

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

HILQUIAS EUFRÁSIO STIRLE

O MITO DE ORPHEU E EURYDICE EM POEMAS DE SOPHIA DE
MELLO BREYNER ANDRESEN

MARINGÁ – PR
2019

HILQUIAS EUFRÁSIO STIRLE

**O MITO DE ORPHEU E EURYDICE EM POEMAS DE SOPHIA
DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Letras, área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ

2019

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

S861m

Stirle, Hilquias Eufrásio

O Mito de Orpheu e Eurydice em Poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen / Hilquias Eufrásio Stirle. -- Maringá, PR, 2019.
94 f.:

Orientadora: Profa. Dra. Clarice, Zamonaro Cortez.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Poesia Lírica - Literatura. 2. Mitologia Clássica. 3. Orpheu e Eurydice. 4. Memória. I. Cortez, Clarice, Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.14

Jane Lessa Monção - CRB 9/1173

HILQUIAS EUFRÁSIO STIRLE

**O MITO DE ORPHEU E EURYDICE EM POEMAS DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

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

Área de Concentração: Estudos Literários
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof.^a Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo
Universidade Estadual de Goiás/Pires do Rio - UEG

Dedico este trabalho às pessoas que mais amo na vida – os meus pais Arno e Sidilene. Sempre com carinho e apoio incentivaram-me na busca e realização dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradecimento às pessoas que contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho:

A Deus, detentor de toda a sabedoria, pela fé, paciência, força e perseverança concedidos nos momentos mais difíceis e incertos da minha caminhada.

Aos meus pais, Arno e Sidilene, meus exemplos de vida, pelos ensinamentos e pelas palavras de carinho e incentivo nos momentos em que mais precisei.

A minha querida orientadora, Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez, pela dedicação e paciência nas orientações, dando-me apoio necessário para que tivesse condições de concluir o meu trabalho.

A Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini, por participar da banca de qualificação e pelas suas valiosas sugestões que tanto auxiliaram na conclusão desse trabalho.

A Prof^a. Dr^a. Márcia Maria de Melo Araújo, pela participação na banca examinadora, pela competente leitura da dissertação e pelas importantes contribuições oferecidas para a melhoria e finalização do texto.

Ao Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido, por aceitar participar da banca examinadora e pelas suas contribuições.

A Prof^a. Dr^a. Wilma dos Santos Coqueiro, por apresentar-me a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e pelas suas contribuições ao longo da minha formação acadêmica.

Aos amigos, que não irei citar nomes, pois eles sabem quem são e sentir-se-ão incluídos, pelas palavras de esperança, de motivação e por me ensinarem que podemos aprender e evoluir a cada dia, seja por experiências boas ou ruins, pois para todas as coisas há um propósito e um tempo.

Foi no mar que aprendi

Foi no mar que aprendi o gosto da forma
bela

Ao olhar sem fim o sucessivo

Inchar e desabar da vaga

A bela curva luzidia do seu dorso

O longo espraiar das mãos de espuma.

Por isso nos museus da Grécia antiga

Olhando estátuas frisos e colunas

Sempre me aclaro mais leve e mais viva

E respiro melhor como na praia.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

RESUMO

A presente dissertação objetiva estudar a função da mitologia grego-clássica nos versos de obras poéticas selecionadas de Sophia de Mello Breyner Andresen. Este estudo tem como foco principal o mito de Orpheu e Eurydice, presente nas antologias: *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Dual* (1972) e *Musa* (1994). Nosso trabalho se justifica pela escassez de estudos concernentes a essa temática nas obras poéticas da autora. Por se tratar de uma pesquisa voltada ao estudo da poesia, como embasamento teórico iniciamos com um percurso sobre o reconhecimento da poesia lírica como gênero literário, incluindo considerações acerca da imagem poética. Do mesmo modo, pautamo-nos em noções dos estudos acerca da mitologia e da memória, que nos auxiliaram no entendimento da trajetória e da retomada do mito de Orpheu e Eurydice, nas antologias selecionadas. Sobre a poesia lírica, apoiamo-nos nas ideias de Aguiar e Silva (2007), Staiger (1997), Cara (1985), Paz (1982), Culler (1999), Moisés (1993) e Candido (2006). Sobre a leitura crítica da obra andreseniana, os conceitos de Rocha (1994), Passos (1982), Machado (1978), Ceia (1994), Belchior (1986), entre outros. No estudo da mitologia foram consultados Eliade (1972), Cassirer (1999), Lourenço (1987), entre outros. Considerando que a mitologia estabelece relações com a memória, recorreremos às noções apresentadas por Halbwachs (1990) e Le Goff (2013). A dissertação objetiva, finalmente, contribuir com a fortuna crítica dos estudos andresenianos e à linha de pesquisa Literatura e Historicidade do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Lírica; Mitologia Clássica; Orpheu e Eurydice; Memória.

ABSTRACT

This present dissertation aims to study the function of Greek- classical mythology in the verses of selected poetic works of Sophia de Mello Breyner Andresen. This study has as main focus the myth of Orpheus and Eurydice present in the anthologies: *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Dual* (1972) and *Musa* (1994). Our work is justified by the scarcity of studies concerning this theme in the Sophia de Mello Breyner Andresen's poetic works. This is a research focused on the study of poetry and as theoretical basis, we started with a course about the recognition of poetry as a literary genre, including considerations about the poetic image. In the same way, we are guided by notions of the studies about mythology and memory, which helped us to understand the trajectory and the resumption of the myth of Orpheus and Eurydice in the selected anthologies. About lyric poetry, we support in the ideas of Aguiar and Silva (2007), Staiger (1997), Cara (1985), Paz (1982), Culler (1999), Moisés (1993) and Candido (2006). About the critical reading of the andresenian work, the concepts of Rocha (1994), Passos (1982), Machado (1978), Ceia (1994), Belchior (1986) and others. In the study of mythology were consulted: Eliade (1972), Cassirer (1999), Lourenço (1987) and others. Considering that mythology establishes relations with memory, we resorted to the notions presented by Halbwachs (1990) and Le Goff (2013). The dissertation aims, finally, to contribute with the critical fortune of the andresenian studies and to the Line of research Literature and Historicity of the Graduate Program in Letters of the UEM.

KEY-WORDS: Lyrical Poetry; Classical Mythology; Orpheus and Eurydice; Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Considerações Gerais	1
2. Dados Biográficos de Sophia de Mello Breyner Andresen	4
1. GÊNEROS LITERÁRIOS – BREVE PERCURSO TEÓRICO	8
1.1 A Poesia Lírica	15
1.2 Imagem	27
2. A OBRA POÉTICA DE SOPHIA ANDRESEN E O CONTEXTO HISTÓRICO DE PORTUGAL NO SÉCULO XX	33
2.1 O Modernismo em Portugal	46
3. A MITOLOGIA: HARMONIA E MEMÓRIA NOS VERSOS SOPHIANOS ..	52
3.1 A Memória Coletiva e Individual	56
3.2 O mito de Orpheu e Eurydice: leitura crítica	62
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Sem dúvida ninguém precisa de tanto espaço vital
Mas a escrita exige solidões e desertos
E coisas que se veem como quem vê outra coisa
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

1. CONSIDERAÇÕES GERAIS

O objetivo principal da nossa pesquisa consiste em apresentar a mitologia clássica grega em textos selecionados de Sophia de Mello Breyner Andresen. Embora a obra poética de Andresen apresente uma diversidade de mitos e personagens mitológicos, tais como Apolo, Antinoos, Eros e Neera, Ifigênia, Hecáte, Endymión, Sibilas, Penélope, entre outros, o nosso foco principal será o mito de Orfeu e Eurydice. A escolha do mito em questão se deve ao fato do mesmo perpassar várias obras da poeta.

Para o desenvolvimento da nossa pesquisa, selecionamos cinco obras pertencentes ao livro *Obra Poética* de Sophia de Mello Breyner Andresen, da editora Assírio & Alvim, uma vez que a presença do mito de Eurydice inicia-se na antologia *Dia do Mar* (1947), prosseguindo em *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), em *Dual* (1972) e *Musa* (1994). Na obra *Dia do Mar* (“Eurydice”), em *Coral* (“A praia lisa de Eurydice morta”), em *No Tempo Dividido* (“Eurydice” e “Soneto de Eurydice”), em *Dual* (“Eurydice”) e em outros poemas da obra *Musa*, na seção “2º Andamento”, (“Orfeu”, “Orfeu e Eurídice”, “Eurydice em Roma”), na seção “3º Andamento” (“Elegia”).

Quanto ao estado da questão, podemos afirmar que, conforme pesquisas em bancos de dados, há uma escassez de estudos críticos sobre a temática mitológica. A grande maioria dos trabalhos acadêmicos e artigos sobre a poesia de Andresen exploram temáticas variadas, vinculadas ao mar, à noite e o dia, a natureza, entre outras; poucas, porém, são as que tratam de temas da mitologia.

Na tese de doutorado *O Imaginário Noturno e Solar na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, de Cristian Pagoto, de 2018, são analisadas as imagens vinculadas à noite e ao sol, juntamente com seus símbolos e com seus mitos. Segundo Pagoto (2018), os mitos e símbolos que revelam o imaginário noturno e solar, ligam-se a representação tanto da beleza quanto do monstro, uma vez que, “[...] guardam as

mesmas afinidades imaginárias: êxtase e terror, deslumbramento e desencanto, e, acima de tudo, esperança e medo” (PAGOTO, 2018, p. 2). Assim, nas palavras da autora desse trabalho, o imaginário constituiria de forma simbólica a apreensão do real, levando em conta a sua completude. A referida tese baseia-se, portanto, na compreensão das imagens, mitos e símbolos tanto noturnos quanto solares presentes nos livros: *Poesia* (1944) e *Búzio de Cós e outros poemas* (1997).

Outra tese intitulada *Mar de Poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*, de Karin Lilian Hagemann Backes, de 2008, tem como objetivo analisar a metáfora vinculada ao mar na obra das duas escritoras, levando em conta os estudos de Paul Ricoeur, propostos em seu livro *A metáfora viva*. A proposta do referido trabalho consiste na caracterização e na comparação da metáfora marítima referente à obra das duas poetisas.

Na tese de doutorado *O lugar do Ser: Espaço e Lirismo em Sophia de Mello Breyner Andresen*, escrita por Alexandre Bonafim Felizardo (2012), são abordados o lirismo e a espacialidade da obra andreseniana. O autor apresenta um estudo da espacialidade lírica, buscando mostrar a identidade físico-existencial da obra poética da autora, assim como “a caracterização dos espaços de sua predileção e a postura do eu-lírico perante as angulações do mundo” (FELIZARDO, 2012, p.10).

Na dissertação de mestrado intitulada *O Mar em Sophia: Poética Tempo e Memória*, de Maria Sonilce Caetano Rabelo (2012), temos uma análise das artes poéticas de Sophia Andresen, além de um percurso pelas suas obras. São reflexões acerca do mar como importante elemento temático da obra andreseniana, ligado às memórias das navegações portuguesas, aos mitos gregos e às lembranças da poeta concernentes ao período de sua infância.

Outro estudo do mar vinculado ao espaço da cidade está presente na dissertação de autoria de Gabriela Potti Cerqueira (2011): *Mar de Concreto: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Analisa como a cidade se configura na obra da poeta e como se articula com o espaço marítimo, tema recorrente na poesia de Sophia.

Na dissertação *A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, de Camila Garcia Scramin (2006), conforme sugere o próprio título, a autora apresenta um cotejo com poemas do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, comparando o helenismo reisiano com a abordagem mitológica de Sophia em textos poéticos selecionados.

Em *O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, dissertação escrita por Luíz Carlos de Moura Azevedo, em 2007, são apresentados os aspectos mais intimistas presentes na poesia da autora. A discussão se volta para o sujeito poético e sua posição assumida frente ao mundo fragmentado, no período pós Segunda Guerra Mundial. O trabalho conclui que existe um sujeito que se volta para si e estabelece uma estreita relação com o quarto de dormir, espaço fechado e vinculado à intimidade do sujeito lírico.

Mediante essas pesquisas e outras leituras efetuadas, a realização da nossa dissertação se justifica pela temática escolhida, que tem sido pouco explorada nos trabalhos já existentes da obra poética da escritora, em especial o mito de Orpheu e Eurydice, presença marcante em sua obra. Existem poucos estudos sobre a obra poética em comparação com o maior número de trabalhos sobre o gênero narrativo, prioridade nas pesquisas acadêmicas.

Em nosso trabalho buscamos mostrar como o mito clássico é apresentado nos poemas escolhidos que compõem o *corpus*. A mitologia na obra da poeta associa-se à memória coletiva de um povo e, ao mesmo tempo, apresenta-se rememorada em seus poemas após sua viagem à Grécia, em 1963. O mundo grego e seus deuses, estátuas e personagens mitológicos são presença constante em sua obra poética, corroborando sua admiração e interesse por essa importante cultura. A mitologia, base para a leitura dos poemas selecionados, nos auxiliou na compreensão dos aspectos do mundo grego ainda presentes no nosso cotidiano.

Partindo do pressuposto que a viagem da escritora à Grécia, em 1963, e a convivência com a cultura clássica grega tenham influenciado em sua criação artística, qual teria sido o motivo da incidência do mito de Orpheu e Eurydice em sua obra poética? Questão que será respondida ao longo do nosso texto.

Tivemos como base para nossas reflexões e análise, os pressupostos teóricos de Staiger (1997), Cara (1985), Paz (1982), Culler (1999), Moisés (1993) e Candido (2006). No estudo da imagem poética, as ideias de Bosi (1977) e Júdice (1998) foram de fundamental importância. Para a leitura crítica e analítica dos poemas selecionados, apoiamos-nos em artigos de Rocha (1994), Passos (1982), Machado (1978), Ceia (1994), Belchior (1986), entre outros.

No que concerne ao estudo da mitologia grega clássica, nosso apoio foram as noções apresentadas por Eliade (1972), Cassirer (1999) e Lourenço (1987). O constructo da mitologia com a memória coletiva e individual contou com as teorias de

Halbwachs (1990) e Le Goff (2013). Para o estudo do mito de Orpheu e Eurydice e o seu percurso nos textos sophianos, contamos com as contribuições de Bulfinch (1999), Lukasz (s/d) e Pereira (s/d), entre outros.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro, desenvolvemos um breve estudo sobre os gêneros literários e a inclusão da poesia lírica nesses gêneros, e os diversos aspectos que a caracterizam, incluindo conceitos sobre a imagem poética. No segundo, apresentamos um breve relato sobre as principais obras poéticas da escritora, ressaltando o olhar da crítica sobre cada uma delas. De forma breve, o contexto literário e histórico do século XX, em que a produção poética da escritora se inscreve. E no terceiro e último capítulo, realizamos a leitura do *corpus* selecionado, destacando a presença do mito de Orpheu e Eurydice, estabelecendo sua relação com a memória individual e coletiva dos versos de Sophia Andresen.

2. DADOS BIOGRÁFICOS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em Portugal, na cidade do Porto, em 1919 e faleceu em Lisboa, em 2004, sendo proveniente de família aristocrática de origem dinamarquesa pelo lado paterno. Teve contato com a poesia desde muito cedo, por volta dos quatorze anos de idade, mas foi em Lisboa que desenvolveu suas atividades intelectuais:

Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem podia desfazer-me em noite, fundir-me em noite.

No gume da perfeição, no imenso halo de luz azul e transparente, no rouco da treva, na quase palavra de murmúrio da brisa entre as folhas, no íman da lua, no insondável perfume das rosas, havia algo de pungente, algo de alarme.

Como sempre a noite de vento leste misturava êxtase e pânico...
(ANDRESEN, 2015, p. 13)

Publicou seus primeiros livros *Poesia* e *Dia do mar*, nos anos de 1944 e 1947, respectivamente. Detentora de importantes obras, destacam-se suas produções poéticas: *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977). Autora também de obras de ficção como contos, histórias para crianças, traduções e ensaios. Recebeu o *Prêmio Camões*, em 1999 e o *Prêmio Rainha Sofia* pela sua obra poética, na

Espanha, em 2004. Para defini-la, transcrevemos as palavras de Koblucka (2009, p.146):

Sophia – sabedoria mais funda do que o simples saber, conhecimento íntimo, ao mesmo tempo atônico e luminoso do essencial, comunhão silenciosa e sem cessar reverberante com tudo aquilo que, por original, a reflexão e seus intermináveis labirintos deixarão intacto.

Sendo a primeira mulher portuguesa a receber o prêmio Camões, a maior gratificação literária da Língua Portuguesa, sua obra poética apresenta um grande apelo visual, que possibilita transfigurá-la em quadros constituídos pelas mais diversas imagens, além da grande diversidade de sugestões sensoriais. Sobre o caráter de sua poesia, ela mesma explica:

Pois a poesia é a minha explicação para o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e com as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal, mas 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, 2015, p. 891).

Andresen perpassou diversas temáticas e caminhou pelas sendas da luz e da sombra, uma vez que sua poesia ora assume tom melancólico, triste, obscuro, ora fulgura luz, vida, brilho. Conforme relata sua filha Maria Andresen, “a descoberta do Sul e do mar do Sul significou o encontro com o paraíso inesperado e ignorado e, pode dizer-se, significou uma vitória da luz sobre a sua tão forte vertente sombria” (ANDRESEN, 2015, p.26). Entre os motivos para a sua criação artística destacam-se o jardim, a praia, a natureza, a noite, o mar, os deuses mitológicos, o amor, a alegria e a morte. A temática do mar é recorrente em sua obra e por ela enfatizada: “a poesia partiu do ar, do mar e da luz” (ANDRESEN, 2015, p.893).

O mundo solar e sóbrio representado em seus versos provém das lembranças da escritora dos lugares que viveu. A casa na duna em frente ao mar, na Praia da Granja, constitui uma de suas principais memórias, lembrada diversas vezes em seus versos e nas suas entrevistas. A proximidade com o mar também é recorrente, porque revela que do terraço de sua casa via as luzes dos barcos de pesca. No poema intitulado “Atlântico” (ANDRESEN, 2015, p.64), de apenas dois versos, essa paixão é ressaltada: “Mar/ Metade da minha alma é feita de maresia”, palavras que demonstram sua forte ligação com o mar. Ao iniciar o texto “Arte Poética III”, ela ressalta:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. (ANDRESEN, 2015, p. 893)

Esse fragmento anuncia o caráter imagético de sua poesia e evidencia mais uma vez sua ligação com o elemento marítimo. No que concerne à sua poesia, ressaltamos também a adesão ao real, a alternância entre sombra e a claridade, o diálogo com outros autores e expressões artísticas. De acordo com Vilma Arêas (ANDRESEN, 2004, p. 18),

[...] aí estão as linhas de força de sua poesia: a adesão ao real na imagem fundadora da maçã contra o brilho do mar, a plasticidade dos volumes, sublinhados no texto pela moldura da janela, a relação com as artes plásticas, motivos de tantos poemas, seu empenho social, a lição de outros poetas. [...] O espaço interno do quarto volta-se inteiramente para fora, para a luz, levando-nos a evocar o léxico particular de Sophia que experimenta tramas de sombra e claridade nas coisas e na paisagem num nuance de transparências.

Além do mar estão presentes outros temas, dentre os quais, as muitas referências à mitologia grega, tema de nossa dissertação. Sophia Andresen visitou a Grécia em 1963 (data aproximada, pois alguns textos registram sua viagem em 1961). A partir dessa visita, seus poemas passaram a descrever, de forma evidente, as diversas figuras do mundo grego clássico-mitológico, especialmente em *Dual*. Publicado em 1972, o livro divide-se em seis seções: A Casa, Delphica, Homenagem a Ricardo Reis, Dual, Arquipélago e Em Memória. A sua admiração pelo povo grego e sua cultura pode ser confirmada em vários textos poéticos ao longo de sua obra. Na maioria desses textos, a poeta também apresenta aspectos da paisagem grega e enfatiza diversos valores do mundo clássico.

No poema IV, da seção “Delphica”, por exemplo, estão presentes as referências ao mar, à Grécia e às figuras mitológicas:

Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
Desde a orla do mar
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
[...]
Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro
Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado
[...]
Porém, quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído

A língua torceu-se na boca de Sibila
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
Seu nocturno meio-dia.
(*Delphos, Maio de 1970*) (ANDRESEN, 2015, p. 592).

Segundo Rabelo (2012), a mitologia estabelece forte ligação com o espaço marítimo, uma vez que dele emergem “deuses, mitos, lendas e memórias individuais ou coletivas, vividas ou imaginadas, refigurações de um passado que sempre se faz presença por meio do fazer poético” (RABELO, 2012, p.9). Ao evocar mitologia nos versos, a poeta atualiza os mitos e dá continuidade a esse passado longínquo, constantemente revisitado pela sua memória.

1. OS GÊNEROS LITERÁRIOS – BREVE PERCURSO TEÓRICO

A poesia não me pede propriamente uma explicação, pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Neste capítulo, apresentaremos uma breve abordagem sobre os gêneros literários, incluindo a poesia lírica, ressaltando os diversos aspectos que a caracterizam. Abordaremos, também, alguns conceitos sobre a imagem poética que emana das palavras, aspecto fundamental no entendimento da obra poética andreseniana.

A poesia lírica tem sua origem na necessidade de uma expressão pessoal. Diferentemente, da poesia épica que narra ações de heróis, a poesia lírica revela sentimentos e episódios da vida cotidiana. Na Grécia Antiga, os valores do homem grego que vivia na *polis* eram manifestados pela poesia épica. Porém, de acordo com Salete de Almeida Cara (1985, p.14), “depois de *Os Lusíadas* já não se pode mais falar em épica, e a poesia vai deixando a função de narrar ações de heróis para o público. Os heróis modernos já são outros e serão encontrados como personagens, em romances, contos, novelas e no teatro”. Surge, dessa forma, a poesia, enquanto expressão individual, feita para ser cantada. Explica a autora que

[...] entre os vários tipos de poesia lírica grega destaca-se a poesia mélica (de “melodia”) que, através de Safo e Alceu, foi a que teve o acompanhamento musical mais completo e a maior liberdade de composição. Havia também a poesia de coro e as elegias, que conservavam um pouco das relações com a poesia épica, na medida em que glorificavam deuses e vencedores de jogos, mantendo uma certa natureza política e bélica (CARA, 1985, p. 15).

Essa poesia, entretanto, acompanhada de música (a flauta e a lira eram instrumentos usados como acompanhamento) e caracterizada como uma expressão subjetiva, demorou para ser considerada um gênero literário. Aguiar e Silva (2007) explica que Platão, em seu livro *A República*, considera que todos os textos literários (tanto a poesia quanto a prosa) constituíam narrativas de acontecimentos dos momentos

presente, passado e futuro. Sendo assim, tais narrativas eram classificadas em três modalidades, a saber: a simples narrativa, a imitação ou *mimese* e a modalidade mista.

A simples narrativa ou narrativa extreme ocorre quando é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para o outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele; a imitação, ou *mimese*, verifica-se quando o poeta como que se oculta e fala como se fosse outra pessoa, procurando assemelhar-se o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala enunciou, sem intromissão de um discurso explícita e formalmente sustentado pelo próprio poeta (<<[.] é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo>>); a modalidade mista da narrativa comporta segmentos de simples narrativa e segmentos de imitação (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 340).

Nessa divisão tripartida dos gêneros literários criada por Platão, a poesia lírica não está inclusa. Em sua teoria, considera a epopeia como representante do gênero misto, a comédia e a tragédia como gêneros imitativos e o ditirambo como exemplo de gênero narrativo puro. Para Platão, o importante era “atingir o mundo das ideias, onde está a essência, a forma dos objetos. Para ele, o caminho seria o da ciência – a inteligência do filósofo – e não da poesia – o mundo da opinião e da sensação” (CARA, 1985, p. 9). A poesia lírica, desse modo, não atendia aos seus objetivos, permanecendo fora de sua classificação.

Aristóteles, em sua *Poética*, defende a ideia de que a imitação constitui o fundamento da poesia, consistindo no princípio diferenciador dos textos poéticos. Aguiar e Silva (2007, p. 343) explica que “se se tomar em consideração a variedade dos objetos da mimese poética, isto é, dos homens em ação, os gêneros literários diversificar-se-ão conforme esses homens, sob o ponto de vista moral, forem superiores, inferiores ou semelhantes à média humana”. Em consonância com essa perspectiva, a tragédia passou a ser considerada a imitação dos homens reais assemelhando-se a epopeia, que imita os homens superiores, contrastando-se com a comédia que busca imitar os piores homens.

Além disso, Aristóteles diferenciou os modos narrativo e dramático, sendo o primeiro, utilizado na epopeia e o último, na tragédia e na comédia. Ao estabelecer essas divisões, registra Aguiar e Silva (2007, p. 345): “o sistema da poética aristotélica, diferentemente do sistema classificatório proposto no livro III de *A República*, não comporta uma divisão triádica dos gêneros literários e que, pela sua lógica profunda, é refractário ao reconhecimento da lírica como modalidade da poesia equiparável à poesia narrativa e à poesia dramática”. Portanto, Aristóteles em sua obra não faz nenhuma

menção explícita à poesia lírica, com exceção quando se refere aos ditirambos, cantos festivos que expressam grandes alegrias ou grandes tristezas, de forma breve.

Horácio fundamenta-se nos estudos de Aristóteles e na *Epistola ad Pisones*, realiza reflexões acerca da problemática dos gêneros literários. O referido autor, de acordo com Aguiar e Silva (2007, p. 346), “concebe o gênero literário como conformado por uma determinada *tradição formal*, na qual avulta o metro, por uma determinada *temática* e por uma determinada relação que, em função dos fatores formais e temáticos, se estabelece com os receptores”. Dessa forma, para Horácio, a distinção entre os gêneros configurava-se pelos aspectos temáticos e formais, mantendo-os sempre divididos a fim de evitar o hibridismo, evidenciando a busca pela perfeição formal. Horácio menciona vários tipos de composições líricas, no entanto, a poesia lírica ainda não aparece caracterizada de forma adequada em sua obra.

Diómedes, gramático que viveu no século IV, formulou outra divisão tripartida para os gêneros literários, copiando a divisão platônica em alguns aspectos. Para o gramático, segundo Aguiar e Silva (2007, p.348), os gêneros se dividiam em: “*Genus actiuum uel imitatuuum*, caracterizado por não conter intervenções enunciativas do poeta e apresentar apenas actos enunciativos de personagens. *Genus enarratiuum*, no qual apenas aparece a voz do poeta e *Genus commune uel mixtum* que se configura como uma mistura dos gêneros anteriores, ou seja, engloba ao atos enunciativos dos personagens, assim como os do poeta. A poesia lírica não aparece ainda inclusa nessa classificação, uma vez que a volta às primeiras noções, ou seja, à ideia de que a poesia estava fundamentada na mimese, acaba mais uma vez por impedir a sua compreensão no plano da teoria literária. No período que compreendeu o Renascimento tardio até o Maneirismo e ao Barroco:

[...] a classificação tripartida de gêneros literários adquiriu o estatuto de uma verdade inquestionável, mas apresentando progressivamente uma modificação, relativamente ao esquema taxinômico de Diomedes, de capital importância e destinada a duradoura fortuna: a inclusão da lírica no sistema de gêneros literários, ao lado do drama e da narrativa (AGUIAR e SILVA, 2007, p.351).

