) e metafísica (“rente ao tempo”). Como janela, é portanto um espaço (ou melhor, fenda temporal) que dá a ver outra realidade, ainda quando o eu-lírico utiliza referenciais deste mundo (“ano em ano hora em hora”) para tentar, poeticamente, apreender aquela realidade distinta da sua. O poema dupla cisão, do espaço e do tempo, ao contrário de outros poemas que tematizam um – o espaço da praia deixada onde, no entanto, “sou eu ainda quem na brisa respira” (ANDRESEN, 2015, p. 617) ou outro (o tempo “que de mim se despe pelos caminhos fora” (ANDRESEN, 2015, p. 461).

“Janelas” tem ainda algo de “Traduzido de Kleist” (ANDRESEN, 2015, p. 459) em virtude da importância da visão (que extrapola o visível tátil) e da temática da morte (que nos dois poemas somente se desvela ao final). A diferença é que “Janela” evidencia mais, no plano linguístico-formal, a cisão dos mundos. A primeira estrofe se constitui de uma perseguição contínua de si “rente” a outro plano e traduz essa perseguição na tendência à versificação decassílabo clássica, enquanto a segunda estrofe metaforiza o “corpo sepultado” em seu único verso cindido da estrofe anterior, a esta conectado sem poder tocá-la, estando abaixo dela como cadáver enterrado. Também se inscreve na musicalidade a diferenciação: o verso final é bárbaro com suas 13 sílabas poéticas. No campo do sentido, esse verso reforça a dualidade do que se perseguia há pouco e que, agora sabemos, se divide entre um eu persecutor e um eu sepultado que é motivo de consolo. Enquanto isso em “Musa”, é o tempo que racha o indivíduo:

MUSA

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido
[...]
Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva
[...]
Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta
(ANDRESEN, 2015, p. 438-9)

Não se pode, no contexto do Estado Novo, compreender esse canto que “corta a garganta” como busca de um canto que extrapole o silêncio imposto pela ditadura e que perdura nos testemunhos? A invocação da Musa dá-se no *Livro sexto*, o que permite inferir o papel inaugural do poema prenunciando uma temática de teor testemunhal: como se, daqui em diante, a inspiração invocada já não pudesse se ocupar de um tempo além do tempo enquanto o tempo atual atravessa o eu-lírico em todos os sentidos possíveis: forja-o, envelhece-o, entristece-o até o ponto da separação entre eu e coisas do mundo. À medida que invoca a musa para exprimir seu canto, igual faziam os poetas clássicos, o canto se formula como o seu próprio ato invocatório. Nem por isso o canto ilude quanto às circunstâncias em que surge, afinal assume, junto ao eu-lírico, sua condição de “garganta cortada”. Igualmente, o canto pode ser tentativa de reunião consigo: canto que, em sua verdade, é capaz de reatar as pontas dos eus apartados pela temporalidade. Esse processo de reunião consigo é tematizado por mais de um poema. Neste “Dual”, o teor testemunhal se pronuncia também no marcador espacial:

DUAL

Dois cavalos a par eu conduzia
 Não me guiava a mim mas meus cavalos
 E no país de espanto e de tumulto
 Em mim se desuniu o que eu unia
 (ANDRESEN, 2015, p. 609)

O eu de muitos desses poemas anseia voltar para “O mar azul e branco [...] / onde sou a mim mesma devolvida” (ANDRESEN, 2015, p. 615). Pouco a pouco, ele se apercebe de que esse retorno não é factível fora da temporalidade presente: é nela que o mundo é reconstruível, e não na sua fuga como negativa à realidade da qual o eu provém. Como em “No deserto” (ANDRESEN, 2015, p. 532), o eu cindido se domina e se debela “com espora e rédea”, conduz-se não para as “cidades mortas”, mas sim para o “deserto limpo”, a “grande claridade”, “o espaço interior de cada poema” onde o reatar se confirma possível. É só então que o eu-lírico andreseniano dá partida a um novo processo “onde não somos nós dois mas só um mesmo”.

Chegamos à ênfase no coletivo. A pluralização do eu-lírico é a confirmação de que não há libertação solitária. É especialmente a partir de *O nome das coisas* que mais aparece a versão pluralizada desse eu: um “nós” explícito ou desinencial que impera no lugar do eu, quando não tem presença seguida a este no corpo dos poemas. Se “Separados fomos por cítaras e canto / Como outros por prisões e espadas” (ANDRESEN, 2015, p. 688), chega o momento de reatar os nós que nos unem na criação de uma consciência unívoca. “Cantaremos o desencontro”

(ANDRESEN, 2015, p. 715), sim, mas um canto em conjunto que tem poder de ressignificação poética. É no assumir as vozes dos “humilhados e ofendidos” que a poeta faz o teor testemunhal de sua lírica atingir um ponto determinante. O fato de os poemas de *O nome das coisas* serem os mais afeitos a essa abordagem é fruto da confluência histórica da Revolução, que enche de esperanças a poeta e sua sociedade inteira, o que, por sua vez, encaminha a uma reformulação de elementos da poética de Andresen que examinamos até o presente momento. Essa reformulação será mais bem exposta no próximo subcapítulo. Neste, seguiremos apreciando esse tópico das formas de “despersonalização”, como neste poema inédito:

São estes os dias do novo estio deslumbrado
 Quando depomos as grades e as barreiras
 Como um vestido que foi usado contra o frio
 São estes os dias em que a ferocidade depõe as suas armas
 (ANDRESEN, 2015, p. 945)

O ineditismo do poema está apenas na sua não publicação prévia em livro, vez que sua temática, seus recursos e seu tom testemunhal caminham par a par com a poesia andreseniana examinada nesta dissertação. É um poema, como tantos da poeta, de uma quadra, entretanto, agora diferente de tantos, opta por uma métrica não clássica – versos quase prosaicos (será esse o motivo de a poeta descartar o poema da obra oficial?). Há uma presentificação da cena poética dada pelo pronome demonstrativo catafórico “este” no primeiro e no último verso. A ausência de pontuação permite relacionar sintaticamente os versos intermediários apenas com o verso inicial, ou o final, ou com ambos. E é só no segundo verso que a imagem do “nós” se apreende do sufixo de “depomos”. Essa ação conjunta se volta contra “as grades e as barreiras” que muitas vezes foram signos antes utilizados – com destaque para o poema “Exílio” (ANDRESEN, 2015, p. 482) em que, recordamos, “a luz que nos rodeia é como grades”. O “nós” presente também aqui vincula os dois poemas, deixa a evidência (junto da relação com as grades) de uma reformulação das condições poéticas e da vida. Por fim autoriza a leitura de um projeto poético que vincula essas duas dimensões, vida e poesia fundidas na agência revolucionária do “nós”.

