

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

MURILLO HOCHULI CASTEX

**UMA ARTE DO SER: RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E NATUREZA NA POESIA
DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

CURITIBA
2022

MURILLO HOCHULI CASTEX

**UMA ARTE DO SER: RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E NATUREZA NA POESIA
DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

**An art of being: relationships between word and nature in Sophia de Mello
Breyner Andresen's poetry**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Estudos de
Linguagens, do Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin

CURITIBA

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Ponta Grossa



MURILLO HOCHULI CASTEX

UMA ARTE DO SER: RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E NATUREZA NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Trabalho de pesquisa de dissertação apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Data de aprovação: 23 de fevereiro de 2022.

Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - Universidade Federal do Amazonas

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 23/02/2022.

https://sistemas2.utfpr.edu.br/dpls/sistema/aluno01/mpCADEDocsAssinar.pcTelaAssinaturaDoc?p_pesscodnr=223151&p_cade docpescodnr=236...

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin, pelo dedicado acompanhamento e por me apresentar novos horizontes de pesquisa. Ao Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida e à Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, pelas valiosas contribuições e pelo diálogo durante a realização deste estudo. Aos demais professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR, pelos muitos ensinamentos e trocas de experiências.

Aos grandes professores que tive ao longo da vida, que me proporcionaram o contato com a palavra escrita e a descoberta do encantamento pela palavra.

Ao Brunno Freire, pela leitura atenta. Aos queridos amigos e familiares que contribuíram para que este percurso fosse realizável.

Aos meus pais, Ruben Castex Neto e Joceli Silmara Hochuli Castex, por sempre incentivarem caminhos de descoberta e contemplação.

Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
E foram parte do tempo respirado
(Sophia de Mello Breyner Andresen, no poema “Manuel Bandeira”)

RESUMO

CASTEX, Murillo Hochuli. **Uma arte do ser**: relações entre palavra e natureza na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

Esta dissertação investiga as relações entre palavra e natureza na obra poética da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). Para tanto, analisam-se poemas da autora que evidenciam uma atitude contemplativa em relação aos seres e aos elementos da natureza, com o objetivo de assimilar de que maneira essa característica é responsável por estabelecer a quebra da hierarquia entre o humano e o natural mediante um fazer literário que assume uma perspectiva de consonância entre palavra e natureza. Como fundamentação teórica, relacionam-se autores das áreas de estudos literários e estudos da linguagem que questionam o modelo tecnicista de progresso adotado a partir da modernidade, bem como autores que defendem uma perspectiva ecocrítica, com o intuito de repensar as relações entre o humano e o não humano estabelecidas até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen. Estudos de linguagem. Poesia. Modernidade. Ecocrítica.

ABSTRACT

CASTEX, Murillo Hochuli. **An art of being**: relationships between word and nature in Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022

This paper investigates the interrelations between word and nature in the poetic work of the Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). For this purpose, the paper analyzes Andresen's poems that display a contemplative attitude in relation to the beings and elements of nature, with the aim of assimilating how this characteristic is responsible for proposing the breakdown of the hierarchy between human and natural through the similarity between word and nature. As theoretical foundation, the authors of literary studies and language studies who question the technicist model of progress adopted from modernity on are related, as well as authors who defend an ecocritical perspective, in order to rethink the relationships between the human and the non-human that permeate contemporaneity.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen. Language studies. Poetry. Modernity. Ecocriticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 NATUREZA E POESIA	13
2.1 A PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA E AS FORMAS DA NATUREZA	42
2.2 PALAVRA E ENCANTAMENTO	49
3 LINGUAGEM E TEMPO DIVIDIDO	65
3.1 MODERNIDADE E DIMENSÃO CONTEMPLATIVA	73
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS.....	88

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação assume como ponto de partida a busca por uma melhor compreensão das relações estabelecidas entre linguagem poética e natureza a partir da modernidade, em um contexto de produção cultural essencialmente ligado aos ideais de progresso e desenvolvimento industrial responsáveis por redefinir as relações humanas e, em sentido determinante, as inter-relações humanas com a natureza e com o meio ambiente. Nesse sentido, enquanto manifestação de ordem estética, a linguagem poética adquire contornos muito particulares decorrentes do contato de autores com as inúmeras inovações tecnológicas da modernidade, de modo a evidenciar um contexto de produção literária no qual, conforme Rosa Maria Martelo (2003, p. 90):

[...] o que parece estar em causa é sempre a necessidade de fazer derivar de uma nova poética de produção textual a emergência de novos protocolos de leitura, sem os quais nem o seu pleno entendimento nem a sua legitimação seriam possíveis.

Assim, a modernidade observa o nascer de poetas comprometidos com um projeto de renovação dos recursos estéticos, de acordo com intervenções que não apenas evidenciaram estratégias de formação de novos leitores, ou de criação de novas formas de leitura, mas também a explicitação de uma nova poética, conduzindo a tentativas de alteração – quase se poderia dizer reeducação – do gosto (MARTELO, 2003, p. 90-91).

Diante de tal polifonia presente no âmbito da criação estética, a modernidade é responsável por alterar profundamente a relação do homem – agora imerso em um contexto de acelerada urbanização – com as noções de tempo e espaço, de modo a inserir, como consequência, o poeta “num mundo sem transcendência, ou, talvez seja melhor dizê-lo assim, num mundo reificado onde esta [a poesia] é experimentada como ausência” (MARTELO, 2003, p. 94). O poeta moderno é, portanto, confrontado com o sentimento de um mundo fragmentado, no qual cabe ao artista incorporar ideais de contestação em relação aos valores legitimados pela sociedade, o que reflete um momento da produção poética cujas características mais evidentes aludem aos ideais de desrealização,

despersonalização e recuo do poeta perante o absoluto da língua (MARTELO, 2003, p. 96). Diante de um mundo perpassado por crises em diversas instâncias da vida, o poeta se vê em um contexto em que lhe resta incorporar à própria linguagem a “consciência das insolúveis contradições do mundo moderno e da mesma Modernidade” (LOURENÇO, 1992, p. 113).

Considerando a modernidade como um período de profundas transformações das relações entre o homem e a natureza, o presente estudo parte da premissa de um olhar para a produção literária com base em um substancial questionamento do modelo de progresso que passa a manifestar proporções catastróficas a partir do século XX, o que determina um contexto em que, nas palavras de Antonio Candido (2011, p. 171), “chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza”, mas no qual, em contrapartida, “a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade” (CANDIDO, 2011, p. 171). Em decorrência disso, há o surgimento de profundas desigualdades sociais e desequilíbrios ecológicos, tema este que o presente estudo procura aprofundar.

Nesse sentido, a obra literária se manifesta como um horizonte de perspectivas para além do modelo de progresso pautado no domínio e na exploração, de modo que a figura do poeta assume lugar central para que se possa sonhar a busca por “uma relação justa entre os homens e o seu mundo” (NAHAS, 2019, p. 260). Conforme pondera Eduardo Lourenço (2019, p. 155), a poesia enquanto palavra-canto e palavra encantatória equivale ao mistério – ao mesmo tempo o do poeta e o do universo que por meio dele é nomeado.

Em tempos de uma crise ambiental que ganha proporções cada vez maiores, a linguagem poética assume o lugar destinado à resistência e simboliza um esforço consciente do artista para incorporar à sua dicção formas mais harmoniosas de relação com o universo em que está inserido. Tal motivação se apresenta como essencial para artistas que, como a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), encontram na linguagem poética a própria “respiração das coisas”, como argumenta a autora em um dos ensaios sobre o fazer literário que compõem as suas “Artes Poéticas”. A sua obra, assim, manifesta a busca por um percurso de reorientação das relações entre a humanidade e o meio ambiente, em um contexto de interações cada vez mais velozes e menos contemplativas. A

essência da poética da autora atravessa gerações e assume, conforme Eduardo Lourenço (2019, p. 157), uma “identificação imemorial com o coração do mundo”, além de se demonstrar capaz de difundir ideais de justiça e liberdade essenciais aos tempos atuais, em que urge uma tomada de consciência em face das ameaças de uma catástrofe ambiental já em curso.

O olhar contemplativo é um dos aspectos definidores da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, nascida na cidade do Porto e consolidada como uma das principais vozes da literatura em língua portuguesa do século XX. Em termos de linguagem, sua poética prima pela clareza, além de cultivar o apelo à mitologia clássica e a elementos como o panteísmo e o animismo, que encontra nos seres da natureza uma espécie de alma gêmea, à espera de compreensão e simpatia (MOISÉS, 2013, p. 463).

Nos textos de seus 14 livros de poemas publicados, bem como de poemas dispersos reunidos ao longo de sua vida, é possível observar que Andresen constantemente propõe um encontro mítico com os elementos naturais (MOISÉS, 2013, p. 463), de modo a evidenciar, em contrapartida, um permanente mal-estar em relação à modernidade – em especial à modernidade portuguesa, período em que a existência e o projeto histórico do país foram submetidos a duras privações (LOURENÇO, 1992, p. 22). Assim, apesar da luminosidade característica aos seus versos, a poeta não deixa de revelar também uma perspectiva sombria acerca da existência, caracterizada pelo confronto com a degradação de um tempo fragmentado, o que ressalta uma permanente tensão experimentada em seus versos entre o eu lírico e o mundo (PEREIRA, 2003, p. 47).

Em meio às tensões decorrentes do mal-estar em relação à modernidade, faz-se necessário mencionar o período histórico vivido em Portugal, à época sob o regime ditatorial salazarista, instaurado no país entre os anos de 1933 e 1974 e responsável por impactar profundamente a obra da autora. Assim, Andresen expõe em seus versos a “fragmentação de um mundo e tempo divididos” (MALHEIRO, 2008, p. 20), no qual resta ao poeta buscar, por meio da linguagem, a conseqüente vontade de superação dessa quebra (MALHEIRO, 2008, p. 20). É justamente em face das tensões vivenciadas nesse período histórico que a autora revela, em sua obra, a busca por uma aproximação às representações da natureza, de maneira que sua poesia é concebida, conforme sua própria definição, como uma “arte do ser” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Desse modo, com base em uma orientação para uma “comunhão total e duradoura com o real” (MALHEIRO, 2008, p. 53), a poeta confronta uma modernidade na qual, conforme Félix Guattari (2001, p. 2), os modos de vida humanos individuais e coletivos são caracterizados por uma progressiva deterioração. Assim, com o intuito de superar o mal-estar que acompanha a experiência de uma modernidade “profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 2011, p. 171), Andresen volta seu olhar para a contemplação dos seres e elementos da natureza, de modo a evidenciar a busca de um “‘tempo puro’ que se ultrapasse a si próprio numa afirmação atemporal de eternidade” (MALHEIRO, 2008, p. 129).

Ao longo do seu percurso poético, é possível observar que a autora manifesta constantemente uma busca pela justiça e pela ética, fundamentada pela ideia de harmonia entre o humano e a natureza. Além disso, Andresen propõe, também, a denúncia das desigualdades sociais e o engajamento no combate ao poder opressor – tanto do Estado Novo português como da aristocracia e da burguesia (NAHAS, 2019, p. 248). Essa sensibilidade com o mundo ao seu redor, por sua vez, motiva a autora a buscar o “poema imanente” (ANDRESEN, 2015, p. 898), visão que apresenta em “Arte Poética V”, em que afirma que os poemas já estariam contidos na própria realidade, de modo que bastaria estar “muito quieta, calada e atenta para os ouvir” (ANDRESEN, 2015, p. 895).

Em face de tais aspectos constituintes da poética da autora, o presente estudo toma por base a análise dos recursos textuais presentes nos poemas de Andresen e busca relacioná-los à ecocrítica, campo de estudos originado na segunda metade do século XX que estabelece uma proposta de análise ecocêntrica em relação ao texto literário, definida pelo teórico Greg Garrard (2006, p. 14, grifos nossos) como:

modalidade de **análise confessadamente política**, como sugere a comparação com o feminismo e com o marxismo. Os ecocríticos costumam vincular explicitamente suas análises culturais a um projeto moral e político “verde”. Nesse aspecto, **ela se relaciona de perto com desdobramentos de orientação ambientalista na filosofia e na teoria política.**

É possível afirmar que muitos dos poemas de Andresen se apresentam, tal como foram concebidos pela poeta, intimamente relacionados a uma visão de

orientação ecocrítica, uma vez que a autora propõe frequentemente em sua linguagem poética a “técnica como conhecimento do destino humano e aliança com a natureza” (FERRAZ, 2013, p. 55). Isso fundamenta um olhar bastante consciente sobre a necessidade de preservação da vida e do meio ambiente, pois a natureza e a linguagem são tomadas como elementos relacionados ao fazer poético. Nesse contexto, em seu ensaio “Arte Poética III”, Andresen afirma: “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” (ANDRESEN, 2015, p. 893).

Assim, a busca por uma “relação justa” perpassa por uma profunda coerência presente em toda a obra da autora, que também afirma: “a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar seu canto” (ANDRESEN, 2015, p. 893). Em termos gerais, o lugar do poeta e da poesia são constantemente discutidos na obra da autora, na qual o cantar dos elementos naturais pode ser aproximado a uma visão ecocrítica que propõe, em essência, o estudo das relações entre o humano e o não humano: “a definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da **relação entre o humano e o não humano**, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’ (GARRARD, 2006, p. 16, grifos nossos).

Desse modo, conforme propõe Eduardo Lourenço (2019, p. 156), por cantar “a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim exposto e secreto, com a sua divina e opaca linguagem”, Andresen propõe uma nova percepção fundamentada pela linguagem poética com cada ser e elemento à sua volta. É justamente por meio desse olhar lançado para as formas da natureza que sua linguagem adquire um aspecto desautomatizador, que sugere ao leitor a reflexão sobre as relações de domínio exercidas sobre a natureza e potencializadas a partir da modernidade por meio de diferentes mecanismos coercitivos. Assim, a obra andreseana se mostra em consonância com a ideia de que

[...] os problemas ambientais requerem uma análise em termos culturais e científicos porque são o resultado da interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural. (GARRARD, 2006, p. 29).

Diante das perspectivas destacadas, este estudo tem por objetivo investigar os diferentes contextos nos quais a linguagem poética empregada por Sophia de Mello Breyner Andresen sugere a quebra da hierarquia entre o humano e o natural, de modo que a sua poética estabelece uma perspectiva de consonância entre palavra e natureza. Para tanto, os seguintes objetivos específicos serão desenvolvidos: identificar, em textos da obra poética da autora – os seus 14 livros de poemas e seus poemas dispersos ou publicados postumamente –, o emprego de diferentes recursos textuais que estabelecem relações entre o olhar contemplativo e a ideia de consonância entre palavra e natureza, bem como compreender, por meio da revisão bibliográfica de sua obra poética, de que modo a evocação poética dos seres e elementos da natureza pode ser associada a uma postura ecocrítica, em face a um mundo degradado pelo projeto tecnicista que caracteriza a modernidade (BICCA, 2018, p. 160).

Em face desse panorama, este estudo propõe um olhar sobre a obra de Andresen mediante o diálogo com diversos autores da perspectiva ecocrítica, de modo a buscar a reflexão sobre as relações entre humanidade e natureza que se revelam acentuadamente modificadas ao longo do século XX. Nesse sentido, é premissa essencial aos estudos contemporâneos repensar o modelo de vida que despertou uma crise ambiental sem precedentes e determinou a intensificação de processos que, em última análise, levam à instauração de imensas zonas de miséria, fome e morte (GUATTARI, 2001, p. 8). Evidencia-se, assim, a necessidade de uma profunda tomada de consciência, que “deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares da sensibilidade, da inteligência e do desejo” (GUATTARI, 2001, p. 8). Em diálogo com essas premissas da literatura ecocrítica, Andresen é a poeta inserida na modernidade que “filtra até os confins da realidade objetiva” (MOISÉS, 2013, p. 463) ao lançar seu olhar aos seres e elementos da natureza, em busca de “uma aliança total com o universo” (MALHEIRO, 2008, p. 36).

Dessa forma, justifica-se o presente estudo com a proposta de análise de alguns dos aspectos definidores da obra de uma das principais vozes da literatura em língua portuguesa do século XX. São suscitadas, em sentido amplo, reflexões que abrangem o modelo de vida que se estrutura na modernidade e se desdobra até a contemporaneidade, marcada por “desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície [do planeta Terra]”

(GUATTARI, 2001, p. 2). Por meio da apreciação bibliográfica da obra de Andresen, esses aspectos serão desenvolvidos ao longo dos capítulos subsequentes de acordo com orientações de ordem qualitativa e com base no diálogo com as obras de autores das áreas de estudos da linguagem, de estudos literários, da linha de pesquisa ecocrítica e da perspectiva fenomenológica, de modo a enfatizar a discussão sobre o modelo de progresso adotado a partir da modernidade e os seus reflexos na obra da poeta.

2 NATUREZA E POESIA

O olhar contemplativo é um aspecto central da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, autora que alude constantemente aos elementos naturais por meio da evocação de representações da fauna e da flora, bem como “dos quatro elementos primordiais” (CEIA, 2003, p. 37), que caracterizam, em um sentido amplo, “uma fenomenologia que privilegia o regresso às coisas elas mesmas” (CEIA, 2003, p. 36). Nesse contexto, a contemplação voltada para as formas da natureza se destaca nos versos da autora, que atribui especial ênfase ao mar e às imagens marítimas, os quais perpassam pela obra andreseana em sua totalidade e representam “não só o percurso da vida, mas também o seu ressurgimento para além das fronteiras do tempo” (MALHEIRO, 2008, p. 190). Assim, ao se voltar, em estado contemplativo, para as formas da natureza, a autora apresenta uma busca não de uma imitação do real, mas de uma realidade outra, descoberta na linguagem (PEREIRA, 2003, p. 151), diante da cesura entre homem e natureza estabelecida a partir da modernidade. Essa busca pode ser observada no poema “Mar”, que traduz um motivo recorrente da obra andreseana relacionado à percepção de um “tempo puro” que se ultrapassa a si próprio numa afirmação atemporal de eternidade (MALHEIRO, 2008, p. 129):

De todos os cantos do Mundo
 Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquela praia extasiada e nua
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.