Isto se deve ao fato de a poesia de Petrarca e dos poetas petrarquistas ganhar espaço nessa época, forçando os teorizadores e críticos literários a caracterizarem e fundamentarem de forma adequada o gênero lírico. No entanto, “sob o ponto de vista técnico-formal, a lírica é definida em conformidade com os caracteres atribuídos, desde

Platão a Diomedes, ao modo da narrativa pura, também designado, [...] por modo exegetico ou, simplesmente, modo narrativo” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 352).

Do ponto de vista semântico, a poesia lírica consiste na imitação de coisas que se propõem. Mesmo mantendo a mimese como fundamento da poesia, ela se distancia dos princípios aristotélicos, visto que “admite a possibilidade de certa classe de textos literários não imitar uma *acção* – a *fábula*, na acepção aristotélica do termo, consiste na imitação da acção -, mas sim um conceito” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 352). Tal aspecto abriu caminho para uma nova e profunda caracterização da poesia lírica, posteriormente, na estética romântica.

No classicismo renascentista, os gêneros literários passaram a ser entendidos como entidades autônomas e normativas. Os gêneros épico, dramático e lírico subdividiam-se em gêneros menores e estes por sua vez, distinguiam-se um dos outros de acordo com um conjunto de regras específicas, articuladas entre si e imutáveis. Salette de Almeida Cara (1985, p. 26-27) explica que a poesia clássica constituía-se em

[...] uma poesia intelectual que, brotando num momento de crença no equilíbrio e na ordem do universo, predispõe o poeta às análises psicológicas ou filosóficas, às tentativas de compreensão dos fenômenos de toda ordem, suas causas e conseqüências. [...] cada texto de poesia é sempre primeiro e único na maneira como escolher dizer aquilo que diz.

Dessa forma, “na poesia lírica clássica é possível observar a dialética entre emoção e contensão, através de uma ousadia afetiva que se desprende da uniformidade da construção, mesmo quando o poeta dissecar um tema, aparentemente impassível” (CARA, 1985, p. 27). Inicia-se, desse modo, um longo debate entre antigos e modernos, sendo que os primeiros possuíam as obras greco-latinas como modelos e se negavam a conceber novas regras para os considerados gêneros tradicionais e os últimos, defendiam novas formas literárias.

No século XVIII, o movimento pré-romântico alemão, *Sturm und Drang* foi o responsável por desencadear uma espécie de rebelião contra a teoria clássica. O espírito modernista e antitradicional, associado à crença no progresso da civilização, das ciências e das letras, abalou a teoria clássica dos gêneros em sua coerência global (AGUIAR e SILVA, 2007).

A estética do gênio passou a conceber a obra poética como uma atividade alheia às regras, sendo proveniente da interioridade do poeta. Dessa forma, a teoria romântica foi marcada por tensões e contradições entre sistema e história. Almeida Cara (1986,

p.6) explica que no Romantismo ocorre uma espécie de explosão do sistema crítico neoclássico, no que se refere à teoria e à prática poéticas. Para o entendimento da origem dessas mudanças, faz-se necessário recorrer ao contexto histórico e social da época, levando em conta, por exemplo, a formação da sociedade burguesa no período pós Revolução Francesa e o avanço científico, industrial e tecnológico ocorridos nesse período. Opera-se, assim, uma revolução no conceito de poesia, o poeta passa a exercer um novo papel na sociedade e a poesia lírica passa a desfrutar de grande prestígio.

Desse modo, a partir do advento do Romantismo “a poesia não se justifica mais como imitação (o conceito neoclássico da ‘mimese’ aristotélica), mas como expressão inspirada de uma alma” (CARA, 1985, p.31). O pensamento crítico, portanto, tomou outros rumos. E muitos teóricos contribuíram para que este avanço ocorresse, entre os quais podemos destacar o alemão Johan Gottfried Herder (1744-1803), pré-romântico, considerado um dos primeiros a romper com o pensamento neoclássico proveniente da Europa.

Além desse crítico, também se destacam Novalis e Goethe, seus discípulos, que contribuíram para o reconhecimento do que constituiria o conceito de poesia lírica. Para Novalis, esclarece Cara (1985, p. 32), “a poesia lírica seria a pura expressão do poético, do mundo da magia, embora nesse mundo mágico, entrasse o dado da construção matemática a organizar fragmentos do mundo”. Goethe, por sua vez, “deu um passo decisivo no entendimento da verdadeira função do sujeito da poesia, o sujeito lírico; acreditando numa identidade entre sujeito e objeto, espírito e natureza ou, enfim, homem e natureza”. A classificação tricotômica dos gêneros literários, nesse sentido, passou a ter no período romântico uma nova fundamentação, conforme registra Aguiar e Silva (2007, p. 361):

A tripartição dos gêneros literários estabelecida por Platão na *República* foi retomada por Friedrich Schlegel, mas enquanto filósofo grego, ela se funda nos caracteres técnico-formais do acto enunciativo, no crítico romântico baseia-se na correlação ontológica com o factor *subjectivo* e com o factor *objectivo* manifestada por cada um dos gêneros: num fragmento datado de 1797, a lírica é caracterizada como uma forma subjectiva, o drama como uma forma objectiva e o poema épico como uma forma subjectivo-objectiva, ao passo que em outro fragmento, com a data de 1799, a lírica é definida como poesia subjectiva, a épica como poesia objectiva e o drama como poesia objectivo-subjectiva.

Os gêneros eram considerados organismos vivos que nasciam, desenvolviam-se, envelheciam e morriam, ou transformavam-se. Seguindo este último pressuposto,

transformavam-se em gêneros novos por meio de mutações. A poesia lírica seria, assim, o fruto da transformação da eloquência sagrada do século XVII. Na última década do século XIX, porém, houve uma reação aos preceitos propostos pelas teorias evolucionistas, ocorrendo uma renovação no pensamento filosófico e cultural. Entre os representantes dessa renovação destacam-se Bergson e Croce que, de acordo com Aguiar e Silva, relacionam

a poesia - e a arte em geral - com a forma da atividade teórica que é a *intuição*, conhecimento do individual, das coisas e dos fenômenos singulares, produtora de imagens em suma, modalidade de conhecimento oposta ao conhecimento lógico. A intuição é concomitantemente expressão, pois a intuição distingue-se da sensação, do fluxo sensorial, enquanto forma, constituindo esta forma a expressão. *Intuir é exprimir*. A poesia, como toda arte, revela-se portanto como *intuição-expressão*. [...] A obra poética, conseqüentemente é *una e indivisível*, porque cada expressão é uma expressão única (AGUIAR e SILVA, 2007, p.367).

Os estudiosos consideravam a obra de arte como expressão única e insubstituível, interessando-lhes somente os objetos reais, os textos e não os conceitos de gêneros tão discutidos. Com essas contribuições, Croce influenciou a crítica e a investigação literárias, fazendo com que no século XX houvesse um forte descrédito relacionado ao conceito de gênero. Os formalistas russos acabaram reforçando as ideias estéticas propostas por Croce, visto que concediam maior atenção aos aspectos formais do texto. Rejeitando uma classificação rígida e estagnada, os formalistas passaram a considerar o gênero literário como uma espécie de entidade evolutiva, suscetível a transformações que tivessem sentido no sistema literário e na correlação de tal sistema com mudanças desencadeadas no sistema social, defendendo uma classificação histórica e descritiva dos gêneros (AGUIAR e SILVA, 2007).

Nesse sentido, os gêneros poderiam se desenvolver, modificarem-se e passarem por grandes transformações e outros poderiam se desagregar, possibilitando o surgimento de novos gêneros. Posteriormente, teorias relacionadas aos gêneros literários foram sendo desenvolvidas até as publicações de Northrop Frye. Aguiar e Silva (2007, p.378) esclarece que o crítico produziu uma teoria dos gêneros baseada no que ele denominou de radical de apresentação, indicando que: “as palavras podem ser representadas, como se em ação, perante o espectador; podem ser recitadas ante um ouvinte; podem ser cantadas ou entoadas; podem, enfim, ser escritas para um leitor”. Dessa forma, os gêneros ficariam assim divididos: *epos*, os textos são narrados perante

um auditório, o gênero dramático, no qual o autor é separado do auditório, o gênero literário, que corresponde à palavra impressa e o gênero lírico que, neste texto, nos convém enfatizar e, “caracteriza-se pelo ocultamento, pela separação do auditório em relação ao poeta. O poeta lírico pretende em geral falar consigo mesmo ou com um particular interlocutor: a musa, um deus, um amigo, um amante, um objeto da natureza, etc.” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 379). Frye, de certa forma, retoma e também reelabora as teorias de Platão, Aristóteles e Diomedes.

Em outro momento, após numerosos estudos sobre os gêneros literários, Emil Staiger em sua obra *Grundbegriffe der Poetik*, publicado em 1997 (*Conceitos Fundamentais de Poética*), defende que a poética deve se fundamentar na história e na tradição formal e histórica da literatura. O estudioso passa a considerar os conceitos de lírico, dramático e épico com as esferas do emocional, do intuitivo e do lógico que constituem a essência do homem, sendo refletidas na infância, na juventude e na maturidade do homem. Staiger “caracteriza o lírico como *recordação*, o épico como *observação*, e o dramático como *expectativa*. [...] a recordação implica o passado, a observação situa-se no presente, a expectativa projeta-se no futuro” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 381). A teoria dos gêneros, portanto, estaria ligada à problemática existencial do homem, à ontologia e à antropologia.

Na modernidade, a poesia lírica adquiriu novo *status*, assim como o poeta, que se projeta para o mundo exterior em uma concepção contrária ao período romântico. De acordo com Cara (1985, p.40), “O poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá apenas fazer uma tradução parcial”.

Mediante tal constatação compreende-se que a linguagem passou a constituir uma forma de mediação entre o poeta e a realidade. O poeta assume um novo papel: “ao mesmo tempo em que se acentua sua importância, pelo traço característico de seu olhar, de seu recorte do mundo, acentua-se também sua impotência em dar um sentido definitivo àquilo sobre o que está falando e em dominar o próprio instrumento que usa” (CARA, 1985, p. 44). O sujeito lírico passa a ter consciência de que a poesia lírica não constitui espaço nem da realidade (remetendo à objetividade) e nem do “eu” (ligado ao mundo subjetivo), pois as audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica, [...] continente de todas as dispersões do “eu” e da

“alma” em direção ao mundo do desejo e da utopia” (CARA, p. 49). E o poema, por sua vez, também se constitui um espaço de liberdade.

Ao longo do tempo, as teorias acerca do conceito dos gêneros e da caracterização da poesia lírica foram se transformando, ora retomando aspectos de teorias anteriores, ora inovando e adaptando-se aos novos conceitos até atingir a definição dos dias atuais. A poesia lírica não é considerada sob o ponto de vista de modelos abstratos, visto que vivenciamos uma época repleta de possibilidades criativas, sendo que os gêneros literários não se encaixam mais em classificações que tendem à homogeneidade. Cara (1985, p.69) esclarece que, “As convenções dos gêneros tornam-se cada vez mais particulares de uma dada obra ou texto, sob a bateria aberta da prática poética moderna, que despreza qualquer norma”. Portanto, não se considera a lírica como um gênero fechado que atenda normas e estilos específicos.

Ainda citando Cara (1985, p. 69), “o lirismo se encontra onde há uma expressão particular cuja figura é criada pelas relações – de acorde ou dissonância - entre som, sentido, ritmo e imagens. Essas relações são comandadas pela visão subjetiva de um sujeito lírico”. Logo, não podemos partir de um princípio de generalização, mas se faz necessário observar as particularidades de cada poema e de cada poeta, visto que a poética moderna pode desprezar normas, constituindo-se obras abertas, pelo fato dos gêneros pertencentes à ordem tradicional já não serem mais suficientes para selecionar e organizar os aspectos concernentes a cada um deles.

1.1 A POESIA LÍRICA

A arte poética constitui uma das mais antigas expressões artísticas e em determinados lugares e épocas em que surgiam, aqueles que se dedicavam à poesia eram chamados de profetas. Tal designação poderia ser-lhes atribuída pela faculdade destes observarem “[...] o futuro no presente [...]” (SHELLEY, 2008, p. 82), enxergando além da realidade circunscrita. Mediante a excelência da poesia, diversos autores buscaram defini-la em suas diversas acepções. Sobre esse importante gênero literário, Octávio Paz (1982, p.15) registra: “Poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro [...]”. Em outras palavras, a poesia é capaz de transformar o mundo, revelá-lo, uma vez que pode iluminar a beleza que nele se oculta. Também possui o poder de

criar outro mundo, pelo caráter simbólico de sua linguagem que permite ir além do que já existe, por intermédio da imaginação.

Percy Bysshe Shelley complementa a definição de Paz, ao mencionar que “A poesia em sentido comum, pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’ [...]” (2008, p. 78). O poeta dispõe da imaginação para criar o poema, ao ir além do uso convencional da linguagem e, ao atribuir os mais diversos sentidos à palavra poética, consegue tocar a alma daqueles que possuem acesso a sua arte. Shelley esclarece que “[...] O poeta é um rouxinol, que na escuridão se apruma para cantar e alegrar sua própria solidão com doces sons; seus ouvintes são como homens hipnotizados pela melodia de um músico invisível, que se sentem tocados e emocionados, ainda sem saber de onde ou por quê” (SHELLEY, 2008, p.88). O poeta ‘canta’ o que passa em seu interior, em sua imaginação e eleva a alma de seus ouvintes ou leitores, proporcionando-lhes a evocação dos sentimentos, da emoção, rompendo os limites da razão. Massaud Moisés, em sua concepção, define e complementa os conceitos acima:

[...] a poesia é a expressão do “eu” por meio de palavras polivalentes, ou metáforas. Estas, constituem o signo, o sinal, que lembra o interior do poeta, com toda sua complexa malha de sentidos e intenções: expresso e expressão se equivalem, ambos são realidades proteiformes, de modo que a polivalência da metáfora reproduz a polivalência interior (MOISÉS, 1993, p. 87).

O poeta, a fim de expressar aquilo que se passa em seu interior, lança mão das metáforas, das palavras polivalentes, pois possuem pluralidade de significados para exprimir a complexidade do eu, o que povoa o interior do homem e ultrapassa a racionalidade. A palavra em seu uso convencional seria incapaz de desempenhar tal tarefa pelo seu propósito utilitário e prático.

O texto poético repleto de significações, permeado pelas metáforas, comparações, sinestésias, sonoridade, ritmos, imagens e tantos outros recursos expressivos, que o auxiliam a ir além da linguagem comum, eleva-se ao universo simbólico, permitindo a atribuição de múltiplos sentidos às palavras. E, entre tantas atribuições, a poesia surge como algo essencial, capaz de transformar aqueles que por ela são tocados, ao desautomatizar a visão que possuem do mundo e da realidade que os circunda.

Embora reconhecida como gênero de forma tardia, a poesia lírica, originalmente, consistia em versos acompanhados por um instrumento musical, geralmente, a lira. Em

consonância com as palavras de Cara (1985), a poesia lírica tem seus primórdios com Safo (mulher aristocrata que viveu na ilha de Lesbos, por volta de VII-VI a.C.), considerada a primeira voz individual da poesia lírica grega. Sua poesia, revestida de tom amoroso, configurava-se como uma expressão íntima do sentimento, além de direcionar-se também a outras mulheres.

Compreendida como expressão do eu, em termos históricos, a poesia lírica teve influências e transformações. A lírica grega exerceu grande influência na lírica romana, atingindo seu momento mais importante no período governado pelo imperador Augusto. De acordo com CARA (1985, p. 17), “a poesia lírica romana consegue uma separação muito maior do que a grega entre instituições sociais, econômicas, políticas, jurídicas e a criação de um mundo imaginário, via palavras”. Em outro momento histórico, época de importantes poetas como Horácio, Virgílio, Ovídio e, especialmente, Catulo (85- 54 a.C.), a lírica latina também desfrutou de grande reconhecimento.

No que concerne às influências exercidas sobre a lírica ocidental, podemos ressaltar o verso medieval (proveniente da Provença, região ao sul da França), “ligada ainda à música mas já também à escrita, trabalhava a língua no esquema de tonicidade e ao mesmo tempo, como toda boa poesia, fazia perdurar o aspecto de duração das sílabas” (CARA, 1985, p. 18). Desse modo, enfatiza-se a relevância do período provençal no desenvolvimento da poesia lírica, visto que sua influência estendeu-se à poesia de Camões, no século XVI, na qual são perceptíveis as reminiscências petrarquistas.

A poesia lírica não foi considerada por Aristóteles em seus estudos, apenas os ditirambos. Especula-se que essa exclusão tenha sido pela métrica, aspecto que dificultou encaixá-la em um modelo determinado que obedecesse a regras específicas. A *Poética*, segundo Cara, ficou esquecida por anos:

O sistema crítico vai desintegrar-se, apenas em meados do século XVIII, com a explosão romântica, que rompe com seu esquema rígido de compreensão dos fenômenos artísticos. Mas todo aquele racionalismo neoclássico foi obrigado a conviver com uma prática poética que era sua própria negação (CARA, 1985, p. 24).

Com o advento do Romantismo, a poesia lírica afastou-se dos ideais clássicos, deixando de ser compreendida a partir do conceito de imitação aristotélica (conceito neoclássico) e passando a ser entendida como inspiração ou revolução, destacando-se nas produções e nas reflexões sobre estética.

No período moderno, o lirismo também passou uma diferenciação, pois “ao caminhar cada vez mais em direção às próprias possibilidades internas da linguagem – ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas - abandonando regras e modelos o fenômeno lírico se expande e se emancipa” (CARA, 1985, p. 46). A partir desse momento, entende-se que a poesia não é espaço nem para a realidade e nem para a subjetividade (visto que esta também passa a ser considerada ilusória). A poesia passa a ser vista como uma espécie de transgressão da lógica e o poema como espaço da liberdade e também do sonho.

Em linhas gerais e conforme já tratado anteriormente, podemos perceber que lírica é definida a partir de diversos pontos de vista. Ao caracterizar tal poesia, o crítico e teórico Jonathan Culler ressalta que “[...] Na lírica, [...] o poeta ao cantar ou entoar, dá as costas aos ouvintes, por assim dizer, e “finge estar falando consigo mesmo ou com outra pessoa: um espírito da Natureza, uma Musa, um amigo pessoal, um amante, um deus, uma abstração personificada, ou um objeto natural” (CULLER, 1999, p. 75). Podemos ilustrar a afirmação de Culler, no poema “No Tempo Dividido”, versos em que Sophia de Mello Breyner Andresen indaga os deuses:

E agora ó Deuses que vós direis de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Com um monstro a si próprio se devora.
(ANDRESEN, 2015, p. 340).

Do mesmo modo, no poema “Musa”, quando o sujeito lírico invoca a musa: “Musa ensina-me o canto/ Venerável e antigo/ O canto para todos/ Por todos entendidos” (ANDRESEN, 2015, p. 438). Esses versos nos permitem constatar o que acima afirmou Culler e também Emil Staiger (1997, p.163) que

[...] o lírico é, [...] o último fundamento perscrutável do fenômeno poético; [...] a plenitude da profundidade e intimidade de onde ele procede para elevar-se à altura da poesia dramática, para além da qual não há saída, a não ser que para situações-limites – o trágico e o cômico – em que o homem se destrói a si mesmo como ser físico ou espiritual.

Staiger estabelece uma diferenciação entre o conceito de lírico e épico, outro aspecto concernente à poesia lírica. Segundo o autor, na poesia lírica não existe o distanciamento entre o objeto e o eu (sujeito), como ocorre no caso da poesia épica, na

qual ambos são vistos em uma mesma perspectiva, no momento em que são contemplados:

[...] no modo de ser lírico ainda não existe distância entre sujeito e objeto. O eu escoa-se com o transitório. No épico forma-se algo contraposto [...] a uma perspectiva. No ato de contemplação fixam-se o objeto e ao mesmo tempo o eu que observa este objeto. Eu e o objeto ainda estão ligados nesse mostrar-se e olhar-se mútuo (STAIGER, 1997, p. 165).

O mundo do “eu” consiste na principal preocupação do poeta lírico, acrescenta Moisés (1993, p.230), “[...] o conteúdo da poesia lírica é a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si própria no âmago deste conteúdo”. Depreendemos que importa, em primeiro lugar, a expressão da subjetividade, do que é interior da alma, dos sentimentos e não do que é objetivo e vinculado ao exterior. A poesia lírica não se relaciona com a objetividade, baseia-se em recordações, configurando uma ação interna, na qual há a predominância dos sentimentos. Explica Staiger que ela demonstra

[...] o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. Aqui os conceitos confundem-se. [...] Nenhum objeto é acessível “em si”. Justamente por ser objeto, está em frente, pode ser observado apenas a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que é justamente a do poeta, de seu tempo ou de seu povo (STAIGER, 1997, p.57).

A subjetividade parte do interior do homem, de sua consciência individual, apresentando, dessa forma, apenas uma perspectiva, um ponto de vista. Essa questão de partir de um único ponto de vista pode ser exemplificada nos versos do poema “Aqui”, nos quais o eu-lírico apresenta seu estado de espírito e suas percepções acerca do que o envolve.

Aqui, deposta enfim a **minha imagem**,
Tudo o que é jogo e tudo que é passagem,
No interior das coisas **canto** nua.

Aqui **livre sou eu** – eco da lua
E dos jardins, os gestos recebidos
E o tumulto dos gestos pressentidos,
Aqui sou eu em tudo quanto amei.
[...]
(ANDRESEN, 2015, p. 182, Grifos nossos.)

Ao apresentar e expressar o que se passa no interior do ser, a poesia lírica também busca abolir o tempo, as leis da história, a lógica, pois passa a refletir as flutuações do mundo interior, isento das regras que regem e ordenam o mundo externo. Considerando o reflexo do interior do eu-lírico na poesia, retomamos as ideias de Massaud Moisés que associa o fenômeno poético ao enredo do “eu”:

[...] Tudo se passa como se o fenômeno poético se desdobrasse em torno do enredo arquetípico - o do “eu” que se conta, fora das balizas do tempo físico e, portanto, alheio às narrativas históricas. De onde não houver nexos de causalidade nem lógica entre os “momentos” dessa progressão, mas de causalidade psicológica: é a história de um psiquismo que se narra, segundo o ritmo do acaso ou das flutuações interiores, não segundo as “leis” da história (MOISÉS, 1993, p.154)

O “enredo do eu” perpassa o poema, manifestando as flutuações do interior do eu-lírico mediante sua imagem: “[...] a minha imagem [...] No interior das coisas canto nua. / Aqui livre sou eu – eco da lua / E dos jardins [...] Aqui sou eu em tudo quanto amei.” São inquietações que extrapolam a lógica e a causalidade, desafiando as leis da objetividade. Octavio Paz (1982) considera esse fenômeno poético como forma de atingir “a outra margem” proporcionada pela poesia:

[...] aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem... Ao nos deprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem (PAZ, 1982, p. 147).

A poesia possibilita a experiência para o que transcende, ao mesmo tempo que se forma dentro de nós. Em outras palavras, o homem é lançado para além dele e ao encontro de si próprio (PAZ, 1982). Vale ressaltar, porém, que enquanto recordação, a poesia lírica, não remete somente ao passado, explica-nos Staiger, visto que

[...] O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre o sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1997, pp.59-60).

Implica dizer que, na expressão lírica, o passado não se apresenta tal como ele é. Nas recordações, o sujeito lírico mergulha em seu interior, manifestando-se, ou conforme explica Massaud Moisés, “[...] ao debruçar-se ao mundo interior, o lírico

procede como quem recordasse”. (MOISÉS, 1993, p. 237). Os acontecimentos recordados, portanto, não se encontram no tempo passado, não apresentam uma sucessão temporal, mas constituem expressões provenientes do interior do sujeito e que se voltam sobre si mesmas. Na poesia lírica “[...] o ‘eu’ descreve uma curva e regressa ao ponto de partida, o próprio ‘eu’ (MOISÉS, 1993, p. 84). No poema “Intervalo I”, temos exemplo de um tempo “sem forma”, o tempo que marca a dor do sujeito lírico:

Eu só quero silêncio neste porto
Do mar vermelho, do mar morto

Perdida, baloiçar,
No ritmo das águas cheias

Quero ficar sozinha neste espanto
Dum tempo que perdeu a sua forma

Quero ficar sozinha nesta tarde
Em que as árvores verdes me abandonam.
(ANDRESEN, 2015, p. 260).

O porto sobre o qual a voz do eu-lírico menciona representa o próprio eu (“Eu só quero silêncio neste porto/ Do mar vermelho, do mar morto”), no qual permanece o silêncio desencadeado pela solidão e o tempo encontra-se diluído (“Quero ficar sozinha neste espanto / [...] Quero ficar sozinha nesta tarde / Em que as árvores verdes me abandonam.”). Retomando as reflexões de Moisés,

[...] o tempo da poesia vincula-se ao passado e ao futuro não como se fossem o plano do realizado e do possível, mas como um duplo presente unificado no próprio ato de enunciação e percepção pelo leitor. Presente que se cumpre na palavra, numa instantaneidade que se diria semelhante à da escultura ou da tela, se as artes plásticas significassem mais do que “objetos” inertes, “sinais” do tempo que desliza fora deles, sem tocá-los. De qualquer modo, a fisicalidade da pedra ou da tinta assemelha-se a da palavra, com diferença de que nesta o tempo estabeleceu uma de suas moradas, provavelmente a mais segura de todas, pois sabemos que o ser, antes de adquirir, na aurora do mundo, o poder da palavra, vagava sem rumo num tempo uniforme e vazio (MOISÉS, 1993, p. 151-152).

Sobre o tempo na poesia, Paz (1982) corrobora as palavras de Moisés, ao se referir à recriação das experiências do poeta lírico, que o torna capaz de convocar um passado que constitui também um futuro. Esclarece que o próprio ritmo poético permite a atualização do passado, que passa a ser presente e futuro, visto que o tempo não está fora de nós, o tempo somos nós.

A poesia lírica também pode ser casual, quando afastada de fundamentos, apoiando-se apenas na inspiração (STAIGER, 1997). Na composição de *Artes Poéticas*, entre os anos de 1962 e 1968, Andresen estabeleceu um percurso poético em prosa. Foram cinco textos reveladores de seu pensamento sobre a poesia e sua formação como poeta, afirmando ter sido primeiro uma “escutadora” de literatura, depois uma leitora, para, finalmente, ser uma escritora.