Leiamos outro poema em que a presença discreta do “nós” deve ser objeto de atenção:

OS ERROS

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

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

Julho de 1976

(ANDRESEN, 2015, p. 685)

Que o “nós” seja fala coletiva não é mais novidade em nossa análise. Que o leitor repare, contudo, que aqui tal qual no poema anterior o “nós” só aparece desinencialmente e solitário na segunda estrofe. Enquanto na primeira, desprovida de pontuação, enumeram-se os elementos decaídos de nosso mundo, a segunda estrofe, articulada e formalmente centrada na figura de linguagem da comparação, tem em seu centro o verso interrogativo “Ou poderemos enfrentar e superar[?]”. De novo, a pluralização vem como determinante de um ato concreto no mundo (enfrentamento neste poema, deposição no predecessor). O diferencial de “Os erros” é que o coletivo se depara já não obrigatoriamente com a degradação ditatorial. O marcador temporal “Julho de 1976”, ao final, abre margem para uma ponderação sobre os rumos que a recém-elaborada democracia portuguesa tomou em tão pouco tempo após a Revolução. À vista disso, o “nós”, além de interrogativo, é interpelativo ao leitor: este, em um futuro indeterminado, participará do recomeço articulado do país? O teor metafórico da pergunta não poderia ser mais apropriado, dado que a escrita do poema na página em branco é o método de ação que a comparação final instaura. A mesma figura de linguagem, primeiro lida negativamente pelos objetos de descarte, articula-se como meio de repensar o projeto do país (já desocupado?).

Comentemos agora acerca de “Nestes últimos tempos” (ANDRESEN, 2015, p. 711):

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

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

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

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

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

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

Mas que diremos da meticulosa expedita
Degradação da vida que a direita pratica?

Julho de 1976

Segundo Vilma Arêas (2020, p. 384), “muitos negaram o título de poema” a esse que acabamos de ler possivelmente por encará-lo como texto panfletário. Conquanto os detratores de Andresen tenham razão em alegar seu teor marcadamente político e testemunhal, urge considerar com mais atenção do que se tem feito até agora o jogo com o poético ali presente, retomando nesse poema recursos já mencionados – a começar pela datação ao término do poema, já que marcadores temporais são expediente comum em textos de teor testemunhal.

Podemos ler “Nestes últimos tempos” ao modo de resposta direta de Andresen às indagações que seus críticos literários e políticos fizeram ao discurso *Poesia e Revolução* (vide 2.3.6 *Poesia e revolução: uma Arte Poética apócrifa*). Demandada quanto à sua filiação à esquerda, a mesma esquerda que errou nas ditaduras comunistas e que deixou um legado tão triste de morte e perseguição, a poeta vem aqui redarguir que, sem dúvida, a esquerda “Caiu em desmandos confusões praticou injustiças” (ANDRESEN, 2015, p. 711), porém a direita, pela maior gravidade de sua degradação, pela ferocidade de seu domínio, tem legado horrores muito maiores e passíveis de crítica “nestes últimos tempos”. Essa defesa crítica é bem observada por Vilma Arêas (2020, p. 384-5 – grifos sublinhados da autora):

Segundo penso é mesmo um poema, cuidadosamente composto em suas estrofes, desenvolvido como um teorema, com proposições várias, atropeladas por demonstrações cortantes, sem recuar diante de expressões banais, com a preocupação única de demonstrar a proposição contida nas duas primeiras estrofes citadas acima. Um teorema político, dentro das políticas da escrita num momento de crise. Por isso acho problemáticas as visões negativas da Sophia politicamente revolucionária, mas que desconheceria o sentido do método dialético com seu jogo de oposições; sublinhando além disso que o negativo de sua poética política significaria apenas a injustiça. Mesmo que assim o fosse, suas palavras estavam apoiadas numa prática política concreta, por relacionar os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer.

Junto ao comentário perspicaz de Arêas, desejamos registrar a relevância da primeira pessoa do plural no poema. Eixo aglutinador da argumentação desse “teorema”, a fórmula “que diremos” é repetida sete vezes ao longo das também sete estrofes. A estrutura de “Nestes últimos tempos” é simples e torna o tempo todo à mesma indagação-base, a qual revela a posição embasbacada, recheada de choque e acusação, que ao mesmo tempo, no que pese a

emoção, não perde a racionalidade analítica dos fatos políticos recentes. Nessa curiosa combinação de razão e emoção, “que diremos” coloca os leitores na mesma posição assertiva do eu-lírico e da poeta. Fazendo coro por intermédio desse recurso, tornamo-nos partícipes diretos da tomada de posição e, em troca implícita, a poeta desperta no leitor o sentido de ação para que a degradação da direita não contamine a esquerda ou que a esquerda, ciente dos erros passados (daí a conexão com o poema “Os Erros”), aja em consonância com seu posicionamento redentor. Isso – reiteramos – somente se esse “nós” coletivo, tantas vezes mais implícito que explícito nos poemas – tomar rédeas e optar pela ação após o testemunho.