Cheiro a terra as árvores e o vento
 Que a Primavera enche de perfumes
 Mas neles só quero e só procuro
 A selvagem exaltação das ondas
 Subindo para os astros como um **grito puro**. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 290, grifos nossos).¹

O eu lírico inicia esse poema evocando uma “praia extasiada e nua”, lugar enunciado como aquele que mais ama no mundo. Observa-se, assim, a apresentação de uma paisagem segundo uma visão idílica, que opera também como uma recriação da realidade com base em um registro da memória tomada enquanto

¹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Mar” foi publicado pela primeira vez.

elemento estruturante do sujeito, que aqui se torna simultaneamente o lugar de encontro de todos os tempos e do próprio trânsito existencial (MORNA, 2013, p. 157), na medida em que o eu lírico situa a dimensão de um “reencontro com a origem, da consolidação da memória primordial” (MORNA, 2013, p. 156). Esse aspecto é reforçado pelo emprego do verbo “uni”, conjugado no pretérito perfeito do indicativo, que, no contexto do poema, denota sentido de união que “impede a natureza de ficar contida no dado físico, ao mesmo tempo que encaminha a arte e a poesia, não para o desvelamento do oculto, mas para a captação e reverberação do evidente” (RUBIM, 2013, p. 237). Nos versos subsequentes, o eu lírico descreve as sensações experimentadas nesse lugar idílico, como o cheiro da terra, das árvores e do vento, e destaca a estação do ano em que tal união “ao mar, ao vento e à lua” ocorreu: a Primavera, que pode ser associada, segundo a sua representação simbólica mais característica, à juventude, isto é, à etapa de formação do indivíduo, conforme a perspectiva de que “a sucessão das estações, assim como a das fases da lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 401). Nesse sentido, em face de tal união com base em “um amor mais forte e mais profundo”, o eu lírico afirma procurar apenas “A selvagem exaltação das ondas / Subindo para os astros como um grito puro”. Sob uma ótica simbólica, é possível inferir que

As ondas simbolizam o princípio passivo, a atitude daquele que se deixa levar, que vai ao sabor das ondas. Mas as ondas podem ser erguidas com violência por uma outra força. A sua passividade é tão perigosa quanto a ação descontrolada. Representam toda a força da profunda inércia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 401).

Nesse contexto, em que as ondas são comparadas a um “grito puro”, o eu lírico emprega a linguagem para decididamente buscar uma forma de ruptura, que se reflete também na experiência de seu contexto histórico, isto é, a modernidade, que o afasta da aliança “ao mar, ao vento e à lua” celebrada no poema. A análise dos componentes verbais empregados permite a constatação da centralidade, na poesia de Andresen, da evocação dos elementos naturais, com os quais se evidencia um profundo desejo de identificação, configurando, assim, uma visão ecocrítica. Desse modo, diante da perspectiva de uma modernidade fragmentada e

dividida, o “grito puro”, utilizado como objeto de analogia à agitação das ondas, remete a um entendimento ancestral, pré-verbal, animal e, portanto, responsável por levar a linguagem aos limites da expressão. Em razão disso, o eu lírico afirma, por meio da utilização do recurso metafórico, matéria-prima da imagem literária na sua orquestração metamorfoseante (PEREIRA, 2003, p. 151), ter se unido “ao mar, ao vento e à lua”, na praia que tem o seu “amor mais forte e mais profundo”, o que revela um ato contemplativo radical, fronteira última de um “desejo de unidade com a natureza” (CEIA, 2003, p. 36).

Este desejo de “unidade” com a natureza é elaborado por Andresen em seu ensaio crítico *O nu na Antiguidade Clássica*, em que discorre a respeito da essência da arte grega do período clássico e estabelece um paralelo entre o conceito grego de *aletheia*, isto é, o “não coberto” ou “não oculto” (ANDRESEN, 1978, p. 12), e a arte de orientação naturalista cultivada pela civilização da Antiguidade Clássica. Assim, a autora afirma: “Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino. Por isso a arte grega é naturalista” (ANDRESEN, 1978, p. 11). A busca por essa poética de essência naturalista fundamentada na “perseguição do real” (ANDRESEN, 2015, p. 893) guia Andresen ao longo de toda a sua obra poética, desde seu primeiro livro, *Poesia*, até seus últimos poemas. Assim, sua linguagem é permeada por um olhar que descobre a beleza nas formas do mundo:

[...] Por isso os corpos que vemos na escultura grega nunca são apenas retratos de belos homens ou de belas mulheres mas corpos portadores duma perfeição à qual o homem está **religado**, corpos que revelam a harmonia do Kosmos, como a concha que apanhamos na praia. No corpo o ser emerge, é, está. (ANDRESEN, 1978, p. 12, grifo nosso).

A autora discorre, ao longo do ensaio, sobre uma correspondência entre a nudez do corpo humano, aspecto central da arte da Antiguidade Clássica, e as formas encontradas na natureza, que revelam a “harmonia do Kosmos”, como as conchas a que se refere no excerto. Em consonância com essas ideias, Deguy (2010, p. 114) defende, em seu ensaio *Ecologia e poesia*, um vínculo íntimo e estruturante entre poesia e ecologia, com base na aproximação entre a essência do saber ecológico e o fazer poético: “ecologia e poesia não somente convêm uma à outra, mas dizem e visam ‘o mesmo’”. Nesse sentido, o autor introduz definições

etimológicas dos termos *ecologia* e *poesia* e, assim, situa a ecologia como um pensamento do *oikos*, ou seja, como o estudo voltado para a morada terrestre e mundana dos humanos (DEGUY, 2010, p. 114). Essa definição se aproxima, por sua vez, à concepção de poesia descrita pelo poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843): o “modo de habitação dos homens” (DEGUY, 2010, p. 114). Assim, para Deguy (2010, p. 114), os poetas são aqueles que “reúnem a beleza da terra”, portanto o fazer poético é intimamente perpassado pelo que Andresen explicita no seu ensaio crítico, em que vislumbra uma arte na qual “o homem está religado”, de modo que os seus versos propõem a “unificação total do ser e do mundo” (MALHEIRO, 2008, p. 138).

Com base na aproximação semântica entre os conceitos de *ecologia* e *poesia*, observa-se que o universo poético de Andresen engendra, em seu íntimo, a proposição de um convívio mais harmonioso entre o homem e o meio ambiente, em consonância com uma perspectiva ecocrítica que percebe a natureza como “um valor intrínseco, ou seja, à parte de sua utilidade para os seres humanos” (BICCA, 2018, p. 162). Assim, os versos da autora são permeados pela voz de um eu lírico que celebra a união do homem com a natureza, na medida em que

o mundo natural tem valor quase sacramental: guarda a promessa de uma relação autêntica e renovada da humanidade com a terra, um pacto pós-cristão encontrado num espaço de pureza e calcado numa atitude de reverência e humildade (GARRARD, 2006, p. 87).

Esse espaço de pureza calcado numa atitude de reverência é evocado no poema “As ondas quebravam uma a uma”:

As ondas quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e a espuma
Do mar que cantava só para mim (ANDRESEN [1947], 2015, p. 125).²

No poema apresentado, observa-se novamente a descrição de um cenário idílico, em que a natureza canta para o eu lírico, isto é, oferece-lhe sua voz para que possa encontrar a arte em seu estado puro, de maneira que é possível observar na poética andreseana “a arte começar na natureza, ela mesma” (RUBIM, 2013, p.

² A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “As ondas quebravam uma a uma” foi publicado pela primeira vez.

237). Assim, para que tal encontro com as “vozes” do mar ocorra, o elemento rítmico cumpre função essencial no poema, na medida em que

as muito audíveis recorrências silábicas constitutivas do verso de Sophia produzem no leitor a sensação de um ligeiro desfastamento entre o som e as palavras (como se o som estivesse ligeiramente adiantado), pois as sílabas articulam-se tão nitidamente que o leitor tem a sensação de que essa fluência silábica atravessa (e secundariza) as palavras do poema [...] (MARTELO, 2013, p. 35).

Assim, com base no conceito de fluência silábica, observa-se uma estrutura poética na qual os versos parecem sugerir uma temporalidade lenta por meio da recorrência de rimas, como em “uma a uma” e “espuma”, e da alternância entre acentos mais fortes e mais fracos formando uma unidade sonora: “As **ondas** **quebravam** **uma a uma/** Eu **estava só** com a **areia** e a **espuma/** Do **mar** que **cantava só** pra **mim**”. Essa alternância entre sílabas tônicas e átonas remete à representação sonora do contínuo “ir e vir” das ondas do mar, de modo que os recursos formais empregados se mostram em consonância com os elementos imagéticos evocados ao longo do poema, como as “ondas”, a “areia”, a “espuma” e o “mar”. Nesse sentido, evidencia-se a demora de um estado contemplativo manifestado pela voz do eu lírico, acentuado pela proposição “As ondas quebravam uma a uma”, que sugere, também, um profundo vínculo da poeta com o mar, “seu motivo preferido” (MOISÉS, 2013, p. 463).

Assim, na poética andreseana a contemplação dos elementos da natureza e a ênfase às suas representações podem ser compreendidas como uma forma de “mostrar apego e cuidado com toda uma diversidade de coisas vivas e processos vitais com os quais todos estamos conectados” (BICCA, 2018, p. 266), pensamento essencialmente ecocrítico que dialoga com as reflexões propostas por Andresen no ensaio *O nu na Antiguidade Clássica*:

E cada dia parece mais evidente que não encontraremos **acordo com nós próprios nem com a terra** em que estamos se não conseguirmos emergir da civilização **exilante** e **mutilante** onde nos emaranhamos e se não conseguirmos retomar o caminho que a Grécia arcaica traçou. (ANDRESEN, 1978, p. 83, grifos nossos).

Nesse excerto, Andresen ressalta um “acordo com a terra” que assume em seu íntimo uma premissa ecológica que atenta para as noções de biodiversidade e de processos vitais aos quais toda a humanidade está conectada. Conforme uma perspectiva ecocrítica, tal premissa pode ser associada ao conceito de *rede*, que define um “sentido de entrelaçamento e de interdependência entre todos os fenômenos” (CAPRA, 1997, p. 22). Assim, para Andresen, a ideia de um convívio harmonioso com a natureza abrange também a relação do homem com a palavra, uma vez que a autora afirma, em “Arte Poética V”, enxergar no poema “a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (ANDRESEN, 2015, p. 898). Essa premissa da poesia como linguagem em estado de imanência é agudamente acentuada em poemas de Andresen que assumem caráter metalinguístico, como “No poema”, em que a autora explora a ideia da linguagem poética concebida como um organismo vivo, que preserva “o instante real de aparição e de surpresa”:

Transferir o **quadro** o **muro** a **brisa**
 A **flor** o **corpo** o **brilho da madeira**
 E a fria e virgem liquidez da **água**
 Para o mundo do **poema** limpo e rigoroso
 Preservar de decadência morte e ruína
 O instante real de aparição e de surpresa
 Guardar num mundo claro
 O gesto claro da mão tocando a mesa (ANDRESEN [1962], 2015, p. 453,
 grifos nossos).³

Nos versos apresentados, o eu lírico afirma que pretende transferir elementos como “o quadro”, “o muro”, “a brisa”; “A flor”, “o corpo”, o “brilho da madeira” e a “virgem liquidez da água” para o mundo do poema. Assim, os elementos imagéticos descritos recebem o apoio do elemento rítmico, que proporciona ênfase a cada uma das imagens evocadas conforme o encadeamento de palavras paroxítonas, que sugerem uma constância segundo a qual o ato de contemplação se desenvolve. Nesse sentido, em cada palavra ecoa a ideia de enfatizar os elementos que preservam o instante de “decadência morte e ruína” e que se revelam motivos substanciais ao fazer poético, uma vez que na poética andreseana

³ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Livro sexto*, em que “No poema” foi publicado pela primeira vez.

O mundo, a humanidade, a vida surgem e florescem apenas quando nomeadas pela palavra poética; a palavra é a flor, a essência do real, súbita clareza, límpida maravilha que nasce da insondável profundidade, dos territórios secretos do ser e os “diz” (LANCIANI, 2013, p. 101).

Em sentido amplo, é possível observar ao longo de “No poema” que o fazer poético se confunde com o próprio “estar no mundo” manifestado pela voz do eu lírico, o que indica uma inter-relação entre todos os elementos que compõem o poema, que, por sua vez, dialoga diretamente com a metáfora de *teia* oriunda do campo ecocrítico, segundo a qual “os ecossistemas são entendidos como redes de organismos individuais” (CAPRA, 1997, p. 34). Nesse contexto, a ideia sugerida pelo verbo *transferir* – mudar de um lugar para outro – ocupa lugar central para a compreensão dos versos da autora, que propõe um modo de pensar o mundo e compreendê-lo de forma global e integrativa.

Ainda, a preferência da autora pelo uso de substantivos concretos, conforme evidenciado nos grifos realizados, adequa-se a uma das definições de Andresen sobre o fazer poético, segundo a qual o “poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Com base nessa experiência, o eu lírico nomeia a paisagem e os seus diferentes componentes: “o **quadro** o **muro** a **brisa**/ A **flor** o **corpo** o brilho da **madeira**/ E a fria e virgem liquidez da **água**”, de modo a procurar “desocultar a aparência do sensível das coisas, a sua essência” (PEREIRA, 2003, p. 152).

Nesse sentido, observa-se que, na sequência do texto, o verso “Para o mundo do poema limpo e rigoroso” muda a forma como a poeta concebe a linguagem no poema. Antes dele, verifica-se um uso de enumerações e aditivas; depois, há quebras constantes causadas pela preposição *de* (Preservar de decadência morte e ruína/ O instante real de aparição e de surpresa). Assim, tem-se que a segunda parte do poema se manifesta como um mosaico linguístico, de modo mais fragmentado, ou ainda um mosaico em composição, que traz a esse “mundo do poema limpo e rigoroso” os conflitos inerentes à percepção da modernidade.

Essa busca segundo a qual a poesia procura a grafia da forma absoluta entre a própria multiplicidade das formas visíveis e sensíveis (RUBIM, 2013, p. 238), ressaltada, sobretudo, pelos substantivos evocados ao longo do poema, consiste na referida manifestação do “instante real de aparição e de surpresa” como um mosaico em composição tal qual o mundo contemplado pela poeta, observável também

diante da própria escolha estilística de Andresen, que opta por não utilizar uma separação convencional dos termos das orações por meio de vírgulas ou pontos-finais. A essa característica é possível associar um encadeamento de imagens, de modo que todos os elementos do poema parecem interligados e interdependentes.

Constata-se, portanto, que o sentido de interdependência entre os elementos está presente no poema tanto em suas manifestações linguísticas quanto no apelo imagético, que busca “Preservar de decadência morte e ruína/ O instante real de aparição e de surpresa”. Assim, estabelece-se a criação poética como uma fuga em relação à existência pura e simples, o que se mostra em acordo com um dos pensamentos expressos em “Arte Poética III”: o que define a poesia como a “ligação com o real que está presente em todas as coisas” (ANDRESEN, 2015, p. 893). Desse modo, o essencial na realidade de “No poema” pode ser interpretado, também, como o próprio poema.

A leitura de “No poema” indica que “o instante real de aparição e de surpresa” se apresenta também como um eixo para a contemplação dos seres e elementos naturais, aspecto presente em toda a obra de Andresen, bem como da concepção de “uma arte do ser”, conforme expressa a autora no ensaio *Poesia e realidade*: “o poema é o selo da união do homem com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 54). É justamente esse encontro que estabelece, por meio do “poema limpo e rigoroso”, um olhar voltado para a imanência na linguagem andreseana, em um contexto em que a palavra se une à própria experiência do real e aproxima sua poesia a uma perspectiva fenomenológica, uma vez que o “estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

De acordo com Ceia (1996, p. 37), a poesia andreseana se concentra na existência dos quatro elementos primordiais vinculados às suas respectivas representações mais recorrentes – “vento/ar”, “luz/fogo”, “mar/água” e “jardim/terra” –, definidos pela permanente tensão entre o “caos e a ordem das coisas” (CEIA, 1996, p. 38). A atenção a essas representações decorre de uma percepção da realidade fundamentada no contato íntimo da autora com os elementos à sua volta, portanto a evocação de tais imagens se manifesta como o eixo das interações entre palavra e natureza na obra andreseana. Assim, em seu universo poético, as imagens relativas ao vento, à luz, ao mar e ao jardim se tornam a máxima expressão

de sua relação com o real, de modo que é possível verificar, ao longo de sua obra poética, o fato de que “o ser funde-se constantemente com o real, num microcosmos que é simultaneamente o centro e o espelho do macrocosmos universal” (MALHEIRO, 2008, p. 34).

Devido a essas interações entre a realidade e a criação do poema, o olhar contemplativo adquire um aspecto de mediador entre o eu lírico e as formas da natureza, de modo a propor a busca por uma unidade (POMA, 2019, p. 182). Nesse contexto de busca pela unidade, a poesia de Andresen adquire também um sentido de oposição a uma realidade em que predomina a noção de desencanto:

Em todos os jardins hei-de florir

Em todos beberei a lua cheia,
Quando enfim no meu fim eu possuir
Todas as praias onde o mar ondeia.

Um dia **serei eu o mar e a areia,**
A tudo quanto existe me hei-de unir
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.

Então receberei no meu desejo
Todo o fogo que habita na floresta
Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o ritmo das paisagens,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 104, grifos nossos).⁴

Esse poema, intitulado “Em todos os jardins”, assume a forma de um soneto, uma das formas fixas de versificação mais utilizadas por Andresen em sua obra literária. Assim, a autora recorre a uma forma poética tradicional e comprova uma versatilidade que também pode ser enfatizada pela voz do eu lírico do poema: “Em todos os jardins hei-de florir”. Com uso de um esquema fixo de rimas (ABAB ABAB CDC CDC), a poeta valoriza a repetição das sonoridades ao longo do poema, a exemplo das rimas entre as palavras cheia/ ondeia/ areia/ veia, de maneira a sugerir a expressão do “ritmo das paisagens” descrito pelo eu lírico.