Ao compor “Arte Poética IV” (ANDRESEN, 2015, p.895) valida a afirmação de que, quando afastada de fundamentos, a poesia lírica pode ser casual: “Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema’. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste ‘acontecer’. O poema aparece feito, emerge, dado como se fosse dado. Como um ditado que escuto e noto”. Desse ponto de vista, a lírica se constitui uma espécie de revelação procedente da interioridade do eu-lírico, manifestada nas palavras do poeta. Sua linguagem afasta-se do uso comum, assumindo novas nuances significativas. E, conforme esclarece Cara (1985, p. 58),

Na expressão lírica, portanto, há uma espécie de tensão e luta contra qualquer intencionalidade lógica e gramatical, contra qualquer explicação da emoção e do sentimento. Se a poesia lírica pode ser uma forma de conhecimento é porque ele faz conhecer, no momento da leitura, a própria linguagem, distanciada do hábito e revivida como nova pela invenção poética.

Levando em conta as palavras de Cara (1985), podemos perceber que a definição de poesia apresenta-se bastante ampla e que a linguagem da expressão poética ultrapassa a própria linguagem, visto que ela se reinventa. Desse modo, podemos concluir que “[...] o poetizar lírico é aquele em si impossível falar da alma, que não quer ‘ser tomado pela palavra’, no qual a própria língua já se envergonha de sua realidade rígida, e prefere furtar-se a todo intento lógico e gramatical” (STAIGER, 1997, p. 72).

A lírica possui como ponto de partida a expressão de sentimentos e emoções por meio da manifestação verbal. Moisés (1993, p.84) confirma: “[...] a poesia tem por objeto o ‘eu’ (enquanto a prosa, o ‘não-eu’), de modo que o ‘eu’, que confere o ângulo do qual o artista ‘vê’ o mundo se volta para si próprio”. Logo, as palavras do poema sugerem o que se passa na interioridade do poeta. O conteúdo subjetivo exprime-se pelo caráter simbólico das palavras, ou seja, a linguagem vai além de seu significado comum, rompendo as barreiras da lógica (ao ampliar a possibilidade de sentido das palavras, ou seja, incorrendo na ambiguidade) e também das normas gramaticais, pois o fazer

poético pode escamotear o uso da linguagem, ao lançar mão das repetições, das elipses, das inversões, entre outros recursos para atingir aquilo a que se propõe.

Em consonância com as palavras de Paz (1982, p. 26), “[...] A palavra, finalmente, em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu”. Pelo seu caráter dúbio, a linguagem poética distancia-se da lógica e da gramática. E, ao lançar mão da linguagem figurada (que se distancia da cotidiana, de uso convencional, comum), o poeta consegue atingir com maior intensidade a expressão do sentimento, aspecto essencial da poesia lírica. A poesia torna familiar algo que não era: “[...] A poesia ergue o véu da beleza oculta do mundo e torna familiar objetos como se não fossem familiares; reproduz tudo o que representa e as interpretações revestidas nesta luz [...]” (SHELLEY, 2008, p.89). Culler, acerca do fazer poético, complementa:

[...] Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. É ritualístico, na medida que os ventos não vêm ou o não nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. Chama a fim de dramatizar a voz: para intimar imagens de seu poder de modo a estabelecer sua identidade como voz poética e profética. Os imperativos impossíveis, hiperbólicos das apóstrofes evocam eventos poéticos, coisas que serão realizadas, se é que o serão, na eventualidade do poema (CULLER, 1999, p. 79).

Há fatos, portanto, que só ocorrem no interior do poema, ou que serão realizadas em seu interior (por meio do trabalho com a linguagem), sugerindo por meio de seu caráter simbólico diversas significações. A concretude do discurso não é mostrada, ela é apenas evocada ao longo do poema. Staiger explica que,

[...] Mesmo o céu, a lua, uma árvore pode subitamente tornar-se objeto, bastando para isso que o poeta os observe com maior exatidão. A paisagem não afina mais, não corresponde mais harmonicamente estado d’alma. A lua não pode estar disposta como corpo astronômico ou campo de crateras, e sim como gondola prateada; o monte harmoniza-se com listra perfumada, a floresta com murmúrio ou vislumbre de luzes e sombras, o lago como reflexo. Lírico é o que existe de mais fugaz; no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo, finaliza-se a poesia mais fugaz, a canção (STAIGER, 1997, pp. 67-68).

Para Moisés, a ambiguidade poética provém de uma espécie de divergência entre o sentido referencial e o sentido não referencial do texto. E a polivalência seriam as significações atribuídas à palavra (ou ao texto poético) por meio da conotação, em determinados contextos. Nas palavras do crítico:

[...] A ambiguidade poética decorre precisamente desse litígio entre o estrato de sentido referencial e o estrato de sentido não-referencial, enquanto a polivalência é dada pelos significados que o estrato conotativo assume no contexto. [...] Por outros termos, a ambiguidade exerce-se com um processo dinâmico, a semelhança de dois pólos elétricos opostos que trocam continuamente cargas entre si: os pólos equivaleriam à dualidade, e as cargas, à polissemia da relação. (MOISÉS, 1993, p. 212).

A linguagem poética não se vincula ao sentido referencial. Está ligada ao sentido conotativo, assumindo novos sentidos. Daí a fugacidade, pois não possui significado estático, cristalizado. O poeta recorre à metáfora, de acordo com Moisés (1993, p. 236), diminui “[...] as cargas significantes ao limite do esvaziamento total em consequência de ostentar vários sentidos ao mesmo tempo, conduz a uma rarefação semelhante à nota musical”.

Convém ressaltar que a palavra poética, ou o dizer do poeta não consiste em uma forma de interpretação, mas incide na revelação “[...] de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema” (PAZ, 1982, p. 179), visto que

[...] a palavra poética é ritmo, é imagem, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer. Como o próprio existir, como a vida, que ainda nos seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro do tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida (PAZ, 1982, p. 180).

O ritmo é algo essencial na poesia, possibilita a volta ao tempo original, esse tempo que não se encontra fora de nós, mas que somos nós. O ritmo contraria o tempo cronológico, o tempo dos relógios, deixando de ser abstrato, voltando à sua condição primeira, conforme explica Paz:

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente dos nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e do calendário: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. [...] O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós. No ritmo há um “ir em direção a”, que se pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucidam quem somos nós (PAZ, p. 69-70).

O tempo, portanto, não está no calendário, nos relógios, mas é parte de nós, nos constitui. Além do tempo e do ritmo já mencionados, outros elementos exercem importantes funções na criação poética. Antonio Candido, em seu livro *Estudo Analítico do Poema*, ressalta alguns deles. O autor comenta sobre a sonoridade do poema ligada à utilização de palavras e de fonemas a fim de obter efeitos sonoros específicos. Entre os recursos mais usados para atingir tal objetivo, podemos destacar as rimas que de acordo com Candido (2006, p. 62), consiste em “[...] criar a recorrência de som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema”. Porém, outros elementos podem ser utilizados para obter a sonoridade tais como a assonância, a aliteração, as repetições e os paralelismos. Todavia, mesmo a sonoridade desempenhando importante papel na leitura e interpretação do poema, o ritmo ganha importância fundamental. Para Candido (2006), o conceito de ritmo é bastante complexo, conforme sua explicação:

Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição de linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. (CANDIDO, 2006, p.67)

Teríamos, assim, ritmo na pintura (de forma metafórica), por exemplo, da mesma forma que em uma sequência de sons (levando em conta a música). Em suma, ritmo no poema seria o movimento, as alternâncias dos segmentos rítmicos, ou seja, sílabas menos acentuadas e sílabas mais acentuadas, configurando sonoridades mais fracas e mais fortes.

Relacionado ao ritmo temos outro elemento, o metro correspondente ao número de sílabas poéticas presentes em um verso. Quanto a esse elemento, Candido faz uma ressalva: a poesia moderna é rítmica e não métrica. Por conseguinte, temos o verso que constitui o poema e que por sua vez é formado por unidades menores, ou seja, as palavras. A palavra é

[...] a unidade de trabalho do poeta [...] Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam sua unidade conceitual; a unidade

sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema (CANDIDO, 2006, p.95).

O verso se configura como unidade sonora e significativa, ou conforme define Candido (2006, p. 105): “O verso é uma unidade indissolúvel de ritmo, sonoridade e significado”. Visando atingir a significação, o poeta usa a palavra ora como imagem, ora como símbolo. Pode usar a linguagem no poema, alternando afirmações diretas e simbólicas, esta última pode decorrer não só das imagens utilizadas pelo mesmo em sua criação poética, da peculiaridade das palavras escolhidas e também do poema em sua totalidade, considerando seu efeito final. Em resumo,

[...] temos um processo comum na poesia, que consiste em organizar logicamente, racionalmente, um pensamento poético que em si é ilógico, pois está baseado na alteração de significados normais das palavras. Resulta ao mesmo tempo, no fim do poema, um sentido geral claro e expressivo, e um sentido figurado em cada parte, ambos colaborando para o efeito poético total (CANDIDO, 2006, p.120).

A poesia tem o poder de transcender o sentido comum das palavras, percorrendo um caminho que vai além da lógica. No entanto, a criação poética exige uma operação coerente no arranjo que se faz com a linguagem, na acuidade do ritmo poético, e no valor simbólico, imagético concedido à palavra, corroborando para o efeito poético final.

Arranjo complexo da linguagem, a arte poética proporciona ao homem deleitar-se, pois conforme as palavras de Shelley (2008, p. 87): “A poesia sempre está acompanhada do prazer: todos os espíritos sobre os quais esta recai se abrem para receber a sabedoria que está mesclada ao seu prazer [...]”. Embora muitos não a compreendam, para aqueles que permitem serem tocados por ela, a poesia consiste em sabedoria, poder, completude, satisfação. Em tempos antigos, de acordo com Shelley (2008), os poemas escritos por Homero, por exemplo, agradavam aos gregos, pois apresentavam os valores do sistema social vigente na época. Para os gregos, Homero refletia o ideal de perfeição e muitos que liam seus poemas sonhavam, aspiravam ser como os heróis Ulisses, Heitor, Aquiles. Isso demonstra o poder da poesia e o papel que ela exerce em cada época e em cada sociedade.

Nos períodos de tempos sombrios, em que o mundo se aproxima do caos, a poesia pode ser a luz que dispersa as trevas, pois ela configura “[...] o raio de vida; a fonte de tudo que é belo ou generoso ou real que pode haver em tempos ruins”

(SHELLEY, 2008, p.98). A arte poética é capaz de trazer novamente a harmonia, em um mundo desordenado, afastado dos ideais de plenitude e perfeição.

As coisas belas existentes no mundo não teriam a mesma beleza e o mesmo sentido se não fosse pela poesia. Do mesmo modo, o mundo grotesco e os sentimentos de dor, de angústia, de sofrimento e de ausência não teriam a mesma expressão se não fosse pela criação poética, pois a mesma

[...] exalta a beleza daquilo que é mais belo e acrescenta beleza ao que está deformado; atrela o júbilo ao horror, a tristeza ao prazer, a eternidade à mudança; subjuga a união, sob o seu suave grilhão, todas as coisas irreconciliáveis. [...] sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas envenenadas que fluem da morte pela vida; a poesia desfaz o véu da familiaridade do mundo e exhibe a beleza nua e dormida, que é o espírito das formas (SHELLEY, 2008, p.117).

A poesia desautomatiza o olhar e faz enxergar além do que se apresenta. O olhar se torna vivo, atento e a alma sente a liberdade que o fluir do pensamento poético é capaz de promover. A poesia permite ao homem, pelo menos por instante, sentir-se livre, sem o peso das correntes das atribuições funcionais que a vida impõe. A arte poética excede o entendimento humano e a ciência e nos compele “[...] a sentir aquilo que percebemos e a imaginar aquilo que sabemos. Ela cria um novo universo, após ter sido aniquilado em nossas mentes pela recorrência das impressões amortecida pela repetição [...]” (SHELLEY, 2008, p.118). Acostumados ao mundo que nos rodeia, limitamos a nossa visão. No entanto, a poesia, com suas imagens, ritmos e sons, nos engendra a um novo olhar e, conseqüentemente, a um novo mundo, pois tudo se renova, a beleza salta diante do olhar e as emoções são sentidas de forma mais profunda.

1.2 IMAGEM

O poema é composto por imagens poéticas, formadas pelas adjetivações expressivas, metáforas e comparações. No entanto, a imagem poética difere da imagem pictural. Segundo Bosi (1977, p. 27), a imagem no poema não é algo que se fixou na nossa retina, mas “sua forma formada foi uma conquista do discurso sobre a linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro; procede de operações mediadoras e temporais”. Em contrapartida, a imagem pictural “terá áreas (centro, periferias, bordas), terá figura e fundo, terá dimensões; terá,

enfim, um mínimo de contorno e coesão para existir em nossa mente” (BOSI, 1977, p. 16).

Octavio Paz apresenta ainda outra definição para o conceito de imagem, a saber: “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas, compõem um poema” (PAZ, 1982, p. 119). Desta forma, o poema, mais uma vez, consiste em um conjunto de imagens organizadas a fim de despertar no leitor determinado(s) sentido (s).

Em oposição à linguagem comum, na poesia, a imagem (proporcionada pela palavra e frase poéticas) tem condições de apresentar a fusão dos opostos, algo que na realidade (na apresentação real dos fatos), representaria uma operação impossível. Paz nos explica que

[...] o poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verde de musgos: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o próprio princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar a verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser (PAZ, 1982, p. 120).

Do mesmo modo, o leitor, ao realizar a leitura do poema, cria imagens sugeridas pelas palavras e suas associações, muitas vezes, ocorrendo a fusão de imagens não convencionais, criando, novas realidades. Segundo as palavras de Antonio Candido (2006, p. 65):

O poema ajusta o coração a um novo intuito, sem mudar os desejos internos do coração humano. Ele faz isso projetando o homem num mundo de fantasia, que é superior a sua realidade presente, ainda não compreendida, e cuja compreensão requer a própria poesia, que a antecipa de maneira fantasiosa. Aqui pode ocorrer vários erros, pois o poema sugere alguma coisa cujo próprio tratamento poético é justificado pelo fato de não podermos tocá-la, cheirá-la ou prová-la. Mas só por meio dessa ilusão pode ser trazida a existência de uma realidade que de outra maneira não existiria.

Por intermédio da imagem, a poesia permite a criação de novos mundos, novas realidades que de outra forma não seriam possíveis. As imagens se formam pela combinação de palavras, que expressam o que somente a linguagem possibilita o leitor estabelecer “[...] o sentido da imagem [...] é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que

quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens” (PAZ, 1982, p. 135). Tal aspecto demonstra o poder da imagem enquanto revelação lírica, não representa algo, ela o evoca, recria-o. A imagem coopera com a palavra para que o leitor sinta e visualize o que o poema sugere.

No que concerne à utilização da imagem pelo poeta, convém destacar o seu sentido em diversos níveis, conforme registra Paz (1982). Para o autor, em primeiro lugar, estaria a autenticidade, visto que o poeta ao fazer uso das imagens expressa sua visão genuína do mundo. Em segundo lugar, as imagens configurariam uma realidade objetiva, pois mesmo que uma paisagem criada não seja natural, ainda assim possui realidade e consistência: “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a sua própria existência” (PAZ, 1982, p.131). E por último, estaria o fato de que a imagem carrega uma mensagem relativa ao mundo e a nós mesmos, revelando, dessa forma, o que somos (PAZ, 1982).

Por meio da imagem criada pelo poeta, nós, leitores, sentimos que o poema não representa a realidade, ele a apresenta. A verdade do poema ocorre pela experiência poética que se expressa e se comunica por intermédio da imagem (que convida o leitor a recriá-la). Nesse sentido, a imagem não constitui um meio, são as frases e as orações que configuram os meios usados pelo poeta. Paz (1982, p.134) esclarece que “O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação ou interpretação”. A imagem é, portanto, um importante recurso que permite o leitor caminhar contra o silêncio por meio da linguagem em tensão, que possibilita as palavras voltarem-se às suas próprias entranhas, mostrando o lado contrário da fala, o silêncio, o lado da não-significação (PAZ, 1982). Exemplificamos a imagem no poema “Dia do mar no ar, construído”:

Dia do mar no ar, construído
Com sombras de cavalos e de plumas.

Dia do mar no meu quarto – cubo
Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam
Entre o animal e a flor como medusas.

Dia do mar no ar, dia alto
Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem
Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.
(ANDRESEN, 2015, p. 226)

Na primeira estrofe, os versos: “Dia do mar no ar, construído / Com sombras de cavalos e de plumas”, as palavras referem-se ao dia construído no mar e no céu (ar). Nesse dia especial, o sujeito lírico visualiza “sombras de cavalos e de plumas” através do movimento das nuvens e da espuma das ondas do mar. Há uma analogia entre a brancura das nuvens (“no ar, construído”) e a espuma das ondas do mar. Podemos observar a associação dos movimentos de dois espaços distintos, o mar e o ar (céu). Ambos retratam figuras representativas que se formam e se transformam em “sombras de cavalos e de plumas” (Dia do mar no ar, construído). Na segunda estrofe, surge um terceiro espaço, “o meu quarto – cubo”, ligando o interior (quarto, cubo, espaços fechados) ao exterior (mar, ar, espaços abertos), que sugere liberdade.

No espaço fechado e íntimo, os gestos são “sonâmbulos e deslizam” e associam o animal (os cavalos) e a flor (as plumas) como “medusas”, criaturas marinhas que possuem os cabelos formados por serpentes. Seus olhos petrificantes transformam as pessoas que as encaram em estátuas de pedra, segundo a narrativa mitológica. Na terceira estrofe, retorna o “Dia do mar no ar”, agora “dia alto”, momento em que o sol e a claridade estão escancarados e as imagens nítidas. Os gestos do sujeito lírico também são livres e reais, assemelham-se às gaivotas, que sobrevoam as ondas do mar e as nuvens.

No poema, a imagem criada pelas palavras dos versos funde os opostos, o exterior, a natureza representada pelo mar, o ar, o dia alto, as gaivotas, as ondas e as nuvens. O interior, “Dia do mar no meu quarto – cubo”, espaço interno representado pelo cubo (poliedro com seis faces iguais, um dos cinco sólidos platônicos, cada face tem quatro arestas), espaço limitado, fechado e reduzido, que se distancia da natureza externa: os gestos do eu lírico são “sonâmbulos” (incertos) e permanecem entre o animal (cavalo) e a flor que se assemelha à medusa (figura do mar). A imagem das “gaivotas que se perdem / Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens” expressa a realidade e a liberdade que só a natureza pode oferecer. As metáforas presentes no poema corroboram no plano semântico, auxiliando na constituição das imagens como produção de sentido. Bosi (1977), em sua obra *O Ser e o Tempo da Poesia* registra que

[...] a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser humano tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma

relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1977, p. 13).

No poema “Dia do mar no ar, construído”, essa relação pode ser estabelecida. As palavras sugerem a interação do eu-lírico com os espaços vividos, a natureza representada pelo mar/o ar e o quarto (cubo), espaço íntimo e fechado, juntamente com os seus elementos, pintam as reminiscências do que viveu. O leitor, por sua vez, consegue improvisar essa relação por meio das imagens suscitadas no decorrer da leitura.

Segundo Bosi (1977), a realidade da imagem está no que ela representa (ícone) e sua verdade contida em seu símbolo verbal. Pode ir além do discurso, transcendê-lo, criando outras realidades que, passando à existência, tornam-se verdade. O crítico enfatiza que “a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr o processo de coexistência dos tempos que marcam a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13). Tal constatação incorre na recordação, aspecto importante na poesia lírica, visto que o “eu” se volta para seu interior e, ao recordar, traz o passado para o presente e ambos passam a coexistir, um diluído no outro, como se fossem um só.

Nuno Júdice (1998), em *As máscaras do poema*, também conceitua imagem, sob outra perspectiva. Para o referido autor, a subjetividade é a ideia dominante do poema e o lirismo presente leva em conta uma entrega ao sabor das imagens ou das palavras (JUDICE, 1998, p. 11). O poema é repleto de imagens, sendo que “há uma intenção concreta, visual, na construção do poema que faz com ele se distinga do texto abstracto como, por exemplo, o filosófico” (JÚDICE, 1998, p. 12). De acordo com Júdice, essas imagens poderiam ser classificadas em dois tipos, as retrospectivas e as prospectivas. As primeiras dizem respeito “as que ligam à memória – e que por isso, encontram na coincidência vivencial poeta-leitor a sua motivação” (JÚDICE, 1998, p. 13). Já as imagens prospectivas “são criativas, obrigando o leitor a entrar no imaginário do poema para descobrir o que há de consistência à imagem, assim encontrando uma nova experiência” (JÚDICE, 1998, p. 14).

Na obra poética de Sophia Andresen estão presentes tanto as imagens retrospectivas como as prospectivas. As primeiras manifestam-se, por exemplo, ligadas às memórias de infância da autora, em que ela recorda o espaço da casa

(recorrente em seus poemas), do mar (lembrando as luzes dos barcos que voltavam da pesca) entre outras. Já as imagens prospectivas vinculam-se àquelas que são apresentadas em seus poemas, fundindo realidades opostas, criando imagens diferentes das convencionais, necessitando da imaginação do leitor para compreendê-las, como no poema anteriormente apresentado.

2. A OBRA POÉTICA DE SOPHIA ANDRESEN E O CONTEXTO HISTÓRICO DE PORTUGAL NO SÉCULO XX

O poema me levará no tempo
 Quando eu não for a habitação do tempo
 E passarei sozinha
 Entre as mãos de quem lê
 [...]
 Mesmo que eu morra o poema encontrará
 Uma praia onde quebrar as suas ondas
 [...]
 (Sophia de Mello Breyner Andresen)

Neste capítulo apresentamos um relato geral sobre as obras poéticas da escritora, bem como suas respectivas críticas. Há também considerações acerca do contexto histórico-literário do século XX, período em que sua obra se inscreve, apesar de que, historicamente, Sophia Andresen não está inserida em nenhuma escola ou movimento literário.

A sua primeira obra poética, intitulada *Poesia*, foi publicada em 1944. Tavares (1944, s/p) explica que “todas as atitudes humanas se condensam, nele tudo se situa e nada se domina; o amor, a vida, os homens, as casas, o próprio mar e até a noite florescem, passam, deixam de ser momentos. Nada pode absorver a verdade de uma alma”. Desse modo, conforme enfatiza o crítico, a poesia de Sophia Andresen é povoada de mistério vinculado ao destino da alma, ao segredo da vida (TAVARES, 1944).

Para o referido autor, a obra “contém poemas que ficam na literatura portuguesa contemporânea pela violência desmedida que os agita, pela raridade da emoção que revela e pela serenidade clara e límpida da forma” (TAVARES, 1944, s/p). No entanto, o crítico também apresenta uma ressalva: o livro é uma obra de estreante e, portanto, alguns poemas nele presentes não deveriam ter sido publicados, porque são “menos felizes na essencialidade de vida que revelam ou na forma por que foram exprimidos” (TAVARES, 1944) e dificultariam que se ressaltasse a beleza dos outros poemas do livro.

Posteriormente, o livro publicado denomina-se *Dia do Mar* (1947). Segundo as palavras de Rabelo (2012, p. 15), “a composição deste livro decorreu muito mais de um processo de seleção de poemas do que propriamente de poemas escritos após 1944”. Nessa obra, destaca-se o mar, conforme sugere o próprio título. Belchior (1986, p.38) explica que além de constituir uma “espécie de revelação: o mar, a praia, a casa, os

jardins (reais e míticos) são, de certo modo, suportes e estrutura de sua demanda da perfeição da pureza e da harmonia”. Vale ressaltar que o mar está presente com significados diversos, ligado à história de Portugal e ao imaginário português, outrora esteve relacionado à ideia de purificação, de regresso, de recomeço, busca da incerteza do ser enquanto espaço de solidão, além de surgir, outras vezes, vinculado à harmonia e à beleza.

Coral (1950) foi o seu terceiro livro. Nele, observa-se um tom mais sombrio e evidencia-se temáticas que sugerem a morte e, ao mesmo tempo, certo desejo de partida e recuperação. Tais aspectos são corroborados por Maria Andresen, que o considera um dos livros mais obscuros que a poeta produziu:

Coral é um dos livros mais enigmaticamente depressivos de toda a obra poética. [...] Seja como for, domina-o, através de vários motivos e modos, uma espécie de ansiedade de exílio relativa a um lugar absoluto que parece sempre entrevisto na beleza das manhãs de mar, nos jardins nocturnos, momentos fugazes e poderosos de que se alimenta um obstinado desejo de partida e de recuperação (ANDRESEN, 2015, p. 1)

Em uma entrevista a José Carlos de Vasconcelos, jornalista do *Jornal de Letras* (1991), Sophia apresenta o livro *Coral* como “diferente, mais nocturno, com uma certa presença da morte” (1991, p.9). Sob outra perspectiva, para Belchior (1986, p. 38), em *Coral* “prolonga, pelo significado duplo da palavra, a temática marítima e alude à sonoridade de um cântico que irrompe solene e ao mesmo tempo despojado”.

Ocupando a quarta posição, temos a obra *No Tempo Dividido* (1954). Neste livro, o tempo transpõe o fazer poético. Conforme palavras de Belchior (1986, p.36), “Desde sempre, se contrapõe na sua poesia, à imagem de um tempo dividido que o homem vive como um tempo de ameaça, tempo de ódio, tempo de nojo, a ambição de uma linha imaginária não quebrada, de um tempo absoluto, sem limites”. Em *No Tempo Dividido* exprime-se “a dicotomia tempo dividido - tempo absoluto. O tempo dividido é o tempo que <<Como um monstro a si mesmo devora>>; o tempo absoluto é o da consumação da unidade prometida” (BELCHIOR, 1986, p. 38).

O quinto livro intitula-se *Mar Novo*, publicado em 1958. Nessa obra, Andresen “revela certa insatisfação com o mundo e com a situação política de Portugal” (RABELO, 2012, p. 22). A obra revela aspectos do contexto político de Portugal que, na época, gerava descontentamento no povo português, demonstrando a preocupação da

poeta com as questões de ordem social, além apresentar valores da cultura grega clássica, conforme Rabelo:

Nessa coletânea a temática da insatisfação política também divide espaço com o mundo mítico grego, recorrente em sua poética. Mas a reverência à cultura e valores clássicos em sua obra, longe de rivalizar com sua formação cristã, cria um entrelaçamento de duas vertentes, denotando uma positividade que se contrapõe à injustiça e opressão social e política, contra as quais, nunca se furtou de combater (RABELO, 2012, p. 23).