3.6 Revolução pela poesia: Reabilitação sígnica e otimismo antropológico

*Pois só no poema
Um povo amanhece
“Açores” (ANDRESEN, 2015, p. 708)*

“Recuperei minha memória da morte da lacuna da perca (sic) e do desastre” – afirma Andresen (2015, p. 709) no seu poema “O Opaco”. É de posse de todos esses signos do desastre, calejada pelo regime e pela luta, que, finalmente, nasce uma esperança: a Revolução dos Cravos de 1974, memória recuperada de uma antiga utopia. A deposição do Estado Novo abre espaço para uma concreta e poeticamente ansiada reconstrução da sociedade portuguesa. Conforme demonstramos no subcapítulo 3.1, Sophia Andresen participará ativamente da movimentação política: vai à tribuna, faz discursos, não se omite nem se dá por vencida em seus posicionamentos críticos à esquerda e especialmente à direita. Na realidade, sua perspectiva é conciliatória em um país que necessita de uma nova aliança democrática. “A paz sem vencedor e sem vencidos” (ANDRESEN, 2015, p. 641), poema-oração de *Dual*, já insinua esse desejo refletido na produção livresca seguinte. A ausência de pontuação e as pausas apenas pelo corte dos versos do poema propõem uma leitura ininterrupta, cansativa, intensa como o desespero no ato de orar. A poeta sugere com isso a ânsia de seu desejo de resolução dos conflitos e, ainda assim, demonstra o não esquecimento de crimes perpetrados no passado – à direita e à esquerda.

Não obstante a participação política direta, Andresen, poeta acima de todo ofício, continuará escrevendo versos, e os de *O nome das coisas* compreendem certa transição de abordagem. É que os versos escritos até 1974, junto àqueles de livros anteriores, refletem uma série de procedimentos de inversão ou subversão sígnica (examinados em 3.3) em que símbolos do mundo solar, marinho e clássico grego são ressignificados de modo a revelarem a cisão do eu-lírico, a maldade entre os homens e a decadência moral da sociedade moderna. O ponto de

virada política, 1974, é também relevante ponto de virada lírica: a poeta “desinverte” seu procedimento, reverte o valor dos signos. Andresen passa a adotar como recurso de teor testemunhal a reabilitação ou revalorização daqueles signos decaídos, que doravante espelharão o mundo do possível que se pretendia executar neste nosso mundo. Por exemplo, a luz, que primeiro fora símbolo de plenitude, depois tornada aprisionamento dissimulado, torna-se agora renovado espaço de libertação, dado que a “dimensão sombria existe em contraluz na obra de Sophia” (MENDES, 2020, p. 24). O mesmo se aplica a todas as “vinte palavras” recorrentes nessa poética, que testemunham a viabilidade da renovação vista-vivida pela poeta. Os signos retornam a sua atribuição, forma e circunstância originais (às quais, para Andresen, sempre pertenceram legitimamente).

Se o desencanto dá lugar a um re-encantamento, também o dá ao que já foi chamado na autora um “otimismo antropológico”: a crença fiel no homem, não importa contra o que testemunhe. Conforme vimos ao início desta dissertação, Luís Felipe Castro Mendes (2020, p. 23) foi quem cunhou o termo sem, contudo defini-lo peremptoriamente. Face a esse indefinição, frisamos que compreendemos esse “otimismo antropológico” como uma crença inabalável no humanismo de matriz helênica. Como atestam todas as denúncias contra guerras e ditaduras tecidas pela poeta, Sophia Andresen tem uma percepção real de como o humanismo foi efetivamente praticado, isto é, de modos contraditórios e degradantes perante as aspirações da poeta. Ainda assim, ela acredita nas potencialidades desse projeto humanista – postura não tão distante de um Primo Levi, que, perante a Shoah, ainda apostava na responsabilização individual e no uso de certo humanismo racional. Logo, Sophia Andresen adota uma perspectiva otimista com relação às transformações que ela escreve e vê a partir da Revolução dos Cravos. Trata-se, ademais, de um otimismo *antropológico* porque depende e se volta para *o homem*, ainda quando baseado em metáforas da natureza para pensar a condição humana, sendo o homem, em uma espécie de essência real, parte indissociável dessa natureza com a qual ele deve tornar se irmanar.

O peso desse otimismo, claro fique, é tamanho que impõe a necessidade de o eu-lírico andreseniano despersonalizar-se na forma de pluralização exposta há pouco. O “nós” dos poemas é, por consequência, desdobramento de um eu leal à luta contra a injustiça e que sabe que só ele, homem *entre* homens (ou mulher...), não tem força para a vitória como teria sendo um “nós”, homens *com* homens. É ainda um otimismo que não se esgota, dado já estar anunciado nos livros iniciais em meio às realizações marinhas e recobrar forças nos livros finais, que já extrapolam o objeto deste estudo. É, numa frase, uma positividade sem par nem detenção que dá causa a todo o projeto ético-estético da poeta. Aquele lido em “Projecto II”:

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

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

Porém restam
Do quebrado projecto de sua empresa em ruína
Canto e pranto clamor palavras harpas
Que de geração em geração ecoam
Em contínua memória de um projecto
Que sem cessar de novo tentaremos
(ANDRESEN, 2015, p. 698)

O projeto otimista de Andresen se apoia na reconstrução igualando recomeçar e reencontrar. É na reabilitação do “dia primordial” que a empresa portuguesa principia e, nesse momento, “o limpo” e “a inteireza” são os elementos que o projeto ético-estético buscam. A segunda estrofe do poema é o contraponto necessário ao recomeçar; carrega a memória poética dos traumas mundanos nos planos lexical e sonoro: “errâncias erros e derrotas” ecoam, entre si, os mesmos sons iniciais guturais e, de igual maneira, “seus desencontros e desencontradas lutas” guardam o prefixo que torna negativas as palavras originais. E “de geração em geração” subsistirá a lembrança dos erros, bem como do canto possível, porém já é tudo passado: “do quebrado projecto” restam, como noutros poemas, “canto e pranto clamor palavras harpas”.

Ainda que o eu-lírico recorde o recém-vivido, ele é consciente de que esses restos, cacos da história, são recolhidos como pelo *chiffonier* de Benjamin. É possível reformular aquilo que, internamente, nunca se perdeu: “contínua memória de um projecto / Que sem cessar de novo tentaremos”. Sem cessar, o otimismo que impulsiona a busca da harmonia apenas se reafirma em meios ao caos. Os versos anteriores, de métrica vária, só se re-harmonizam no reencontro dos decassílabos no dístico final. Já o título “Projecto II” é passível de leitura dupla: refere-se a um poema que continua a quadra única do “Projecto I” (ANDRESEN, 2015, p. 672) ou, em complementação de sentido, implica a continuidade do projecto novamente tentado.