Nesse contexto, o poema explicita o desejo do eu lírico de se fundir aos elementos primordiais, de modo que os **jardins**, a **areia**, a **floresta** (representações

⁴ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Em todos os jardins” foi publicado pela primeira vez.

do elemento terra) e o **mar** (representação do elemento água) “são descobertos na linguagem e por meio dela” (PEREIRA, 2003, p. 151). Assim, as imagens referentes ao real são ressignificadas pelo sentido metafórico, o qual, conforme Candido (2006, p. 139), “quebra a barreira entre as palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova”. Nesse sentido, a frase “serei eu o mar e a areia” concebe uma íntima aproximação entre o eu lírico e a paisagem observada, o que revela a expressão de um olhar contemplativo cujos efeitos são dissolver o humano na natureza (MALHEIRO, 2008, p. 54), na medida em que o humano se reconhece como um ser fundamentalmente feito de carbono, assim como a areia, a árvore ou qualquer outra coisa que tenha existência física no universo.

Do mesmo modo, em nova construção metafórica, Andresen incorpora o verbo *florir* ao seu vocabulário e, com isso, atribui à palavra uma dimensão que toca também o humano; o mesmo processo ocorre com a praia e o mar, apresentados como um “abraço que um dia se há-de abrir”. Assim, verifica-se que, mediante frequentes analogias entre o humano e os elementos naturais, Andresen funde a própria poesia ao “ritmo das paisagens”, por meio de um uso da linguagem no qual o sentido imagético adquire importância central e evidencia a busca por uma unidade a ser alcançada pelo eu lírico em relação a “tudo quanto existe”.

Portanto, a dimensão contemplativa perpassa pela obra de Andresen em sua totalidade e constitui um imaginário que se apresenta conforme a afirmação de Candido (2006, p. 151) sobre o objetivo da construção de imagens no discurso poético: “para dar vazão a necessidades profundas, carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador”. Desse modo, a autora propõe um olhar atento para os elementos da natureza, que abrange também suas primeiras lembranças da infância, que remetem diretamente a uma “descoberta do real” e a um contexto em que a felicidade adquire uma expressão concreta, conforme afirma em “Arte Poética III”:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, pousada 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, grifos nossos).

Esse excerto, em que o eu lírico descreve sua memória mais longínqua – a imagem de um quarto em frente ao mar e a de uma maçã pousada em uma mesa –, revela a dimensão do olhar para a natureza mediada pelo “poder da linguagem para efetuar uma consubstanciação com a realidade” (SOUSA, 2013, p. 135). Nesse sentido, a maçã é o elemento visual que desperta o primeiro olhar contemplativo da poeta, em consonância com o que sugere também o seu habitual sentido simbólico, como o “fruto do conhecimento e da liberdade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 572). Assim, a maçã assume, como elemento simbólico, o marco inicial de um percurso poético pautado pela “presença do real”, e sua imagem, que remete à noção de descoberta, é associada pela autora, na sequência do excerto, à paisagem marítima. Esta, por sua vez, figura entre os elementos mais recorrentes da obra andreseana e pode ser assimilada como um “símbolo da dinâmica da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017 p. 592). Nesse sentido, a temporalidade do ato contemplativo se une à representação da paisagem observada, de modo que Malheiro (2008, p. 31) observa que o espaço e o tempo se encontram permanentemente interligados e fundidos na obra de Andresen.

Em “Arte Poética II”, Andresen define a poesia como um “encontro com as vozes e com as imagens” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Assim, muitas vezes a autora vislumbra a possibilidade de um encontro com a poesia ao lançar seu olhar para a infância, em consonância com o dado biográfico segundo o qual Andresen, já muito jovem, “se alimentava de versos” (NERY, 2019, p. 71). Constata-se, assim, o olhar contemplativo como elemento responsável por evocar uma das percepções centrais de sua obra: a dinâmica de regresso a um tempo imemorial.

O olhar da infância é desmedido, puro, cristalino. E é a pureza incólume desse olhar que Sophia quer reencontrar, nos instantes mágicos em que se vê finalmente a si própria regressada depois de ter percorrido os inexoráveis caminhos do tempo. (MALHEIRO, 2008, p. 29).

Nesse contexto, a temporalidade do olhar contemplativo e o fazer poético se apresentam tão intimamente atrelados à visão de mundo exposta por Andresen que a levam a afirmar, em “Arte Poética V”, que em seus primeiros contatos com a poesia “nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a própria respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Assim, a essência contemplativa do fazer poético andreseano é incorporada ao próprio uso dos recursos textuais, aspecto que pode ser observado, por exemplo, nas escolhas lexicais mais comuns da autora, que prioriza o uso de substantivos concretos e o emprego de metáforas que apresentam um caráter metamorfoseante (PEREIRA, 2003 p. 151). Observa-se também a recorrente ausência de pontuação em acordo com determinados princípios da gramática normativa, uma vez que a poeta dispensa, em muitos momentos, o uso de vírgulas e pontos-finais, de maneira a propor um encadeamento entre as imagens do poema. Evidencia-se também o efeito do olhar lançado sobre a paisagem, o qual atenta para o conjunto dos elementos que compõem o poema. Esse olhar contemplativo pode ser novamente relacionado ao conceito ecocrítico de *teia* enunciado por Capra (1997, p. 32), o qual assume que “na natureza não há ‘acima’ ou ‘abaixo’, e não há hierarquias. Há somente redes aninhadas dentro de outras redes”, o que evidencia que os problemas ecológicos e a crise do tempo são problemas sistêmicos e estão, tal qual a vida na terra, diretamente interligados.

Em consonância com essa percepção de *teia*, Poma (2019, p. 178) observa que “da justaposição entre homem e natureza, Sophia parece modelar uma poética”. É possível observar essa justaposição no poema “Casa branca”, no qual a poeta descreve a casa onde costumava passar as férias na infância.

Casa branca em frente ao mar enorme,
Com o teu jardim de areia e flores marinhas
E o teu silêncio intacto em que dorme
O milagre das coisas que eram minhas

.....

A ti eu voltarei após o incerto
Calor de tantos gestos recebidos
Passados os tumultos e o deserto
Beijados os fantasmas, percorridos
Os murmúrios da terra indefinida.

Em ti renascerei num mundo meu
E a redenção virá nas tuas linhas
Onde nenhuma coisa se perdeu
Do milagre das coisas que eram minhas. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 78, grifos nossos).⁵

⁵ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Casa branca” foi publicado pela primeira vez.

Nesse poema, a dimensão contemplativa é apresentada ao leitor já nos primeiros versos, de modo a evocar uma paisagem em que se vê a “Casa branca em frente ao mar enorme”. Assim, o adjetivo *enorme* denota uma dimensão de atenção prolongada à amplidão marítima e obtém um apelo visual que, conforme observa Malheiro (2008, p. 47), “instala o momento mágico do regresso, não apenas ao paraíso perdido da infância, mas sobretudo a uma ‘Idade de Ouro’ que faz renascer um passado mitificado”. *Casa, mar e jardim* são os substantivos que estabelecem a ligação da autora com a memória do instante contemplativo, em que se evidencia a fluidez de uma temporalidade que dilui um passado ideal no tempo presente e revela um anseio por “unidade” anterior aos “murmúrios da terra indefinida”, ou seja, ao presente dividido.

Além disso, ressalta-se que o eu lírico, ao confrontar o próprio momento histórico, afirma: “A ti eu voltarei após o incerto/ calor de tantos gestos recebidos”. A temática do regresso, recorrente na poesia de Andresen, geralmente se revela de maneira associada à percepção de uma unidade anterior, a um tempo idílico de convívio harmonioso entre o homem e a natureza. Assim, conforme Ceia (2003, p. 99), Andresen apresenta em sua obra uma visão tridimensional no que diz respeito à abordagem do tempo, que se manifesta ora como uma metáfora política, ora como um vestígio da memória, ora como um conceito metafísico. Nos poemas de caráter essencialmente nostálgico, o eu lírico evidencia uma busca por se religar a um tempo ideal, de modo que as imagens apresentadas podem ser interpretadas também como um desejo por unidade. É o que se percebe no poema “O jardim e a casa”:

Não se perdeu nenhuma coisa em mim.
 Continuam as noites e os poentes
 Que escorreram na casa e no jardim,
 Continuam as vozes diferentes
 Que intactas no meu ser estão suspensas.
 Trago o terror e trago a claridade,
E através de todas as presenças
Caminho para a única unidade. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 92, grifos
 nossos).⁶

⁶ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “O jardim e a casa” foi publicado pela primeira vez.

Nesse texto, o uso de *noites e poentes e terror e claridade* evidencia as tensões decorrentes de um olhar que em determinado momento se volta para a dura realidade do tempo presente e noutra alude a uma dimensão nostálgica, que é um ser/estar feito memória e linguagem, como alternativa ao presente. Assim, ressaltam-se, ao longo do poema, as tensões entre imagens que remetem à luminosidade e às representações de carácter noturno, conforme afirma o crítico Luís Ricardo Pereira sobre a obra andreseana: “diante da natureza disfórica da realidade, há sempre uma contrária e promissora força eufórica capaz de se impor como realidade alternativa” (PEREIRA, 2003, p. 50).

Novamente, a dimensão do ato contemplativo se mostra um elemento-chave para a compreensão do poema, de modo que as imagens da casa e do jardim permanecem como modelos ideais intactos na memória do eu lírico. Consistem, portanto, em presenças constituintes “da percepção de um mundo fundador, inaudito, elaborado na e pela linguagem” (PEREIRA, 2003, p. 158), uma vez que o eu lírico as evoca como um “Caminho para a única unidade”, ou seja, para a vontade de comunhão com a natureza que atravessa a sua linguagem. Assim, a palavra *ser* evocada pelo eu lírico pode ser interpretada tanto como o verbo que denota o ato de existir quanto como o substantivo que especifica o que existe ou se supõe existir; qualquer ente vivo. Nesse sentido, a ambiguidade da palavra pode ser assimilada como um elemento textual de aproximação entre palavra e natureza – apelo este confrontado nos versos seguintes em face das perspectivas de “terror” diante de uma modernidade fragmentada e da “claridade” presente tanto no ato de contemplação quanto na criação poética, ambos elementos que simbolizam o desejo de unidade almejado pelo eu lírico.

Assim, Andresen manifesta um uso da linguagem cuja busca essencial se orienta por expressar uma “assimilação do mundo, uma absorção que prefigura uma totalização” (SOUSA, 2013, p. 136), como é possível observar no poema “Coral”:

la e vinha
E a cada coisa perguntava
Que nome tinha. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 255).⁷

⁷ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Coral” foi publicado pela primeira vez.

Nesse conciso texto, Andresen ressalta um dos fundamentos de seu fazer literário: a busca por um poema que “não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta” (ANDRESEN, 2015, p. 891). O eu lírico anuncia o próprio “ir e vir”; isto é, a sua forma de se relacionar com o mundo ao redor, e assume uma postura questionadora que traz, em seu íntimo, uma reflexão sobre “a desocultação do núcleo primordial das coisas, da sua urgência e necessidade de existir” (BERTOLAZZI, 2013, p. 120), na medida em que as palavras nomeiam a visão de mundo do poeta e sua ligação com as coisas (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Os próprios recursos formais do poema parecem afirmar um movimento pendular, uma vez que a autora propõe dois versos mais curtos e entre eles intercala um verso mais longo, de modo a sugerir um percurso rítmico, como se buscasse no verso “E a cada coisa perguntava” uma sensação de demora relacionada ao questionamento sobre o nome, isto é, a essência das coisas manifesta pela linguagem. Desse modo, o eu lírico apresenta um olhar curioso para as formas do mundo, o que configura uma atenta contemplação aos elementos à sua volta, à medida que, conforme propõe Andresen em “Arte Poética II”, as “palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Por meio dessa busca por essência em cada unidade de sentido exposta no poema, o eu lírico se relaciona também aos fundamentos ecocríticos expressos em sua poética, de modo a destacar as relações de “interdependência de todas as coisas vivas em uma ordem organicamente unificada” (BICCA, 2018, p. 164). Tal pensamento também se evidencia no poema “Dia de hoje”:

Ó dia de hoje, ó dia de horas claras
 Florindo nas ondas, cantando nas florestas,
 No teu ar brilham transparentes festas
 E o fantasma das maravilhas raras
 Visita, uma por uma, as tuas horas
 Em que há por vezes súbitas demoras
Plenas como as pausas de um verso.

Ó dia de hoje, ó dia de horas leves
 Bailando na doçura
 E na amargura

De serem perfeitas e de serem breves. (ANDRESEN [1947], 2015, p. 134).⁸

Nesse poema, o eu lírico celebra o instante contemplativo e a percepção de “unidade” mediante o encontro com as formas dos elementos da natureza. Assim, ao cantar a beleza das “horas claras/ Florindo nas ondas” e o brilho no ar de “transparentes festas”, enuncia um estado de encantamento tão profundo que o leva aos limites da expressão por meio da linguagem. Dessa forma, Andresen novamente faz alusão a uma temporalidade essencialmente contemplativa, na qual as horas de contemplação adquirem demoras “Plenas como as pausas de um verso”. A autora, assim, utiliza conscientemente o elemento rítmico ao longo do poema, por meio de construções que acentuam a beleza do dia, como a evocação “Ó dia de hoje”, e alterna sonoridades fortes e fracas, de maneira a acentuar termos essenciais para expressar o estado de deslumbramento ante a realidade que observa: “**Ó** dia de **hoje**, **ó** dia de **horas claras / Florindo nas ondas, cantando nas florestas**” (ANDRESEN, 2015, p. 134, grifos nossos).

As imagens adquirem enorme carga expressiva, sob efeito do encantamento que emerge do elemento rítmico do poema, aspecto sobre o qual Candido (2006, p. 87) observa: “o ritmo se liga profundamente à sensibilidade do homem e suas variações através do tempo – embora tenha uma intemporalidade essencial que vem de sua ligação com a própria pulsação da vida”. É justamente o ritmo dessa “pulsação da vida” que Andresen, ao longo do poema, persegue e busca exprimir, principalmente ao comparar as “súbitas demoras” do olhar contemplativo à plenitude das pausas de um verso.

Novamente mediante uma abordagem metalinguística, o eu lírico manifesta a perfeição decorrente de um estado de religação com o real por meio da linguagem poética, ainda que oscile entre a “doçura” e a “amargura”, em razão da angústia decorrente da constatação de as horas “serem perfeitas e de serem breves”. Assim, é possível depreender desses versos a noção de finitude, perspectiva também muito frequente na obra andreseana. Conforme observa Lourenço (2019, p. 28), esse ponto de vista se constitui como um “mistério – ao mesmo tempo o do poeta e do universo que através dele é nomeado”.

⁸ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “Dia de hoje” foi publicado pela primeira vez.

Em sentido amplo, o olhar contemplativo é um elemento definidor da poética de Andresen, que afirma, em “Arte Poética II”: “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” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Pode-se inferir, portanto, que uma das bases da obra da autora é a contemplação voltada para o real, isto é, o “encontro com as vozes e as imagens” segundo representações que passam, invariavelmente, pelo filtro do olhar atento ao mundo que a cerca. Sobre esse aspecto, é possível analisar as relações da obra de arte com a consciência humana de temporalidade:

A novidade que o *sapiens* traz ao mundo não consiste, como se julgava, na sociedade, na técnica, na lógica, na cultura. Consiste, pelo contrário, naquilo que até agora se considerava como epifenomenal, ou que imbecilmente se saudava como sinal de espiritualidade: **a sepultura e a pintura**. (MORIN, 1973, p. 93, grifos nossos).

Nesse contexto, ao analisar as primeiras imagens elaboradas pela inteligência humana, Edgar Morin define a manifestação artística, junto à sepultura, ou seja, à consciência da própria finitude, como a grande transformação da espécie humana: o ponto de partida para o desfrutar do “prazer das formas, das cores, dos sons, da escrita, a arte pela arte” (MORIN, 1973, p. 101), uma vez que possibilita o acesso às dimensões da magia e do mito. Em “Arte Poética II”, Andresen dialoga diretamente com as ideias suscitadas por Morin, ao afirmar: “A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser” (ANDRESEN, 2015, p. 891). É na dimensão da arte enquanto grande transformadora do sujeito que os poemas de Andresen assumem uma identidade voltada para a contemplação de paisagens e elementos naturais, de forma a evidenciar a realidade como uma descoberta mediada pela palavra:

Arte poética

A dicção não implica estar alegre ou triste

Mas dar minha voz à veemência das coisas

E fazer do mundo exterior substância da minha mente

Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta

Atenta para a caçada no quarto penumbroso (ANDRESEN, 2015, p. 860, grifos nossos).

Para a poeta, a concepção do poema passa, necessariamente, pelo encontro com a “veemência das coisas”, ou seja, pela busca da poesia junto à realidade à sua volta, o que leva o eu lírico a afirmar fazer do mundo exterior substância da sua mente. Assim, a autora busca, por meio da interação com as formas do mundo mediante os sentidos e a atenção voltada para a “caçada no quarto penumbroso” – isto é, a difícil procura pela poesia imanente –, emprestar a própria voz àquilo que observa, ou seja, expressar uma perspectiva que busca a essência das palavras e coloca o humano em uma condição de igualdade ao não humano. Trata-se de uma visão não antropocêntrica de mundo, oposta ao discurso moderno tecnicista voltado para a dominação da natureza (BICCA, 2018, p. 169). Assim, pode-se afirmar que na poesia andreseana o imaginário refletido pelo eu lírico e as formas da natureza estão profundamente interligados. É o que evidencia o poema “Foi no mar que aprendi”, que explicita um dos aspectos mais recorrentes na poesia de Andresen: o olhar contemplativo voltado para as representações marítimas.

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 espriar 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 (ANDRESEN [1997], 2015, p. 349, grifos nossos).⁹

Nesse texto, Andresen novamente utiliza os elementos formais do poema como importante recurso estilístico e alude ao movimento de “ir e vir” – ou, como afirma o eu lírico, “Inchar e desabar da vaga” – das ondas por meio do recurso rítmico. Assim, em sua primeira estrofe, o poema assume uma alternância entre versos mais longos e mais curtos, que remetem diretamente ao ritmo natural que se pode perceber durante a contemplação do mar. Já nas últimas estrofes, o poema adquire um ritmo mais regular, como se houvesse de fato um novo contexto de adaptação ao espaço construído pelo homem, por meio da alusão aos “museus da

⁹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *O búzio de nós*, em que o poema “Foi no mar que aprendi” foi publicado pela primeira vez.