Considerando o que sugere o próprio título da obra *Mar Novo*, temos novamente a recorrência da temática do mar, tão evidenciada em sua obra poética. Novamente, está presente o tempo, que “se desenha nítido, o tempo dividido como tempo de ódio e de renúncia” (BELCHIOR, 1986, p. 39). Em 1961, a publicação de *O Cristo Cigano*, dedicado ao poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. A escritora prossegue em 1962 com a publicação do *Livro Sexto*. Sobre essa obra, Maria Andresen explica:

[...] um modo peculiar de viver a solaridade invade, a partir de *Livro Sexto*, esta poesia, manifestando-se num renovo de paisagens, e no que se pode chamar uma clarificação da claridade, nomeadamente através da formulação de uma teoria poética, dispostos nos diversos textos designados por Arte Poética (ANDRESEN, 2015, p.49)

Retomando Belchior, trata-se de “uma poesia fiel aos espaços da solidão onde parecia que só os deuses despontavam e uma poesia fiel às dimensões do cotidiano, uma poesia feita de mitos e sombras, de lisura e maresia, e uma poesia onde encarnam vultos de ignomínia e desespero” (1986, p. 40).

Em 1967, a publicação de *Geografia*, conforme o próprio título sugere, remete aos lugares como o Algarve, o Mar Mediterrâneo e a Grécia, que já se destacava, desde 1963, quando Sophia Andresen viajou para esse país. Em suas obras dedicadas ao tema, ela não deixa de apresentar diferentes aspectos da paisagem grega. De acordo com Rabelo (2012, p.29),

[...] a influência da cultura grega e dos temas que subjazem esteve bastante presente na formação da autora, seja na recorrente referência aos personagens da mitologia, seja pela referência ao Mediterrâneo e às cidades gregas, aliando a simplicidade da linguagem a imagens nítidas, como a da terra, o sol e o mar.

Complementando tal constatação, Belchior (1986, p. 40) esclarece que nessa obra “prolongam-se as linhas da teia mítica e da captação da natureza como elemento de

purificação”. Há na obra de Andresen, uma valorização do espaço da natural, vinculado, possivelmente à influência grega em sua obra, considerando que para os gregos a natureza estava ligada ao divino e ao sagrado.

Em 1972, ela publica *Dual* que, segundo Belchior (1986, p.41), “é um livro amadurecido onde topamos com poemas onde os valores éticos se exprimem em beleza e plenitude”. Novamente, temos a referência ao mar, assim como a retomada das personagens mitológicas da Grécia Antiga que, conforme já relatado, ganha destaque em sua obra pela viagem realizada àquele país, assim como pelo conhecimento que a escritora já buscava nos livros, especialmente em *Mitologia Grega*, que havia recebido de presente e pela leitura de *Odisséia*, de Homero.

De acordo com Ceia (1994), a retomada dos mitos gregos por Sophia Andresen está relacionada aos valores de justiça e verdade, capazes de proporcionar um país sem mal. Além de refletir o próprio fazer poético, a missão do poeta, segundo o autor, consiste em desvendar a obscuridade da caverna:

Sophia acredita que os antigos mitos gregos são a chave da verdade e da justiça, que hão de abrir as portas ancestrais da eternidade de um país sem mal. Este complexo retrata tanto a educação poética de Sophia como o regresso de Platão à caverna – em ambos os casos distinguimos uma re-visão do mundo humano à luz do que se viu fora deste mundo. A missão do poeta que Sophia sempre cumpriu, é precisamente a de re-velar o que faz a obscuridade da caverna (CEIA, 1994, p. 185).

Em *Dual*, Sophia apresenta grande parte dos poemas datados, escritos durante sua viagem à Grécia, especialmente à cidade de Delphos. Para Ceia (1994, p.185), o caminho de Delphos, “é uma viagem de retorno. A escolha do caminho pressupõe a aceitação de que o regresso é sempre possível”. Sobre esse encantamento da escritora pela Grécia e a presença da mitologia em sua obra, Klára Šimečková (2009, p. 19), em *O mar na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*, destaca:

A considerável influência que Sophia sofreu da cultura da Grécia Antiga, seja durante o tempo dos seus estudos, seja durante as viagens pelo Mediterrâneo, causa que nos seus versos apareçam Orfeu e Eurydice, Dionísos, Endemyon, Electra, Ariadne, Antínoo, ou as Parcas, entre outros. Também as localidades designadas, por exemplo, Creta e a cidade de Cnossos, Delfos ou Ítaca patenteiam o seu encantamento por estes lugares como representantes de um mundo original ao qual tende regressar.

Em entrevista a Antonio Guerreiro, do *Jornal Expresso* (1989, p. 54-56), Andresen tece considerações acerca da relação de sua poesia com a Grécia, vinculada à questão de um recomeçar: “A busca do recomeço não é melancólica, é um ato de confiança. A palavra <<revolução>>, por exemplo, tem o prefixo <<re>> que significa <<outra vez>>. Penso que o mito do recomeço está latente em minha poesia [...]”

Posteriormente, temos o livro intitulado *O Nome das Coisas* (1977). Conforme sugere o título, esse livro evidencia que “dar nome as coisas é, de certo modo, conhecê-las e emprestar-lhes um sentido” (BELCHIOR, 1986, p. 41). Machado (1978, p. 72), por sua vez, registra que *O Nome das Coisas* é um livro que “aparenta dalgum modo a um diário, sobrelevando-se o ritmo vital, captando-se o fenômeno poético << com fúria e raiva>> dirigidas em sentidos bem precisos de clamor e denúncia”.

Navegações, publicado em 1983, trata de temática marítima, assim como uma obra escrita durante mais uma viagem da poeta, desta vez, à cidade de Macau. Nele são retratadas as conquistas do povo português, as viagens empreendidas, em uma espécie de reprodução do olhar de deslumbre dos portugueses diante do novo mundo descoberto. Belchior (1986, p. 42) complementa que “*Navegações* é o deslumbramento e o real numa transfiguração das ações de descobrir”.

Em 1989, Andresen publica *Ilhas*. Nesse livro, ela dedica alguns poemas a outros autores como forma de homenageá-los. Fato que ocorre também em outras de suas obras, em que podemos observar inferências a outros autores portugueses, destacando-se entre eles, Fernando Pessoa. Segundo Rabelo (2012, p.34-35),

Sophia é uma poeta que, também dialoga com a obra de outros autores. Isso se materializa naqueles poemas em que a presença de diversos autores aos quais reverencia por meio de sua produção, como é o caso de Fernando Pessoa, Cesário Verde, Eugênio de Andrade, João Cabral, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Luiza Jorge Neto, entre outros. Em *Ilhas* (1989), a poeta nos dá mostras também desse diálogo com poemas dedicados a Pascoaes, Byron, Jorge Sena, Ruy Cinatti, João Cabral, Cesário Verde e Luiza Jorge Neto.

Ao produzir uma crítica sobre esse livro, Rocha (1994, p. 179) explica que “a permanência da poesia contra a evidência de um mundo e de um tempo reais cada vez mais opressivos é o credo poético que enuncia este [...] livro de Sophia de Mello Breyner Andresen”. Rocha (1994, p. 179), assim complementa: “Contra o real sentido como agressão, a poesia é a segura inquietação. Mas ela é, sobretudo, a expressão da unidade essencial, contra a multiplicidade insignificante e contra o caos. A poesia é o próprio bem, o reto caminho”.

Sobre o livro *Ilhas*, Rocha (1994, p. 179) esclarece que “o título remete a sentidos diversos”, pois configura uma metáfora, refletindo tanto a ideia de totalidade assim como de fragmentação. Além de constituir representação dos próprios poemas e estabelecer relação com arte poética:

[...] a metáfora no plural, evoca tanto o múltiplo quanto o Uno. As ilhas são a representação ambígua e dúplice do fragmentarismo e da totalidade. [...] As ilhas são, no livro de Sophia, figurações da emergência dos próprios poemas. A poesia é o lugar de salvação do naufrago, do poeta que sonha que ‘Como quem só em ilhas habitasse’ (ROCHA, 1994, p. 179).

Em 1994, foi publicado o seu penúltimo livro de poemas, intitulado *Musa* com a retomada de elementos do mundo grego. Rabelo (2012) esclarece que um dos destaques do livro diz respeito à homenagem prestada tanto às pessoas quanto aos lugares como forma de resgate da memória. Sobre *Musa* e sua divisão em três andamentos há uma estreita relação com a ordem sonora e musical. Andresen o comenta em entrevista a Elisabete França, do Jornal *Diário de Notícias*, 1994, p. 2:

Foi uma organização fortuita. Sou muito distraída, dividi o livro em três partes, o que é mais para minha ordem... e será também para a do leitor. Quando fazemos alguma coisa porque apetece, geralmente está certa. Então escrevi em cima I e, a seguir, Andamento... Não sei, são três tempos.

O último livro publicado foi *O Búzio de Cós e Outros Poemas* (1997). Nele, de acordo com Maria Andresen, “deparamo-nos como uma comovente nostalgia do ressoar dos temporais, dos tumultos e vastidão da praia atlântica, como se afinal Cós, o coração do Mediterrâneo, não pudesse separá-la de suas raízes” (ANDRESEN, 2015, p. 27). Vale reproduzir os versos do poema que leva o mesmo título do livro,

O Búzio de Cós

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 baloiçantes 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).

O sujeito lírico declara, primeiramente, que o búzio (molusco marinho em forma de fuso) não foi encontrado em uma praia qualquer, “Mas na noite **mediterrânica azul e preta**” (grifos nossos), adjetivação expressiva que aponta à imagem que nos leva a considerar o azul do Mar Mediterrâneo e na noite escura (preta). Refere-se a Cós (ilha grega do coração do Mediterrâneo) e a Egina, ilha do Golfo Sarônico, na Grécia, espaços importantes em que os navios ficam atracados e o lugar onde adquiriu o búzio (“Comprei-o em Cós numa venda junto ao cais / Rente aos mastros baloiçantes dos navios”).

Na segunda estrofe ela revela que não se escuta no búzio aquela agitação permanente das águas do mar (marulho) nem de Cós e nem de Egina, mas, sim, ouve-se o cântico da “longa e vasta” praia sagrada do Atlântico, o mar português, onde a sua alma foi criada: “Onde para sempre minha alma foi criada”.

Na leitura do poema, outra característica que se destaca é a presença do real, as coisas palpáveis, como a praia (longa e vasta), a noite mediterrânica (azul e preta), os navios e seus mastros e o búzio. Ao ser questionada pelo jornalista José Carlos de Vasconcelos (1991) sobre a ligação de sua poesia com os objetos, as coisas, ela respondeu: “Penso que nós procuramos sobretudo o que nos dá felicidade, não acha? Procuramos o que nos cria uma certa libertação íntima que é necessária à felicidade. Procuramos ser um com o universo”. (VASCONCELOS, 1991, p. 9).

Sobre suas constantes referências ao mar, Vasconcelos (1991), ao entrevistá-la, comentou que a temática do jardim foi desaparecendo, na medida em que as praias e o mar foram tomando força em seus versos, e ela assim justificou: “São muito o mar e a praia. Chegar a uma praia dá-me sempre uma certa embriaguez. Além disso, a praia lava-me, renova-me, recria-me, fisicamente, moralmente, espiritualmente” (*Jornal de Letras*, 1991, p. 10). Vasconcelos conclui que

Sophia é uma poeta do espaço total em que o desejo de ser atualiza e encontra a sua dimensão vertical. E é tão intensa e pura esta energia viva do desejo que, mesmo nos momentos de vazio branco em que toda realidade parece dissolver-se, o poeta alimenta a esperança de ver a terra emergir pura do mar e serão as lágrimas sem fim onde (se) inventa que possibilitarão a emergência da realidade pura e intacta que é o objeto essencial da poesia de Sophia (VASCONCELOS, 1991, p.13).

Sophia Andresen, embora detentora de muitas obras, ainda é pouco estudada. Carlos Ceia (1994, p.184) explica que “a prática da essencialidade pode ser uma das

razões” pode ter sido o motivo pelo qual sua poesia foi deixada de lado pelos críticos e estudiosos portugueses. Segundo o estudioso, a leitura de seus versos consiste em um

[...] exercício de simplicidade sobre as coisas concretas e nada embaraça mais o crítico literário português do que uma obra que se funda no que judiciosamente fácil de entender ou expressar, porque entende que a simplicidade é incriticável, desmontável ou desconstrutível. Isso obrigá-lo-ia a descer a um plano objetivo que obriga a dizer algo de fato, de acordo com aquilo que está mais perto do estar-no-mundo. Enquanto poeta moderno, Sophia é fiel ao princípio que tem em vista a perseguição do real [...] (CEIA, 1994, p.184).

A obra de Sophia Andresen, portanto, caracteriza-se pela simplicidade e reflete o olhar da poeta sobre a concretude das coisas. Trata-se de uma poesia voltada para o plano objetivo, para o real, aproximando-se do que Ceia nomeia como estar-no-mundo. Em “Arte Poética II”, a escritora corrobora a afirmação do crítico ao afirmar:

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 do rosto, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Carlos Ceia (1994) elucida que esse desejo, a busca pelo real e pelas suas minúcias remetem-na aos mitos gregos, que partem de uma realidade e, ao mesmo tempo, oferecem um espaço de transfiguração desse real, por meio da duplicidade que carregam, da relação entre o terreno e o divino. Acerca da mitologia, Andresen ressalta: “Não sou estudiosa dos mitos, não sou Mircea Eliade, mas dou muita importância aos mitos, acho que correspondem a uma certa forma de habitar o mundo como poeta [...]” (em entrevista à Elisabete França, *Jornal Diário de Notícias*, 1994, p. 2).

No entanto, apesar da simplicidade de sua poesia, Andresen não fulgura como uma poeta inexpressiva, sem beleza. Rabelo (2012, p. 46) afirma que a “simplicidade observada pela crítica não denota qualquer perda em expressividade poética, antes, um dos principais méritos de Sophia é exatamente o de extrair daquilo que é aparentemente simples, uma beleza singular”.

Para Sophia Andresen, o fazer poético consiste na perseguição do real, da captação das coisas simples presentes no mundo que ela compõe sua obra e, por meio de

sua elaboração poética, concede-lhes brilho e esplendor. Podemos entender melhor sobre o caráter de sua poesia em suas próprias palavras, no texto da *Arte Poética III*:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. 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 fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (ANDRESEN, 2015, p. 893).

Felizardo (2012) também confirma essa paixão pelo real concretizada em sua poesia. Para o referido autor, essa paixão caracterizaria uma poesia voltada aos referentes, distanciando-se do “eu” e, conseqüentemente, incorrendo na despersonalização da voz lírica. De acordo com o autor, a poesia de Sophia Andresen,

[...] estaria ligada ao mundo sensível dos objetos, lirismo expresso por uma linguagem desnuda, atenta aos referentes e, portanto, de expressão mais factual. Esse lirismo se distanciaria, por sua vez, das funduras e aturdimentos do eu e tenderia a certa despersonalização da voz lírica [...] O paradoxo dessa lírica, portanto, residiria no distanciamento do eu em direção ao um supra-eu, a um eu universal e cósmico, capaz de abraçar o mundo pela palavra, realçando-o por uma força de encantamento vivo e pleno (FELIZARDO, 2012, p.13).

A ligação da poesia lírica com essa busca pelo real, de acordo com Felizardo (2012) apoiado nas palavras de Michael Hamburger, representa uma das linhas de força da lírica moderna. Dessa forma, a poeta se “afina a esse filão da poesia moderna tão voltada à materialidade do sensível” (FELIZARDO, 2012, p. 14). Ainda em consonância com as palavras do autor, existe também uma aspiração em esculpir o mundo, daí a alusão, em vários de seus poemas, às figuras de estátuas (simbolizando o seu lirismo): “as estátuas são exaltadas, como expressão metafórica do lirismo de Sophia, sempre entregue ao seu ardoroso encantamento pelas formas do mundo”. Para o autor, “A estátua serve como uma moldura, um ponto de fuga no qual se concentre o movimento do mundo. Os espaços adensam-se, ganham amplitude a partir desse centro, sublinhando assim, o esplendor de tudo o que gira em volta da estátua”. (FELIZARDO, 2012, p. 14 e 15).

O mundo, desse modo, fulgura vivo e esplendoroso. A poeta vislumbra-o, capta-o e, ao mesmo tempo, apresenta-o aos olhos do leitor, com toda sua força e plenitude.

Sua escrita reflete o desejo de captá-lo de forma intensa e vívida, sugerindo que as coisas e os seres necessitam ser expressos para possuírem existência:

A poeta olha o mundo não com os olhos mas com todo o corpo [...] Sophia intenta, pela escrita captar o clamor do mundo seu apelo mais vivo e intenso. Dessa forma, as coisas e seres clamam para ser expressos, para existirem. O poema, assim, funda a existência do real (FELIZARDO, 2012, p.20).

Considerando que para Sophia Andresen, a poesia consiste na adesão do real implicaria em uma atitude imatura se a arte fosse constituída apenas como uma parte da cultura. Para a poeta, a arte só possui seu esplendor, ao ser considerada parte essencial do mundo concreto, conforme ela mesma ressalta em “Arte Poética III”, ao citar Homero:

Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci, intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso. Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. (ANDRESEN, 2015, p. 893)

Podemos constatar tais aspectos em trechos do poema “Paisagem”, constatando a presença do real na paisagem descrita: o **ceú azul**, o **campo verde**, a **terra escura** (grifos nossos). Além de outros elementos como as aves, o cheiro da terra, o mar, as árvores. Andresen capta aspectos da paisagem e os transpõe para o poema, enaltecendo a beleza, o esplendor das coisas:

Paisagem

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam nas areias as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

[...]
(ANDRESEN, 2015, p. 90)

Há uma evidente e clara exaltação do real, que não descreve apenas, todavia mostra as coisas e os objetos como são, captando o real com intensidade. Existe uma união entre o homem e os elementos físicos da paisagem. O poeta (e a poesia) proporciona essa união por meio da criação poética. De acordo com Pagoto (2018, p. 73-74):

A poesia é a expressão entre o homem e o mundo sensível, entre o homem e a sua realidade, uma evidência que não a reduz a uma metafísica, [...]. Sendo o ponto de contato entre o homem e o seu tempo, a poesia revela por meio do processo criador, o real, pois o “poeta cria” uma possibilidade de transformação entre o homem e o seu mundo.

Em seus poemas, Sophia Andresen concede fundamental importância ao espaço natural, sugerindo a busca pelo divino e à influência da cultura clássica grega em sua obra, para os gregos e para ela a natureza encontra-se ligada ao sagrado. Felizardo explica que

[...] o espaço da natureza, crucial para Sophia, [...] encontra na mundividência grega sua autenticação. Para os gregos, a sacralização cósmica torna-se um fundamento religioso e ético. É na natureza que os deuses desvelam sua face, numa imanência do transcendente, também fundamental na lírica de Sophia (FELIZARDO, 2012, p. 46).

Procedem da cultura grega a luminosidade e a clareza de sua poesia. Segundo Felizardo (2012, p.47), “[...] vem da Grécia o amor de Sophia pela transparência e pela limpidez, pela purificação de um olhar íntegro capaz de apreender os fenômenos em sua floração mais viva”. Outro aspecto que não pode deixar de ser considerado, diz respeito à recuperação dos mitos gregos em um novo contexto: “[...] Com efeito, por esses mitos helênicos, a escritora portuguesa delineia uma lírica afinada ao feérico, à lenda, num mergulho onírico no fascinante destino de deuses, semideuses e mortais, entidades vivas da mitologia grega” (FELIZARDO, 2012, p. 48). Os versos não seguem as normas e as tendências das escolas literárias.

Rabelo (2012, p.12) explica que “a crítica é unânime em apontar para o fato de Sophia não ter cedido às tendências literárias, sendo mesmo impossível classificá-la como adepta de uma ou outra tendência”. Quando questionada sobre o fato de sua obra

poética ter se mantido afastada das dominantes literárias, Sophia Andresen assim responde a Antonio Guerreiro, do *Jornal Expresso* (1989, p.57):

Sempre fui muito indiferente a escolas, a correntes, a modas. É evidente que há um certa mudança, uma certa viagem. O que mudou mais é aquilo que eu peço hoje à poesia [...] Trata-se de fazer poemas à maneira de um determinado poeta. Resolvi escrever um poema sobre Pascoaes e acabei por escrever de certa maneira, um poema de Pascoaes. O mesmo acontece com o poema sobre Cesário ou João Cabral de Melo Neto. Acho que só compreendemos bem um poeta se, de certo modo, ele é um nosso heterônimo.

Na mesma entrevista, ela esclarece sobre os poetas citados, “todos eles tinham alguma coisa que estava em mim” (Antonio Guerreiro, *Jornal Expresso*, 1989, p.57). Sobre as influências de outros autores, podemos citar, em um primeiro momento, Luís Vaz de Camões e Antero de Quental, sem deixar de ressaltar a grande influência da poesia de Fernando Pessoa em seus versos. Em entrevista a Antonio Guerreiro (*Jornal Expresso*, 1989, p.56), ela tece considerações acerca desses poetas consagrados:

Fui marcada profundamente por Camões e por Antero, na medida em que os aprendi quando aprendi a própria língua, e isso é algo de muito importante. Quanto ao Pessoa, posso dizer que há nele muita coisa que tinha nascido em mim, mesmo antes de o ter lido. Lembro-me de uma sensação extraordinária quando pela primeira vez li *Mensagem*. Porque até aí tinha convivido com gente que lia sobretudo literatura estrangeira e havia em mim uma impressão latente de que o que havia de bom na literatura portuguesa – os cancioneiros, Gil Vicente, Camões, Garrett, etc,- pertenciam ao passado. Em Pessoa compreendia a vitalidade e a actualidade de uma língua que é minha. [...] Li então toda a obra de Pessoa e fiquei obcecada, submergida, quase alucinada [...].

Em *Navegações*, por exemplo, em determinados poemas, Andresen evoca Camões, no poema I, da seção “As Ilhas”: “Navegamos para o Oriente - / A longa costa / Era de um verde espesso e sonolento / Um verde imóvel sob nenhum vento / Até à branca praia cor de rosas / Tocada pelas águas transparentes [...]” (Andresen, 2015, p. 723).

De acordo com Backes, “O primeiro poema de *Navegações* assume a voz de Luís Vaz de Camões e penetra no olhar do poeta a costa do Oceano Índico [...]” (BACKES, 2008, p.161). Sobre Camões e Antero, ela justifica:

[...] Quando tinha seis ou sete anos, o meu avô, Thomas de Mello Breyner ensinava-me sonetos de Antero e de Camões. Poemas que eu

não compreendia, mas que reconhecia: neles ressoavam a presença e o ritmo das coisas. Encontrei-me com a poesia antes de saber que havia literatura. Isto foi para mim importantíssimo. Nesse tempo eu imaginava que os poemas não eram escritos por ninguém, que simplesmente existiam e que quem estivesse muito calado e com muita atenção os ouviria. (Entrevista a Walmir Ayala, em 1978, s/p).

Em *Dual*, na terceira seção do livro, há também uma homenagem a Fernando Pessoa, desde o título: “Homenagem a Ricardo Reis”, um dos heterônimos do poeta. Sobre Pessoa, em entrevista a Maria Armanda Passos (*Jornal de Letras*, 1982, p.5), faz uma confissão: “[...] dessa espécie de cerco, de insatisfação, de incapacidade de decifrar o Fernando Pessoa logicamente, nasceram os poemas. É-me um pouco difícil explicar. [...]”. Entretanto, não foram somente esses autores que exerceram influência na obra da escritora. Em entrevista a Eduardo Prado Coelho (*Revista ICALP*, 1986, p. 76), ela declara:

Eu tive leitores e ouvintes privilegiados - nem sei o que teria sido de mim sem eles, sobretudo muito ao princípio quando comecei a escrever. Sobretudo dois: o José Ribeira (o José Zarco da Câmara) que teve imensa influência em mim... Aliás, ele aparece em certos poemas meus e aparece naquele conto chamado Praia. E o Antônio Cálem, que passava todos os meus versos à máquina – os meus primeiros livros foram passados a máquina por ele – e também o Eduardo Veiga de Oliveira e o Ernesto Veiga de Oliveira [...], que eram dois amigos meus do Porto a quem eu lia o que eu escrevia... E depois vários outros amigos. [...]

Andresen comenta também sobre Jorge de Sena e Ruy Cinatti e suas contribuições para os seus livros. Segundo a escritora, tais autores corroboraram com sua obra, no sentido de levarem em conta a ligação da escrita com a própria vida, conforme explica:

[...] De facto, as pessoas como Jorge de Sena, ajudavam-me a ver e a entender o que eu tinha escrito. O Cinatti teve uma enorme influência em mim, na minha poesia, uma influência um pouco paralela com a influência de José Ribeira, porque são ao contrário de 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 – foram pessoas cuja conveniência no quotidiano foi extremamente importante para mim. (Entrevista a Eduardo Prado Coelho, *Revista ICALP*, 1986, p. 76).

A escritora ainda faz uma ressalva, ao ser questionada por Prado Coelho sobre a diferença entre a sua poesia e a de Cinatti. Ela explica que a influência não está ligada a ideia semelhança, pois sua obra pode ser parecida com a de outros autores, sem que isso signifique ter sido influenciada. Com relação a tal diferença, a poeta esclarece:

[...] mas isso são coisas tão diferentes como o facto de eu ser loira e o Cinatti ser moreno, são diferenças somáticas quase, que derivam não sei... da... retina... Mas acho que ser influenciado não quer dizer, copiar ou ser parecido – influencia-me a pessoa que revela qualquer coisa. Por exemplo, um dos poetas que mais me influenciaram foi o Lorca – ninguém diria... – mas há no Lorca aquelas superimagens a que eu chamo <<imagens que dão a volta>>, e que são metáforas muito especiais... Há poetas com quem eu posso parecer parecida, e que não me influenciaram absolutamente nada, até porque os li quando já estava muito formado em mim o que eu tinha para dizer. (Entrevista a Eduardo Prado Coelho, *Revista ICALP*, 1986, p. 76).

Dessa forma, Andresen destaca os principais autores que a influenciaram em sua poesia. Embora a escritora negue qualquer ligação com escola, moda ou movimento literário, ela publicou seus livros no período em que compreendeu o Modernismo em Portugal. Abordamos, a seguir, de forma breve, os principais movimentos desse período literário.

2.1 O MODERNISMO EM PORTUGAL

O Modernismo em Portugal começou no início do século XX e contou com duas fases principais: o Orphismo (*Revista Orpheu*) e o Presencismo (*Revista Presença*). A primeira fase possui como marco inicial, o lançamento da *Revista Orpheu*, no ano de 1915. Entre os principais integrantes da revista, podemos mencionar Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Neste momento, mesclavam-se a tradição e o modernismo nas manifestações artísticas. De acordo com Guimarães (s.d., p. 178), o aparecimento do modernismo se reveste de um caráter polêmico, “na medida em que exprime um desacordo com uma totalidade de formas que radicam numa tradição que quase se julgava ser a própria essência da expressão literária”.