“Lagos I” (ANDRESEN, 2015, p. 667) e “Lagos II” (ANDRESEN, 2015, p. 683) são outra dupla de poemas dignos de menção neste subcapítulo. No segundo poema, “o sol reinava em Lagos transparente”, havia “luz de prumo e de projecto”, mesmo quando, em contraponto, o eu-lírico se depara com o legado amargo da revolução. Nela, o homem encontrou “O dia

inicial inteiro e limpo / Que habitou nosso tempo mais concreto”, em clara referência ao famoso poema “25 de Abril”. Mas esse Abril pode ter sido perdido nos erros e contradições desse 25 de Abril – vide Soares (2000), cujo estudo analisamos no primeiro capítulo. Poeticamente, Sophia Andresen alinhava seus versos para costurar seu presente do recente pós-Revolução aos signos solares reabilitados, os quais podem abrir margem para a continuidade do “projecto” estremecido. Também em “Lagos I” a solaridade se apruma em versos sobre a “precisa claridade de Lagos”, a “nitidez de Lagos”, “A precisa limpidez de Lagos” e, destacadamente, o verso final em que signos centrais são mencionados. Compreendemos, ao término, que a evocação desses signos antecipa o sentimento vindouro: o poema se conclui cinco dias antes da Revolução, verdadeiro prenúncio poético ou renovação de versos necessária para que a revolução se conclua:

[...] Na luz de Lagos matinal e aberta
 Na praça quadrada tão concisa e grega
 Na brancura da cal tão veemente e directa
 O meu país se invoca e se projecta

Lagos, 20 de Abril de 1974

(ANDRESEN, 2015, p. 667)

Entre todos os signos sequestrados pelo “velho abutre” e demais demagogos, talvez o mais violentado tenha sido, vejamos só, a palavra em toda a sua sacralidade. O “capitalismo das palavras” (ANDRESEN, 2015, p. 671) significa uma derrocada da linguagem que, sob uso dos ditadores, foi usada na formação do mundo à imagem e semelhança deles²⁶. Se os portugueses desejam um país à imagem e semelhança sua, é preciso partir da verdade dessa palavra reabilitada. Reconceder o *status* testemunhal dessa palavra, que guarda a verdade tanto daquilo a que fomos prometidos quanto, implicitamente, daquilo que nos foi negado:

NESTA HORA

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

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

²⁶ A degradação da língua é assunto de alguns estudos de teor testemunhal e abre margem para ponderar em quantas dimensões a barbárie pode se instaurar na vida humana. O estudo de Victor Klemperer *LTI: A linguagem do Terceiro Reich* (original de 1947) é canônico nesse âmbito.

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

A verdade não é uma especialidade
 Para especializados clérigos letrados

Não basta gritar povo é preciso expor
 Partir do olhar da mão e da razão
 Partir da limpidez do elementar

Como quem parte do sol do mar do ar
 Como quem parte da terra onde os homens estão
 Para construir o canto do terrestre
 — Sob o ausente olhar silente de atenção —

Para construir a festa do terrestre
 Na nudez de alegria que nos veste

20 de Maio de 1974

(ANDRESEN, 2015, p. 670)

Em mais um poema, a comparação é a figura de linguagem por excelência. O teor testemunhal se inscreve nela e por ela, porquanto é a comparação que dá a ver outros modos possíveis de ser e estar em plenitude com o mundo (vide as críticas da segunda estrofe e as possibilidades na penúltima). Em “Nesta hora”, parte-se da compreensão de que é preciso dizer a “verdade inteira e não meia verdade” e, para tanto, a poeta usa uma série de artifícios em que a metade das coisas parece esdrúxula, estranha, incompleta. O recurso ilustra quão inviável é a vida sob “meia verdade” e admite que, diferentemente do que pensam os demagogos e “especializados clérigos letrados”, o povo reconhece a manipulação dessa verdade das palavras.

O processo para revalorizar a palavra e a verdade contida nela passa por “partir do olhar da mão e da razão” – três signos seguidos cuja centralidade ficou patente neste estudo: o olhar como aproximação e forma de compreensão do mundo; a mão como símbolo de ação poética que reverbera na realidade concreta; e a razão como origem do projeto ético-poético arquitetado pela poeta. De igual maneira, é preciso partir “do sol do mar do ar / [e] da terra onde os homens estão”, pois são esses signos da natureza com que o homem convive. Esses novos signos fornecem as bases poéticas de um “canto do terrestre”, um canto de redenção em nada ingênuo. É um canto lançado pelo poeta que não pode tão somente clamar “povo” e crer com isso atingi-lo. O poeta, fiel à poesia, burilará seu canto pranteado à maneira lírica e condigna com os signos da natureza, que se articulam, por inspiração e naturalidade, ao próprio canto. Por isso o clamor ao povo conduz, como esperado no projeto de Andresen, ao mundo natural de que o homem provém. No reencontro com a natureza, há uma “nudez de alegria que nos veste”. O canto

lamentoso será finalmente celebrativo, otimista e jubilatório em sua alegria (re)conquistada. Um verdadeiro recomeço como em “Revolução – Descobrimento”:

Revolução isto é: descobrimento
 Mundo recomeçado a partir da praia pura
 Como poema a partir da página em branco
 — Katharsis emergir verdade exposta
 Tempo terrestre a perguntar seu rosto
 (ANDRESEN, 2015, p. 673)

Eis um tempo que perscruta a face perdida de um mundo prometido. Mundo que, se pertenceu ou a que pertenceu o homem muito antigamente, agora deve ser descoberto. A revolução anunciada é, portanto, cíclica no poema: redescobrir aquilo que fomos, voltar a pertencer àquilo perdido. O projeto de revolução reinicia o mundo desde a “praia pura” (signo/espço reabilitado pela pureza que o caracteriza) que, como muitas outras vezes na poética de Andresen, é comparada à “página em branco”, e escrita e vida se equivalem mais uma vez. Perceba-se que o primeiro verso é uma unidade por si só, enquanto os dois versos seguintes formam uma outra unidade sintática. Já o quarto verso carrega uma ruptura gráfica (um travessão que separa o fim do poema e a comparação anterior) e uma ruptura sintática (pelos termos desarticulados, mas sequenciais). Parece-nos que essa ruptura dupla guarda um teor testemunhal. Trata-se de uma captura do momento vivido pela poeta, na medida em que sintetiza o processo revolucionário de ruptura com o regime e, como veremos agora, os meios poéticos pelos quais a poeta inscreve essa ruptura em sua obra.