Grécia antiga”, em que o eu lírico contempla “estátuas frisos e colunas”. Por mais que se verifique uma nova contextualização em relação ao espaço observado, não há uma quebra de unidade, de modo que o eu lírico termina o poema comparando o ambiente dos museus à praia, lugar que “em virtude da sua mutabilidade, torna-se assim num lugar de passagem, nunca estável, numa espécie de não lugar, ou *ou-topia*, se se quiser recuperar o étimo desta palavra” (BERTOLAZZI, 2013, p. 121). Nesse sentido, conforme Bertolazzi (2013, p. 123), na poética andreseana é possível inferir que “à definição espacial corresponde uma definição temporal: assim nomeadas, as coisas são capazes de existir de maneira inteira e indefinidamente, indiferentes ao rolar do tempo”. Assim, em lugares em que se evidencia um sentido de atemporalidade, o eu lírico afirma sempre se aclarar “mais leve e mais viva”.

Nesse contexto, ao longo do poema o eu lírico faz alusão ao “gosto da forma bela” e ao “olhar sem fim o sucessivo/ Inchar e desabar da vaga”, com uso de metáforas de caráter antropomórfico para descrever o mar e de aliterações em “s”. Além disso, menciona as estátuas, os frisos e as colunas gregas, objetos que remetem diretamente à Antiguidade Clássica e dialogam intensamente com a paisagem marítima evocada, como se todos esses elementos estivessem amalgamados segundo um mesmo encadeamento que permite ao eu lírico se sentir “mais leve e mais viva”. Essas sensações, por sua vez, são acentuadas pela imagem final de uma respiração envolta por uma sensação de liberdade, que encerra o texto na medida em que o espaço físico é “desconstruído e depurado, procurando-se nele uma imanência primordial que possa voltar a exprimir a sua primitiva potência” (BERTOLAZZI, 2013, p. 120-121). Dessa forma, Andresen alude às “mãos de espuma” do mar, imagem que evoca a “pluralidade do real percebido na estrutura metafórica do poema” (PEREIRA, 2003, p. 158), bem como surpresa e encantamento pelo sentido poético, o que configura uma visão não antropocêntrica.

Ao apresentar tal estado contemplativo em seus versos, Andresen demonstra também oposição à perspectiva de desencantamento do mundo, um dos elementos definidores da modernidade e que, segundo Bicca (2018, p. 188), “equivale a um esvaziamento ou uma retirada da vida de todo aspecto mágico como elemento de entendimento ou interpretação”. Diversas passagens da obra andreseana promovem a conjunção entre o humano e o não humano ao encontro de um sentido encantatório. Assim exemplifica o poema “Retrato de mulher”, em que o

eu lírico apresenta um autorretrato expresso por meio de uma aproximação aos elementos naturais:

Algo **de cereal e de campestre**
 Algo de simples em sua claridade
 Algo sorri em sua austeridade (ANDRESEN [1977], 2015, p. 67, grifos
 nossos).¹⁰

Com a concisão do retrato apresentado, o poema aproxima elementos da natureza, como o *cereal* e o *campestre*, à própria identidade do eu lírico. Mais uma vez, a poesia adquire certo caráter de tomada de consciência da presença do real por meio da alusão ao instante contemplativo, que transforma a relação do sujeito com o mundo mediante a sensibilidade, de modo que o eu lírico, transformado pelo contato com os elementos da natureza, “sorri em sua austeridade”. Nesse contexto, o elemento anafórico “Algo de” empregado no começo dos versos reforça também o sentido de semelhança entre as imagens que compõem o retrato de mulher, estabelecido pelo eu lírico por meio da repetição. Observa-se também o emprego de rimas no final dos versos, por meio das palavras *campestre*, *claridade* e *austeridade*, o que representa uma “manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação das formas” (CANDIDO, 2006, p. 67) – e que, na poética de Andresen, corrobora uma percepção de busca por unidade.

Assim, pode-se afirmar que a perspectiva contemplativa que Andresen manifesta em seus versos não reflete um estado de passividade do sujeito perante o mundo, mas sim uma resposta ativa em face dos fenômenos à sua volta, na medida em que em sua poética

se radica a busca de uma linguagem que visa recuperar a potência elementar das coisas e do momento em que, sendo nomeadas, elas projectam a sua essência para o exterior de si, começando plenamente a sua existência (BERTOLAZZI, 2013, p. 120).

Assim, em novo exercício de metalinguagem, no qual se verifica o esforço “na direção de não haver, entre corpo humano e espaço natural, dissonância ou desacordo” (RUBIM, 2013, p. 236), Andresen apresenta o poema “O poeta”:

¹⁰ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *O nome das coisas*, em que o poema “Retrato de mulher” foi publicado pela primeira vez.

O poeta é igual ao jardim das estátuas
 Ao perfume do Verão que se perde no vento
 Veio sem que os outros nunca o vissem
 E as **suas palavras devoraram o tempo** (ANDRESEN [1954], 2015, p. 350, grifos nossos).¹¹

O poema apresentado adere a uma versificação no formato de quadra, e, em termos de conteúdo, apoia-se sobretudo nas imagens que aludem à figura do poeta, comparado ao “jardim das estátuas” e ao “perfume do Verão”. A representação inicialmente vaga do poeta, que surge “sem que os outros nunca o vissem”, é apresentada paralelamente à dimensão da própria palavra poética, capaz, segundo a visão do eu lírico, de “devorar o tempo”. Esses versos podem ser associados às ideias de Cassirer (2020, p. 75) a respeito das ideias de linguagem e mito, para quem, segundo uma concepção mitológica, o espaço e o tempo são considerados “grandes formas misteriosas, que governam todas as coisas, que dirigem e determinam não só nossa vida mortal, mas também a dos deuses”. Essas ideias, portanto, convergem para o que a autora propõe em seu poema, pois o poeta se destaca na medida em que sua linguagem desafia a própria noção de temporalidade e o aproxima do poder criador concedido aos deuses, segundo a tradição da mitologia clássica. Assim, com o emprego metafórico do verbo *devorar* associado à palavra e ao tempo, a autora propõe uma reflexão sobre o sentido encantatório da linguagem poética, capaz de desafiar definições como as de tempo e espaço, na medida em que, conforme Bertolazzi (2013, p. 128), a poética de Andresen “colhe o instante, nele fixa a verdade, que, definitivamente, não se encontra nem aqui nem além, mas tão só, no limiar entre os dois, no espaço do instante quando ele como tal é reconhecido”.

Ao comparar a figura do poeta a um “jardim das estátuas” e ao “perfume do Verão que se perde no vento”, Andresen reafirma o valor da dimensão contemplativa em sua obra, em oposição à noção de uma temporalidade acelerada, difundida a partir da modernidade. Além disso, ao afirmar que “suas palavras devoraram o tempo”, Andresen se mostra em conformidade com a definição de Steiner sobre a figura do poeta, a quem, ao analisar uma modernidade corrompida pelo totalitarismo, atribui “a luz que temos sobre a nossa condição essencial e íntima” (STEINER, 1988, p. 25).

¹¹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *No tempo dividido*, em que o poema “O poeta” foi publicado pela primeira vez.

De maneira análoga, é possível observar o poema em prosa “Ingrina”:

O grito da cigarra ergue a tarde a seu cimo e o perfume do orégão invade a felicidade. Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre. A onnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia – e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina.

É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na onnipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo. (ANDRESEN [1967], 2015, p. 497).¹²

No poema apresentado, a escolha da autora pelo verso livre mobiliza uma aproximação ao discurso da prosa, ainda que o texto seja regido por uma acentuação em que se pode perceber “o ritmo, como sopro invisível da música que anima o poema” (SOUSA, 2013, p.138). Observa-se, ao longo do poema, a íntima relação que a autora estabelece entre a praia de Ingrina, localizada na região do Algarve, em Portugal, e um sentido de “religação” em que se manifesta um recomeço do mundo, ou seja, o relato de um tempo feliz, da unidade intocada entre o ser e o mundo (NORMA, 2013, p. 162). O eu lírico alude à experiência de diferentes sensações – por exemplo, o “perfume do orégão”, o “grito da cigarra” e “a onnipotência do sol” – como uma busca essencial por um regresso, anunciada pela expectativa de um “recomeço” que se apresenta, segundo um olhar ecocrítico, em oposição ao modelo de progresso adotado a partir da modernidade, no qual intervenções humanas modificavam de um modo intenso as propriedades dos elementos naturais, conforme ressalta Serres (1990, p. 16):

Por causa das nossas intervenções, o ar modifica a sua composição e, portanto, as suas propriedades físicas e químicas. Enquanto sistema poderá ele, por isso, alterar o seu comportamento? Poderemos nós descrever, estimar, calcular, mesmo pensar, enfim orientar essa mudança global? O clima voltará a aquecer? Poderemos prever algumas consequências dessas transformações e esperar, por exemplo, uma subida, rápida ou lenta, do nível dos mares?

¹² A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Geografia*, em que o poema “Ingrina” foi publicado pela primeira vez.

Nesse sentido, a temporalidade no poema “Ingrina” é enunciada pelo grito da cigarra, que “ergue a tarde a seu cimo”, e pelo “perfume do orégão”, que “invade a felicidade”. Por meio da apresentação desses elementos, objetos de sua contemplação, o eu lírico afirma poder se “recomeçar” em cada coisa, metáfora associada à perspectiva de descoberta do real, das coisas, da possibilidade de as nomear, restituindo-lhes algo de sua essência primordial (BERTOLAZZI, 2013, p. 124). Mediante esse “nomear”, que permite que se erga “intacta a coluna do primeiro dia”, o eu lírico manifesta uma celebração da vida, segundo a qual afirma: “Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre”. Assim, nenhuma imagem evocada pelo eu lírico estabelece relações de domínio ou possessão, justamente na contramão do panorama de intervenção humana em relação à natureza, conforme ressalta Serres (1990, p. 56) a respeito do pensamento antropocêntrico:

Domínio e possessão, eis a palavra-chave lançada por Descartes, no dealbar da idade científica e técnica, quando a nossa razão ocidental partiu à conquista do universo. Dominamo-lo e apropriamo-nos dele: filosofia subjacente e comum à empresa industrial e à ciência dita desinteressada, não diferenciáveis a esse respeito. O domínio cartesiano corrige a violência objectiva da ciência como estratégia bem regulada. A nossa relação fundamental com os objetos resume-se à guerra e à posse.

No sentido de dissipar a perspectiva de domínio humano sobre a natureza, o eu lírico do poema afirma: “A onipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa”, ou seja, uma força muito maior fundamenta a própria existência, levando o eu lírico andreseano a observar “em cada coisa” uma forma de “revelar e decifrar o real no divino” (ANDRESEN, 1978, p. 20), de modo a renunciar ao conflito com a natureza. Nesse contexto, a visão da praia, em que se escreve “sobre a areia sobre a cal”, remete a um tempo primordial, anterior à relação de domínio que caracteriza o pensamento antropocêntrico: “Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia – e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina”. (ANDRESEN, 2015, p. 497).

O nome da praia, no contexto do poema, é apresentado como um elemento evocativo, uma vez que define não apenas uma localidade pela qual o eu lírico demonstra profundo afeto, mas também o aspecto simbólico de proximidade ao mar, que na obra de Andresen “funciona como instrumento de renovação desse momento genesíaco que nos restitui a integridade primitiva do real” (BERTOLAZZI, 2013, p.

120). Em outro poema em prosa, “As grutas”, novamente a dimensão de um tempo primordial é instaurada pelo eu lírico:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E – entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido – quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é só solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. E tudo igual a um sonho extremamente lúcido e acordado. Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que eu muda encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão.

As imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim. Talvez eu vá ficando igual à almadilha da qual os pescadores dizem ser apenas água.

Estarão as coisas deslumbradas de ser elas? Quem me trouxe finalmente a este lugar? Ressoa a vaga no interior da gruta rouca e a maré retirando deixou redondo e doirado o quarto de areia e pedra. No centro da manhã, no centro do círculo do ar e do mar, no alto do penedo, no alto da coluna está poisada a rola branca do mar. Desertas surgem as pequenas praias.

Um fio invisível de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta. Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. Deslizam os meus ombros cercados de água e plantas roxas. Atravesso gargantas de pedra e a arquitetura do labirinto paira roída sobre o verde. Colunas de sombra e luz suportam céu e terra. As anêmonas rodeiam a grande sala de água onde os meus dedos tocam a areia rosada do fundo. E abro bem os olhos no silêncio líquido e verde onde rápidos, rápidos fogem de mim os peixes. Arcos e rosáceas suportam e desenham a claridade dos espaços matutinos. Os palácios do rei do mar escorrem luz e água. Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu.

O meu olhar tornou-se liso como um vidro. **Sirvo para que as coisas se vejam.**

E eis que entro na gruta mais interior e mais cavada. Sombrias e azuis são águas e paredes. Eu quereria poisar como uma rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio. Quereria que o contivesse para sempre o círculo de espanto e de medusas. Aqui um líquido sol fosforescente e verde irrompe dos abismos e surge em suas portas.

Mas já no mar exterior a luz rodeia a Balança. A linha das águas é lisa e limpa como um vidro. O azul recorta os promontórios aureolados de glória matinal. Tudo está vestido de solenidade e de nudez. **Ali eu quereria chorar de gratidão com a cara encostada contra as pedras.** (ANDRESEN [1962], 2015, p. 445, grifos nossos).¹³

Nesse texto, o instante de contemplação é caracterizado pelo estado de arrebatamento do eu lírico, diante do “encontro com o concreto e com o visível” (SOUSA, 2013, p. 134), na medida em que se afirma, como última sentença dos

¹³ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Livro sexto*, em que o poema “As grutas” foi publicado pela primeira vez.

versos: “Ali eu queria chorar de gratidão com a cara encostada contra as pedras”. O eu lírico toma como base do seu percurso de contemplação dos elementos naturais a descrição de uma paisagem marítima e convida o leitor a acompanhar esse trajeto, que se inicia “entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido”; ou seja, da total harmonia entre o humano e não humano, de modo que cada elemento da paisagem é nomeado e apresentado conforme a reflexão proposta pelo eu lírico: “Sirvo para que as coisas se vejam”.

Desse modo, diante de um cenário de deslumbrante beleza, no qual a contemplação se evidencia como aspecto central, o eu lírico questiona “Estarão as coisas deslumbradas de ser elas?”, o que caracteriza uma poética na qual se define

a revelação de uma *arte do ser* em consonância com uma perspectiva *moral* da arte, determinação inquietantemente clássica por natureza e indissociavelmente moderna, porque projectada numa poética da metáfora e da imagem (PEREIRA, 2003, p. 150).

Nesse contexto, essencialmente vinculado às inquietações referentes à modernidade, observa-se um panorama no qual a ideia de perfeição se estabelece por meio da “captação e reverberação do evidente” (RUBIM, 2013, p. 237), de modo a levar o eu lírico a um estado de assombro, ao afirmar: “Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento” (ANDRESEN, 2015, p. 445). O silêncio, como elemento associado ao ato de contemplação, assume perspectiva central ao longo dos versos, uma vez que o eu lírico afirma: “Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que **eu muda** encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão”.

O deslumbramento e o assombro ante a visão da beleza contrastam com a afirmação “Um fio invisível de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta”. O espanto, enquanto sentimento definidor do estado do eu lírico, apresenta-se de modo invisível, justamente como uma forma radical relacionada ao ato contemplativo, que invoca o “terror de penetrar na habitação secreta da beleza”. Assim, uma atmosfera de perplexidade é sugerida na e pela linguagem e invade a própria percepção do eu lírico em relação aos seres que observa, anunciando “o

círculo de espanto e de medusas”, de modo que as medusas, espécies de cnidários, são postas em paralelo a um sentimento humano: o espanto. Esse parêntese só pode ser estabelecido pela linguagem poética, como forma de desvendar um mistério original que habita todas as coisas do mundo, mas que, levado à última instância, revela-se aos olhos do poeta, no espaço da gruta. Nesse sentido, a gruta representa um importante símbolo para a compreensão do poema e pode ser associada à imagem da caverna, definida, sob uma perspectiva simbólica, como:

[...] antro, cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, temível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros, é um símbolo do inconsciente e de seus perigos, muitas vezes inesperados. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 213-214).

Assim, a “gruta mais interior e mais cavada” pode ser associada ao arquétipo do útero materno, que figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 213-214) como “o processo de interiorização psicológica, segundo o qual o indivíduo se torna ele mesmo, e consegue chegar à maturidade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 217).

Dessa forma, a evocação da gruta representa também a perplexidade do eu lírico diante da constatação de um processo civilizatório que estabeleceu definitivamente a separação entre homem e natureza, de modo que a escolha pelo verso livre especificamente nesse poema reforça também a perspectiva de busca pelo retorno a uma forma de linguagem que contemple a representação do “eu interior, e, mais particularmente, do eu primitivo, recalcado nas profundezas do inconsciente” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 217). A utilização frequente de frases curtas indica também esse estado de perplexidade ante à indizível beleza representada pelos elementos naturais, ou, de outro modo, o retorno que o eu lírico propõe em relação a um “eu primitivo”.

Em última análise, constata-se o eu lírico em face do “terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver”, ao confrontar o descompasso entre a civilização moderna e a necessidade vital da beleza, conforme destaca Serres ao discorrer sobre a separação entre o “real” e o “racional” como determinante para o conflito entre violência e beleza que caracteriza a modernidade:

Se o nosso racional se unisse ao real e este ao nosso racional, as nossas tarefas racionais não deixariam qualquer resíduo; ora, se a imundície abunda na distância que os separa, é porque esta produz a poluição e preenche a distância que vai do racional ao real. Mas, como a imundície cresce, agrava-se o divórcio entre os dois mundos. A fealdade deriva da desarmonia e reciprocamente. Será necessário ainda demonstrar que a nossa razão gera violência no mundo? (SERRES, 1990, p. 46).