A revista *Orpheu* consistiu em grande mudança no que concerne aos campos cultural, estético e expressivo, provocando abalos no público conservador da época que ainda estava ligado às formas tradicionais. Portugal se encontrava distanciado das mudanças propiciadas pelo novo mundo, no qual se destacavam o domínio da técnica, da velocidade e da máquina. A revista em questão teve somente dois números, a saber, em março e junho de 1915. Mário de Sá-Carneiro, um dos integrantes da revista *Orpheu* suicidou-se prestes a publicação de seu terceiro número. Mediante tal acontecimento a revista também desapareceu, porém, os ideais defendidos repercutiram em outras revistas que surgiram em seu lugar. Nesse momento, buscava-se na literatura, colocar

Portugal no contexto das discussões culturais presentes na Europa. Essa fase, de acordo com Massaud Moisés corresponde a

[...] um momento em que as mentes se elevam para planos de universal indagação, para a tomada de consciência de uma angústia geral que engolfa a América e o Mundo. A guerra de 14 é a manifestação nítida dessa crise, provocada pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais forma de civilização e cultura (de tipo burguês) e de buscar novas fórmulas substitutivas (MOISÉS, 2008, p. 328).

No entanto, somente a partir do aparecimento da revista *Presença*, fundada em 1927, que o movimento modernista passou a ser valorizado. A revista reuniu integrantes que não faziam parte da revista *Orpheu*, tais como João Gaspar Simões, José Régio, Branquinho da Fonseca, entre outros. Integrantes que contribuíram para o reconhecimento dos membros do primeiro movimento modernista, incluindo, entre eles, Fernando Pessoa que teve sua obra publicada. De acordo com Massaud Moisés (2008, p. 362):

No terceiro número, de 8 de abril de 1927, José Régio fala *Da Geração Modernista* e proclama Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada – Negreiros “mestres contemporâneos, porque mestres contemporâneos são os homens que, pior ou melhor, exprimem o futuro ainda não expresso por estes- os futuristas de depois. E sempre assim para diante”.

Os presencistas defendiam a isenção ideológica e buscavam uma arte voltada à metafísica, valorizando a subjetividade. Guimarães (s.d., p. 180), observa que esse movimento buscava autenticidade e preocupava-se com o distanciamento do eu criador do centro constitutivo de sentido. Seus integrantes

[...] revelam uma certa desconfiança quanto à tentativa de o *eu* criador recuar-se ao ponto de deixar de ser o centro onde se cumpria uma totalização de sentido que, por sua vez, corresponderia à riqueza humana, vital do sujeito. A defesa de uma *autenticidade* – que surge ao mesmo tempo, como apelo e ideal sempre perfilado nas convicções estéticas surdamente com a abolição do dogma da personalidade que em 1917, no *Ultimatum*, Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, propunha (GUIMARÃES, s.d., p.180).

A revista *Presença* teve sua última publicação em 1940, ano que marcou o abalo do sentimento nacional do povo português. No contexto histórico, de um lado, os rumores negativos da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra e por outro lado, a instauração do salazarismo em Portugal, período ditatorial que trouxe grande sofrimento

para o povo português. Surge, diante deste contexto, uma nova estética literária, o Neorrealismo, instalado em 1940. Conforme Pagoto (2018, p.56):

[...] Restaurando os princípios postulados pela Geração de 70, os escritores congregados neste movimento apresentam uma afinidade com as ideias marxistas e defendem uma maior participação do poeta na *pólis*, por meio da denúncia das desigualdades sociais e das injustiças, constituindo, assim, uma importante voz contra os princípios políticos e sociais do Estado Novo. O ideário neorrealista liga-se, depois, às publicações da coletânea *Novo Cancioneiro* que nos primeiros anos da década de 40 lança uma série de romances e poesia.

Os integrantes do neorrealismo, de forma contrária aos presencistas, não assumem as relações entre a linguagem e a consciência. Guimarães (s.d., p.181) explica que “[...] em vez de um autoconhecimento aprofundado psicologicamente ou da persecução de uma autenticidade, procurar-se-á polarizar a poesia na denúncia de uma alienação histórica do homem, na revolta ou [...] no remorso”. Massaud Moisés (2008, p.394) registra que o neorrealismo tinha uma doutrinação pobre, pois as doutrinas foram discutidas “[...] sem chegar a definitivo acordo, uma vez que as teorias colidiam com as obras, ou estas, quando lhes correspondiam, acabaram não raro por transformar-se em panfleto”.

Após o período de Guerra (1939-1945), intensificaram-se os grupos que apresentavam dissidência em relação às formulas que estavam sendo disseminadas na fase neorrealista. Surge, deste modo, o surrealismo, em 1947, por iniciativa de Candido da Costa Pinto. Entre os participantes do Grupo Surrealista destacam-se Antônio Pedro, Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Maria Lisboa e Alexandre O’Neill. Em repúdio ao neorrealismo, o surrealismo propunha:

[...] uma visão do mundo que recolocasse o “eu profundo” do artista em lugar de questões sociais; que desvelasse o caos cósmico, as verdades oníricas e fantásticas, os arcanos secretos do inconsciente individual, que a Psicanálise vinha perscrutando desde as primeiras sondagens de Freud nos mistérios da mente (MOISÉS, 2008, p. 411).

Mesmo com duração escassa, o movimento surrealista exerceu importante influência nos caminhos estéticos que proporcionou. Durante esse movimento, a linguagem metafórica e a simbologia foram valorizadas, embora não dispondo de longa duração, o Surrealismo não deixou de influenciar diversos escritores portugueses. De acordo com Pagoto (2018, p. 56-57),

[...] Valorizando a linguagem metafórica, simbólica e as associações imaginativas, o Surrealismo deixou marcas em diversos escritores portugueses. Importante destacar que o ideário modernista, agrupado aqui por diversos grupos – *Orpheu*, presencistas, neorrealistas e surrealistas – marcou, direta ou indiretamente tanto os escritores portugueses que de alguma forma estão associados a estes movimentos, quanto àqueles que, mesmo não os acompanhando de perto, receberam deles alguma influência. A presença desse ideário, ora tênue ora profunda, desvela-se por uma atitude de continuidade que atravessa a história literária.

Mediante as constatações acima, alguns escritores mesmo não filiados a nenhum dos movimentos modernistas, apresentavam alguma relação com normas e tendências que estavam em voga. No que concerne à poesia, algumas revistas configuraram-se como precursoras entre a *Presença* e a modernidade (no pós guerra de 39). Entre elas destacam-se *Cadernos de Poesia* (1940-1942), dirigidos por Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. A revista apresentava como lema [...] “a poesia é só uma” [...] (MOISÉS, 2008, p. 426).

No ano de 1950, ocorre a circulação de outros periódicos, entre os quais podemos destacar: *Momento e Cítara* e *Távola Redonda* (que durou até 1954). A última revista propunha uma “[...] revalorização do lirismo como primeiro estágio da criação poética” (MOISÉS, 2008, p. 426). Em 1951, temos a volta da revista *Cadernos de Poesia* (2º série) e entre 1952-1953 (3ª série). Podemos destacar entre seus organizadores, Jorge de Sena, Alberto de Lacerda e Alexandre O’Neill. Além destas, outras revistas surgiram, iniciando uma nova fase na modernidade portuguesa, especialmente no campo da poesia.

Após essa fase, a *Poesia 61* acontece ligada, por um lado, ao reflexo da agitação da publicação dos periódicos dos anos 50 e, por outro, atendia a um grupo rebelde que insurgia no momento. Sua função doutrinária consistia na “[...] ideia de que era preciso lutar pela “revalorização da palavra como elemento fundador do poema”, tendo em mira a restauração do discurso [...]” (MOISÉS, 2008, p. 443). Posterior à *Poesia 61*, temos a poesia experimental. Segundo Moisés (2008, p. 450):

Apesar da intensa atividade teórica desenvolvida, a poesia experimental não gerou um manifesto ou um programa estético que fosse consensual: “a formação de qualquer Manifesto Experimental ou documento de posição coletiva [foi um intento] que falhou por duas vezes em 1964 e 1965”. E a razão dessa ausência reside no fato de que “foram sempre individuais”, e não raro divergentes, as pesquisas que tinham em mira um denominador comum”.

Ainda nos anos 60, acontece uma nova onda neorrealista, a Poesia Útil/ Poemas Livres, ligada à publicação de duas revistas, a saber, *Poesia Útil* e *Poemas livres*, publicadas entre os anos de 1962 e 1968, em Coimbra (MOISÉS, 2008). Entre os principais autores destacam-se Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco e José Carlos de Vasconcelos. Alguns nomes, não constaram nesses agrupamentos, entre eles, Jorge de Sena, Eugênio de Andrade, Davi Mourão-Ferreira e Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros.

Sophia Andresen, de acordo com Massaud Moisés (2008), possui um lirismo que provém de nascentes muito próximas àquelas em que se abeberavam os poetas simbolistas, assim como, seus modernos continuadores. Há na obra da poeta uma espécie de encantamento, de contemplação. Sempre disposta a

[...] “olhar dentro das coisas”, sua intuição se avigora na razão direta das profundezas que alcança, mas jamais se intelectualiza ou se desfeminiza. Ao contrário, “encantada” pela aura mágica das coisas que contempla, o seu universo poético abrange vastidões cósmicas, iniciando-se pelo mar, seu motivo preferido. De onde o panteísmo, o animismo, que encontra nos seres da Natureza uma espécie de alma gêmea, ou descobre-a latente, à espera de compreensão e simpatia (MOISÉS, 2008, pp. 462-463).

Sua poesia se reveste dessa adesão pelo real, do encontro mítico com a Natureza, compondo uma criação poética de expressão simples, porém profunda. Dispondo de uma linguagem simbólica e metafórica, Andresen revela o real em sua essência profunda. As considerações de Pagoto (2018, p. 58) reiteram as de Moisés:

[...] O relevo que a palavra poética ganha, tendo a imagem o papel fundamental de revelar as essências do real em toda a sua completude e inteireza, conduz os poetas dos *Cadernos*, incluindo Sophia, na busca por uma poética que se distancia do romantismo sentimental e aproxima-se da vertente simbólica do primado da imagem e do símbolo, características solidárias ao simbolismo [...].

Sophia Andresen confirma não pertencer a nenhuma das escolas ou movimentos literários, no entanto, convém ressaltar, de acordo com Guimarães (s.d., p. 184), que os poetas, tais como Ruy Cinatti, Tomaz Kim, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Andrade, que faziam parte das revistas *Cadernos de Poesia*,

[...] marcam uma maior adesão à estrutura simbólica da linguagem, onde se faz sentir uma discreta contenção afectiva equilibrada ora por uma maior demora em estados de uma íntima riqueza vivencial, quase de deslumbramento, ora, em outros casos acerca dos quais se poderia

falar em antilirismo, por um desenvolvimento mais reflexivo que discursivo dessa linguagem [...].

O Simbolismo, segundo Pagoto, “[...] assume-se como estética inauguradora da modernidade lírica portuguesa” (PAGOTO, 2018, p. 58). Assim sendo, mesmo publicando suas obras no período que corresponde ao modernismo, Sophia se aproxima dos aspectos característicos do Simbolismo, uma vez que sua poesia se reveste do caráter simbólico por meio do uso das imagens e das metáforas. Porém, mesmo aproximando-se de tal movimento literário, a poesia andreseniana

[...] foge a qualquer classificação a escolas ou movimentos literários e inscreve-se na modernidade de forma singular. O seu discurso poético tem, priorizando, acima de tudo, a dimensão imagética da palavra, o universo simbólico e a compreensão do real como encontro entre o histórico e o imaginário (PAGOTO, 2018, p. 61).

Temos em Sophia Andresen, portanto, uma poesia de caráter singular que, revestida de uma linguagem metafórica, é capaz de suscitar diversas imagens na imaginação do leitor, em uma adesão ao real como espaço de transfiguração. Seus poemas assemelham-se às pinturas. Andresen não dispõe das tintas, texturas e pincéis, mas, por meio das metáforas e adjetivações, produz uma poesia que “pinta”, pelo trabalho com a linguagem, os mais belos cenários.

3. A MITOLOGIA: HARMONIA E EQUILÍBRIO NOS VERSOS SOPHIANOS

Este é o reino que buscamos nas praias do 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. Nos procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Nesse capítulo, trataremos aspectos concernentes à mitologia, tema principal do nosso trabalho. Também apresentaremos a leitura analítica do *corpus* selecionado para nossa pesquisa (poemas que possuem como temática o mito de Orpheu e Eurydice), ressaltando o equilíbrio e a harmonia presentes nos versos andresenianos.

A Mitologia percorre toda a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Em seus versos encontramos personagens, deuses, mitos e outros elementos do mundo clássico-mitológico, recuperando a harmonia e o equilíbrio da arte poética grega. De acordo com Fernandes (2014), os mitos constituem além de matéria poética, motivos estruturadores para a poesia lírica de Andresen, permitindo-nos reflexões de caráter filosófico.

Em consonância com as palavras de Mircea Eliade (1972), os mitos possuem caráter sagrado e registram acontecimentos e fatos dos Entes Sobrenaturais no tempo das origens, o tempo do princípio das coisas. Assim, para o referido autor, em sua mais ampla acepção, o mito:

[...] conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (ELIADE, 1972, p. 9).

O estudioso acrescenta que além de narrar uma história sagrada, o mito também descreve as manifestações do sagrado que fundamentam o mundo, auxiliando o homem

na compreensão de sua própria existência. Segundo o autor, as intervenções do sobrenatural constituíram o homem dos dias atuais. Nessa perspectiva, Eliade esclarece que

[...] os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural) no Mundo. É essa erupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. É mais: é em razão da intervenção dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 9).

Concernente a tal conceito, Fernando Pessoa evidencia o caráter paradoxal do mito em sua obra *Mensagem* (1981, p.6), em **II. Os Castellos, Primeiro / Ulysses**, no verso: “O Mytho é o nada que é tudo”. O mito tem o poder de criar realidades, assim como projetar verdades que são essenciais para a condição humana. Andresen, ao incluir a mitologia clássica em sua obra, recupera determinados mitos, revivendo-os como uma experiência diferenciada sob a perspectiva sagrada e afastada do cotidiano. Eliade (1972, p.18) explica que

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, autoral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. [...] O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo Primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez.

Sophia Andresen, ao abordar os deuses da mitologia clássica, recorre aos lugares míticos e às obras de arte gregas, atualiza o mito, concedendo-lhe nova significação, uma vez que o mesmo “é retirado de seu contexto original e transformado no contexto para o qual foi transferido” (SCRAMIN, 2006, p.95). Em sua obra poética, conforme relata Fernandes (2014, p.99), Sophia evoca os mitos, “não somente como elementos temáticos, mas, principalmente, como estratégia para pensar uma restauração do homem e de sua vida em sociedade [...]”.

Ao levar em conta a relação da mitologia com a poesia, Eduardo Lourenço (1987, p. 55), em sua obra *Mito e Poesia*, explica essa aproximação, vinculando o nascimento do poeta ao reconhecimento do mito:

[...] o mito começa por ser objetivo, independente do poeta, como o mundo começou por parecer ao homem independente do mesmo homem. O poeta é o cronista da mitologia. O seu nascimento como poeta é esse mesmo do reconhecimento do mito; tanto vale dizer, a mitologia origina a poesia. O mito tem ao mesmo tempo caráter pedagógico, serve à educação humana em geral.

Os mitos criam realidades e tendem a conceder explicação a fenômenos que o homem não consegue compreender. A linguagem poética ultrapassa a linguagem convencional, sendo capaz de explicar o que não consegue dizer pelo seu uso comum. Além disso, ambos (tanto o mito quanto a poesia) possibilitam o retorno ao tempo primordial. O poeta escreve o mito, recriando-o, possibilitando ao leitor revivê-lo e refletir sobre a condição do homem. Eliade (1972, p.18) esclarece que “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”.

Ao considerar a relação do mito com a linguagem, Cassirer, outro estudioso do assunto, em sua obra *Linguagem e Mito* (1992), ressalta que ambos possuem uma mesma formação simbólica e resultam da percepção sensorial, da elaboração espiritual. Assim, para o referido autor,

[...] a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e, da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (CASSIRER, 1992, p. 106).

A poesia por meio das metáforas que lhe são próprias torna evidente o caráter simbólico da linguagem, o que possibilita que a mesma recrie objetos, concebendo-os novamente. Cassirer (1992, p.103) esclarece que “seria inteiramente impossível apreender e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este ato de insuflar nosso próprio espírito no caos dos objetos e de refazê-los, voltar a criá-los, segundo nossa própria imagem”.

Assumindo outro ponto de vista, Fernandes (2014) esclarece que o estudo do mito e da poesia na obra de Sophia desempenha importante papel, ou seja, permite retornar aos primórdios da poesia lírica, auxiliando a compreender como o antigo e o novo confluem e se completam:

[...] estudar as relações entre mito e poesia na obra de Sophia, é retornar à origem da lírica e, ao mesmo tempo, por tratar-se de poeta contemporânea, é verificar como o antigo e o novo ocorrem no desenvolvimento da lírica moderna. São os aspectos formais – a comunhão entre som, imagem, ritmo e métrica – que, aliados ao conteúdo e ao pensar metafórico e simbólico, conduzem o leitor a mergulhar nesse universo mítico (FERNANDES, 2014, p. 102).

Além disso, estudar e/ou apreender a mitologia na obra andreseniana, possibilita mergulhar nas origens para compreendermos o que se passa no momento presente e refletir sobre as condições da sociedade atual. A função do mito, segundo Eliade, consiste em:

[...] revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. [...] Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas “revelações” engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma história sagrada (ELIADE, 1972, p. 103).

Discorrer sobre a mitologia e apreendê-la em suas diversas acepções não constitui tarefa fácil, porque o trabalho se torna complexo pela variedade de teorias que a explicam. Bulfinch (1999) destaca quatro dessas vertentes teóricas, a saber: teoria bíblica, teoria histórica, teoria alegórica e teoria física.

A primeira defende que “todas as lendas mitológicas têm sua origem narrativa nas Escrituras, embora os fatos tenham sido distorcidos e alterados” (BULFINCH, 1999, p. 352). Já a segunda, a teoria relacionada à história, considera que “todas as personagens mencionadas na mitologia foram seres humanos reais e as lendas e as tradições fabulosas a elas relativas são apenas acréscimos e embelezamentos surgidos em épocas posteriores” (BULFINCH, 1999, pp. 352-353).

Para a teoria alegórica, todos os mitos que pertencem à Antiguidade Clássica configuram-se como alegóricos e simbólicos, “contendo alguma verdade moral, religiosa ou filosófica, ou algum fato histórico, sob a forma de alegoria, mas que, com o decorrer do tempo, passaram a ser entendidos literalmente” (BULFINCH, 1999, p. 353). E, para outra perspectiva, a teoria física, o ar, o fogo e a água constituíram objetos para evocação religiosa. Sendo assim,

[...] as principais divindades eram personificações das forças da natureza. [...] Os gregos, cuja imaginação era muito viva, povoaram

toda a natureza de seres invisíveis, e supusera que todos os objetos, desde o sol e o mar até a menor fonte ou riacho, estavam entregues aos cuidados de alguma divindade particular (BULFINCH, 1999, pp. 353- 354).

Inúmeras são as concepções que versam sobre as origens da mitologia. Nosso foco tem maior proximidade com a última teoria mencionada, a teoria física, visto que nosso trabalho concentra-se nas personagens e elementos da mitologia clássica grega.

3.1 A MEMÓRIA COLETIVA E INDIVIDUAL

Na retomada dos mitos, Andresen estabelece uma relação com a memória, pois retoma aspectos da mitologia clássica que, por sua vez, também pertencem a um imaginário coletivo. Em linhas gerais, de acordo com Le Goff (2013, p. 387), “A memória, como propriedade de conservar certas afirmações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Para os gregos, a memória era de fundamental importância, uma vez que “[...] na época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*, mãe das nove musas, engendradas no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica” (LE GOFF, 2013, p. 400).

Retomando Le Goff (2013, pp. 400-401), “O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o *aedo* é um adivinho do passado, como adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da Idade Heroica e, por isso, da idade das origens”. A memória constitui uma forma de manter vivo o passado no tempo presente, pois não permite o esquecimento. Ao evocar os mitos gregos em sua poesia, Andresen permite um mergulho no tempo original, perpetuando o passado, ao mesmo tempo em que o atualiza, possibilitando novos sentidos e novas reflexões a cada leitura. Rabelo (2012, p. 72) complementa que

[...] Falar em memória equivale a falar de um passado que sobrevive ao e no presente. Nesse novo espaço-tempo que se forma, não há nada que esteja pronto e acabado, tudo está em constante transformação. Deixar o fato em repouso equivaleria a aceitar que não há mais nada a ser dito sobre o passado e negar o legado que ele traz em si, proporcionando a construção do impossível: a confluência entre o real e o imaginário, entre o presente e o passado.

Nesse sentido, ao abordar a mitologia clássica, Andresen a disponibiliza em um novo contexto, ao mesmo tempo em que a mantém “viva”, por intermédio da memória, que possibilita sua preservação, afastando-a do esquecimento. De acordo com Halbwachs (2008, p. 39):

A memória se configura a partir do contato entre memórias de pessoas pertencentes ao um grupo. Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa [...].

Constata-se que a poeta parte de uma herança cultural que se encontra presente em seu imaginário e se manifesta por meio de lembranças que vão sendo suscitadas, especialmente, a partir de sua viagem à Grécia, em 1963. O contato com esse espaço trouxe reminiscências do mundo clássico grego, tornando-se matéria recorrente em sua poesia. Temos, portanto, a configuração da memória individual (a do sujeito lírico) e da memória coletiva, uma vez que a memória individual também faz parte da memória coletiva, pois o que falta (as lacunas que existem) na memória de um indivíduo vai sendo preenchido por fragmentos, lembranças de outros indivíduos que compartilharam da mesma experiência. É como se uma teia fosse construída ligando todas essas lembranças, ou seja, as ideias são aprendidas em meio à convivência coletiva, pois a memória individual não é isolada. Em consonância com as palavras de Halbwachs (2008, p. 26):

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que os outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Presentificam-se nos versos de Sophia Andresen, as reminiscências e as recordações individuais frente a determinado espaço (neste caso, especialmente a Grécia). Essas lembranças evocam também a memória coletiva, considerando que a memória individual constituiu-se em uma espécie de perspectiva da memória coletiva.

Ao evocar os mitos, a poeta o compartilha com outras pessoas pelo imaginário coletivo. Ao reiterar sobre a memória, também dividida com outras pessoas, Halbwachs (2008, p. 27) comenta que

Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda o seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles.

A memória é fruto do meio, do espaço no qual o sujeito está inserido. Conforme Halbwachs (2008, p. 51), “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. Ao se alterarem as relações no âmbito do nosso grupo social, também se transformam as nossas lembranças. Do mesmo modo, ocorre quando temos contato com espaços diferentes. Os objetos (meio físico) que nos cercam também interferem em nossas memórias.

Quando um grupo está inerido em uma parte do espaço, ele a transforma em sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da ideia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos da sua consciência, comanda e regula sua evolução. A imagem das coisas participa da inércia destas. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, permanece submetido à influência de natureza material e participa do seu equilíbrio (HALBWACHS, 2008, p. 133).

Depreendemos que o indivíduo mantém relação com o espaço, e mesmo não estando de forma fixa naquele lugar, as imagens espaciais também são capazes de suscitar lembranças, rememorações. Sophia recupera elementos do espaço, nesse caso, a Grécia, que remete e evoca personagens míticas. Com isso, permite-nos como leitores, recriarmos esse espaço através de seus versos. Ao fazê-lo, tem em mente que o leitor também compartilha desse imaginário (mítico), a fim de que possa preencher as lacunas deixadas por sua proposta poética, mergulhar no tempo imemorial das origens e constituir novos sentidos para o que está materializado em sua poesia.

Por meio de imagens textuais e visuais, o leitor participa dos lugares que os versos recuperaram pela relação memória/espaço, reiterando suas memórias e ao mesmo

tempo, inserindo-as em um novo âmbito, atribuindo-lhes sempre novos sentidos. Halbwachs (2008, p.143) registra que

A memória liga-se estritamente ao espaço, pois “[...] não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca.

O espaço, portanto, é fundamental na constituição da memória, uma vez que nele estão contidas as marcas da nossa passagem, é sobre ele que nossa imaginação se volta, na tentativa de recuperar nossas lembranças. A memória se configura a partir dele, pois

[...] É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 2008, p. 143).

O espaço sempre tem algo a dizer. As sensações que temos ao entrarmos em contato com determinados lugares, ativam nossa memória, trazendo as reminiscências. Para Ferrara (1997, p.24), as “[...] Sensações e associações despertam a memória de nossas experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas, de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada”.

Andresen, após sua viagem à Grécia, o seu contato com esse espaço, especialmente, Delphos, cidade grega conhecida pelo seu sítio arqueológico, possibilitou a retomada da mitologia clássica em sua obra, tornando-a mais evidente. Em *Dual* (1972), o poema “IV”, da seção “II Delphica”, mostra essa relação da escritora com o espaço grego:

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

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

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
 Seu nocturno meio-dia
 (ANDRESEN, 2015, p. 592).

O poema foi escrito em maio de 1970, enquanto se encontrava ela na Grécia. Apresenta-se datado, remetendo a Delphos, local onde eram feitas as profecias sobre as guerras, a política, a construção de cidades, entre outras. O ponto de encontro entre as duas águias presentes no poema, podemos entender como a configuração do centro do universo, que se encontrava destruído, devastado, restando apenas a memória (a sombra).

A obra poética de Andresen perpassa diversos mitos e, conseqüentemente, diversas personagens mitológicas. Para o nosso estudo selecionamos somente o mito de Orpheu e Eurydice, que ocupa um lugar de destaque em sua obra. De acordo com Lukaszyk (s.d, p. 87),

[...] O mundo clássico é um espaço de particular importância para ela, um ponto de referência em relação ao qual se organiza o seu universo poético. Pois quando a poetisa escolhe a figura de Orfeu para falar do mistério de ser artista, ela opera em perfeita consciência de que o peso de uma tradição multissecular aparece por trás de sua humilde palavra.

O mito de Orpheu também se faz presente em outras obras de poetas portugueses anteriores e contemporâneos à obra poética de Andresen. Encontramos essas referências, principalmente, em versos de Miguel Torga e José Gomes Ferreira. A relevância dos mitos gregos nas obras da literatura ocidental é comentada por Pereira (s.d., p.127): “[...] o homem do séc. XIX, e sobretudo, do nosso tempo, encontra neles campo de reflexão interminável, quer se situe no ângulo de visão psicanalítico, quer no antropológico, quer no sociológico, ou no da história da religião”.