A sequência “Katharsis emergir verdade exposta” é contraponto direto à submissão ao salazarismo e descreve um processo progressivo (e otimista) de emancipação humana. Mais grega impossível, a palavra “katharsis” traduz originalmente a purgação do espírito que testemunha a tragédia teatral; do sentido clássico, Andresen dá ao termo compreensão ampliada pelo teor testemunhal de sua poética, pois a “katharsis”, no poema, é passível de uma leitura de purgação perante a “suprema ignomínia” vivida. Desta, procede-se ao “emergir”, forma verbal infinitiva que traduz imprecisão e ausência de duração circunscrita a uma temporalidade. Nessa lógica, “emergir” estabelece um processo emersivo subsequente à purgação que se realiza fora do tempo, isto é, como tempo do eterno (aquele que não começa nem termina). Derradeiramente, o ser humano alcança a “verdade exposta” como verdade das coisas evidente ao sentido da visão. Assim cumpre-se um processo de limpeza, emersão e plenitude.

Frente ao exposto, o travessão que divide os dois últimos versos traça e também espelha a divisão anunciada no título. O que há antes do travessão é o processo revolucionário, que se

inicia na “praia pura” rumo ao mar que se anuncia em toda a amplitude. Um processo que espelha a condição das caravelas que ousam seguir adiante nessa amplitude desconhecida e que, passado o travessão, alcançam a extremidade oposta, a outra “praia pura” do descobrimento do que lhes fora prometido. É ali que o processo catártico, emancipatório e de autenticação converte o homem em senhor de si e irmanado ao mundo natural onde vive. “Tempo terrestre a perguntar seu rosto” é o ponto final do poema-travessia e momento em que o tempo terrestre, que tenta espelhar a atemporalidade do eterno, perscruta a face do mundo sempre prometido e agora descoberto. Anuncia-se um começo – em que dará?

Embora a poeta esboce esse começo em diversos poemas, nenhum teve o impacto que o poema “25 de Abril” teve na sociedade portuguesa. Com ele encerramos nossa análise:

25 DE ABRIL

Esta é a madrugada que eu esperava
 O dia inicial inteiro e limpo
 Onde emergimos da noite e do silêncio
 E livres habitamos a substância do tempo
 (ANDRESEN, 2015, p. 668)

É certo que “25 de Abril” está entre os poemas mais conhecidos, lidos, declamados e lembrados de Sophia Andresen. Nele, a pluralização, como recurso, merece atenção. É interessante notar como, em um primeiro momento, é um eu-lírico solitário quem se apresenta em “eu esperava”, entretanto o verso seguinte já estabelece seu contraponto. A madrugada do primeiro verso é apagada pelo “dia inicial inteiro e limpo” no qual a pluralização é possível e precisa para a renovação do mundo, a começar por ser acompanhada da renovação de signos típicos dessa poética. Presentificados pelo “Esta” inicial, a madrugada e o dia em que se transforma são convocados em posição frontal ao eu-lírico e ao leitor. O terceiro verso repete o movimento de iluminação pela saída “da noite e do silêncio” a um espaço-tempo de plenitude, que é “a substância do tempo”. Note-se que, do 25 de Abril em diante, “**habitamos** a substância do tempo” (grifo nosso). O tempo, a cuja substância os homens livres chegam, se faz espaço habitável. Já não se trata do tempo terrestre com sua hora-relógio, mas de um tempo que, mesmo agora apreensível pelos homens, não se retém na perenidade humana. É tempo revalorizado.

Da presentificação do primeiro verso à eternização dos homens no último: esse movimento testemunha a potencialidade humana e a própria agência de quem se liberta. Em outros poemas como “Dia” (ANDRESEN, 2015, p. 689), o eu-lírico andreseniano vive a plenitude “apesar de tanta dor e tanta perda” e apesar dos erros à esquerda e à direita, no entanto agora a vida é possível em país liberto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo demonstrou os fortes vínculos que podemos estabelecer entre a poesia solar, inspirada e equilibrada de Sophia de Mello Breyner Andresen e a escrita de teor testemunhal nos termos em que Seligmann-Silva (2005) a define. A poeta, sem abdicar de sua preocupação e sua consciência estéticas, implica diversas reflexões políticas, sociais e testemunhais em seu ofício de poeta, o qual ela não concebe como alheio às circunstâncias do mundo. Desde o primeiro capítulo, evidenciamos que, com efeito, Sophia Andresen conciliou poesia e vida, escrita e política, como atividades harmônicas, mesmo se reconhecendo primeiro como poeta e, em segundo lugar, ativista social. Seu envolvimento com a política de seu tempo fica registrado em cartas, discursos, contos e, naturalmente como aqui defendemos, poemas. Por isso concebemos que, embora nem toda análise tenha a obrigação de se preocupar com o tecido social na lírica andreseniana, tampouco pode negar sua existência.

No entanto, propusemos ir mais além de um vínculo presente com as questões políticas: Sophia Andresen não faz concessões de passagem nem transforma poesia em libelo. Seu engajamento, que é factual, ultrapassa a política comezinha e reflete, nas praias, nos sóis e nas luzes marinhas, um desejo de libertação sem par na poesia portuguesa da segunda metade do século XX. Sua escrita testemunha tanto os horrores perpetrados por Salazar e seus lacaios quanto, nas avessas, testemunha um outro mundo possível ao qual verdadeiramente pertencemos. Os dois estão implicados: nenhum mundo melhor é possível sem a recordação da barbárie e nenhum mundo decaído se sustenta perante a ação poética que dá testemunho do que vê e do que sabe como possível. É nesse sentido que encaramos o engajamento andreseniano como um teor testemunhal, pois não se contenta com a resolução de conflitos de seu tempo presente, mas açambarca um desejo de libertação da humanidade como um todo e aponta para a responsabilidade que os homens têm de não esquecer os traumas, as fraturas e as perseguições.