Em face de um panorama em que a racionalidade se torna responsável por uma catástrofe ambiental em curso, o eu lírico afirma: “Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes”, ou seja, somente ante ao reconhecimento do esplendor anunciado nas formas da natureza o eu lírico pode, de fato, buscar uma relação mais justa com os seres e elementos naturais, conforme constata Serres (1990, p. 46): “A beleza exige a paz; a paz pressupõe um novo contrato”. Assim, resta ao poeta procurar o “princípio do mundo” (ANDRESEN, 2015, p. 445), anterior a um estado de mudança global que se intensifica ao longo do século XX:

A mudança global que hoje se trava não só atrai a história ao mundo, como transforma também a força deste último em precariedade, numa infinita fragilidade. Outrora vitoriosa, a Terra é agora vítima. Que pintor representará os desertos vitrificados pelos nossos jogos de estratégia? Que poeta clarividente se lamentará da aurora ignóbil de dedos sangrentos? (SERRES, 1990, p. 27).

Observa-se também um contexto de mudança global que afasta a humanidade de um convívio harmonioso com a natureza e com os próprios gestos de solidariedade, em consonância com a afirmação de Guattari (2001, p. 13): “não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana”. Verifica-se, portanto, o desejo do eu lírico por uma total indiferenciação em relação às formas da natureza: “Eu quereria poisar como uma rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio”.

Do mesmo modo, nota-se o caráter reflexivo do eu lírico diante de um contexto de mudança global no poema “Dia”:

Meu rosto se mistura com o dia
 Nuvens telhados ramagens e Dezembro
 Apaixonada estou dentro do tempo
 Que me abriga com canto e com imagens

Tão abrigada estou dentro da hora
 Que nem lamento já a tarde antiga
 Tudo se torna presente e se demora
 Será que o dia me pede que eu o diga? (ANDRESEN [1962], 2015, p. 471).¹⁴

Nesse poema, verifica-se uma total identificação entre o eu lírico e a atemporalidade sugerida pelo texto, de modo que a poeta afirma “Tão abrigada estou dentro da hora/ Que nem lamento já a tarde antiga”. Assim, novamente a “necessidade vital da beleza” parece guiar a escrita do poema, além da busca por aproximação a um estado de contemplação que retoma uma postura ecocrítica, conforme destaca Serres (1990, p. 52):

Mas em que tempo, uma vez mais, vivemos nós, mesmo quando ele se reduz ao tempo que passa e corre? Resposta hoje universal: no muito curto prazo. Para salvaguardar a Terra ou respeitar o tempo, no sentido da chuva e do vento, será necessário pensar a longo prazo e, por não vivermos nele, teremos desaprendido de pensar segundo os seus ritmos e o seu alcance.

Essa temporalidade de “muito curto prazo” que caracteriza a modernidade é o fator que Andresen contesta em seu poema, ao propor uma temporalidade que abriga o eu lírico com “canto e com imagens”, o que leva, como desdobramento, à afirmação “Apaixonada estou dentro do tempo”, em um contexto em que “Tudo se torna presente e se demora”.

Nesse sentido, evidencia-se em sua poética também “um modo operacional que forja uma naturalização do ato de escrita” (POMA, 2019, p. 178), na medida em que “dizer” o poema é seguir um percurso natural, segundo o qual “a natureza surge como um modelo a ser seguido, desprovida da presença e da força de trabalho humanas” (POMA, 2019, p. 178).

Do mesmo modo, Andresen evoca imagens dos elementos naturais em consonância com uma perspectiva ecocrítica no poema “A forma justa”:

Sei que seria possível construir o mundo justo
 As cidades poderiam ser claras e lavadas
 Pelo canto dos espaços e das fontes
 O céu o mar e a terra estão prontos

¹⁴ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Livro sexto*, em que o poema “Dia” foi publicado pela primeira vez.

A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia

Cada dia cada um a liberdade e o reino
– Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo (ANDRESEN
[1977], 2015, p. 710).¹⁵

No poema apresentado, novamente o eu lírico sugere a perspectiva de um “contrato natural”, sobretudo ao se referir a uma traição à própria morada de todas as espécies, nos versos “A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia/ Cada dia cada um a liberdade e o reino/ – Na concha na flor no homem e no fruto”. Nesse sentido, Serres (1990, p. 34) afirma:

A natureza global, o Planeta-Terra na sua totalidade, sede de inter-relações cruzadas e recíprocas entre os seus elementos locais e os subconjuntos gigantes, oceanos, desertos, atmosfera ou bancos de gelo, é a nova correlação dessas novas camadas de homens, sede de inter-relações cruzadas e recíprocas, entre os indivíduos e os subgrupos, os seus instrumentos, os seus objectos-mundo e os seus saberes, concentrações que pouco a pouco perdem as suas ligações com o lugar, a localidade, a vizinhança ou a proximidade. O ser-aí torna-se raro.

Em consonância com as ideias de perda de ligações com lugar, localidade, vizinhança ou proximidade expostas por Serres, o eu lírico do poema afirma: “Sei que seria possível construir a forma justa/ De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”, de modo a anunciar a percepção sintomática de que um estado de adoecimento em curso impede uma relação justa entre os seres humanos e o meio ambiente; restaria, assim, um espaço de manifestação de liberdade e harmonia na criação poética, como atestam os versos finais do poema: “Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco/ E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo”.

¹⁵ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *O nome das coisas*, em que o poema “A forma justa” foi publicado pela primeira vez.

Andresen discorre sobre muitos dos elementos que fundamentam a sua poética, na medida em que é possível afirmar que é a visão da natureza que libertará o homem do confronto humano com a angústia e o nada, com a tragédia do ser (JÚDICE, 2013, p. 30); dessa forma, o eu lírico explicita o seu desejo “De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”, de maneira que é possível observar

O desejo de comungar com os deuses e com a natureza, de colher os locais e jardins límpidos e de, como os deuses, ser capaz de viver céu e mar introduz na obra de Sophia a nostalgia do passado e obriga o esforço por cristalizar na poesia esse tempo mítico em que deuses, homens e natureza conviviam em harmonia (FERREIRA, 2013, p. 47).

Nesse sentido, a partir da afirmação do eu lírico “Se nada adoecer a própria forma é justa”, observa-se a perspectiva da natureza enquanto lugar de encontro com a verdade (BERTOLAZZI, 2013, p. 120).

Assim, o eu lírico andreseano apresenta uma tomada de consciência em face de um estado de adoecimento em curso, para o qual a poesia, “a partir da página em branco”, configura um “tempo mítico”, no qual se instaura o momento singular de contemplação, representando uma fuga à existência fragmentada que permeia a vida no espaço urbano moderno.

2.1 A PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA E AS FORMAS DA NATUREZA

Conforme propõe Eduardo Lourenço (2019, p. 160) sobre o lugar assumido pela poética de Andresen no panorama da literatura de língua portuguesa, “Sophia restitui a túnica dilacerada do imaginário português, a sua fragmentação sem remédio, na sua poesia unificante”. Dessa forma, sua poesia se estabelece como aquela que realiza a “busca no espelho do mundo e num mundo de evidências aurais, embora por isso mesmo ocultas, a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim [...]” (LOURENÇO, 2019, p. 156). Ao longo de seu percurso poético, observa-se um íntimo contato entre esse olhar para a evidência elementar presente nas representações da natureza e as perspectivas que definem

o pensamento fenomenológico. Conforme ressalta Pereira (2003, p. 58), na obra da autora há uma determinante

[...] busca pela inteireza das coisas, da sua verdade e da sua beleza indivisa, que preside a um mundo anterior, inalienável e puro, sem corrupção, onde o paradigma semântico de mar desempenha, na sua vertente genesiaca, uma função fenomenológica totalizadora e simbólica na redescritção do real percebido pelo sujeito criador.

Em consonância com essa perspectiva de redescritção do real, verifica-se na poética andreseana um vínculo entre aspectos relacionados ao pensamento da corrente fenomenológica e a “revelação do original esplendor do mundo” (LOURENÇO, 2019, p. 156), uma vez que essa irradiante *presença* dos elementos naturais em sua poética assume o sentido de uma verdade anterior, fundamentada na inteireza. Assim, a corrente fenomenológica é definida por Husserl (2008, p. 22) como “a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento”. Ao apresentar suas ideias a respeito das relações entre o fenômeno e a consciência, o autor afirma que

As coisas são e estão dadas em si mesmas no fenômeno (*Erscheinung*) e em virtude do fenômeno, são ou valem, claro está, como individualmente separáveis do fenômeno, na medida em que não importa este fenômeno singular (a consciência de estar dadas), mas essencialmente são dele inseparáveis (HUSSERL, 2008, p. 33).

Tal fundamentação, que estabelece uma indistinção essencial entre “o estar dado das coisas” e o fenômeno, perpassa de maneira recorrente pelos versos andreseanos, pois a poeta se mostra “sempre disposta a ‘olhar dentro das coisas’” (MOISÉS, 2013, p. 462); ou, de outro modo, sua poética expõe “a exigência de uma primordial pureza e essencialidade das coisas, praticamente impossível de repetir ou imitar” (PEREIRA, 2003, p. 30).

Assim, diante de tal procura por uma essência inalienável associada às formas da natureza, a autora discorre, no poema intitulado “Poema”:

A minha vida é o mar o Abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora
O meu viver escuta

A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto
Por isso não me peçam cartão de identidade
Pois nenhum outro senão o mundo tenho
Não me peçam opiniões nem entrevistas
Não me perguntem datas nem moradas
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente
Cada dia preparada (ANDRESEN [1967], 2015, p. 575, grifos nossos).¹⁶

No poema apresentado, o eu lírico discorre essencialmente sobre “uma atenção voltada para fora” que lhe permite gravar “no espaço e no tempo a sua escrita”. Assim, evidencia-se a ideia de imanência, pois o eu lírico afirma “Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro/ Sabendo que o real o mostrará”, o que afirma o real como medida de uma “beleza indivisa”. Nesse sentido, “o mundo” apontado como “cartão de identidade pelo eu lírico” sugere um contexto no qual

[...] apreender os fenômenos, o ser e o aparecer das coisas, e ter consciência disso e ser sensível a isso ao evidenciar essa apreensão que, em muitos de seus poemas, manifesta-se pelo emergir, pelo (re)começar, pelo (re)construir, pelo ser e estar no mundo com a força de ação derivada da vontade humana (FERNANDES, 2019, p. 244).

Desse modo, a linguagem poética se mostra em consonância com aspectos filosóficos propostos pela corrente fenomenológica, uma vez que a fenomenologia é “também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘factilidade’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Ainda conforme Merleau-Ponty (1999, p. 4):

¹⁶ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Geografia*, em que o poema “Poema” foi publicado pela primeira vez.

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho [...]

Conforme essa visão, que evidencia o desejo de “retornar às coisas mesmas”, o eu lírico afirma, em “Poema”, que “A terra o sol o vento e o mar/ São minha biografia e são meu rosto”, de modo a invocar a representação dos elementos naturais como a sua descrição mais íntima, como uma forma de retorno ao “mundo anterior ao conhecimento”. Assim, nos versos finais o eu lírico pode afirmar que “De tudo quanto vejo me acrescento”, o que evidencia um “retorno a uma unidade em que já não há lugar para a psicologia e a subjetividade” (FERRAZ, 2013, p. 60). O eu lírico celebra, portanto, “as coisas mesmas” e evidencia, ao final dos versos, a consciência anterior de sua própria finitude: “E a hora da minha morte aflora lentamente/ Cada dia preparada”.

De maneira semelhante, no poema “Ali, então” a poeta invoca “o primeiro dia conhecido”, de modo a remeter à mesma “essencialidade das coisas”:

Ali então em pleno mundo antigo
À sombra do cipreste e da videira
Olhando o longo tremular do mar
Num silêncio de luas e de trigo

(Como se a morte a dor o tempo e a sorte
Não nos tivessem nunca acontecido)

Em nossas mãos a pausa há-de poisar
Como o luar que poisa nas videiras
E em frente ao longo tremular do mar
Num perfume de vinho e de roseiras
A sombra de videira há-de poisar
Em nossas mãos e havemos de habitar
O silêncio das luas e do trigo
No instante ameaçado e prometido

E os poemas serão o próprio ar
– Canto do ser inteiro e reunido –
Tudo será tão próximo do mar
Como o primeiro dia conhecido (ANDRESEN [1967], 2015, p. 543).¹⁷

¹⁷ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Geografia*, em que o poema “Ali, então” foi publicado pela primeira vez.

Nos versos “À sombra do cipreste e da videira/ Olhando o longo tremular do mar”, o eu lírico aborda novamente o “encontro absoluto do humano com a natureza e a nomeação ritualística dos seres” (FERRAZ, 2013, p. 62). Assim, em “Num silêncio de luas e de trigo”, a nomeação dos elementos é o fator que determina uma “restituição do sujeito a si mesmo e à unidade da sua consciência, antes uma restituição do sujeito à não subjetividade do *caos inicial*” (COELHO, 1984, p. 126). Em face dessa restituição do sujeito à unidade da consciência mediada pela linguagem, o eu lírico afirma “E os poemas serão o próprio ar”, de modo a estabelecer íntima relação entre a poesia e a condição essencial para a existência. Nesse contexto, afirma Merleau-Ponty (1999, p. 12):

No silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mais ainda aquilo que as coisas querem dizer, o núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão.

É justamente a ideia de uma consciência originária o fator que leva o eu lírico a estabelecer a comparação entre os poemas e o “canto do ser inteiro e reunido”, de modo a propor, por meio da criação poética, um retorno ao “primeiro dia conhecido”; a uma essência que antecede o próprio cantar, uma vez que

Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização. (MERLEAU-PONTY 1999, p. 12).

Conforme a perspectiva do olhar contemplativo voltado para as formas da natureza, é possível analisar também o poema “O dia”:

Passa o dia contigo
 Não deixes que te desviem
 Um poema emerge tão jovem tão antigo
 Que nem sabes desde quando em ti vivia (ANDRESEN [1989], 2015, p. 798).¹⁸

¹⁸ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Ilhas*, em que o poema “O dia” foi publicado pela primeira vez.

O eu lírico inicia os versos apresentados com um alerta ao leitor (“Passa o dia contigo”) que afirma uma atitude introspectiva para, em seguida, associá-la ao ato de criação, de modo a afirmar o contexto de uma “linguagem e de um pensamento sem divisão entre as palavras e as coisas, entre o consciente e o inconsciente” (COELHO, 1984, p. 128). Assim, as ideias de “juventude” e “antiguidade” são relacionadas ao ato de criação poética, conforme o verso: “Um poema emerge tão jovem tão antigo”, de modo que a espontaneidade presente na criação literária é vinculada às condições que possibilitam a existência do poema – aquilo que há de “antigo” no ato de criação, como as vivências pessoais implícitas para a sua produção e as referências que fazem parte do repertório do poeta. Nesse cenário, o objeto-poema é apresentado pelo eu lírico como uma forma de vida que se instaura no poeta, o que denota um contexto em que linguagem e experiência se confundem, uma vez que de acordo com a perspectiva fenomenológica

Nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12).

A perspectiva fenomenológica também é evidente no poema “Paisagem”:

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia 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, secretamente 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 praias onde a direito o vento corre. (ANDRESEN [1944], 2015, p 90).¹⁹

No poema apresentado, o eu lírico descreve a paisagem de uma praia por meio do contato com as formas dos elementos naturais, que são nomeados e encadeados ao longo de uma descrição segundo a qual a linguagem instaura um tempo mítico (FERRAZ, 2013, p. 57), como atesta o verso “Eram os caminhos num ir lento”. Este, por sua vez, atenta para uma relação em que a experiência do real adquire um máximo grau de poeticidade, o que permite ao eu lírico explicitar o “regresso sem fim e a claridade/ Das praias onde a direito o vento corre”.

Com base na experiência de imersão no contato com os elementos naturais expressa em aspectos descritivos do poema, como “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”, a perspectiva fenomenológica propõe que “o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, pois ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). Assim, perpassa pelo poema a ideia de “um mundo anterior, inalienável e puro” (PEREIRA, 2003, p. 58), sobretudo mediante o emprego de metáforas que associam os elementos da natureza observados pelo eu lírico à ideia de uma temporalidade que jamais pode ser completamente apreendida: “Eram as mãos profundas do vento/ Era o livre e luminoso chamamento/ Da asa dos espaços fugitiva”. Conforme observa Fernandes (2019, p. 244),

[...] a poesia de Sophia não é explicativa, como a fenomenologia também não o é; a fenomenologia toma os fenômenos no sentido grego do termo (*phainómenon*): aquilo que aparece ou se manifesta. Assim também parece ser a poesia andreseniana.

Assim, a visão da “verdade e a força do mar largo” denota um contexto segundo o qual “o aparecer opõe-se ao parecer, como a religião se opõe à verossimilhança e, por conseguinte, este naturalismo se opõe ao (mero) realismo” (RUBIM, 2013, p. 236), de modo a suscitar um efeito de “regresso sem fim” que é, afinal, uma busca essencial da poética andreseana.

¹⁹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Paisagem” foi publicado pela primeira vez.

2.2 PALAVRA E ENCANTAMENTO

Junto ao projeto de dominação da natureza potencializado pela modernidade e pelo discurso tecnicista, emerge também a noção de desencantamento do mundo e da vida, capaz de originar um ressentimento que dificilmente conduz a uma postura de respeito pelo outro (BICCA, 2018, p. 188-189). Assim, conforme uma premissa ecocrítica, em um mundo em que o desencanto assume caráter de paradigma, a criação poética se apresenta como essencial para atribuir à vida um “aspecto mágico, como elemento de entendimento ou interpretação” (BICCA, 2018, p. 188).

Em *O estudo analítico do poema*, Candido argumenta sobre uma nova percepção acerca dos recursos sonoros do poema com base na sensibilidade poética decorrente do Simbolismo, movimento literário em que tais recursos “adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e musicais” (CANDIDO, 2006, p. 41). Observa-se, desse modo, que a poética de Andresen, mediante um lirismo que “parece brotar das mesmas nascentes em que se abeberavam os poetas simbolistas e seus modernos continuadores” (MOISÉS, 2013, p. 462), mostra-se intimamente vinculada a um sentido encantatório, uma vez que a poeta desenvolve, com uso de diferentes recursos poéticos, uma sensível percepção que atenta para “aura mágica das coisas que contempla” (MOISÉS, 2013, p. 463). Devido a essa profunda sensibilidade da poeta, Pereira (2003, p. 35) afirma que a poesia andreseana tende a “participar de um saber original e absoluto, propondo uma súbita emergência do real não percebido”, aspecto constantemente evidenciado pelo emprego da linguagem em sentido metafórico.