Consta na narrativa mitológica que Orpheu casou-se com Eurydice. Ao caminhar no jardim com suas ninfas, a jovem formosa chamou a atenção de Aristeu. No entanto, ela não se rendeu aos encantos do rapaz que, insatisfeito com a atitude de Eurydice, passou a persegui-la. Na tentativa de fugir de Aristeu, a jovem tropeça e é picada por uma venenosa serpente, levando-a à morte. Inconformado com a fatalidade, Orpheu decide descer ao mundo dos mortos a fim de trazê-la novamente à vida, apresentando-se diante de Plutão e Prosérpina, entoando uma súplica:

Ó divindades do mundo inferior [...]. Venho à procura de minha esposa, a cuja mocidade o dente de uma venenosa víbora pôs um fim prematuro. O Amor que aqui me trouxe, o Amor, um deus todo poderoso entre nós, que mora na Terra e, se as velhas tradições dizem a verdade, também mora aqui. Imploro-vos: uni de novo os fios da vida de Eurídice. Nós todos somos destinados a vós [...]. Também ela,

quando tiver cumprido o termo de sua vida, será devidamente vossa. Até então, porém, deixai-a comigo, eu vós imploro. Se recusardes, não poderei voltar sozinho, triunfareis com a morte de nós dois (BULFINCH, 1999, p. 226).

Orpheu era possuidor de grande talento musical e, por isso, obteve permissão para trazer a amada de volta ao mundo dos vivos. No entanto, foi-lhe imposta uma condição, que ele não olhasse para sua amada até que chegassem à superfície da terra. Orpheu, porém, não resistiu e, em dado momento, anterior à chegada, olha para Eurydice, perdendo-a para sempre.

Lukaszyk (s.d., p. 88) explica que na cultura grega, “[...] o orfismo encara o homem como um ser essencialmente duplo, composto. A alma é estranha ao corpo, de origem titânica em que ficou encarcerada. Aspira a uma salvação que é precisamente a libertação do corpo e a reintegração no Universal divino [...]”. Na poesia de Sophia Andresen, as interpretações relacionadas ao mito são variadas, permitindo reflexões diversas, percorrendo sua obra desde os primeiros trabalhos até os mais recentes. Para Lukaszy (s.d., p. 89), a poeta em questão,

[...] transforma o dado antigo, adequando-o ao carácter do eu contemplativo tão característico da sua escrita; abandona o linear da narratividade do mito, ou antes, decompõe-no em quadros momentâneos de grande poder de evocação. A sua elaboração poética tende ao máximo do compacto e do sintético. Às vezes, a evocação é conseguida através duma combinação do ver e do ouvir, cada um dos elementos já feitos de dois valores aparentemente contraditórios.

Ao evocar o mito pela coexistência de tais valores, Andresen evidencia a busca pela harmonia, característica do mito órfico, uma vez que “a escatologia órfica procura uma salvação pela integração, ou re-integração do homem no universo” (Lukaszy, s.d., p. 89). Há, portanto, sempre essa busca pela unidade, pela união das coisas.

Vale ressaltar também as especulações que envolvem o surgimento do mito de Orpheu, considerando que sua existência possa ter sido anterior à civilização grega. Quanto à origem do mito, avaliemos as palavras de Pereira, que acrescenta:

Até que ponto o mito de Orfeu é antigo não se sabe dizer. O seu nome não surge antes do séc.VI a.C, num fragmento de um poema de Íbico [...]. Mas, pela mesma altura, ele aparece representado numa métopa do Tesouro de Sición em Delfos, na expedição dos Argonautas. Se esta associação é antiga, então Orfeu ascende aos primórdios da cultura grega, e é mesmo anterior à *Odisseia* que fala da nau de Argos por todos celebrada [...]. Um poeta helenístico que, séculos depois, se inspirou no tema, Apolónio de Rodes, chegou mesmo a contar que as

Sereias acabaram por serem vencidas pelo canto de Orfeu, o que foi a salvação dos Argonautas (PEREIRA, s.d., p. 128).

Outra importante questão a ser lembrada é a presença do mito de Orfeu em Ésquilo e, de forma breve, em Eurípedes, no qual Pereira esclarece que o mito transpõe-se à eternidade e se junta à figura de Eurydice:

Ésquilo (*Agamémnon*, 1628-1632), ao referir que Orfeu, com sua voz, levava atrás de si a Natureza. Este poder aparece-nos pela primeira vez transposto para o além, em ligação com a figura de Eurídice, na *Alceste* de Eurípedes (357-362), ou seja, em 438 a.C. A alusão é breve, demasiado breve, para sabermos se o êxito fora completo ou se já então surgira aquele motivo que se tornou célebre, da segunda perda da mulher amada, porque o poeta não soube vencer a ânsia de olhar para ela, antes de regressar à luz do dia (PEREIRA, s.d., p.129).

O mito percorre, portanto, uma diversidade de obras, tanto antigas quanto atuais. Podemos percebê-lo em um prelúdio de Virgílio e nas *Metamorfoses* de Ovídio (PEREIRA, s.d.). Camões também não deixou de evocá-lo, conforme relata Pereira (s.d., p.132), nas obras: “Ode III. 36-60, Elegia II. 106-130; Elegia III. 79-84, Canção II e em *Os Lusíadas* VII. 29 e X. 5”, como fazem diversos escritores, inclusive os contemporâneos, como Sophia de Mello Breyner Andresen.

Na obra poética estudada, a presença de Eurydice inicia-se na antologia *Dia do Mar* (1947), prosseguindo em *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), em *Dual* (1972) e *Musa* (1994). Na obra *Dia do Mar* (“Eurydice”), em *Coral* (“A praia lisa de Eurydice morta), em *No Tempo Dividido* (“Eurydice” e “Soneto de Eurydice”), em *Dual* (“Eurydice”) e em outros poemas da obra *Musa*, na seção “2º Andamento”, (“Orfeu”, “Orfeu e Eurídice”, “Eurydice em Roma”) e na seção “3º Andamento” (“Elegia”).

3.2 O MITO DE ORPHEU E EURYDICE – LEITURA CRÍTICA

O primeiro poema a ser analisado intitula-se “Eurydice” e pertence à antologia *Dia do Mar*, publicada em 1947, dividida em seis seções, sem título, somente enumeradas com algarismos romanos (I, II, III, IV, V e VI). Em todas elas, há poemas de formas variadas.

A primeira seção apresenta doze poemas e inicia-se com um texto sem título, ressaltando o espaço marítimo, assim como outros poemas da seção. Há também textos que se encontram vinculados à temática do jardim e outros que aludem à primavera (sob

diferentes perspectivas), além de um poema aludir à casa, elemento também recorrente na poesia andreseniana.

A segunda seção é constituída por nove poemas. O primeiro poema faz menção à primavera. Dois remetem às figuras mitológicas de Endymion e Dionysos. Outro apresenta como título “Os Deuses”, referindo-se a eles como frutos da paisagem. Há também nessa seção, poemas que evocam Alexandre da Macedônia e Miguel Ângelo, entre outros temas.

A terceira seção é composta por doze poemas. Há os que retomam a temática do mar (“Navegação” e “Navio Naufragado”); outros evocam personagens históricas como “Tristão e Isolda” (história que envolve o amor trágico entre o cavaleiro Tristão e a princesa Isolda), “Catilina” (referente ao militar e senador em Roma, Lúcio Sérgio Catilina), “Goyesca” (vinculado a Goya - pintor espanhol). Além da evocação a Camões, no poema “Gruta de Camões” e outros que aludem à morte e à partida.

A quarta seção apresenta dezesseis poemas. Temos nesta seção, poemas com temáticas mais comuns como noite, dia, lua e o luar, jardim e floresta, além do poema intitulado “Medeia”, adaptado de Ovídio. A quinta seção possui treze poemas. Nela, temos temáticas variadas como reflexões sobre a vida e a morte, a solidão e a efemeridade da vida. No poema intitulado “Os mortos de Hecate”, repete o tema da morte. Hecate é considerada a deusa dos mortos, que manifesta seus poderes especialmente nas sombras, na noite. Ligada à bruxaria, é também a deusa dos fantasmas, espectros noturnos. A sexta e última seção compõe-se de onze poemas. Os temas são repetidos como morte, esperança, dor, espera, exílio, reflexão sobre ser poeta.

Nessa obra, a referência ao mito escolhido para o nosso estudo encontra-se no poema “Eurydice”, composto por três estrofes, em que a personagem mitológica fulgura envolta nos mistérios e assombros do submundo, trazendo em si a visão da morte, conforme registrada nos versos:

Eurydice

A noite é o seu manto que ela arrasta
Sobre a triste poeira do seu ser
Quando escuto o cantar do seu morrer
Em que o meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos
Nas suas mãos a voz do mar ecoa
Usa as estrelas como uma coroa
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,
 Falava-me de tudo quanto morre
 E devagar no ar quebrou-se, triste
 De ser aparição, água que escorre.
 (ANDRESEN, 2015, p. 205)

O poema apresenta três quadras com versos decassílabos e o seguinte esquema de rimas: ABBA, nas duas primeiras estrofes: “arrasta/gasta; ser/morrer”; “cabelos/pesadelos e ecoa/coroa”. As rimas interpoladas são graves (A...A) e emparelhadas agudas (...BB...), na primeira estrofe. Na última estrofe, as rimas apresentam o esquema CDCD, nas palavras “existe/morre/triste/escorre”, portanto, rimas alternadas graves.

A temática do poema, anteriormente comentada, trata-se da morte vinculada à história de Eurydice. Conforme a narrativa mitológica, Eurydice desceu ao mundo dos mortos, após ser picada por uma serpente quando fugia de Aristeu (filho de Apolo, pastor e Pai da Apicultura). Orpheu, utilizando-se de seus dons musicais, chora para convencer os deuses para trazer a amada de volta ao mundo dos vivos. Obteve a tão aguardada permissão, no entanto, foi-lhe imposta a condição de não olhar para trás até que chegasse com ela à superfície da terra. Orpheu, porém, não resistiu e olhou para Eurydice, perdendo-a para sempre. Desde a primeira estrofe do poema, essa narrativa é retomada nos versos, sugerindo que Eurydice se encontra no Hades.

No poema, a presença da noite (escuridão) refere-se à ideia da morte: “A **noite** é o seu **manto** que ela arrasta/ Sobre a **triste poeira do seu ser**/ Quando escuto o **cantar de seu morrer**” (ANDRESEN, 2015, p. 205, Grifos nossos). Segundo Tressider (1998, p.144), a noite “como escuridão associa-se aos medos primitivos do desconhecido, encobrindo o mal e os poderes das trevas, a feitiçaria e os espíritos assombrados, o desespero, a loucura e a morte [...]”¹. A figura espectral da morte vincula-se à figura de Eurydice. Seu corpo é somente poeira: “Sobre a triste poeira do seu ser”. Nesse verso, o adjetivo “triste” abrange, possivelmente, não só a tristeza de Eurydice, impossibilitada de voltar a terra para encontrar seu amado, bem como a dor de Orpheu, que perdeu a amada para sempre, restando-lhe apenas o cantar da morte: “Quando escuto o cantar do seu morrer”. A noite com sua escuridão traz, portanto, a dor e a angústia, oculta os mistérios do Hades. Associa-se também ao vazio e à solidão do sujeito lírico, que encontra na voz de Orpheu a expressão de sua dor. No verso: “Em que meu coração

¹ “As a darkness, it is associated with primeval fears of the unknown, concealment, evil and the Powers of Darkness, witchcraft and haunting spirits, despair, madness, and death [...]”.

todo se gasta”, o sujeito lírico volta-se para seus sentimentos (“**meu** coração todo”) para concluir que não há mais esperança, tudo se consumiu.

Na segunda estrofe, a imagem é Eurydice liberta do corpo e do sofrimento, desde o primeiro verso: “Voam no firmamento os seus cabelos” / Nas suas mãos a voz do mar ecoa / Usa as estrelas como uma coroa”. Primeiramente, os cabelos de Eurydice dissipam-se no céu ao vento, em liberdade plena (tudo se consumiu), em seguida, as mãos conservam os ecos do mar que podem ser ouvidos ao longe e na cabeça ela tem uma coroa de estrelas como vitória e triunfo sobre a morte. De acordo com Becker (1997, p. 272), o céu “[...] exerce importante papel nas noções mitológicas e religiosas de quase todos os povos, como um lugar onde os deuses e os seres divinos agem e para o qual a alma ascende após a morte”² (Tradução nossa). Quanto à referência ao mar, de acordo com a narrativa mitológica, as águas separam os dois espaços, o Rio Aqueronte divide os dois mundos, nele as almas são levadas por Caronte, o barqueiro, deixando para trás todos os desejos, sonhos e deveres que não puderam realizar estando vivos. O último verso: “E atravessa sorrindo os pesadelos”, Eurydice desperta de um sonho perverso ao sentir-se livre, mesmo diante da morte.

Na terceira estrofe, temos configurada a parte final da narrativa mitológica, na qual Eurydice não consegue retornar ao mundo dos vivos. O verso “Veio com ar de quem não existe” remete à imagem espectral de Eurydice, trazia consigo a morte, seus temores e mistérios: “Falava-me de tudo quanto morre”. Nos versos finais, confirma sua condição de ser uma aparição, um espectro, que se quebra no ar, triste como se fosse a água que escorre e não pode ser retida. Concluímos que a morte vincula-se à figura de Eurydice e percorre todo o poema. Conforme as palavras de Eliade (1972, p. 68),

[...] Alguns mitos explicam a origem da morte por um acidente ou por uma inadvertência: o mensageiro dos Deuses, um animal, esquece a mensagem ou, por preguiça, chega tarde demais, etc. É uma maneira pitoresca de exprimir o absurdo da morte. Mas, também nesse caso, a história permanece sendo uma “história divina”, porque o autor da mensagem é um Ente Sobrenatural e, afinal, teria podido, se quisesse, anular o erro de seu mensageiro.

Reportando-nos ao contexto do mito de Orpheu e Eurydice, lembramos que Orpheu recebeu uma condição dos deuses para que sua amada pudesse retomar à vida,

² “[...] plays a large role in the mythological and religious notions of nearly all peoples as a place from which gods and divine beings are thought to act and to which the soul ascends after death”.

não olhar para trás até que chegasse à superfície da terra, no entanto, por desobediência ele erra e condena Eurydice à morte eterna perdendo, assim, sua imortalidade.

Conforme Blanchot (1987), no poema, a vida e a morte podem coexistir, caminhar lado a lado. Nele, a passagem entre os dois mundos é permitida e nele se precipitam todos os mundos, pois consiste no

[...] espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para sua realidade mais próxima e mais verdadeira [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 140).

Ao retomar os mitos, Andresen tem como ponto de partida a realidade original, não permitindo que os mitos sejam esquecidos, pois enquanto houver memória e rememoração poética, eles continuarão “vivos”. Ao ler seus versos, nós, leitores, também contribuimos para que não caiam no esquecimento, perpetuando-os.

O segundo poema correspondente ao *corpus* escolhido, pertence à obra *Coral* (1950) e possui como título “A praia de Eurydice morta”. A referida obra encontra-se dividida em duas partes, sendo que a primeira parte contém três seções (I, II, III) e a segunda parte, quatro seções (I, II, III, IV).

A primeira seção da primeira parte possui oito poemas de formas variadas. Os poemas não possuem título e em sua maioria aludem ao espaço marítimo. Alguns deles também sugerem a morte como temática. A segunda seção é composta por onze poemas de diversas formas, a maioria dos poemas dessa seção vincula-se também à temática do mar. Outros aludem à morte, à solidão, ao amor que faz sofrer, entre outros temas.

A terceira seção apresenta sete poemas. Destaca-se nessa seção, novamente, a temática da morte (como por exemplo, no poema “As mortas”), a alusão a Camões (em “Soneto à maneira de Camões”) no qual ressoa o amor, aproximando-se, portanto, dos poemas do poeta português, além de uma breve menção às profetisas de Apolo, no poema “Sibilas”.

Na segunda parte da obra, temos quatro seções. A primeira é constituída por poemas e inicia-se com um breve texto de apenas três versos intitulado “Coral”, o mesmo nome da antologia. Nessa seção, novamente a temática do mar, além de exaltar a noite e a morte. Um dos poemas que compõe essa seção, “Ifigênia”, relembra ao mundo grego, pois de acordo com a narrativa mitológica clássica, Ifigênia era filha de

Agamenón e Clitemestra. Há, ainda, o poema, “Pã” que menciona o deus dos bosques e dos rebanhos.

A segunda seção compõe-se de sete poemas. Neles, temos as seguintes temáticas: mar, praia, barcos, pirata. A terceira seção apresenta dez poemas, em sua maioria de apenas uma estrofe. Quanto à temática, destaca-se o mar, além de versos sobre o dia e a noite, a angústia e a morte. Há também mais uma referência à mitologia grega, no poema “Penélope”, esposa de Ulisses.

A quarta seção possui onze poemas e dentre as principais temáticas repetem-se a do mar, da praia, dança e à criação poética, referências concernentes ao mundo clássico grego (na retomada da figura de Eurydice) e à arte grega (na menção às estátuas em um poema sem título).

O poema “A praia lisa de Eurydice morta” pertence à antologia *Coral* (1950), apresenta-se sem título, porém, o primeiro verso foi por nós utilizado como título (grifo nosso). Nesse poema, destaca-se a figura de Eurydice na praia, espaço recorrente na obra da poeta, além da referência à Endymion, personagem de outra narrativa mitológica.

A praia lisa de Eurydice morta

As ondas arqueadas como cisnes
As espumas do mar escorrem sobre um vidro
Num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurgue dos destroços
Os pinheiros gemem na duna deserta
O lírio das areias desabrocha
O vento dobra os ramos da floresta.
(ANDRESEN, 2015, p. 299)

O poema em questão é composto por duas quadras e não apresenta esquema de rimas. Na primeira estrofe, temos a repetição das estruturas: “A praia lisa ... /As ondas arqueadas... / As espumas do mar...”. O mesmo ocorre na segunda estrofe: Os pinheiros gemem.../ O lírio das areias.../ O vento dobra...”. No entanto, há uma inversão na repetição dessas estruturas, uma vez que na primeira estrofe elas se repetem nos três primeiros versos e na segunda estrofe, a repetição ocorre nos três últimos versos.

No referido poema, temos a retomada do mito de Orpheu e Eurydice em um novo espaço. A figura da amada de Orpheu (agora ao lado de Endymion) aparece na praia, configurada na primeira estrofe como um lugar paradisíaco: “As ondas arqueadas

com cisnes”, remetendo à beleza, à exuberância das mesmas, além de lembrar o movimento que elas fazem na areia, ao espriarem-se. No verso: “As espumas do mar escorrem sobre o vidro”, sugerem um mar cristalino, perfeito, em que as ondas deslizam. Somente o mar parece se mover, pois ao redor tudo se encontra calmo, tranquilo, as gaivotas passam quietas, solitárias: “Num gesto solitário passam as gaivotas”.

Há, portanto, o deslocamento da figura mitológica de Eurydice para o espaço marítimo. O mar é “em muitas tradições, fonte primordial da vida – sem forma, ilimitado, inesgotável, cheio de possibilidades”³ (TRESSIDER, 1998, p.178 - Tradução nossa). Ao deslocar Eurydice para esse espaço, Sophia Andresen contraria a narrativa mitológica, pois retira a personagem do mundo dos mortos e a lança em um lugar concebido como fonte primordial da vida. No entanto, se observarmos o contato de Eurydice com a natureza silenciosa e a praia longa, sugere a morte e estabelece o mar como um espaço vinculado à vida e à morte do ser: “O mar torna-se deste modo o início e o fim do Homem, que pode ser entendido como devolução à natureza. O mar é igualmente o meio através do qual o sujeito poético procura captar a sua própria essência primitiva, não desnordeada pelo desordenado e inquietante mundo atual” (ŠIMEČKOVÁ, 2009, p.32).

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), tal espaço é repleto de significações, podendo estar ligado, ao mesmo tempo, à imagem da vida e da morte, além remeter à ideia de renascimento, de transformação e de transitoriedade. Nas palavras dos autores, o mar é, portanto,

[...] símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida de indecisão e que pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo, a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 592).

Rabelo (2012, p. 69) confirma as ideias acima: “[...] O mar é o elemento primordial, a essência primitiva de todas as coisas, daí essa transcendência entre a vida e a morte que simboliza o retorno ao que é natural, determinando a ideia de uma aliança re(estabelecida) entre o homem e as coisas”.

³ “In many traditions, the primeval source of life – formless, limitless, inexhaustible and full of possibility.”

A praia em que se encontra Eurydice apresenta a ideia de aproximação do homem com a natureza (espaço de beleza, plenitude e de harmonia), conforme sugerem os versos da primeira estrofe do poema. Em “Arte Poética I”, Andresen explica essa busca pela aliança do homem com as coisas, demonstrando que o reino encontra-se dividido.

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 ligado nem ao sol nem à lua, nem à 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 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, 2015, p. 890).

As palavras poéticas de Andresen confirmam a restauração do homem através do mito órfico, intrinsecamente ligado à ideia de harmonia. Guimarães (s/d, p.168) esclarece que “Nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen existe, igualmente, um sentido de plenitude que logo nos entrega um mundo onde tudo se revela intacto, evidente e completo”. Mesmo com a imagem de Eurydice morta, a natureza demonstra harmonia, beleza, afastando-se da ideia do mundo caótico que o homem habita. Existe, pois, essa tentativa de reintegrar o homem à natureza, espaço sagrado, promovendo a união, a unidade das coisas.

Quando Orpheu olha para trás (desobedecendo à condição imposta pelos deuses), condena Eurydice à morte eterna e um elo se quebra, necessitando ser restaurado. Reportamo-nos à narrativa bíblica do livro de Jonas que, após desobedecer ao pedido de Deus, foi lançado ao mar, permanecendo no ventre de uma baleia por três dias, até ser devolvido à praia. A baleia, entendemos, aqui, como a descida ao inferno. A narrativa bíblica aproxima-se do mito analisado, pois Eurydice também aparece na praia, lugar de comunhão e aproximação com o divino, o sagrado que, para os gregos, é o retorno à natureza. No poema “Elegia”, Eurydice também se encontra na praia: “No instante de dizer sim ao destino/Incerta paraste emudecida/ E os oceanos depois devagar te rodearam” (ANDRESEN, p. 852).

Na segunda estrofe, conforme a narrativa mitológica (MARTINEZ; GALIANO; MELERO, 1992), Endymíon era filho de Étlío e Caria e neto de Zeus. Segundo consta a lenda, ele era um pastor de exuberante beleza que despertou o amor de Selene (deusa da lua), a quem se uniu no monte Latmo, em uma gruta. Selene conseguiu que Zeus atendesse o desejo de Endymíon para se conservar eternamente jovem, permanecendo em um sono eterno, porém, com os olhos abertos para que pudesse ver sua amada. Selene descia todas as noites e se encostava docemente junto ao corpo do amado. Algumas versões mitológicas mencionam que Endymíon deu a Selene cinquenta filhas.

No poema em questão, Endymíon ressurgue dos destroços, colocando em êxtase toda a natureza, em contraposição ao que ocorre na primeira estrofe do poema em que Eurydice se encontra morta em meio a uma praia solitária. A natureza encontra-se jubilosa: “Os **pinheiros gemem** na duna deserta/ O **lírio** das areias **desabrocha**/ O vento **dobra os ramos** da floresta”. A **vida ressurgue** com todo o seu fulgor (grifos nossos).

As duas estrofes do poema contrapõem-se, a primeira liga-se à morte (na figura de Eurydice) e a segunda à vida (na figura de Endymíon), gerando uma duplicidade de situação. Eurydice foi condenada à morte pelo olhar de Orpheu, já Endymíon desejou a morte (o sono eterno), mas permaneceu com os olhos abertos para ver Selene todas as noites, diferentemente de Orpheu que desobedeceu os deuses.

No poema “Endymíon”, publicado em *Dia do Mar*, há a reintegração do reino dividido. O corpo de Orpheu foi dilacerado pelas fúrias que, nos versos desse poema, encontra em Endymíon o mesmo destino: “E eu vi-te numa praia abandonado / a luz, e pelos ventos destroçado, / E os teus membros rolaram nos oceanos” (ANDRESEN, 2015, p. 142).

As imagens sugeridas nos versos podem ser consideradas surreais: “pelos ventos destroçados”, “teus membros rolaram nos oceanos”. Entendemos que restaram somente os destroços de Endymíon. No poema “A praia lisa de Eurídice morta”, o personagem mitológico ressurgue desses destroços, remetendo à unidade e à totalidade do ser. Temos, portanto, uma aproximação ao sagrado por meio dos elementos da natureza, espécie de reintegração do homem à formação de uma unidade das coisas em um mundo cindido em que o humano e o divino encontram-se afastados.

Ainda no que concerne ao espaço da praia, na perspectiva mística, o mesmo pode sugerir espaço de libertação e de reintegração do homem com a natureza.

Corroborando com tais ideias, Fernandes explica que por ser vinculada ao mar, a praia assume na obra andreseniana ainda maior relevância:

[...] em suas dimensões míticas, trata-se de um espaço que também pode proporcionar a cura dos males de raiz metafísica, possibilitando a restauração integral do homem, ao promover sua religação com o cosmos. Por sua contiguidade ao mar, outro poderoso espaço mítico na estética andresiana, a carga semântica de extrato metafísico fica ainda mais ampliada (FERNANDES, 2014, p.98).

Portanto, o poema configura a ligação entre o homem e o mundo e a tarefa do poeta consiste em captar a ordem que há no espaço natural e traduzi-la para o leitor. Ao estabelecer essa ponte, vemos a possibilidade de restaurar a aliança das coisas, ou seja, a relação entre o humano e o divino por intermédio do fazer artístico. Em outras palavras:

Se o divino está na própria natureza e não num mundo superior, a tarefa do artista será estar atento à *physis* para poder desempenhar o seu papel de tradutor da ordem que nela se mostra. O poema será a ponte entre o homem e o mundo, ponte que, nos termos de Sophia, restaura a aliança entre a condição humana e a divina (SILVA, 2008, s/p)

A função poética da linguagem fica evidente nos versos de Andresen, ao retomar o mito de Orpheu, deslocado, porém, para um diferente contexto, atualizando-o em novos sentidos e permitindo-nos refletir acerca da ligação do homem com o divino, em uma busca constante pela recuperação da harmonia e da beleza do mundo.

Outros dois poemas encontram-se na obra *No Tempo Dividido* (1954), apresentando-se em duas seções: “Poemas de um livro destruído” e “No tempo dividido”. A primeira seção é composta por nove poemas de formas variadas e enumerados por algarismos romanos. Entre os principais temas dessa seção destacam-se a memória e o mito de Orpheu e Eurydice (no segundo poema da seção), além da morte, inverno e solidão.