Esse movimento duplo de recordar o passado e construir poeticamente um futuro melhor é intencional e não divide as duas dimensões, portanto concebemos que as dimensões ética e estética são inseparáveis no projeto poético de Andresen. As Artes Poéticas, junto aos poemas, são especial testemunho de como a poeta vincula ética e estética a todo tempo, inclusive nos seus textos de preocupação aparentemente mais estilística. Já nos poemas, a menção frequente a um “projecto” que ora falhou e deve ser retomado, ora existe e deve ser perseguido, confirma nosso pensamento. Também como evidenciamos, a inspiração de que a poeta fala em vários momentos de sua escrita literária não se aparta da noção de “projecto” literário, na medida em que essa inspiração, conforme concebida por Andresen, caminha naturalmente ao encontro de

um projeto ético-estético. Em outras palavras: havendo questões urgentes do tempo presente, não poderá a poesia ignorá-las como se a inspiração lhes fosse alheia. A noção de inspiração com que a poeta trabalha é, pois, também de teor testemunhal, na medida em que gera ações concretas de transformação no tempo presente e de prevenção da barbárie no tempo futuro.

Observamos que a crítica de Sophia Andresen tem se ocupado apenas de modo parcial da noção de “testemunho”, que não aparece propriamente como categoria na maior parte dos estudos. Quando aparece como tal, trata-se de uma acepção mais próxima à de Jorge de Sena do que aos estudos do testemunho como aqui compreendemos. Em todo caso, “testemunho” é um termo que aparece em quase todos os estudos, especialmente aqueles que investigam questões mais sociais na obra da poeta – mas não exclusivamente neles. A crítica literária, na academia, tem preferido observar as questões sociais vinculando-as só ao “projecto” da autora ou então só à relação direta com o presente (e não com o futuro, como é determinante nos estudos do testemunho). Enfim, o teor testemunhal não é central nessas análises como um todo, embora pudesse ter sido, caso o escopo dos estudos fosse outro.

Além disso, refletimos brevemente sobre a dificuldade atual de vincular poesia e testemunho, especialmente no Brasil, onde a prosa e até a música foram mais investigadas nesse âmbito do que os versos líricos. Até o presente momento, é delicado afirmar a existência cabal de uma “poesia de testemunho” por todas as dificuldades teóricas e críticas que o termo exige equilibrar, entre as quais sublinhamos uma das mais importantes neste estudo: o “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” (SALGUEIRO, 2012). Em Sophia Andresen, percebemos reflexos desse abalo e de outros que o testemunho pode gerar na poesia, pelo que consideramos justa a aproximação de poesia e testemunho. Para executá-la, valemo-nos da já referida definição de “teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2005), pois ela tornou lícita uma aproximação outrora temerária e sem estabelecer condicionamentos à poesia.

Todo esse movimento investigativo deu-se nos dois primeiros capítulos da dissertação. No terceiro e último, dedicamo-nos ao ponto culminante: o exame concreto do teor testemunhal na lírica de Sophia Andresen. Nossa investigação adotou um critério temático, e não cronológico, dadas as proximidades entre abordagens, estilos e recursos utilizados nos poemas. De acordo com o anunciado desde o início do texto, centramos nossa análise em poemas de teor testemunhal dos anos 1960-70 dos livros *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Grades* (1970), *Dual* (1972) e *O nome das coisas* (1977). Ao mesmo tempo, não apenas não desprezamos outros poemas, como fizemos questão de recorrer à poesia dispersa, inédita e até àquela poesia em que o testemunho não é preocupação destacada. Em toda essa poesia, há recursos importantes e comuns aos poemas de teor testemunhal. É importante evidenciá-lo para corroborar que, na

poesia dita “social” de Andresen, as preocupações estéticas não desaparecem em prol das éticas; elas só se coadunam em um “projecto” comum.

Nas análises empreendida no capítulo 3, reconhecemos e comprovamos a existência de um *teor testemunhal* em Andresen mediante diversos recursos de linguagem que registram, na forma e no conteúdo dos poemas, tal teor. Os recursos principais são: autorreflexão sobre o ofício do poeta; aliteraões e assonâncias; padronização e ruptura da metrificaçã; conflitos de imagens poéticas; dualidades e oposiões; marcadores constantes de uma espacialidade e de uma temporalidade presentes (explícitos ou não); modulaões “despersonalizadas” do eu-lírico (na forma de um eu-lírico cindido e, depois, de uma pluralização do eu-lírico em um “nós”); recorrência de substantivos concretos; subversões e reabilitaçõs sígnicas; ênfase no papel da memória poética e da necessidade de não esquecimento; ausência expressiva de pontuaão; tematização da morte, do exílio e da tortura; presença de um “otimismo antropológico” em vários momentos (especialmente em *O nome das coisas*), entre muitos outros recursos que se imprimem tanto na forma dos poemas quanto nos assuntos de que tratam. Frisamos a esta altura: sendo o “projecto” de Andresen um projeto ético-estético, é preciso dar valor idêntico à forma e ao conteúdo e foi essa valoraão que perseguimos no último capítulo.

Uma palavra, ademais, sobre as dificuldades da pesquisa: dentro da linha testemunhal a que nos filiamos, existe uma profusão de investigaões ligadas à obra de Sophia Andresen, das quais selecionamos aquelas que mais se afinam com os nossos objetivos. Todavia, assumimos a responsabilidade de toda e qualquer limitaão deste estudo, já que ele foi escrito durante a pandemia de covid-19. Neste momento, a crise vivida dificultou a obtenção de materiais produtivos para o estudo, ainda que tenha favorecido o acesso virtual a muita documentação e crítica. Em todo caso, a crítica mais volumosa e mais robusta de Sophia Andresen reside em Portugal e nem sempre está ao acesso de um clique como desejaríamos, por consequência este estudo já teria, em condições normais, dificuldades para obtenção de material, coisa que a pandemia atual tão somente agravou. Apoiamo-nos, sem dúvida, em referências portuguesas decisivas, mas a facilidade de acesso às referências brasileiras fez com que estas predominassem aqui. Em um estudo como este, que valoriza a dimensão testemunhal, enxergamos ser coerente assumir, na própria gênese do estudo, as questões de seu tempo, que o marcam para todos os efeitos.