Conforme afirma Pereira (2003, p. 102), Andresen utiliza os mais diversos recursos textuais – como enumeração, quiasmo, sinestesia, comparação, animismo, alegoria e prosopopeia – a fim de conceber uma poética que pretende encontrar o “poema imanente”, como sugere em “Arte Poética IV”: “deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso)” (ANDRESEN, 2015, p. 896).

Para que Andresen encontre esse poema imanente nos seres e elementos que contempla, sua sensibilidade “filtra até os confins as linhas objetivas da

realidade física” (MOISÉS, 2013, p. 463). É possível, portanto, estabelecer paralelos entre sua poesia e a estrutura da lírica moderna analisada por autores como Hugo Friedrich, para quem a poesia moderna se constitui “em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16) – zonas estas que Andresen constantemente explora com base no olhar contemplativo.

Diante do referido entrelaçamento de tensões e forças absolutas que permeia a obra de Andresen, observa-se que o emprego de diferentes recursos sonoros adquire importância central em sua poética e evidencia uma intensa musicalidade na escrita da autora. Assim, as palavras adquirem o máximo poder de sugestão e dialogam com “a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim exposto e secreto [...] à espera de que o poeta a descubra para aceder do seu próprio silêncio à revelação” (LOURENÇO, 2019, p. 27). A musicalidade dos versos de Andresen privilegia a busca por um dizer natural, que se volta, em última instância, para a busca pela essência em cada unidade de sentido. Tal poder de sugestão é responsável, conforme Candido (2006, p. 45), a respeito dos recursos poéticos sonoros, por formar no “leitor ou ouvinte uma impressão não necessariamente contida na sua estrutura peculiar de signo linguístico”. Nesse sentido, sobre o elemento musical contido na estrutura poética, Eliot destaca:

A música de uma palavra está, por assim dizer, num ponto de intersecção: ela emerge de sua relação, primeiro, com as palavras que imediatamente a antecedem e a ela se seguem, e indefinidamente com o restante do contexto; e de outra relação, a de seu imediato significado nesse contexto com todos os demais significados que haja possuído em outros contextos, com sua maior ou menor riqueza de associação. (ELIOT, 1991, p. 43).

Como manifestação exemplar de musicalidade e intersecção entre as sonoridades das palavras, seja pela proximidade entre os termos, seja pelo poema em sua totalidade, observa-se “Um dia”:

Um dia, mortos, gastos, voltaremos
 A viver livres como os animais
E mesmo tão cansados floriremos
Irmãos vivos do mar e dos pinhais.
 O vento levará os mil cansaços

Dos gestos agitados, irreais,
E há-de voltar aos nossos membros lassos
A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
Através do mistério que se embala
No verde dos pinhais, na voz do mar,
E em nós germinará a sua fala (ANDRESEN [1947], 2015, p. 171, grifos
nossos).²⁰

O poema apresentado segue um esquema fixo de rimas (a estrutura ABABCD CD EFEF), o que evoca uma regularidade sonora que evidencia também um apelo discursivo, uma vez que

Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. (CANDIDO, 2006, p. 62).

Desse modo, à percepção de regularidade evocada pelas rimas é possível associar uma sensação de harmonia e equilíbrio contrária à percepção dos “gestos agitados, irreais” mencionados pelo eu lírico, como se a forma de dizer remetesse diretamente a uma temporalidade lenta, de contemplação.

No nível semântico, a poeta aproxima a linguagem humana à manifestação e presença dos elementos da natureza, de modo que é possível estabelecer um diálogo com a ideia de que “a nomeação é a forma encantatória de, na poesia, restituir aos objetos a sua realidade, a sua pureza, ou a sua força mágica” (ROCHA, 1994, p. 167). Por meio da utilização do recurso metafórico, que ocorre, conforme observa Candido (2006, p. 122), “como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente”, o eu lírico antropomorfiza elementos como os pinhais e o mar ao lhes atribuir a capacidade da fala. Do mesmo modo, a assimilação de características dos elementos naturais à condição humana é explicitada pelo uso do verbo *floriremos*, que aproxima ao agir humano uma ação essencialmente vinculada ao contexto botânico. Observa-se, assim, um discurso em que a linguagem aproxima o humano aos elementos naturais, de modo que a palavra passa a sugerir, conforme

²⁰ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “Um dia” foi publicado pela primeira vez.

estudos da lírica moderna, um “encantamento, uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia” (FRIEDRICH, 1978, p. 28).

A noção de “sagrado” também perpassa por toda a poética andreseana, uma vez que a autora se mostra alinhada a uma perspectiva ecocrítica que procura uma “ressacralização’, por assim dizer, de nossas percepções do mundo natural” (BICCA, 2018, p. 163), capaz de colocar “os múltiplos ecossistemas acima dos estreitos interesses humanos” (BICCA, 2018, p. 163). No poema “Um dia”, essa ressacralização é ressaltada pela evocação dos animais, do mar e dos pinhais, ou seja, das diversas representações que caracterizam elementos da natureza como “irmãos vivos”. Assim, em oposição aos “gestos agitados, irreais” que fundamentam a consciência do sujeito moderno em um mundo fragmentado, a poeta propõe “a leve rapidez dos animais”, que lhes possibilita “caminhar através do mistério”, uma das premissas de sua poética, que manifesta “a busca da palavra *verdadeira*, remetente de um tempo mítico antes da profanação a que foi sujeita” (PEREIRA, 2003, p. 85).

Conforme destaca Friedrich (1978, p. 51, grifos nossos), “há na **palavra** algo de sagrado que nos impede de fazer dela um jogo de azar. Manejar com engenho uma língua significa exercer uma espécie de **magia** evocadora”. Essa “magia evocadora” é evidenciada constantemente na poética de Andresen, sobretudo em razão do uso de diferentes recursos metafóricos. Em “Um dia”, o verso “E em nós germinará a sua fala” é uma legítima manifestação do sentido de um “encantamento” por meio da palavra, de modo que a autora aproxima novamente um verbo oriundo da botânica, *germinar*, a uma característica essencialmente humana, a fala, o que propõe uma ressignificação das relações entre o humano e o não humano.

É possível analisar a obra andreseana sob a perspectiva proposta por Paz (1991, p. 98) de que “escrever um poema é decifrar o universo, só para cifrá-lo novamente”. Em “Um dia”, versos como “**Através** do **mistério** que **se** embala/ No **verde** dos pinhais, na **voz** do mar” (ANDRESEN, 2015, p. 171, grifos nossos) revelam essa permanente busca por decifrar o universo por meio da linguagem poética. Para isso, utilizam-se recursos sonoros como as aliterações, que são constantes sonoras ou, antes, um efeito sonoro particular (CANDIDO, 2006, p. 33), nesse caso a repetição do som das letras s e v, que remete diretamente ao efeito sonoro da passagem do vento. Do mesmo modo, observa-se uma regularidade de rimas (cansaços/ lassos; irreais/ animais etc.) responsável por estabelecer “uma

sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema” (CANDIDO, 2006, p. 62), o que também vai ao encontro da busca por uma unidade almejada, expressa como sentido íntimo do texto. Conforme Malheiro, para Andresen “a poesia opera, verdadeiramente, uma operação alquímica de mágica fusão do Real, na sua aparição encantada” (MALHEIRO, 2008, p. 297), de modo que o sentido de encantamento obtido por meio do emprego de recursos poéticos pode ser definido como o ápice do olhar contemplativo voltado para as formas da natureza.

Dessa forma, a musicalidade perpassa pelos versos da poeta em consonância com a afirmação de Eliot (1991, p. 46) de que “a música de um poema deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época”; assim, essa musicalidade se manifesta constantemente por meio da evocação dos seres e das coisas. Segundo essa constatação, é possível observar o poema “Praia”, que se baseia em uma premissa aparentemente singela, mediada pela interação contemplativa do eu lírico com a paisagem marítima, mas que é trabalhado de maneira a assumir a dimensão de um contexto em que a “linguagem, ultrapassando os limites dos significados relativos, vai em busca do indizível, que o poema nem explica nem representa, mas presentifica” (PEREIRA, 2003, p. 27).

Os pinheiros gemem quando passa o vento
O sol bate no chão e as pedras ardem.

Longe caminham os deuses fantásticos do mar
Branco de sal e brilhantes como peixes.

Pássaros selvagens de repente,
Atirados contra a luz como pedradas,
Sobem e morrem no céu verticalmente
E o seu corpo é tomado nos espaços.
As ondas marram quebrando contra a luz
A sua frente ornada de colunas.

E uma antiquíssima nostalgia de ser mastro
Baloíça nos pinheiros. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 85).²¹

Esse poema contém diversas evocações sinestésicas que remetem a situações discursivas assimiladas pela autora como provenientes dos elementos naturais; assim, “Os pinheiros gemem” e evidenciam uma “antiquíssima nostalgia de ser mastro”, o que os antropomorfiza. Do mesmo modo, as ondas do mar

²¹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Praia” foi publicado pela primeira vez.

apresentam uma fronte, característica objetivamente relacionada aos animais vertebrados, o que denota a “metaforização enquanto projeto denso de reconciliação do sujeito com o cosmos” (PEREIRA, 2003, p. 15). Os recursos sonoros também são amplamente explorados no decorrer do poema, em que se observa o uso recorrente de aliterações com a letra *s*, como nos versos “Pássaros selvagens de repente” e “É uma antiquíssima nostalgia de **ser** mastro” (ANDRESEN, 2015, p. 85, grifos nossos), que atestam uma ideia de passagem. Trata-se, também, de uma maneira de se referir à sonoridade característica à passagem do vento pelos pinheiros, o que configura um elemento essencial à compreensão do poema, pois a linguagem parece pôr em movimento “forças sonoras mágicas e que se deixam impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante a reflexão planejada” (FRIEDRICH, 1978, p. 52). É possível observar, também, que a praia representa na poética de Andresen um “lugar privilegiado, porque, como ponto de encontro do mar com a terra, simboliza um espaço de transformação, de união e comunhão, de conhecimento e verdade” (FERREIRA, 2013, p. 36).

O sentido de encantamento também está presente no poema “Árvores”:

Árvores negras que falais ao meu ouvido,

Folhas que não dormis, cheias de febre,
 Que adeus é este adeus que me despede
 E este pedido sem fim que o vento perde
 E esta voz que implora, implora sempre
 Sem que ninguém lhe tenha respondido? (ANDRESEN [1950], 2015, p. 291, grifos nossos).²²

O poema apresentado evidencia um esquema fixo de rimas (ABCCBA), o que estabelece, sob uma ótica formal, a perspectiva de espelhamento entre elas. A ideia de simetria na construção do poema pode ser relacionada à simetria presente também nas formas das árvores, principal imagem evocada pelo poema, que apresenta diversos eixos também simétricos em sua composição. Desse modo, a forma escolhida pela autora parece brincar com a ideia das árvores negras que falam ao ouvido e com as folhas que, “cheias de febre”, não dormem, as quais também assumem uma voz mediante os elementos rítmicos do poema, como o

²² A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Árvores” foi publicado pela primeira vez.

canto pausado apoiado na alternância entre sílabas tônicas e átonas que parece guiar a cadência: “**Árvores negras que falais** ao meu ouvido/ **Folhas** que não **dormis**, cheias de **febre**”. Observa-se, assim, que a linguagem desse texto é levada a um estado próximo ao do delírio, em que a “voz” manifestada pelas árvores – “cheias de febre” – que falam ao ouvido do eu lírico se confunde com a sua consciência. Assim, o eu lírico reflete um estado de angústia em relação à modernidade; e, nesse estado, dialoga com as árvores mediante metaforizações que aludem “à profunda ligação do homem, esse habitante primordial do jardim, ao céu e à terra, ao terrestre e ao divino, ao real e ao mito” (PEREIRA, 2003, p. 91). O eu lírico reflete, portanto, sobre um profundo estado de abandono que emerge do descompasso entre a percepção de

Dois mundos opostos: o profano, circunstancial e contingente, e o sagrado, intemporal e eterno, dialética e subtilmente evocados através de estruturas ambíguas que fazem coincidir real e irreal, interrogando insistentemente a essencialidade primordial do seu ser “perdido” numa “terra de ninguém”. (PEREIRA, 2003, p. 79)

Essa oposição é confirmada pelo verso “Sem que ninguém lhe tenha respondido?”, que reforça as tensões entre a aspiração poética por um retorno a uma temporalidade mítica e o confronto com a modernidade, de modo que as palavras do eu lírico são permeadas pela ideia de uma ruptura que não se sabe ao certo de onde vem: “Que adeus é este adeus que me despede”.

Conforme a poética concebida por Andresen, palavra e natureza partilham de uma mesma essência, uma vez que seus poemas se apresentam em consonância com estudos sobre a estrutura da lírica moderna, que, ao atingir novas dimensões do uso da linguagem, “prescinde da humanidade em seu sentido tradicional, da ‘experiência vivida’” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Tal aspecto é observável no poema “Manuel Bandeira”, em que a autora homenageia o poeta brasileiro cujo nome intitula o texto, em relação ao qual afirma em seu discurso na Academia Brasileira de Letras, realizado em 1966, “a minha grande admiração, a minha apaixonada admiração pela poesia brasileira” (ANDRESEN, 2019, p. 102). Nesses versos, o eu lírico se refere aos versos de Bandeira como “parte do tempo respirado”:

Do outro lado do mar
 Mas reconheço a sua voz há muitos anos
 E digo ao silêncio seus versos devagar

Relembrando
 O antigo jovem tempo tempo quando
 Pelos sombrios corredores da casa antiga
 Nas solenes penumbras do silêncio
 Eu recitava
 “As três mulheres do sabonete Araxá”
 E minha avó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó
 Quando em manhãs intactas e perdidas
 No quarto já então pleno de futura
 Saudade
 Eu lia
 A canção do “Trem de ferro”
 E o “Poema do beco”
 Tempo antigo lembrança demorada
 Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira

Quando
 Me sentava nos bancos pintados de fresco
 E no Junho inquieto e transparente
 As três mulheres do sabonete Araxá
 Me acompanhavam
 Tão visíveis
 Que um eléctrico amarelo as decepava

Estes poemas caminharam comigo e com a brisa
 Nos passeados campos da minha juventude
Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
E foram parte do tempo respirado (ANDRESEN [1967], 2015, p. 564-565,
 grifos nossos).²³

O poema apresentado evidencia diversas marcas intertextuais com poemas de Manuel Bandeira, que, em um de seus principais ensaios críticos, *Poesia e verso*, argumenta sobre o fazer poético com base em um pensamento do poeta francês Stéphane Mallarmé:

Mallarmé tinha razão: “Não é com ideias que se fazem versos: é com palavras.” Não que o sentido delas não importe. Importa, mas não, como advertiu Gide, independentemente da sonoridade delas. Naturalmente, o sentimento está subentendido, é ele que faz achar as combinações de palavras suscitadoras da emoção poética. (BANDEIRA, 2009, p. 1183).

²³ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Geografia*, em que o poema “Manuel Bandeira” foi publicado pela primeira vez.

Bandeira explicita a importância dos recursos sonoros, elemento que aproxima o seu fazer poético à escrita de Andresen. Assim, o eu lírico do poema andreseano cita o poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, de Manuel Bandeira, no qual o eu lírico discorre sobre as três figuras femininas presentes no cartaz publicitário da marca de sabonetes Araxá:

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me hipnotizam,
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá! [...] (BANDEIRA, 2009, p. 125).

Elementos que no poema de Bandeira apresentam uma íntima relação com o universo da cultura de massa adquirem, na releitura de Andresen, uma carga semântica que remete diretamente à temporalidade idílica da infância, das memórias afetivas do eu lírico, para quem “Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó/ Quando em manhãs intactas e perdidas/ No quarto já então pleno de futura/ Saudade/ Eu lia [...]”, o que sugere, novamente por meio do olhar para a infância, a ideia de um “reencontro com o já perdido, com o ausente, numa dialéctica de suspensão temporal” (PEREIRA, 2003, p. 40).

Do mesmo modo, “Trem de ferro” e “Poema do beco”, poemas de Manuel Bandeira, são evocados pelo eu lírico andreseano e representam, nas palavras dele, uma “lembrança demorada”, imagem que também se mostra em consonância com os elementos rítmicos apresentados pelo poema “Manuel Bandeira”. Assim, a autora enfatiza a palavra “Saudade”, para a qual destina um verso do poema, como um termo que expressa todo um contexto em que “o sujeito e o mundo se equilibram e se configuram na relação de contemplação” (MARTELO, 2013, p. 50).

Entre os recursos textuais empregados no poema, observa-se o encadeamento, definido pelo próprio Manuel Bandeira, no ensaio crítico *A versificação em língua portuguesa*, como “repetir de verso a verso fonemas, palavras, frases e até um verso inteiro. Foi recurso rítmico muitíssimo usado na poesia medieval e é frequente na poesia moderna em versos livres” (BANDEIRA, 2009, p. 1222). Esse recurso está presente no verso “O antigo jovem **tempo tempo** quando”, com o objetivo de demarcar, mais uma vez, uma outra percepção de temporalidade, associada à fruição e à contemplação. Também é possível verificar

esse recurso na repetição de “As três mulheres do sabonete Araxá”, que aparece como um motivo recorrente no discurso e sugere, assim, a ideia de que os poemas “caminharam comigo e com a brisa”, ou seja, tornaram-se parte da própria experiência do eu lírico.