A segunda seção compõe-se de vinte e oito poemas com temáticas bastante variadas, destacando-se, novamente, a morte, a memória, o tempo, a liberdade, o mar, a tarde, o dia e as estátuas. Está presente também o mito de Orpheu e Eurydice no poema “Soneto de Eurydice”. Além desse, há um poema dedicado à Santa Clara de Assis, fundadora da Ordem de Santa Clara e um outro intitulado “Caminho das Índias”, que faz menção às navegações e aos naufrágios ocorridos no mar. O último poema dessa seção remete ao fazer poético e à figura do poeta, cujas palavras, segundo Andresen

“devoram o tempo” (Andresen, 2015, p. 350). Seleccionamos o poema II, intitulado “Eurydice”, pertencente à primeira seção da obra *No Tempo Dividido*.

II Eurydice

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada seja minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte.
(ANDRESEN, 2015, p. 312).

O poema é constituído por três dísticos com versos irregulares, não há esquema de rimas e apresenta a repetição das estruturas: “Este é o traço... / Este é o canto.../ Este é o poema...”, também “Para que cercada... / Para que escutando...”. Na primeira estrofe, o eu-lírico declara o ato de cercar o corpo da amada por traços: “Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido”, os adjetivos “amado” e “perdido” ligam-se à memória, buscando recompor o corpo, recuperá-lo na imaginação, reminiscências que ainda lhe restam e que poderiam permitir obter o corpo de Eurydice.

O traço constitui um gesto da memória. Há uma tentativa de presentificação da amada, que ocorre nas lembranças que lhe chegam aos fragmentos e vão compondo sua imagem, trazendo-a de volta ao momento presente, numa busca desesperada de recuperar o que foi perdido: “Para que cercada seja minha”. Cercar o corpo “amado e perdido” relembra a condenação de morte eterna.

Na segunda estrofe, há uma alusão à música. Na narrativa mitológica Orfeu era um grande músico, sua lira era capaz de encantar até os animais, que paravam para ouvi-lo. Nos versos “Este é o canto de amor em que te falo/ Para que escutando sejas minha”, o seu canto de amor buscava, mais uma vez, preservar a amada, mantê-la viva em sua memória, ouvindo-o. Revela o desejo de posse, caso ela o ouvisse e pudesse regressar (mesmo que somente em sua imaginação). Por outra perspectiva, segundo Blanchot (1987), o destino de Orfeu consiste em cantar Eurydice, pois

[...] Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica (BLANCHOT, 1987, p.173)

No poema, Eurydice tem sua presença viva ao lado de Orpheu pelo poder dos versos de ir além, de transcender. Fora do universo poético, Eurydice volta às profundezas da morte e Orpheu ao sofrimento, pois não consegue libertar-se da dor proveniente da ausência da amada.

A última estrofe evidencia o fazer poético, no qual é permitida a abolição da morte: “Este é o poema - engano do teu rosto/ No qual eu busco a abolição da morte”. Orpheu não conseguiu eliminar a morte da amada, pois não resistiu à tentação de olhar para trás, perdendo-a para sempre. No entanto, no poema em questão, o eu-lírico tem permissão para isso. Nos versos do poema, a morte pode ser transfigurada e a ausência de Eurydice transformada em presença por meio da experiência poética. Conforme as palavras de Medina: “O traço é o canto, é o poema. Esse é o engano. E talvez o engano não seja como o humano confundir, ludibriar, mas sim, como algo que oculta – o poema cerca e oculta. E ao fim, sabe-se engano, não recupera o corpo amado e perdido. É busca pela abolição da morte.” (MEDINA, 2010, p. 95-96). No entanto, a abolição da morte, aqui, não constitui “[...] a imortalidade, o ser eterno, e sim a transposição do limite dos horizontes que envolvem a experiência comum” (MEDINA, 2010, p. 96).

O poeta é capaz de transpor o horizonte da experiência comum, pelo caráter simbólico das palavras. A mensagem do poema, portanto, provém do “subterrâneo”, e transpassa os limites, assim como Orpheu trouxe a existência primordial, a sua origem primeira, a aventura de Orpheu consiste na travessia que todo poeta realiza ao compor seus versos, de acordo com Medina (2010).

Reportando-nos, ainda a mesma autora, com efeito, o [...] “canto de amor” que é a “abolição da morte” são relances luminosos de profundezas noturnas, subterrâneas, aquilo que provoca o acontecer do poema, o que faz nascer a poesia [...]” (MEDINA, 2010, p. 98). Orpheu e Eurydice seguem juntos no poema, ambos necessitam um do outro. Eurydice pode ser identificada ora com a própria poesia, ora com a figura da amada e Orpheu com a figura do poeta. Os traços referidos nos versos da primeira estrofe podem sugerir as palavras e o canto da segunda estrofe pode ser interpretado como o ritmo do poema. Medina explica que “A palavra cantada brilha, é luz que acende um mundo, faz aparecer o acontecer das coisas. E no secreto brilho do canto, que derrama luz espalhando a sombra, a dança das imagens é que conduz o ritmo” (MEDINA, 2010, p. 98). O canto de Orpheu é o poema, no qual brilha cheia de vida a poesia. Quanto à Eurydice, está coberta de mistérios, ora se oculta, ora se revela.

Outro poema ser analisado intitula-se “Soneto de Eurydice” e faz parte da segunda seção da antologia, também denominada “No Tempo Dividido”. Nesse poema, a narrativa mitológica se inverte, pois não é mais Orpheu que procura pela amada, mas Eurydice que o procura:

Soneto de Eurydice

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu:
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro

Porém nem nas marés nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem

E devagar tornei-me transparente
Como morta nascida a tua imagem
E no mundo perdida esterilmente.
(ANDRESEN, 2015, p. 338)

Trata-se de um soneto (dois quartetos e dois tercetos), cujas rimas são apresentadas com o seguinte esquema: ABBA, ABBA, CDC, DCD, classificadas em interpoladas (A...A) e emparelhadas (...BB...) nos quartetos e rimas alternadas (CDC; DCD) nos tercetos. Há na primeira estrofe uma inversão da narrativa mitológica. Não é mais Orpheu que busca a presença e o corpo da amada, mas Eurydice que o procura, conforme os versos: “Eurydice perdida que no cheiro/ E nas vozes do mar procura Orpheu:”, que se encontra deslocado para o espaço marítimo. Sentindo-se perdida, Eurydice busca-o no cheiro e nas vozes do mar, sentindo-se tomada pela ausência: “Ausência que povoa terra e céu/ E cobre de silêncio o mundo inteiro”. Os versos revelam uma profunda angústia sentida pela ausência do amado, que se expande por todo o espaço cósmico “terra e céu”, enquanto o silêncio resulta dessa ausência que, na sua extensão e profundidade, “cobre o mundo inteiro”.

A palavra “ausência”, numa segunda leitura, pode ser interpretada como noite, ausência de luz e de palavras, o silêncio do cosmos, o vazio. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2015, p.27) explica que “A noite também propicia o sonhado tempo da despersonalização, de perda de identidade, de fusão com a natureza, com o cosmo, com a própria palavra poética. [...]”. Eurydice sem Orpheu perde sua identidade.

Não se trata mais da bela moça por quem o grande músico sentia grande paixão. No lugar de Orpheu, ela é quem sente a angústia da ausência. E ao contrário da narrativa mitológica, no poema, Eurydice está vagando em busca do amado. Somente o poeta é capaz de captar sua angústia. Não temos uma representação de Eurydice, mas a apresentação de sua dor, da angústia que a consome.

Baseado em Deleuze e Guattari, Albuquerque Júnior esclarece ainda que “[...] a noite metaforiza o desejo do anonimato absoluto, de apagamento do vulto diurno que representa, de retorno a uma espécie de ser indiferenciado, de corpo sem órgãos e sem formas, um corpo poético” (2015, p 28). O corpo de Eurydice já não possui forma humana, pois sua imagem consiste em um vulto, uma sombra, ideia sugerida pelos versos da segunda estrofe: “Assim bebi manhãs de nevoeiro/ E deixar de estar viva e de ser eu”. Neles, mais uma vez ela se encontra perdida, sem vida e despersonalizada ao atravessar nevoeiros em busca de si mesma e do amado.

Nos versos: “Em procura de um rosto que era o meu/ O meu rosto secreto e verdadeiro”. Esses versos confirmam a busca de sua verdadeira identidade (“um rosto que era o meu). Sem nenhuma possibilidade de encontrar sua verdadeira identidade, resta-lhe somente a procura, traço de esperança, que vai se aniquilando aos poucos: “Porém nem nas marés nem na miragem/ Eu te encontrei”. Orpheu não será mais encontrado, em nenhum lugar Eurydice consegue achá-lo, nem nas ondas do mar que trazem de volta o à superfície do mar e nem na miragem, na ilusão ou no sonho. Restou-lhe, dessa incessante busca, somente a expressão do “rosto **liso e puro** da paisagem” (“Erguia-se somente/ O rosto liso e puro da paisagem”), ou seja, somente o encanto da paisagem lhe restou.

No último terceto, a procura termina e Eurydice vai, aos poucos, desaparecendo, tornando-se “transparente”, diáfana, límpida: “E devagar tornei-me transparente/ Como morta nascida a tua imagem/ E no mundo perdida esterilmente”. Sem a presença de Orpheu, ela não pertence mais ao mundo.

Albuquerque Júnior complementa: “Há em Sophia um desejo de abolição do tempo, de fuga do caráter temporal, do encontro com o instante perfeito que se transformasse num cristal de tempo, que ganhasse a eternidade. [...]” (2015, p. 27). O encontro com Orpheu, ou seja, a volta ao mundo dos vivos já não é mais possível, com isso as leis que regem esse mundo também são abolidas, restando o instante perfeito, eternizado pela poesia.

O texto de “O soneto de Eurydice” apresenta uma coerência na forma e no conteúdo: nas duas primeiras estrofes (quartetos), a ideia principal, a tese, constitui-se na busca, na procura angustiante por Orpheu “no cheiro e nas vozes do mar” e nas manhãs de nevoeiro. Todavia, Eurydice não consegue encontrá-lo em nenhum desses lugares. Na terceira estrofe, o primeiro terceto, o sujeito lírico aponta para a antítese, com a presença das conjunções porém, nem: “Porém nem nas marés, nem na miragem/ Eu te encontrei [...]”. Dessa forma, a amada de Orpheu esvaneceu, deixou-se atravessar pela luz, de acordo com os versos do último terceto, a síntese: “E devagar tornei-me transparente/ Como morta nascida a tua imagem/ E no mundo perdida esterilmente”. A busca por Orpheu consistiu na busca pela sua própria identidade, contudo não teve êxito. Nos últimos versos, a chave de ouro, Eurydice sente-se morta, nascida à imagem de Orpheu, entretanto, inutilmente perdida para o mundo dos mortais, fulgurando como imagem daquilo que não é palpável ou visível.

Outro poema selecionado para o nosso estudo, recebeu também o título “Eurydice” e faz parte da primeira seção de *Dual* (1972), que se divide em seis seções: “A casa”; “Delphica”; “Homenagem a Ricardo Reis”; “Dual”; “Arquipélago” e “Memória”. Em todas elas há uma variedade de formas poéticas clássicas como odes e sonetos, além de poemas sem forma determinada. Quanto ao conteúdo mitológico, estão presentes imagens e personagens do mundo grego clássico, como Eurydice, Antinoos, Antinoos de Delphos, Eros e Neera, entre outros.

A primeira seção intitulada “A casa” é composta por seis poemas, sendo que apenas um deles faz menção ao mundo grego. Os demais apresentam a morte e o sofrimento humano como temáticas. De acordo com Maria Andresen, filha da poeta, considerou os poemas uma “forma de acompanhar esse luto”, referem-se à morte da mãe de Sophia (ANDRESEN, 2015).

A segunda seção, “Delphica”, remete a Delphos, sítio arqueológico que, na atualidade, se transformou em uma cidade moderna da Grécia. Considerado o centro do universo, na Grécia Antiga, possuía um oráculo dedicado a Apolo que, segundo os estudiosos, chegou em Delfos acompanhado dos sacerdotes de Creta, no dorso de golfinhos. Primeiramente, esse oráculo foi dedicado à Gaia, mãe de Píton e depois à Poseidon. Nele, as profecias do futuro eram realizadas nas águas ondulantes e no barulho das árvores. Os poemas dessa seção possuem a temática relacionada ao mito relatado e alguns deles foram escritos durante a viagem de Sophia à Grécia, em especial, à cidade de Delfos. A seção “Delphica” é composta de sete poemas.

A terceira seção “Homenagem a Ricardo Reis”, conforme o próprio nome já sugere, é dedicada ao heterônimo de Fernando Pessoa. Composta por sete poemas, que variam quanto ao aspecto formal e dialogam com a obra de Ricardo Reis e sua temática: o destino, a irreversibilidade da morte, a efemeridade da vida e do tempo, distanciando-se das diferentes visões de mundo relacionadas aos temas, apresentadas por Andresen e Reis.

A quarta seção intitulada “Dual” é composta por doze poemas de formas variadas, cujos temas principais são as recordações e as paisagens das estações do ano, apresentando aspectos da cultura portuguesa. A quinta seção, “Arquipélago”, possui nove poemas que se referem às ilhas gregas, conforme sugere o próprio título. Nessa parte, cada poema também retoma aspectos relacionados à mitologia, tais como o Minotauro, Ariane, o templo de Atena, entre outros. E a última seção, denominada “Em Memória”, é composta por sete poemas que remetem à ditadura salazarista, período político marcante, que trouxe grande sofrimento ao povo português.

O poema “Eurydice” faz parte da primeira seção de *Dual*. Composto de apenas uma estrofe de quatro versos, sem esquema de rimas. Nele, Eurydice aparece deslocada para o espaço marítimo em forma de estátua, outra referência ao mundo clássico grego, recorrente na obra de Andresen. Seguem seus versos:

Eurydice

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
 No gesto branco das tuas mãos de pedra
 Ondas erguiam seu quebrar de pulso
 Em ti eu celebrarei minha união com a terra.
 (ANDRESEN, 2015, p. 584)

Os versos destacam a figura de Eurydice e retomam o mito de Orpheu, filho de Apolo e Calíope, um talentoso músico. Descrevem a figura feminina já concretizada em uma estátua de pedra branca (“No gesto branco das tuas mãos de pedra”), localizada junto ao mar (“Ondas erguiam ...”). O retrato escultural inicia-se no rosto (“mais antigo do que todos os navios”), relembrando o tempo histórico da narrativa mitológica e a existência de Eurydice anterior à civilização e o seu rosto desperta a lembrança do sofrimento de Orpheu pela perda e ausência da amada. Nos dois versos seguintes, as mãos e o pulso “de pedra” permanecem impassíveis e sujeitos ao movimento das ondas do mar (“Ondas erguiam seu quebrar”). A referência mitológica rememora a Grécia, berço da civilização ocidental e da mitologia clássica, além da presença do mar grego, mencionado nos demais poemas da antologia *Dual*.

No segundo verso, o sujeito lírico refere-se, especificamente, à estátua de Eurydice, “No gesto **branco** das tuas mãos de **pedra**” (grifo nosso). Quanto à figura escultural da estátua de pedra branca, conforme pesquisa realizada, encontramos duas esculturas criadas pelos artistas Antonio Canova (1773-1776) e Sabino Medina (1814-1878), confirmando o deslocamento de uma escultura para o espaço marítimo, conforme registra o terceiro verso do poema: “Ondas erguiam seu quebrar de pulso”, atribuindo um novo sentido à figura mitológica. Finalmente, no verso, “Em ti celebrarei minha união com a terra”, depreendemos a sugestão da morte, a união da dor do eu-lírico com a dor de Orpheu vinculada à morte de Eurydice.

Os últimos poemas que compõem nosso *corpus* fazem parte da obra *Musa* (1994) que se apresenta dividida em três seções (denominadas pela autora como andamentos). No “1º Andamento”, os poemas descrevem lugares como o poema “Roma”, escrito em homenagem à memória de seu irmão Thomas e “Oriente”, evidenciando a beleza das ilhas do mar. Há outros temas como a dor e a memória e textos dedicados a Ernesto Veiga de Oliveira e Graça Morais.

O “2º Andamento” compõem-se dos seguintes temas; Orpheu e Eurydice (em três poemas, a saber, “Orpheu” e “Orpheu e Eurydice” e “Eurydice em Roma”), além de outros personagens mitológicos como musas, mênades (ninfas que adoravam e seguiam o culto de Dionísio) e parcas (filhas da noite, divindades que controlavam o destino dos mortais e determinavam o curso da vida humana)..

O “3º Andamento” inicia-se com um poema em menção à figura do poeta, intitulado “O Poeta Sábio”. Outros textos poéticos remetem às temáticas: amigos, manhã, homenagens às figuras de Fernando Pessoa e Horácio, além de lugares como o Rio Tejo, Ponte de Spoleto, à fé cristã em “Cânion”, no qual relata sobre a ressurreição de Cristo e um texto intitulado “Child Harold- Canto Quarto” (remetendo ao poema escrito por Lord Byron). Na obra *Musa*, Andresen trata da memória, em um poema dedicado à deusa da memória Mimeses e suas filhas, conforme podemos observar nos versos que seguem:

Memória

Mimesis. E vós Musas filhas da memória
De leve passo nos cimos do Parnaso
Suave a brisa – fonte impetuosa
Princípio fundamento rosto-início
Espelho para sempre os olhos verdes

As longas mãos as azuladas veias
(ANDRESEN, 2015, p. 828)

O texto alude à narrativa mitológica de Apolo, considerado deus do sol e responsável por dirigir as Musas no Parnaso, nos momentos de harmonia. Sobre esse poema, Andresen explica na entrevista à Elisabete França:

[...] As Musas são filhas da memória. [...] Isso é o mito e os mitos nunca se enganam. Nem são superados, são um saber que não é feito de raciocínios, de argumentos contra os quais pode haver outros. É outra qualidade de pensamento, não sei bem definir. Sei que quando se interroga um mito, ele responde. (**Diário de Notícias**, 24 de novembro, 1994, p. 2).

Entende-se que, ao elaborar sua obra poética, Andresen é inspirada pelas Musas e suas memórias, permitindo a retomada dos mitos. Em suas palavras, “[...] os primeiros versos são os deuses que o dão, o resto faz o poeta. O poeta só deve fazer o que lhe aparece” (Entrevista à Elisabete França, **Diário de Notícias**, 24 de novembro 1994, p. 2). As Musas inspiram o poeta (permeando-o de memórias) e este influenciado pelo poder dos deuses compõe sua obra, possibilitando ao seu futuro leitor, a retomada e atualização dos mitos antigos, ao mesmo tempo, que os preserva do esquecimento. Em *Musa*, a retomada do mito estudado em nosso trabalho encontra-se em quatro poemas, conforme já mencionado anteriormente. A seguir, apresentamos a leitura do primeiro deles, intitulado “Orpheu”, que faz parte do “2º Andamento”.

Orpheu

Orpheu
Seu canto alto e grave
O canto de oiro o êxtase da lira

Orpheu
A palidez sagrada do teu rosto
Que de clarões a sombra se ilumina

Ante seus pés se deitam mansas feras
Vencidas pela música divina.
(ANDRESEN, 2015, p. 835).

O poema é composto por três estrofes, dois tercetos e um dístico, esquema de rimas irregulares com sonoridade apenas nas palavras **lira**, **ilumina**, **divina** (grifos nossos), enfatizam o som delicado da lira. No poema, de modo geral, é ressaltado o principal atributo de Orpheu – o seu dom musical: “Orpheu/ seu canto alto e grave/ O

canto de ouro o êxtase da lira”. O uso da adjetivação expressiva reforça o relato da narrativa mitológica sobre a sua dádiva musical: canto “alto e grave”; “[...] de ouro”; “o êxtase da lira”. Numa leitura interpretativa, a música de Orpheu é de grande valor e poder, trata-se das qualidades de um canto vinculado a versões da narrativa mitológica que registram a lira de ouro recebida por Orpheu como presente de Apolo. E o “êxtase da lira” remete à paixão, ao fascínio com que tocava o instrumento, quando tomado de sentimentos intensos. Ao tocar a lira com suas notas pungentes, Orpheu foi capaz de abrir os portões do inferno, do submundo, onde nenhuma criatura viva poderia adentrar.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico descreve a figura de Orpheu, nos versos “[...] A palidez sagrada do teu rosto/ que de clarões a sombra se ilumina”: o rosto pálido, mas sagrado refere-se à sua divindade como deus da música e poeta, filho da musa Calíope e de Apolo, de acordo com a narrativa mitológica. Com seu dom musical Orpheu conseguiu afugentar a morte. O amor que Orpheu sentia por Eurydice, manifesto em forma de canção e de poesia, possibilitou a transposição das barreiras existentes entre a vida e a morte. O amor intenso levou-o a tocar sua lira com veemência, possibilitando sua descida ao inferno, tocando o coração do rei dos infernos, devido a sua grandiosidade.

A lira de Orpheu possuía poderes sobrenaturais, como confirmam os seguintes versos do poema: “Ante seus pés se deitam mansas feras/ Vencidas pela música divina”, ressaltando mais uma vez o poder da música e da poesia. Em virtude do aspecto sagrado de sua lira podemos compará-la à harpa tocada por Davi (fato mencionado no livro de Samuel) que possuía poder de afastar os maus espíritos que perturbavam o rei Saul. De acordo com Polanczyk (s.d., p. 1):

[...] As liras são associadas às virtudes apolíneas, ao equilíbrio, à sabedoria e à moderação, em contraste com as gaitas dionisíacas que representam o êxtase e a celebração. Ainda na mitologia grega, o som da lira de Orfeu domina as tempestades e as feras, acalma Caronte, e consegue convencer até mesmo Plutão. È como se no mundo dos mortos soasse um alento de vida.

(“A Lira”- de Karla de Castro Parreiras Polanczyk - disponível em: http://www.ouvirativo.com.br/mp7/pdf/tx_am_Karla.pdf).

A lira do amado de Eurydice alentou as almas no submundo, permitindo-as descansar, por um breve momento, do castigo eterno. Também auxiliou o músico e poeta Orpheu a suplantar a dor da ausência da amada, concedendo alívio ao seu sofrimento. Implica que ambas, tanto a música quanto a poesia, são capazes de acalantar e avivar a alma, de elevar o espírito.

O segundo poema da obra *Musa* que remete ao mito estudado, intitula-se: “Orpheu e Eurydice” e também faz parte do “2º Andamento”. Composto por apenas dois versos, o poema apresenta a aproximação de Orpheu e Eurídyce com o poeta e a poesia:

Orpheu e Eurydice

Juntos passavam no cair da tarde
 Jovens luminosos muito antigos.
 (ANDRESEN, 2015, p.837)

O poema compõe-se de apenas um dístico e não apresenta esquema de rimas. Retoma a narrativa mitológica de Orpheu e Eurydice, mito bastante antigo, assim como a própria poesia. O primeiro verso da estrofe: “Juntos passavam no cair da tarde” sugere o casal em perfeita harmonia, na plenitude do amor. Além disso, podemos interpretar como a união do poeta e da poesia, nas figuras mitológicas. A referência ao tempo cronológico, “ao cair da tarde” trata-se do momento de silêncio, quando tudo vai se aquietando, preparando-se para a noite. Esse curto espaço de tempo, o fim do dia e o início da noite é o momento de maior inspiração para o poeta.

De acordo com Łukaszyk (s.d., p.88) “[...] A figura de Eurydice, ninfa dos arvoredos ou mulher amada, acompanha o vate como encarnação da imaginação criadora que incentiva o trabalho poético”. Desse modo, o poeta (Orpheu) necessita de Eurydice para que possa prosseguir com sua criação, a poesia, que só possui existência em função da figura da amada, impelindo-os a caminhar sempre juntos, conforme os versos: “Juntos luminosos muito antigos”. Orpheu canta a morte, a ausência, o amor, assim como os poetas. Eurydice ora alude à própria poesia, ora constitui a figura da amada a quem seus versos remetem. Ela que impulsiona o seu fazer poético. Quando Orpheu perde Eurydice, fica sem a magia do seu canto e só consegue ser o poeta na presença da amada.

Sob outro ponto de vista, conforme Celina da Graça Gonçalves Peixoto (2009, p. 41), nesse poema, Andresen “[...] transpõe uma imagem mítica de permanência do tempo, na medida em que o par imortal se mantém jovem com o passar dos tempos. [...] Conclui-se, assim, que Sophia subverte o mito, atribuindo-lhe um final feliz”. Diferente de outros poemas sobre o mesmo tema, o mito de Orpheu e Eurydice não apresenta um final trágico. O tempo é suprimido, eternizado, permitindo aos amantes permanecerem jovens, embora fossem tão antigos. Novamente, temos evocado o poder da poesia, capaz de captar o instante, eternizar o momento.

No poema “Eurydice em Roma”, o mito estudado é retomado sob outra perspectiva e a figura mitológica em questão é deslocada para outro espaço, nesse caso, a histórica cidade de Roma, conforme sugere o próprio título. Vejamos a seguir:

Eurydice em Roma

Por entre clamor
A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros
Com leves pés que nem as ervas dobram
Intensa absorta – sem se virar para trás –
E já separada – Eurydice caminha.
(ANDRESEN, 2015, p. 840).

O poema é composto por um dístico e uma quadra, não apresentando esquema de rimas. Na primeira estrofe o sujeito lírico relembra Orpheu e sua música, porém, a flauta foi substituída pela lira e ambos os instrumentos possuem som suave. Essa voz delicada do som musical surge em forma de clamor e sofrimento de Orpheu, que busca a amada nos versos: “Por entre clamor/ A voz da flauta na penumbra fina”. O som da flauta transcorre no crepúsculo, no anoitecer (penumbra fria), momento em que a luz e a sombra se encontram, numa insinuação aos limites entre o inferno e o paraíso, as trevas e a luz. É como se o som do instrumento musical adentrasse ao mundo das sombras.

Na segunda estrofe surge a figura de Eurydice. Conforme sugere o próprio título do poema, ela não se encontra mais no espaço que é seu, mas deslocada para a histórica cidade de Roma. Os dois primeiros versos da estrofe: “E ao longe sob a copa dos pinheiros/ Com leves pés que nem as ervas dobram” remetem à delicadeza da figura feminina de Eurydice, que caminha por sob a “copa dos pinheiros”, escondida e com pisadas muito leves que não deixam marcas, demonstrando a sutileza dos movimentos para não ser notada, ou pelo fato do que sua condição lhe impõe, uma vez que se encontra em diferente espaço ou território. Os dois últimos versos “Intensa absorta – sem se virar para trás - / E já separada – Eurydice caminha” relatam o momento em que ela não repete a atitude de Orpheu e caminha “sem se virar para trás”, de forma intensa, contemplativa, “já separada” de seu amado e em outro espaço, Roma, caminha em direção ao som da flauta, que clama.