Resta comentar quais lacunas podem ser preenchidas, quais novas pesquisas podem ser realizadas e quais sugestões deixamos para que a pesquisa sobre poesia e testemunho em Andresen siga adiante. Em primeiro lugar, convém ampliar o estado da arte de Sophia Andresen no que diz respeito à temática testemunhal. É bem provável que haja mais estudos nessa

perspectiva por óbvio em Portugal (donde provêm os dois estudos analisados em 1.4 nos quais *testemunho* é categoria incontornável) e até noutros países que dispensam atenção à poesia portuguesa – destaque para a fortuna crítica oriunda da Alemanha, da França e dos Estados Unidos, países onde há estudos mais recorrentes e também mais facilmente encontrados online. Além do mais, o vindouro arrefecimento da pandemia deve viabilizar o acesso a conteúdos físicos presentes no exterior, permitindo aprofundar diálogos presenciais entre pesquisadores.

Em segundo lugar, é viável ampliar o objeto de estudo ao examinar o teor testemunhal na poesia progressiva de Andresen. Nosso interesse da dupla de décadas 1960-70 se deveu a serem os anos de paroxismo da ditadura estado-novista, quando a rejeição ao regime aumenta, decorrem as guerras na África e a perseguição política se intensifica. Contudo, os anos 1940 e especialmente os anos 1950 também apresentam histórico de desmandos e abusos políticos que, de uma maneira ou outra, refletem-se na poesia de Sophia Andresen. Ainda que tenhamos citado alguns poemas dessas décadas iniciais de escrita de Andresen, há fôlego para investigá-las com bem mais centralidade ou, senão, relacionando-as mais intimamente às décadas subsequentes. O mesmo se pode dizer da poesia escrita da década de 1980 em diante: até que ponto é defensável um teor testemunhal nessa poesia, mesmo se a ênfase política desses anos seja menor e, por conseguinte, menos determinante para a leitura dos poemas?

Em último lugar, há espaço acadêmico para verificar o teor testemunhal na ficção de Sophia Andresen. Menos afamados, seus contos pontuam as temáticas comuns com sua poesia e fazem uso de recursos muito parecidos (quando não os mesmos). Os *Contos exemplares* (1962), até pelo título revelador, merecem análise pormenorizada quanto a sua possível estética testemunhal, haja vista ser o livro em prosa apontado como o mais político da autora por críticos consistentes. Faz sentido se levamos em conta sua publicação contemporânea à dos livros de poesia que investigamos nesta dissertação. Também faz sentido porque tais contos insinuam a perseguição política, a necessidade de recordação e a viabilidade de reconstrução do mundo à imagem e semelhança da natureza. O teatro de Andresen, seu veio literário menos divulgado, deve receber igual apreciação da crítica do testemunho com vistas a verificar como contribuem com essa veia de pesquisa. Há, enfim, muito o que explorar, o que, para nós, só confirma a potência e a magnitude da obra de Sophia Andresen, ancorada no binômio ética-estética.

Vimos que a poesia foi capaz de se espelhar no tecido social e os escritos de Sophia de Mello Breyner Andresen revelam essa intencionalidade. Recordar é, nesse projeto de escrita, tarefa fundamental do poeta, que se vale da matéria poética para nela inscrever, por inspiração e urgência do tempo, sua matéria testemunhal. O resultado, claro está, é uma escrita que transpõe os limites da palavra escrita e voa longe como palavra-ação entre os homens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, J. M. As correntes do movimento católico na época contemporânea. In: *Lusitania Sacra*, n. 21, p. 283-293, 1 jan. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/lusitaniasacra/article/view/5580/6764>>. Acesso em 07 maio 2021.

AMARAL, Ana Luísa. Entre-cartas: paisagens com poemas, filhos, dois mares e liberdade ao fundo. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 391-400.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, pp. 28; 171.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 2*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, pp. 159-160.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 356-357.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Lisboa, 2 fev. 1965, 1 carta, 4 páginas. In: POMA, Paola (org.). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, pp. 72-79.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. In: Colóquio - Revista de Artes e Letras, 8 (1960). Disponível em: <https://www.snpcultura.org/id_poesia_e_realidade.html>. Acesso em 10 mar. 2022.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e revolução. In: *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 78. Disponível em: <<https://escamandro.com/2019/08/31/poesia-e-revolucao-por-sophia-de-mello-breyner-andresen/#:~:text=E%20se%20a%20pol%C3%ADtica%20deve,ser%20fiel%20%C3%A0%20sua%20poesia.>>. Acesso em 13 maio 2021.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Sophia de Mello Breyner: escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos*. [Entrevista concedida a] Maria Armada Passos e José Carlos de Vasconcelos. *Jornal de letras*, n.26, fev./mar. 1982. Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/1960/1960-3.html>>. Acesso em 08 set. 2021.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Uma Personalidade Um Tempo Uma Obra: Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. [Entrevista concedida a] Eduardo Prado Coelho e Lúcia Garcia Marques. In: *ICALP – Revista*, Lisboa, n.º 6, Agosto/Dezembro, 1986, p. 60-77. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f11/pag1.html>>. Acesso em 06 maio 2021.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 40.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 3. ed, 2010.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANGLADA, Carolina. Navegar, derivar: o dizer para ver de Sophia. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 267-275.

ARÊAS, Vilma. Sophia – os pequenos pássaros da interpretação. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 379-388.

BAUDELAIRE, Charles. O albatroz. Trad. Guilherme de Almeida. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 27.

BENJAMIN, Walter. O narrador; Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 213-240; 241-252.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2017, pp. 17-41.

BERTOLAZZI, Federico. “No reino terrível da pureza”: A prosa dispersa de Sophia. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 319-333.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Cuentos Completos*. Nueva York: Vintage Español/Penguin Random House LLC, 2011.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 163-227.

BUENO, Alexei. O mar único de Sophia, visual e musical. In: *Jornal de poesia*. [S.l.], 2004. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bue2.html>> Acesso em: 09 maio 2021.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010, p. 11.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Minotauro. In: *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020, pp. 682-3.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In: *Revista USP*, [S. l.], n. 84, p. 113-128, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>. Acesso em: 26 set. 2021.

CRUZ, Gastão. Prefácio a Dia do mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DIAS, Maria Heloísa Martins Dias. As moendas poéticas de João Cabral e Sophia. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 223-237.