Ao longo do poema, a linguagem poética é associada como parte da própria experiência do real pelo eu lírico, como um encontro com a sua própria identidade, uma vez que, conforme Paz (1991, p. 54), a poesia afirma “um tempo anterior à história”. Com isso, o mar adquire uma dimensão importante nos primeiros versos, pois simboliza também a distância territorial entre Portugal e Brasil, ainda que o eu lírico reconheça a voz do poeta “há muitos anos”, o que sugere que a linguagem poética não tem limites ou fronteiras. Nesse contexto, o tempo vivido se mistura à linguagem poética, que ganha um corpo, ou seja, uma expressão concreta, conforme o eu lírico afirma: “Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro”. A linguagem, assim, atinge a sua máxima expressão de encantamento, em um contexto em que, mediante a escuta atenta do que está dado no mundo, a palavra é definida em uma analogia como o próprio ar, ou seja, como o “tempo respirado”.

Sob essa ótica, também é possível analisar a linguagem utilizada no poema “Navio naufragado”, que evidencia também a busca por um sentido de encantamento:

Vinha dum mundo
 Sonoro, nítido e denso
 E agora o mar o guarda no seu fundo
 Silencioso e suspenso.

É um esqueleto branco o capitão,
 Branco como as areias,
 Tem duas conchas na mão
 Tem algas em vez de veias
 E uma medusa em vez de coração.

Em seu redor as grutas de mil cores
 Tomam formas incertas quase ausentes
E a cor das águas toma a cor das flores
E os animais são mudos, transparentes.

E os corpos espalhados nas areias
Tremem à passagem das sereias,
 As sereias leves de cabelos roxos
 Que têm olhos vagos e ausentes

E verdes como os olhos dos videntes. (ANDRESEN [1947], 2015, p. 158, grifos nossos).²⁴

Ao longo desse poema, a autora explora, novamente, diversos recursos poéticos, como rimas cruzadas, ou seja, que “em vez de se sucederem em parselhas, se alternam” (BANDEIRA, 2009, p. 1221) – elemento verificado ao longo do poema exceto na última estrofe, com nova configuração a partir de “Areias/Sereias” e “ausentes/videntes”. Também são evidenciadas aliterações, definidas por Bandeira (2009, p. 1222) como a “rima dos começos das palavras”, que “quase sempre tem o efeito de harmonia imitativa” (BANDEIRA, 2009, p. 1222), evidenciadas pelas repetições das consoantes s em “Silencioso e suspenso” e v em “E verdes como os olhos dos videntes”. Nesse sentido, o eu lírico descreve o cenário de um naufrágio, imagem que remete ao panorama da modernidade e, mais especificamente, ao contexto histórico vivenciado por Portugal após a ascensão do regime salazarista, apresentada segundo uma caracterização oposta à beleza da paisagem marítima.

Assim, o naufrágio representa o cenário de caos político-social, ressaltado pelos destroços do navio e pela constante evocação da morte ao longo do poema. A poeta novamente funde elementos característicos de espécies vegetais e animais mediante o uso do recurso metafórico, por meio do qual descreve os restos mortais do capitão do navio, no qual são observadas “algas em vez de veias” e “uma medusa em vez de coração”, uma vez que a estrutura político-social adquire um aspecto coercitivo, de modo que a imagem da decomposição em que se encontra o cadáver contrasta com a intensa e exuberante vida marítima que povoa o fundo do oceano. Assim, as “grutas de mil cores” simbolizam um universo poético que, conforme Moisés (2013, p. 463), “abrange vastidões cósmicas” na obra de Andresen, de modo que a palavra oscila entre a descrição do real e o apelo ao delírio e à fantasia mítica.

Ao longo do poema, Andresen apresenta novamente o emprego regular de rimas, como *mundo e fundo* e *denso e suspenso*, e aliterações, como nos versos “Tem algas em vez de veias/ E uma medusa em vez de coração”, recursos que indicam uma musicalidade cujo objetivo é atingir a dimensão de encantamento por

²⁴ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “Navio naufragado” foi publicado pela primeira vez.

meio da apresentação de um cenário devastador, cuja pressuposição é uma “superação do caos” (CANDIDO, 2011, p. 181).

O elemento rítmico também é explorado sugestivamente: a autora intercala sílabas fortes e fracas segundo um encadeamento constante ao longo do poema, como nos versos “Em seu redor as grutas de mil cores/ Tomam formas incertas quase ausentes”. Pode-se afirmar, portanto, que o elemento rítmico é responsável por atribuir um sentido orgânico ao poema, conforme afirma Candido, para quem o ritmo consiste em:

[...] uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares da vida. A tradução de ritmos orgânicos, por exemplo; uma vez que também a vida se manifesta basicamente por meio de ritmos: a pulsação cardíaca, o movimento respiratório, a marcha, o gesto. (CANDIDO, 2006, p. 69).

De modo a aproximar a linguagem poética às “realidades elementares da vida” suscitadas por Candido, os recursos poéticos empregados por Andresen configuram “relações musicais da alma, as sequências de acento e de tensão, as quais não dependem mais da significação” (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

No fim do poema “Navio naufragado”, a autora contrapõe os restos mortais da tripulação, espalhados nas areias, à presença mítica das sereias “leves de cabelos roxos”, que podem ser interpretadas, sob uma dimensão simbólica, como “criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano” (BRANDÃO, 2013, v. 3, p. 25). Essas pulsões obscuras e primitivas são tensionadas pela perspectiva de um “mundo/ Sonoro, nítido e denso”, o que denota a tensão central na obra de Andresen entre a busca por uma unidade essencial e um mundo devastado pela perspectiva de uma modernidade fragmentada.

É possível observar as relações entre o encantamento por meio da palavra e as imagens da natureza no poema “Rio”, em que Andresen descobre no olhar contemplativo voltado para um rio o “instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea” (BOSI, 1996, p. 47):

Rio, múltipla forma fugidia
De gestos infinitos e perdidos
E no seu próprio ritmo diluídos

Contínua aparição brilhante e fria.

Nos teus límpidos olhos de vidente
As paisagens refletem-se mais fundas
Imóveis entre os gestos da corrente.

E o país em redor verde e silvestre
Alargou-se e abriu-se modulado
No silêncio brilhante que lhe deste. (ANDRESEN [1947], 2015, p. 206).²⁵

Em novo poema com esquema fixo de rimas – no caso, enlaçadas, que “rimam em parilha dois versos entre dois outros também rimados” (BANDEIRA, 2009, p. 1221) –, o eu lírico descreve a forma de um rio, de modo a estabelecer uma cadência rítmica que sugere um fluxo contínuo, em consonância com a imagem dos “gestos da corrente”. Assim, o eu lírico apresenta o rio como “múltipla forma fugidia”, descrição que pode ser aproximada a uma das possíveis definições da linguagem poética: como forma de “ingenuidade radical do olhar que atenta para a coisa e a diz como se o fizesse pela primeira vez” (BOSI, 1996, p. 30). Nesse sentido, o rio aludido pelo eu lírico manifesta a expressão de um momento de descoberta enquanto “Contínua aparição brilhante e fria”.

Assim, a imagem do rio pode ser analisada também sob uma ótica simbólica, conforme a perspectiva de que o curso das águas representa, ao mesmo tempo, a corrente da vida e da morte (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 780), o que reflete, em seu aspecto múltiplo, as ideias de fertilidade, morte e renovação (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2016, p. 780). Ao abrigar em seu íntimo as perspectivas de vida e de morte, o rio, segundo Andresen, é representado com “gestos infinitos e perdidos” e aproximado novamente, mediante essa sugestão, à própria linguagem poética em seu aspecto multifacetado. A “Contínua aparição brilhante e fria” a que o eu lírico alude remete também à busca pela palavra poética, ligada, na obra de Andresen, essencialmente aos elementos naturais, que possibilitam um acesso ao “ofício desautomatizador da palavra poética” (BOSI, 1996, p. 30).

Desse modo, a poeta atribui ao rio “límpidos olhos de vidente”, o que reflete um contexto em que a poesia assume características que aproximam o humano ao não humano, de modo a denotar um contexto em que “o poema transita da cultura

²⁵ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “Rio” foi publicado pela primeira vez.

para a natureza. A palavra motivada semantiza a natureza e, de torna-viagem, faz a cultura reemergir das suas fontes vitais” (BOSI, 1996, p. 43). Justamente em diálogo com essas “fontes vitais” definidas por Bosi (1996), para Andresen, ao contemplar o rio, “As paisagens refletem-se mais fundas”, isto é, o olhar contemplativo transforma a própria vivência do eu lírico, o que evidencia um contexto em que o poema “participa tanto da natureza, terra-água-ar-fogo, suporte das imagens, quanto da cultura, que é afinal a própria natureza que milênios de operações simbólicas trabalharam e afeiçoaram”. (BOSI, 1996, p. 47).

Assim, a poeta vê tanto na imagem do rio quanto na palavra poética elementos segundo os quais “o país em redor verde e silvestre/ Alargou-se e abriu-se modulado”, o que caracteriza a beleza do fluir das águas e da poesia, responsáveis por “alargar” a experiência dos indivíduos. A simples contemplação da imagem do rio ressignifica a experiência de vida manifesta pelo eu lírico, de modo que é possível observar entre o discurso poético e a imagem do rio descrito no poema o encontro “da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura” (BOSI, 1996, p. 47).

Essa percepção da palavra poética identificada com a própria natureza é retomada ao longo da obra de Andresen, como no poema “Mulheres à beira-mar”:

Confundindo os seus cabelos com os cabelos do vento, têm o corpo feliz de ser tão seu e tão denso em plena liberdade.

Lançam os braços pela praia fora e a brancura dos seus pulsos penetra nas espumas.

Passam aves de asas agudas e a curva dos seus olhos prolonga o interminável rastro no céu branco.

Com a boca colada ao horizonte aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu.

O extremo dos seus dedos toca o cimo de delícia e vertigem onde o ar acaba e começa.

E aos seus ombros cola-se uma alga, feliz de ser tão verde. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 229).²⁶

²⁶ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Mulheres à beira-mar” foi publicado pela primeira vez.

No poema apresentado, Andresen exercita o verso livre,

[...] o qual, em sua extrema liberação, isto é, quando não se socorre de nenhum apoio rítmico, poderia confundir-se com a prosa rítmica, se não houvesse nele a unidade formal interior, aquilo que de certo modo o isola no contexto poético. (BANDEIRA, 2009, p. 1242).

Assim, a própria estrutura formal do poema indica uma perspectiva de total liberdade, que estabelece diálogo com as mulheres à beira-mar descritas, que confundem “os seus cabelos com os cabelos do vento”. O ritmo do poema alude também à sensação de um sopro prolongado, que é ressaltado pelas palavras *denso*, *interminável* e *longamente*, as quais convergem para o sentido de demora contemplativa proposto pelo eu lírico e interrompido apenas pelas pausas entres os versos. Nesse sentido, palavra, corpo e natureza são condensados em um mesmo instante poético; assim, as mulheres são retratadas pelo eu lírico “Confundindo os seus cabelos com os cabelos do vento”, segundo um panorama que celebra a plena união com os elementos naturais. O poema apresenta diversas marcas dos sentidos humanos, pois na paisagem que se prolonga como o ápice do olhar contemplativo o eu lírico observa que, nas mulheres descritas, “a curva dos seus olhos prolonga o interminável rastro no céu branco”, conforme uma perspectiva de interdependência entre o ser humano e os elementos naturais – o que atribui ao poema também um sentido de estranhamento da própria ideia de realidade, uma vez que

O estranhamento que a grande poesia em geral provoca, longe de ser um artifício forjado para complicar a frio a relação do leitor com o texto [...] provém da agudeza de intuição e da intensidade de sentimento do eu lírico em face de um mundo que ainda é novo e imprevisto, apesar de gasto por séculos e séculos de uso e convenção. (BOSI, 1996, p. 30).

As dimensões de intuição e intensidade perpassam pelo poema por completo e a poeta atenta para as formas humanas que se misturam à natureza, uma vez que, olhando para as mulheres, “O extremo dos seus dedos toca o cimo de delícia e vertigem onde o ar acaba e começa”. Por meio dos recursos sonoros empregados, como as aliterações em *s*, que denotam um efeito de leveza, revela-se um contexto em que “O som da linguagem é matéria – aérea corrente saída do organismo humano – que os processos mentais de significação assumiram” (BOSI, 1996, p. 43-

44), o que concebe o poema como um organismo com múltiplas dimensões e sentidos.

Sob a ótica do diálogo com a perspectiva ecocrítica, no poema apresentado Andresen procura repensar as relações humanas com a natureza por meio do uso da linguagem, de modo que ao corpo das mulheres descritas pelo eu lírico se cola uma “alga, feliz de ser tão verde”. A sensibilidade da poeta aproxima as “aves de asas agudas” à expressão das figuras femininas ao longo do poema, de modo que as mulheres “Com a boca colada ao horizonte aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu”, isto é, aspiram à liberdade de um mundo a ser ressignificado por meio da linguagem poética.

3 LINGUAGEM E TEMPO DIVIDIDO

Confrontada com o terror do período ditatorial salazarista, que durou de 1933 a 1974 em Portugal, Andresen explicita em sua obra não apenas o mal-estar perante a modernidade, mas também a “desumanidade política do século XX” (STEINER, 1988, p. 69-70) expressa por um regime que voltou contra o sistema democrático um exacerbado patriotismo (LOURENÇO, 1992, p. 27), o que levou a nação portuguesa a um estágio supremo da mistificação que foi, também, automistificação (LOURENÇO, 1992, p. 54). Nessa conjuntura, os versos de Andresen apresentam tensões decorrentes da “procura incessante de um ‘tempo puro’ que ultrapasse a si próprio numa afirmação atemporal de eternidade” (MALHEIRO, 2008, p. 129) – expresso pelo olhar contemplativo lançado para as formas da natureza –, bem como a fragmentação da linguagem relacionada às rupturas do momento histórico então vivenciado.

A unidade que a poeta vislumbra em um “tempo primordial” nas formas da natureza recebe a antítese do “tempo dividido”, ou seja, do cenário político-social e de seu momento histórico, que é deformado pela perspectiva do totalitarismo. No poema “No tempo dividido”, a poeta alude à perda da própria identidade do sujeito, com base na experiência de repressão e perseguição políticas exercidas por um regime de orientação fascista:

E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio se devora. (ANDRESEN [1954], 2015, p. 340, grifos nossos).²⁷

No poema apresentado, a pergunta inicial propõe uma importante reflexão de caráter histórico: o eu lírico se volta para os deuses a fim de questionar um período que evidencia um rompimento com a perspectiva da memória. Isso se reflete, também, nas escolhas dos elementos textuais, como as conjugações dos verbos *morrer*, *esquecer* e *devorar*, os quais revelam uma perspectiva de ruptura segundo a qual não há um possível retorno à relação com o mundo responsável por

²⁷ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *No tempo dividido*, em que o poema “No tempo dividido” foi publicado pela primeira vez.

guiar a civilização antiga, referida pelo eu lírico mediante a interpelação aos deuses. Nesse sentido, a metáfora do tempo “Como um monstro (que) a si próprio se devora” dialoga com a imagem de um momento histórico definido por um governo autoritário, circundado e sustentado por uma classe dominante tão opressora quanto ele próprio (NAHAS, 2019, p. 260). Andresen ressalta um contexto em que os deuses enquanto representações da busca de “unidade primitiva em face da multiplicidade cósmica” (CEIA, 2003, p. 101) estão esquecidos, o que representa o afastamento do eu lírico de uma perspectiva de unidade, diante da fragmentação do tempo. A metáfora do “tempo dividido”, expressão que intitula o poema, traduz um momento histórico no qual a própria memória é apagada, de modo que a sensibilidade da poeta a leva a expressar um estado de permanente “inumanidade, sentida em uma escala de singular magnitude e horror” (STEINER, 1988, p. 22).

Constantemente ameaçada por apresentar uma visão progressista em sua obra e por muitas vezes confrontar o regime salazarista, responsável por manter Portugal “economicamente estagnado, intelectualmente cerceado e socialmente oprimido” (NAHAS, 2019, p. 249), Andresen atribui a sua poesia um caráter incisivamente contestador, sobretudo a partir de *Livro sexto*, publicado em 1962. Observa-se que política e poesia são tomadas como parte de um mesmo projeto na poética da autora (NAHAS, 2019, p. 260), que se recusa a ser conivente com a barbárie de seu tempo. Assim, a poeta concebe a escrita também como participação política, diante de um cenário que integra a “ruína sem precedentes de valores e esperanças humanos resultantes da brutalidade política” (STEINER, 1988, p. 22). Na poesia de Andresen, a linguagem que evoca o tempo dividido se apresenta também fraturada, uma vez que este é o tempo que “divide em vez de unir e que separa o homem da união e da harmonia com o real” (MALHEIRO, 2008, p. 87).

As tensões que situam a poeta entre um “tempo primordial idílico de comunhão com o real” (MALHEIRO, 2008, p. 131) e as rupturas características de seu tempo presente (POMA, 2019, p. 197) apresentam manifestações no poema “Dia”:

Mergulho no dia como em mar ou seda
Dia passado comigo e com a casa
Perpassa pelo ar um gesto de asa

Apesar de tanta dor e tanta perda. (ANDRESEN [1977], 2015, p. 689, grifos nossos).²⁸

O poema apresentado segue uma estrutura fixa de rimas (ABBA) e evidencia o uso de repetições, como a palavra *tanta*, no verso final, que enfatiza a ideia de fragmentação que se deseja transmitir. A linguagem poética é permeada por uma atmosfera de luminosidade referente ao “dia” anunciado, o qual se abre junto ao olhar contemplativo manifestado pelo eu lírico, que alude às metáforas do mar e do tecido de seda para representá-lo. Mesmo o ar na paisagem referenciada evidencia um gesto de “asa”, metáfora que pode ser interpretada como “uma elevação sublime, um impulso para transcender a condição humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 91), que é a própria busca essencial da poética de Andresen, voltada para as formas da natureza. Ainda assim, a estrutura idílica é abalada pela tensão sugerida no último verso, em que *dor* e *perda* referentes às atrocidades políticas do tempo em que a autora vivia confrontam a ideia de unidade que se pretende atingir por meio do olhar contemplativo.

Em *Linguagem e silêncio*, de 1988, Steiner, ao falar sobre a figura do poeta, afirma que todas as grandes obras emanam de um “áspero artifício do espírito contra a morte, a esperança de sobrepujar o tempo através da força da criação” (STEINER, 1988, p. 21). Assim, no poema “Apesar das ruínas”, a linguagem também é afirmada como força criadora diante de um mundo submetido à barbárie do totalitarismo:

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 61, grifos nossos).²⁹

Nesse poema, o eu lírico ressalta justamente as tensões entre o olhar contemplativo e o estado de destruição característico ao momento histórico vivenciado, marcado pelas “ruínas”, que representam a devastação do totalitarismo.