A leitura interpretativa feita sob outro ponto de vista, podemos comparar a relação de Orpheu e Eurydice com a figura do poeta e a poesia, de acordo com as considerações de Ferreira (1998, p.1021):

[...] quem não se vira para trás é Eurydice e não Orpheu, ou seja, a poesia subtil e leve, apesar de o sujeito poético ouvir, atento, a música interior da flauta e esta se sobrepor às vozes da cidade, escapa-se e não se deixa apreender: vislumbra-se um lampejo de beleza – o som da flauta-, mas quando se pretende agarrá-la e fixá-la na forma do poema, verificamos que o lampejo se escapara; Eurydice caminhava, <<já separada>>.

Consiste, portanto, no transcender da realidade que só a poesia é capaz, escapando ao poeta o seu controle. Outro poema da obra *Musa*, intitulado “Elegia” (“3º Andamento”) também possui como pano de fundo o mito estudado. Vejamos nos versos que seguem:

Elegia

Aprende

A não esperar por ti pois não te encontrarás

No instante de dizer sim ao destino

Incerta paraste emudecida

Os oceanos depois devagar te rodearam

A isso chamaste Orpheu Eurydice –

Incessante intensa a lira vibrava ao lado

Do desfilar real dos teus dias

Nunca se distingue bem o vivido do não vivido

O encontro do fracasso –

Quem se lembra do fino escorrer da areia na ampulheta

Quando se ergue o canto

Por isso a memória sequiosa quer vir à tona

Em procura da parte que não deste

No rouco instante da noite calada

Ou no secreto jardim à beira-rio

Em Junho

(ANDRESEN, 2015, p. 852).

Compõe-se o poema de três estrofes, a saber, um dístico, um terceto e uma estrofe irregular (com doze versos), sem esquema de rimas. Há no texto, uma clara elocução com Eurydice, desde a primeira estrofe, os versos “Aprende/ A não esperar por ti pois não te encontrarás” apresentam de início a forma verbal no imperativo “Aprende”, (Eurydice) que expressa, literalmente, uma ordem, um alerta à musa para nunca espere por si mesma (“A não esperar por ti”), porque [nunca] não obterá uma resposta dessa espera, dessa expectativa “[...] pois não te encontrarás.

Na segunda estrofe, essa visão pessimista do eu lírico se confirma ao relembrar sua história: “No instante de dizer sim ao destino/ Incerta paraste emudecida/ Os oceanos depois devagar te cercaram”. Esses versos declaram que o destino de Eurydice já estava traçado, deixando-a estática, sem ação. Os adjetivos “incerta” e “emudecida”

(anteposto e posposto) do verso seguinte, reforçam a inércia e a fatalidade desse destino já traçado (No instante de dizer sim ao destino), ideia complementada no terceiro verso “Os oceanos depois devagar te cercaram”, os dissabores e a morte prematura confirmaram a fatalidade de seu destino, semelhante ao movimento das águas do oceano que, lentamente, vão cercando até a transformarem em uma estátua, inerte e sem vida.

Na terceira estrofe, o verso “A isso chamaste Orpheu Eurydice” o sujeito lírico questiona o envolvimento de Orpheu com o destino já traçado de Eurydice (“Você chamou Orpheu para isso?”), complementando a narrativa mitológica: “Incessante a lira vibrava ao lado/ Do desfilar real dos teus dias”. Orpheu tocava a lira para sua amada ao se encontrarem e juntos viviam passeando pelos bosques, até quando ele precisou fazer uma longa viagem, episódio no qual Eurydice foi picada mortalmente por uma serpente. Mesmo após a morte da amada, o som da sua lira persistia em um canto de dor e de melancolia. Nos versos: “Nunca se distingue bem o vivido do não vivido”, temos refletida a dor de Orpheu que não conseguiu aceitar sua separação, que ainda sentia vivo o seu amor por ela. Não aceitou a fatalidade do destino e partiu em busca de um resgate para trazê-la de volta ao mundo dos vivos, porém, fracassou: “O encontro do fracasso - / Quem se lembra do fino escorrer da areia na ampulheta/ Quando se ergue o canto”. O tempo é célere e implacável, tal como a areia que escorre na ampulheta, Eurydice, em uma fração de segundo, retornou ao submundo e à morte eterna.

O sujeito lírico buscou a apreensão do instante, a fim de preservá-lo, porém, fracassou. Permaneceu apenas na memória, que é capaz de possibilitar a volta ao momento desejado: “Por isso a memória sequiosa quer vir à tona/ Em procura da parte que não deste”. De acordo com Ferreira (1998, p. 1023): “A memória que invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo, essa <<memória sequiosa>> busca a parte que Eurydice ainda não deu. Portanto, a poesia é a memória”. É pelo movimento da memória (nesse caso, associada à própria ideia de poesia), que ocorre a abolição do tempo finito, assim como o tempo da existência mortal.

Depreendemos que essa busca constante presentifica-se nos versos dos poemas estudados. A poeta faz uso de figuras e imagens por meio de uma adjetivação expressiva, como nos versos: “No **rouco** instante da noite **calada**/Ou no **secreto** jardim à beira-rio/ Em Junho” (grifos nossos). Ferreira (1998, p. 1023) considera “[...] o silêncio da noite como o momento mais adequado para o encontro do eu-poético e com a sua inteireza”. Corroborando com as palavras de Ferreira, Pagoto (2018, p. 110) explica que: “[...] o jardim é lugar de plenitude e de conhecimento. [...] A noite

vivenciada poeticamente no jardim, símbolo do paraíso, revela ainda seu mistério inatingível, ou expressa a nostalgia ou saudosismo da lembrança de uma perdida unidade”. O mês de Junho marca o final da primavera e o início do verão, tempo de calor e noites calmas, assim descritas: **rouco** instante ... noite **calada**, significando que o instante é grave, quase inaudível e a noite se torna sem voz, muda.

Podemos considerar, finalmente, que a rememoração dos fatos que ocorreram, assim como a reflexão dos mesmos, levou-nos à compreensão da interioridade do ser. Ao regressar à natureza para buscar a parte que Eurydice não deu, Orpheu e o sujeito lírico buscaram, incansavelmente, a unidade perdida, a união das coisas: “Aprende / [Eurydice] / A não esperar por ti pois não te encontrarás”.

CONCLUSÃO

[...] 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 essa paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Sophia de Mello Breyner Andresen produziu uma poesia de grande apelo visual. Permeada pelas metáforas, comparações, sinestésias, adjetivações e tantos outros recursos expressivos, proporcionou ao leitor, a criação dos mais belos cenários em sua imaginação. A poeta percorreu e revisitou diversos lugares, dialogou com outros artistas e obras, lembrou das conquistas portuguesas e deixou evidente uma de suas maiores influências, a Grécia Antiga, berço da civilização ocidental.

Em suas obras, especialmente, após sua viagem à Grécia em 1963, pudemos observar a retomada de personagens mitológicas, estátuas, deuses e uma diversidade de mitos provenientes da cultura clássica grega. A influência do mundo grego em sua obra provém, inicialmente, do contato com a literatura grega desde o início de sua formação intelectual. No entanto, torna-se mais evidente após a visita da poeta ao país. Ler sua obra, portanto, implica viajar com ela pela Grécia Antiga, revisitando sua cultura e conhecendo os seus valores.

Desse modo, ler e analisar a presença da mitologia grega em antologias da obra andreseniana, em especial, o mito de Orpheu e Eurydice, foi muito gratificante para nossa formação em Letras e para um conhecimento mais aprofundado da mitologia clássica. Para o desenvolvimento da dissertação, buscamos descrever o percurso do mito e os variados sentidos que o mesmo assume nas obras que constituíram o *corpus* escolhido para a pesquisa.

Uma pesquisa voltada para obras poéticas, faz-se necessário um embasamento teórico na retomada do percurso que envolve o reconhecimento da poesia lírica como gênero literário, suas principais características, além de considerações acerca da imagem na poesia. Do mesmo modo, pautamo-nos em reflexões sobre a mitologia e a memória,

essenciais e fundamentais para o entendimento da retomada dos mitos gregos na obra poética da autora.

Os elementos do mundo clássico grego não só constituíram importante matéria para a criação poética de Sophia Andresen, como também contribuíram para a harmonia, beleza e perfeição de seus versos, apresentados ao longo de sua obra. A presença da mitologia, tema do nosso trabalho, possibilitou-nos a compreensão dessa retomada dos mitos clássicos antigos, a presença da memória e a sua atualização. Ao recuperá-los, Andresen buscou proporcionar ao leitor reflexão sobre determinados valores, hoje ainda muito presentes, promovendo ponderações acerca da nossa condição existencial e da aproximação entre o humano e o divino, numa tentativa de restauração da aliança com as coisas, ou seja, a integração do homem com a natureza e o sagrado.

Vimos que a retomada dos mitos em sua obra se faz possível por meio do estudo da memória. Os mitos fazem parte do imaginário popular e estão presentes na memória coletiva do povo. Ao mesmo tempo, esses mesmos mitos são parte da memória individual da escritora (assim como de outros indivíduos que compartilharam da mesma experiência). Desse modo, os mitos apresentados na obra de Andresen são fruto de suas lembranças que, em sua maioria, possuem ligação com sua viagem à Grécia e os lugares que lá visitou. Segundo Ferreira (2006), para que as lembranças sejam suscitadas são necessárias duas coisas: o silêncio que pode se manifestar na noite, na praia ou em outros diferentes espaços e a atenção às coisas. Tais constatações nos permitiram apreender o olhar atento de Sophia Andresen para o mundo, na adesão do real que persegue sua poesia, além de esclarecer como as memórias da Grécia Antiga encontraram lugar privilegiado em seus versos.

Essa nostalgia do mundo grego reflete nos elementos míticos apresentados em sua criação artística. Conforme Ferreira (2006, p.200-201), “os locais gregos são o espaço onde a presença dos deuses é visível: a sua respiração, o seu cheiro, o seu sangue imortal e secreto”. Ao resgatá-los em sua escrita, Sophia Andresen demonstra a tentativa de recuperar a unidade das coisas presente no mundo grego, no qual os homens, os deuses e a natureza conviviam de forma harmoniosa.

O mito de Orfeu e Eurydice ganha destaque em sua obra. A poeta o recupera pela sua revelação lírica, que consiste em expressar-se por meio de um vocabulário específico, adjetivação e pontuação expressivas, metáforas e outras figuras que criam imagens reais e imaginárias da narrativa mitológica. O mito de Orfeu e Eurydice está

representado em diversos contextos, inseridos em seu universo poético, recebendo sempre novas significações.

As figuras mitológicas de Orpheu e Eurydice também adquiriram novos sentidos. Em alguns poemas, Eurydice ocupou o lugar de Orpheu, assumindo a busca pelo amado, em uma inversão da narrativa mitológica. Já em outros textos, ela é deslocada para outros espaços, como Roma, a praia e o mar, transformada em uma estátua. Nesses diferentes espaços, o mito assume variadas perspectivas de significação e estabelece relações com diversas temáticas como a morte, o amor, a ausência, a solidão, representando, ao mesmo tempo, a busca pela purificação, a união com o sagrado e a plenitude das coisas.

Diante dessa variação temática foi possível perceber que o mito se encontra ligado, principalmente, à temática da morte, reiterando a constatação de que a morte constitui uma das maiores angústias humanas. Ao abordar essa temática, a poeta leva o leitor a pensar sobre a finitude do homem, a angústia e a dor de existir.

A leitura dos poemas que retomaram o mito estudado sugeriu-nos, em uma segunda leitura, associar o mito de Orpheu e Eurydice à figura do poeta e da poesia. Orpheu, o poeta, músico que canta o amor, a dor, a ausência, a solidão, temas universais. A lira lhe concede o ritmo e a musicalidade dos versos. Eurydice associa-se à figura da amada para quem Orpheu toca sua lira, semelhante às cantigas de amor, o tema e o motivo de sua inspiração poética, a própria poesia, sutil, transcendente, envolta em mistérios. O olhar do poeta direcionado para a criação artística.

A retomada desse importante mito nas cinco obras escolhidas levou-nos a constatar que Andresen demonstrou a existência da dualidade corpo e alma. Ao inseri-lo em sua obra, depreendemos que algumas questões do mundo moderno também estão presentes, como por exemplo, o caos que em se encontra o homem do século XX, afastado do sagrado, com sua identidade fragmentada. Andresen resgata os valores do mundo grego, fazendo-os ressoar nos dias atuais, proporcionando-nos uma reflexão sobre a condição humana e seus valores, erros e acertos.

Como poeta moderna e participante desse mundo caótico, sugeriu a renovação das coisas, dos valores através da poesia e da arte da escrita. Soa como se a missão do poeta fosse levar os homens a pensar sobre o mundo no qual habitam, a reavaliar suas ambições e valores. Na narrativa mitológica, Orpheu quebra sua aliança com os deuses ao olhar para trás, quando pretendeu trazer Eurydice de volta à superfície do mundo dos

vivos. Essa aliança rompida reflete o mundo atual com suas dissoluções. Conforme as palavras da poeta, “o reino está dividido e buscamos sua unidade”, a união das coisas.

Com essas palavras Sophia Andresen resume sua intenção ao restaurar o mito e sua memória em sua obra poética. A função de sua poesia consiste, portanto, em uma mensagem de reflexão. Os valores recuperados do mundo grego se manifestam na sociedade ocidental, com isso a mensagem da narrativa mitológica se atualiza, em um novo contexto, ao mesmo tempo que mantém viva essa herança cultural.

REFERÊNCIAS

AGUIAR & SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As feridas do tempo: uma história do corpo e da saudade através da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Menmosine**. Programa de Pós-Graduação de História da UFCG, p.1-282, v. 6, n°2, abr/jun 2015, Campina Grande, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Portugal: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas escolhidos**. Organização e introdução de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AYALA, Walmir. **Poesia é criação cotidiana da liberdade: Entrevista com Sophia de Mello Breyner Andresen**, Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f2/pag1.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:< <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4302/1/000414099-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário Poético de Sophia. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n°89, Jan. 1986, p. 36-42. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=89&p=36&o=p%3E>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

BECKER, UDO. **The Continuum Encyclopedia of Symbols**. Trad. Lance W. Garmer. New York: Continuum Publishing Company, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e de Heróis**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaider-man. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CEIA, Carlos. Monólogo Crítico –Nos 50 anos e vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentário, nº132 -133 Abr-Set. 1994, p. 183-187. Disponível em:<
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=132&p=183&o=r>> .
Acesso em: 12 fev. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

COELHO, Eduardo Prado. Uma personalidade, um tempo, uma obra: Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. In: **Revista ICALP**, nº 6, Agosto/Dezembro, 1986, pp. 60-77.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, s/d.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. **O Lugar do Ser: Espaço e Lirismo em Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2012. 256 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <
www.teses.usp.br/.../publico/2012_AlexandreBonafimFelizardo_VRev.pdf> . Acesso em: 15 jan. 2019.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. O lugar do ser: toponálise em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Anais do SILEL**. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: <
http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_316.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O Mito e a Condição Humana na Obra Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista Texto Poético**, São Paulo, v. 16, p. 93-122, (1º sem), 2014. Disponível em: <
ocplayer.com.br/31626007-O-mito-e-a-condicao-humana-na-obra-poetica-de-sophia-de-mello-breyner-andresen.html>. Acesso em: 25 abr. 2018.

FERREIRA, José Ribeiro. Nostalgia do Passado em Sophia: o fascínio da Grécia. **Revista Máthesis**. Universidade de Coimbra, p.197-210, Vol.15 (2006). Disponível em:<
z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_197.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FERREIRA, José Ribeiro. O tema de Orfeu em *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista Humanitas**, Universidade de Lisboa, p. 1019- 1024, Vol. L (1998). Disponível em:

<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/55.2_Ribeiro_Ferreira.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FRANÇA, Elisabete. **Sophia de Mello Breyner Andresen: 50 anos de literatura**, Diário de Notícias, Nov. 1994, p. 1-3.

GUERREIRO, Antonio. **Os Poemas de Sophia**, Jornal Expresso, Jul. 1989, p. 54-56.

GUIMARÃES, Fernando. **Linguagem e ideologia**. Editorial Inova Porto, s.d.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Arion, 1998.

KOBLUCKA, Anna M. **O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda., 1987.

LUKASZYK, Ewa. Aliança com as coisas. O mito de Orfeu em Sophia de Mello Breyner Andresen. Revista **Acta Universitatis Plackianae Olomucences**, Polônia, Instituto de Filologia Românica – Universidade Maria Curie-Sklodowska, p. 85-92, s/d. Disponível em:< http://www.ewa-lukaszyk.com/uploads/2/0/4/9/20493194/alianca_com_as_coisas.pdf>. Acesso em: 25 out. 2018.

MACHADO, Álvaro Manuel. “O nome das coisas” de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, nº 41, Jan. 1978, p. 71-72. Disponível em:< <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=41&p=71&o=r>>. Acesso em :12 fev. 2019.

MARTINEZ. Constantino Falcon. GALIANO, Emílio Fernandez -. MELERO, Raquel Lopez. **Diccionario de la Mitologia Clasica**.. Madri: Alianza Editorial, 1992.

MEDINA, Marcela Leite. **O secreto bailado do mar: uma leitura de No Tempo Dividido e Mar Novo de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro- UFRJ, rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < http://posciencialit-letras-ufrrj-br.umbler.net/images/Posciencialit/td/2010/6-marcelamedina_osecretobailadodoma>. Acesso em: 28 out. 2018.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

PAGOTO, Cristian. **O Imaginário Noturno e Solar na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2018. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

PASSOS, Maria Armanda. Sophia de Mello Breyner Andresen: “**Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...**”, *Jornal de Letras*, Fev. 1982, p.2-5.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Celina da Graça Gonçalves. **Mundividências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugênio de Andrade**. 2009. 109 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura no Ramo de Literaturas Lusófonas) - Universidade do Minho – Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2009. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9746/1/tese.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha – **Motivos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea: o Mito de Orfeu e Eurídice**. Lição proferida no âmbito do II Curso de Atualização de Línguas e Literaturas Clássicas, organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos e pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, p.127-145, s/d. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas33-34/06_Rocha_Pereira.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2019.

POLANCZYK, Karla de Castro Parreiras. **A lira**. Disponível em:<http://www.ouvirativo.com.br/mp7/pdf/tx_am_Karla.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

RABELO, Maria Sonilce Nunes Caetano. **O mar em Sophia: poética, tempo e memória**. 2012. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:<<https://www.sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14704/1/Maria%20Sonilce%20Nunes%20Caetano%20Rabelo.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2018.

ROCHA, Clara. Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia e Magia. In: **Revista Colóquio/Letras**. Nos 50 anos de vida literária de Sophia:, nº 132-133, abr-set, 1994, p. 166-182. Disponível em:<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6812&org=I&orgp=132>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SCRAMIN, Camila Garcia. **A Presença do Helenismo de Ricardo Reis e da Visão do Mundo Grego Clássico na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2006.150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Trad. Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

SILVA, Sópia de Souza. Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen: In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. Anais Online. USP-São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/SOFIA_SILVA.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

ŠIMEČKOVÁ, Klára – **O mar na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Katedra románských jazyků a literatur Portugalský jazyk a literatura. Masarykova univerzita v Brně Filozofická fakulta, 2009, p. 1-83. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/1873600-O-mar-na-obra-de-sophia-de-mello-breyner-andresen.html>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Francisco Sousa, «**A Poesia de Sofia de Melo Breyner Andresen**», Acção, n.º 189, 30-11-1944. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1940/galeria/f2/foto2.html>>. Acesso em 10 fev. 2019.

TRESSIDER, Jack. **Dictionary of Symbols: na illustrated guide to tradicional images, icons and emblems**. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

VASCONCELOS, José Carlos de. **Sophia: a luz dos versos**. Jornal de Letras, Lisboa, Jun. 1991, pp. 8-11.

ANEXOS**ANEXO I – POEMAS CITADOS****POESIA****I****Atlântico**

Mar,
Metade de minha alma é feita de maresia.
(ANDRESEN, 2015, p. 64)

II**Paisagem**

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam nas areias as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secreta viva,
E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das parias onde a direito o vento corre.
(ANDRESEN, 2015, p. 90)

DIA DO MAR**IV****Aqui**

Aqui, deposta enfim a minha imagem,
Tudo o que é jogo e tudo que é passagem,
No interior das coisas canto nua.

Aqui livre sou eu – eco da lua
 E dos jardins, os gestos recebidos
 E o tumulto dos gestos pressentidos,
 Aqui sou eu em tudo quanto amei.

Não por aquilo que só atravessei,
 Não p'lo meu rumor que só perdi,
 Não p'los incertos actos que vivi,

Mas por tudo de quanto ressoei
 E em cujo amor de amor me eternizei.
 (ANDRESEN, 2015, p. 182).

CORAL

Primeira parte

I

Dia do mar no ar, construído
 Dia do mar no ar, construído
 Com sombras de cavalos e de plumas.

Dia do mar no meu quarto – cubo
 Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam
 Entre o animal e a flor como medusas.

Dia do mar no ar, dia alto
 Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem
 Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.
 (ANDRESEN, 2015, p. 226)

Segunda Parte

I

Intervalo I

Eu só quero silêncio neste porto
 Do mar vermelho, do mar morto

Perdida, baloiçar,
 No ritmo das águas cheias

Quero ficar sozinha neste espanto
 Dum tempo que perdeu a sua forma

Quero ficar sozinha nesta tarde
 Em que as árvores verdes me abandonam.
 (ANDRESEN, 2015, p. 260).

NO TEMPO DIVIDIDO**No Tempo Dividido**

E agora ó Deuses que vós direis de mim?
 Tardes inertes morrem no jardim.
 Esqueci-me de vós e sem memória
 Caminho nos caminhos onde o tempo
 Com um monstro a si próprio se devora.
 (ANDRESEN, 2015, p. 340).

LIVRO SEXTO**I****As Coisas****Musa**

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 O canto para todos
 Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
 O justo irmão das coisas
 Incendiador da noite
 E na tarde secreto

Musa ensina-me o canto
 Em que eu mesma regresso
 Sem demora e sem pressa
 Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
 Da casa primitiva
 Ou tornada o murmúrio
 Do mar que a cercava

(Eu me lembro do chão
 Da madeira lavada
 E do seu perfume
 Que me atravessava)

Musa ensina-me o canto
 Onde o mar respira
 Coberto de brilhos
 Musa ensina-me o canto

Da janela quadrada
 E do quarto branco

Que eu possa dizer como

A tarde ali tocava
 Na mesa e na porta
 No espelho e no copo
 E como os rodeava

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
 Venerável e antigo
 Para prender o brilho
 Dessa manhã polida
 Que poisava na duna
 Docemente os seus dedos
 E caiava as paredes
 Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
 Que me corta a garganta.
 (ANDRESEN, 2015, p. 438-439)

DUAL

II

Delphica

IV

Desde a orla do mar
 Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
 Desde a orla do mar
 Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
 Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
 Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas
 Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas
 E nadei de olhos abertos na transparência das águas
 Para reconhecer a anémoma a rocha o búzio a medusa
 Para fundar no sal e na pedra e no eixo recto
 Da construção possível

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

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
 Porque acreditei que o mundo era sagrado

E tinha um centro
Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado

Porém, quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
A língua torceu-se na boca de Sibila
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
Seu nocturno meio-dia. (*Delphos, Maio de 1970*)
(ANDRESEN, 2015, p. 592).

MUSA

1º Andamento

Memória

Mimesis. E vós Musas filhas da memória
De leve passo nos cismos do Parnaso
Suave a brisa – a fonte impetuosa
Principio fundamento rosto-início
Espelho para sempre os olhos verdes

As longas mãos azuladas veias
(ANDRESEN, 2015, p. 828)

O BÚZIO DE CÓS E OUTROS POEMAS

O Búzio de Cós

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 baloiçantes 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).

ANEXO II – POEMAS

DIA DO MAR

VI

Eurydice

A noite é o seu manto que ela arrasta
Sobre a triste poeira do seu ser
Quando escuto o cantar do seu morrer
Em que o meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos
Nas suas mãos a voz do mar ecoa
Usa as estrelas como uma coroa
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,
Falava-me de tudo quanto morre
E devagar no ar quebrou-se, triste
De ser aparição, água que escorre.
(ANDRESEN, 2015, p. 205)

CORAL

Segunda parte

A praia lisa de Eurydice morta

A praia lisa de Eurydice morta
As ondas arqueadas como cisnes
As espumas do mar escorrem sobre um vidro
Num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurgue dos destroços
Os pinheiros gemem na duna deserta
O lírio das areias desabrocha
O vento dobra os ramos da floresta.
(ANDRESEN, 2015, p. 299)

DUAL

I

A Casa

Eurydice

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
No gesto branco das tuas mãos de pedra
Ondas erguiam seu quebrar de pulso
Em ti celebrei minha união com a terra.
(ANDRESEN, 2015, p. 584).

NO TEMPO DIVIDIDO**Poemas de um livro destruído****Eurydice**

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte
(ANDRESEN, 2015, p. 312).

No Tempo Dividido**Soneto de Eurydice**

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu:
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente
Como morta nascida à tua imagem
E no mundo perdida esterilmente.
(ANDRESEN, 2015, p. 338)

MUSA**2º Andamento****Orpheu**

Orpheu
 seu canto alto e grave
O canto de oiro o êxtase da lira

Orpheu
A palidez sagrada do teu rosto
Que de clarões a sombra se ilumina

Ante seus pés se deitam mansas feras
 Vencidas pela música divina.
 (ANDRESEN, 2015, p. 835).

Orpheu e Eurydice

Juntos passavam no cair da tarde
 Jovens luminosos muito antigos.
 (ANDRESEN, 2015, p.837)

Eurydice em Roma

Por entre clamor
 A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros
 Com leves pés que nem as ervas dobram
 Intensa absorta – sem se virar para trás –
 E já separada – Eurydice caminha
 (ANDRESEN, 2015, p. 840).

3º Andamento

Elegia

Aprende
 A não esperar por ti pois não te encontrarás

No instante de dizer sim ao destino
 Incerta paraste emudecida
 Os oceanos depois devagar te rodearam

A isso chamaste Orpheu Eurydice –
 Incessante intensa a lira vibrava ao lado
 Do desfilar real dos teus dias
 Nunca se distingue bem o vivido do não vivido
 O encontro do fracasso –
 Quem se lembra do fino escorrer da areia na ampulheta
 Quando se ergue o canto
 Por isso a memória sequiosa quer vir à tona
 Em procura da parte que não deste
 No rouco instante da noite calada
 Ou no secreto jardim à beira-rio
 Em Junho
 (ANDRESEN, 2015, p. 852).