DRUCIAK, C. L. Os versos de Eustache Deschamps como fonte para a História cultural da França na Baixa Idade Média. In: *Saeculum – Revista de História*, [S. l.], v. 38, n. 38, p. 105–123, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2317-6725.2018v38n38.33430. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/33430>>. Acesso em: 13 fev. 2022.

ELTIT, Diamela. Me fuzilaram em Chena. In: *A máquina Pinochet e outros ensaios*. [S.l.]: e-galáxia, 2017, posição 398-576. E-book Kindle.

FERRAZ, Eucanaã. Apresentação: Breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 17-42.

FERRAZ, Eucanaã. No centro do reino de Ártemis: a viagem de Sophia ao Brasil. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 285-317.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUARANY, Horacio. *Si se calla el cantor*. YouTube, 08 dez. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5ggC26V_kg&ab_channel=HoracioGuarany-Topic>. Acesso em 06 fev. 2022.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2008, p. 1-6. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55604/33808>>. Acesso em 18 jan. 2022.

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

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11.

LAGE, Maria Otilia Pereira. Discurso epistolar entre Jorge de Sena e Sophia. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 443-457.

LANCIANI, Giulia. Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra. In: *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan. 2011, p. 9-14. Disponível em: <<https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/176/PT.FCG.RCL.9088.pdf>>. Acesso em 26 set. 2021.

LANGROUVA, Helena Conceição. Sophia de Mello Breyner: Uma leitura de Grades. In: *Brotéria/Cultura e Informação*, 114 (2), 1982. Disponível em: <<https://triplov.com/sophia/grades.html>>. Acesso em 13 fev. 2022.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, pp. 85-86.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: POMA, Paola (org.). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, pp. 155-160.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. *A emergência de Abril em O Nome das Coisas (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, p. 163. 2012a. Disponível em: <<https://www.locus.ufv.br/bitstream/123456789/4859/1/texto%20completo.pdf>>. Acesso em 09 maio 2021.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. Revolução e poesia em "O nome das coisas" de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Desassossego, [S. l.]*, v. 4, n. 7, p. 85-95, 2012b. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v4i7p85-95. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47628>>. Acesso em 09 maio 2021.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. Sophia: “poesia e revolução”. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letas.ufrj.br>>. Acesso em 09 maio 2021.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. In: *Revista Lua Nova*, n.º 62, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/QDGzySCvq7RH8YwGGvJzqzr/?lang=pt>>. Acesso em 18 jan. 2022.

MARTELO, Rosa Maria. Sophia de Mello Breyner Andresen: O fio de sílabas. In: *A Forma Informe: Leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 57-67.

MIŁOSZ, Czesław. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, pp. 287; 313.

MENDES, Luís Felipe Castro. Sena e Sophia: escrever no princípio do mundo. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 17-28.

MUNIZ, Caroline Silva; SANTOS, José Benedito dos. A poética de Sophia Andresen: um olhar de justiça e realidade no poema Catarina Eufémia. *Revista Decifrar* (ISSN 2318-2229) Vol. 04, nº 07 (Jan/Jun-2016). Manaus. Disponível em: <<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/2790/2476>>. Acesso em 06 maio 2021.

NAHAS, Nathália Macri. *Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 163. 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15072015-145800/publico/2015_NathaliaMacriNahas_VCorr.pdf>. Acesso em 12 maio 2021.

NAHAS, Nathália Macri. Poema-resistência: a denúncia e o combate às mazelas sociais na poesia de Carlos de Oliveira e Sophia de Mello Breyner Andresen. *ResearchGate*. [S.l.]: 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/324262819_Poema-resistencia_a_denuncia_e_o_combate_as_mazelas_sociais_na_poesia_de_Carlos_de_Oliveira_e_Sophia_de_Mello_Breyner_Andresen>. Acesso em 06 maio 2021.

NAHAS, Nathália Macri. Contos Exemplares: o circuito dos conflitos. In: POMA, Paola (org.). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, pp. 248-261.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. A poesia de Cecília Meireles: ensaio e poética inaugural. In: POMA, Paola (org.). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, pp. 207-222.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Sophia & Murilo Mendes: visões da Grécia. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 489-497.

PAULA, Marcelo Ferraz de. O testemunho na poesia lírica: inflexões e reflexões a partir de um poema de Thiago de Mello. In: *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 18, p. 89-97, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/25575/14938>>. Acesso em 26 set. 2021.

PEREIRA, Luís Ricardo. *Inscrição da Terra: Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PLATÃO. [A investigação da escrita 274b-278b]. In: *Fedro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, pp. 135-141.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

ROANI, Gerson Luiz; MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. A emergência de Abril em O Nome das Coisas (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*. Número 51 (1/2015) – ISSN: 2176-4794. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/13753/9643>> Acesso em 09 maio 2021.

RUAS, Luci. Entre flores e festa noturna: a busca da unidade em O rapaz de bronze. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 335-353.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)*. Matranga (Rio de Janeiro), v. 19, p. 284-303, 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matranga/article/view/22610/16155>> Acesso em 17 dez. 2020.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. Derivas da poesia de intervenção. In: *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2008, pp. 1068-9.

SARLO, Beatriz. Tempo passado. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, pp. 9-22.

SCOTT, Ana Sílvia. As Guerras Coloniais. In: *Os portugueses*. São Paulo: Contexto, 2016, pp. 342-345.

SARTRE, Jean Paul. Que é escrever? In: *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1988, pp. 9-29.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis e "Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 6, p. 67-83, 2002. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2002.64399. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64399>>. Acesso em: 24 set. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo-SP, v.30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348>>. Acesso em: 21 set. 2021.

SILVA, Gabriela; NIEDERAUER, Sílvia. O devir político da palavra poética: Livro sexto de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. [S.l.], v. 38, n. 60, p. 137-156, abr. 2019. ISSN 2359-0076. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/14189>>. Acesso em: 06 maio 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.38.60.137-156>.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Sophia e as sentenças. In: POMA, Paola (org.). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, pp. 161-175.

SOARES, Ana Maria Pereira. *O tempo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: imanência, ruptura, testemunho*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, p. 160. 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Carlos Mendes de. Toda a vida vivida. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 255-266.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAVARES, Maria Andresen Sousa (org.). Artes poéticas. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo: momentos e documentos*. Biblioteca Nacional de Portugal, 2011. Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/indice.html>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.