²⁸ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *O nome das coisas*, em que o poema “Dia” foi publicado pela primeira vez.

²⁹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Apesar das ruínas” foi publicado pela primeira vez.

Apesar de um país imerso no contexto do Estado Novo, em que se verificam “processos drásticos, regresso maciço da antiga e indiscutível autoridade majestática do Estado, mas sob a forma violenta do totalitarismo” (LOURENÇO, 1992, p. 26), o eu lírico encontra alento na “força dos sonhos”, ou seja, na luz da criação poética, que, conforme Steiner (1988, p. 56), tem “o poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura”. Ao afirmar “nunca minhas mãos ficam vazias”, verifica-se na construção do poema o único verso que não apresenta rima. Pode-se inferir que o sentido do poema já parece ter sido concluído antes desse verso, o que remete à ideia de um “fecho de ouro” ou verso arremate. Dessa forma, o eu lírico reforça a força da linguagem poética no sentido de oferecer caminhos para repensar as relações do sujeito com o mundo ao seu redor, mesmo diante de um cenário de colapso político-social.

Ao longo de sua obra, Andresen confronta enfaticamente o regime de orientação fascista personificado pela figura do ditador António de Oliveira Salazar, sobre quem escreve “O velho abutre”, um poema extremamente conciso, mas de grande aspereza e consciência política:

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
 A podridão lhe agrada e seus discursos
 Têm o dom de tornar as almas mais pequenas. (ANDRESEN [1962], 2015, p. 489).³⁰

Nesse poema, o eu lírico, por meio do recurso metafórico, compara Salazar a um abutre, imagem que simboliza a ave devoradora de entranhas como uma possível representação da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 8). Desse modo, a autora ironiza a ausência de escrúpulos do governante português, que, ao contrário da ave, que está indissociavelmente ligada à “teia da vida”, manifesta deliberadamente sua vontade opressora, por meio da qual sobressai a falta de sentido ético – realidade do regime ditatorial “petrificado e tirânico que não respeita os valores fundamentais da existência” (MALHEIRO, 2008, p. 82). Ao afirmar que os discursos do ditador “Têm o dom de tornar as almas mais pequenas”, Andresen destaca o quanto a opressão exercida sobre a população afasta o indivíduo da liberdade criadora, que caracteriza tanto a produção quanto a fruição poética, como

³⁰ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Livro sexto*, em que “O velho abutre” foi publicado pela primeira vez.

reflexo de uma atividade desalienante, imanente a um ser fecundador e atento (PEREIRA, 2003, p. 158).

Desse modo, as tensões impostas pela perspectiva de um tempo dividido integram por completo uma concepção poética que aspira à comunhão com o real, aspecto evidenciado também pelo poema “Sinto os mortos no frio das violetas”:

Sinto os mortos no frio das violetas
E nesse grande vago que há na lua.

**A terra fatalmente é um fantasma,
ela que toda a morte em si embala.**

Sei que canto à beira de um silêncio,
Sei que bailo em redor da suspensão,
E possuo em redor da impossessão.

**Sei que passo em redor dos mortos mudos
E sei que trago em mim a minha morte.**

Mas perdi o meu ser em tantos seres,
Tantas vezes morri a minha vida,
Tantas vezes beijei os meus fantasmas,
Tantas vezes não soube dos meus actos,
Que a morte será simples como ir
Do interior da casa para a rua. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 111, grifos
nossos).³¹

A consciência da morte é dissecada ao longo dos versos desse poema, a começar pelo olhar contemplativo lançado para “o frio das violetas”, as quais são associadas pelo eu lírico ao frio, tomado como uma das possíveis representações da morte. Assim, Andresen explora profundamente a experiência de confronto com a barbárie e com o terror: “A terra fatalmente é um fantasma,/ ela que toda a morte em si embala”. Esses versos são permeados por uma consciência fantasmagórica, que é a expressão de um tempo dividido que leva o eu lírico a “cantar à beira de um silêncio”, em consonância com o que propõe Steiner (1988, p. 74) a respeito da produção literária em um período de barbárie:

[...] justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade.

³¹ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Poesia*, em que “Sinto os mortos no frio das violetas” foi publicado pela primeira vez.

No verso “Sei que **p**asso em redor dos mortos mudos”, o eu lírico faz referência tanto aos indivíduos que foram coniventes com a barbárie do regime ditatorial em Portugal como àqueles submetidos a atrocidades, de modo que a consoante oclusiva *p* é um elemento textual que produz um efeito sonoro de projeção, o que evidencia uma reação do eu lírico aos “mortos mudos”, pessoas que se submeteram ou foram submetidas ao regime.

Ainda no contexto em que predomina a fragmentação decorrente do totalitarismo, a poeta escreve o conciso poema “Exílio”:

Exilámos os deuses e fomos
Exilados da nossa inteireza (ANDRESEN [1977], 2015, p. 692).³²

Nesses versos, Andresen retoma a imagem dos deuses como entidades que representam a “união com as coisas mais límpidas e puras da natureza” (CEIA, 2003, p. 188), os quais, diante de um contexto político-social em que a própria palavra perde a inteireza, foram exilados e destituídos de seu caráter simbólico. Assim, o verbo *exilar* é tomado em sua pluralidade de significações, de modo a poder ser entendido tanto do ponto de vista político referente à conjuntura vivida pela autora quanto do ponto de vista histórico, de uma civilização que se perdeu ao longo do projeto representado pela modernidade. Desse modo, o verbo *exilámos* configura a ruptura com “uma civilização originária, em que estivemos” (FERRAZ, 2013, p. 57) e, no verso seguinte, *exilados* remete ao presente fragmentado no qual a própria poesia é tentada pelo silêncio, conforme afirma Steiner (1988, p. 74) sobre a figura do poeta no contexto da barbárie, para quem é “melhor mutilar seu próprio idioma do que conferir dignidade ao desumano”.

O olhar desolador lançado sobre o assombro desumano assume um aspecto central no poema “Marinheiro sem mar”:

Longe o marinheiro tem
Uma serena praia de mãos puras
Mas perdido caminha nas obscuras
Ruas da cidade sem piedade

Todas as cidades são navios

³² A data entre colchetes refere-se à edição original de *O nome das coisas*, em que “Exílio” foi publicado pela primeira vez.

Carregados de cães uivando à lua
Carregados de anões e mortos frios

E ele vai baloiçando como um mastro
Aos seus ombros apoiam-se as esquinas
Vai sem aves nem ondas repentinas
Somente sombras nadam no seu rastro.

Nas confusas redes do seu pensamento
Prendem-se obscuras medusas
Morta cai a noite com o vento

E sobe por escadas escondidas
E vira por ruas sem nome
Pela própria escuridão conduzido
Com pupilas transparentes e de vidro

Vai nos contínuos corredores
Onde os polvos da sombra o estrangulam
E as luzes como peixes voadores
O alucinam.

Porque ele tem um navio mas sem mastros
Porque o mar secou
Porque o destino apagou
O seu nome dos astros

**Porque o seu caminho foi perdido
O seu triunfo vendido
E ele tem as mãos pesadas de desastres**

E é em vão que ele se ergue entre os sinais
Buscando a luz da madrugada pura
Chamando pelo vento que há nos cais

Nenhum mar lavaré o nojo do seu rosto
As imagens são eternas e precisas
Em vão chamará pelo vento
Que a direita corre pelas praias lisas

Ele morrerá sem mar e sem navios
Sem rumo distante e sem mastros esguios
Morrerá entre paredes cinzentas
Pedaços de braços e restos de cabeças
Boiarão na penumbra das madrugadas lentas.
*

E ao Norte e ao Sul
E ao Leste e ao Poente
Os quatro cavalos do vento
Sacodem as suas crinas

E o espírito do mar pergunta:

“Que é feito daquele para quem eu guardava um reino puro
De espaço e de vazio
E ondas brancas e fundas

E de verde frio?” (ANDRESEN [1958], 2015, p. 360-361, grifos nossos).³³

O poema apresentado tem como pano de fundo uma das tensões centrais da obra de Andresen, que se revela entre um tempo dividido e um tempo primordial, idílico, para o qual o eu lírico se volta em busca de uma unidade vislumbrada junto aos elementos da natureza, conforme afirma Paz (1991, p. 56) sobre a criação poética no contexto da modernidade: “a exaltação da natureza é tanto uma crítica moral e política da civilização como a afirmação de um tempo anterior à história”. Assim, a metáfora do marinheiro que “perdido caminha nas obscuras/ Ruas da cidade sem piedade” é uma representação das próprias figuras do poeta e da poesia, que se encontram afastadas de sua essência diante da catástrofe de um momento histórico no qual “o caminho foi perdido” e o triunfo “foi perdido” em virtude da desumanização que emerge do contexto político-social. Andresen utiliza imagens aterradoras, como no verso “Onde os polvos da sombra o estrangulam”, com o objetivo de referenciar a coerção manifestada pelas forças repressivas que emergem do sistema político e as “ruas sem nome” em que o eu lírico vai “Pela própria escuridão conduzido/ Com pupilas transparentes e de vidro”. A cidade é representada como um cenário vazio e desolador, em que, conforme Malheiro (2008, p. 87-88), o homem “não se reconhece nem reconhece o mundo que o rodeia, perdeu-se dentro dele e dentro de si. Esta é a ferocidade de um tempo monstruoso, que corta e atravessa o ser, desagregando a unidade do sujeito”. Assim, esse tempo que afasta o sujeito da poesia faz o eu lírico questionar a perda da identidade dos indivíduos em um contexto de censura e repressão, o que é visível nos versos “o destino apagou/ O seu nome dos astros”, em referência a rupturas político-sociais que manifestam o sentimento e a consciência da discórdia entre poesia e sociedade, concebida como o tema central, muitas vezes secreto, da poesia moderna (PAZ, 1991, p. 11).

Ao longo do percurso poético, o eu lírico atravessa as ruas da cidade procurando superar a falta de perspectivas diante de um cenário aterrador e de desumanização em curso, que o leva a afirmar, a respeito do personagem do marinheiro, que: “Nenhum mar lavará o nojo do seu rosto”. Desse modo, ainda que persiga a superação do cenário desolador por meio da linguagem poética, que,

³³ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Mar novo*, em que “Marinheiro sem mar” foi publicado pela primeira vez.

conforme Paz (1991, p. 67), enuncia um tempo “da ‘vida anterior’, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas”, resta ao eu lírico anunciar a morte do personagem marinheiro/poeta “sem mar” e “sem navios” em face de uma experiência destituída de significado decorrente do estado de barbárie.

Nos últimos versos, o poema ressalta uma forte ressonância mitológica, segundo a qual a poeta se volta para uma interlocução com o próprio “espírito do mar” enquanto representação do subconsciente, fonte também de correntes que podem ser mortais ou vivificadoras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 592). Anunciam-se, assim, as imagens idílicas de “espaço e de vazio” e de “ondas brancas e fundas” que evidenciam a degradação das relações político-sociais de toda uma civilização, cuja esperança se manifesta pela palavra poética, único vislumbre possível da dimensão de um “reino puro”, conforme manifesta Paz (1991, p. 67): o “tempo de antes do tempo, o da ‘vida anterior’”.

3.1 MODERNIDADE E DIMENSÃO CONTEMPLATIVA

Ao longo de sua obra poética, Andresen apresenta diversas tensões provenientes do mal-estar com a modernidade e da barbárie promovida pela experiência de um regime totalitário, as quais evidenciam justamente a capacidade da obra da autora de propor reflexões sobre as relações entre homem e natureza, segundo uma perspectiva ecocrítica. Dessa forma, as imagens que evocam a natureza são capazes de “desocultar a aparência do sensível das coisas, a sua essência, trazendo nesse processo a consciência recuperada da origem de tudo” (PEREIRA, 2003, p. 152). No sentido de uma tomada de consciência, Andresen se propõe a desmistificar um regime ditatorial caracterizado como uma “ficção ideológica, sociológica e cultural [...] de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho” (LOURENÇO, 1992, p. 27). Sob essa ótica de caráter pessimista, a autora lança o seu olhar também para a “percepção da morte que está na origem das diversas formas de dualidade que atravessam essa obra” (TAVARES, 2013, p. 171).

A esse respeito, diversos poemas de Andresen evidenciam percepções relacionadas à morte, como é o caso de “As parcas”, que apresenta uma aguda consciência da finitude por meio da alusão às parcas – ou moiras –, figuras

mitológicas responsáveis por tecer o fio do destino humano e cortá-lo com suas tesouras quando bem entendiam (BULFINCH, 2002, p. 15). Denominadas Clotos, Láquesis e Átropos, esta última responsável por cortar o fio da vida (BRANDÃO, 2013, v. 1, p. 243), as parcas representam o destino individual (BRANDÃO, 2013, v. 1, p. 242), de modo que assim canta o eu lírico:

Atropos a terceira o fio corta

Fulvas Ménades em tigres transformadas
Já seu corpo dividem membro a membro
E o sangue bebem vinho de Setembro

Seu rosto entregam à corrente
Que o leva para o mar de olhos azuis. (ANDRESEN [1994], 2015, p. 839).³⁴

O poema apresentado propõe um tom solene por meio de uma linguagem característica à das odes clássicas, com a presença de inversões sintáticas: a primeira frase inverte o habitual posicionamento entre verbo e predicado e, do mesmo modo, as frases “em tigres transformadas” e “o sangue bebem vinho de Setembro” também apresentam o mesmo recurso. A alusão ao estilo característico das odes clássicas indica um discurso no qual se evidencia a busca por um diálogo ou uma “recondução à Antiguidade Clássica” (RUBIM, 2013, p. 232).

Desse modo, o poema dissecar a consciência da morte e explora a fundo uma visão trágica a respeito da vida, de modo a evocar as ménades ou bacantes, como eram denominadas as sacerdotisas de Dionísio (BRANDÃO, 2013, v. 2, p. 129), o deus do vinho e das orgias – e que simboliza, também, as forças que emergem do inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 146). Mesmo o mar, representação da natureza central na poética de Andresen, símbolo dos “nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 592), adquire uma simbologia relacionada à percepção da morte, conforme denotam os versos finais: “Seu rosto entregam à corrente/ Que o leva para o mar de olhos azuis”. Conforme Ceia (2003, p. 134), as parcas se revelam como as “portadoras do ‘puro tempo’, na mitopoesia de Sophia, porque só os deuses têm poder sobre o tempo”. Para o autor, essa ação devoradora do tempo quebra o elo entre o ser e a natureza criadora (CEIA, 2003, p. 110) e é um dos

³⁴ A data entre colchetes refere-se à edição original de *Musa*, em que “As parcas” foi publicado pela primeira vez.

principais motivos de tensão na poesia andreseana, que aponta para um vínculo indissociável entre a consciência da finitude e a “busca artística da verdade nua, não oculta” (RUBIM, 2013, p. 235).

De maneira análoga, o poema “Terror de te amar” situa certa perspectiva pessimista na obra da autora, ao lançar o olhar diretamente para a ideia de finitude:

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo.

Mal de te amar neste lugar de imperfeição

Onde tudo nos quebra e emudece

Onde tudo nos mente e nos separa. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 237).³⁵

Nos versos apresentados, observa-se uma importante característica da obra andreseana, que

em momento nenhum cede ao lirismo amoroso, na clave sentimental das cantigas de amigo. Seus poemas de amor colocam o sentimento numa altitude inacessível aos sentidos elementares, pois a maturidade e a privilegiada intuição a proibiram de situar noutra plano as questões do coração. (MOISÉS, 2013, p. 463).

Assim, a ideia de um “lugar de imperfeição” remete diretamente à angústia perante a finitude, presente em diversas passagens da obra de Andresen. Essa angústia encontra ressonância em sua relação com a modernidade, uma vez que a perspectiva de que “tudo nos quebra e emudece” é o fator que guia a busca de “um real originário que se vislumbra em termos de ‘aliança’, ‘unidade’ reconquistada” (PEREIRA, 2003, p. 145).

A perspectiva de um olhar voltado para a angústia em relação à finitude se faz presente também na série de poemas intitulada “Homenagem a Ricardo Reis”. Esses poemas apresentam um intenso diálogo com o heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, que, por sua vez, lança seu olhar à poesia da Antiguidade Clássica e, ao mesmo tempo, reflete uma concepção poética pertinente à primeira metade do século XX. Reis é definido por Fernando Pessoa como o heterônimo em quem colocou “toda a sua disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (PESSOA, 1986, p. 199). Assim, a concepção de disciplina e de

³⁵ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Terror de te amar” foi publicado pela primeira vez.

retorno à Antiguidade Clássica aproxima o universo do heterônimo à criação poética de Andresen, motivo pelo qual a poeta escreve uma série de poemas em forma de homenagem ao heterônimo, de modo a evocar, inclusive, aspectos formais pertinentes ao estilo ricardiano.

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

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

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

Não creias na demora em que te medes.
 Jamais se detém Kronos cujo passo
 Vai sempre mais à frente
 Do que o teu próprio passo. (ANDRESEN [1972], 2015, p. 599).³⁶

No poema apresentado, o eu lírico inicia o seu discurso com a adoção do tom solene típico da linguagem de Ricardo Reis e estabelece um diálogo com Lídia, uma das musas para quem o heterônimo se dirige em suas odes – e que também é evocada na poesia horaciana³⁷. Assim, Andresen emprega em sua ode uma série de dois versos decassílabos (“Não creias, Lídia, que nenhum estio/ Por nós perdido possa regressar”) seguidos de dois versos hexassílabos (“Oferecendo a flor/ Que adiámos colher”), o que evidencia um rigor formal que dialoga com as odes clássicas. Dessa forma, ainda que se aproxime à ideia central de disciplina que domina toda a arte poética ricardiana (SEABRA, 1974, p. 111), a obra de Andresen revela, em termos de conteúdo, uma oposição essencial à ideia de abdicação que caracteriza a postura do heterônimo pessoano, de modo a valorizar o “ser”, conforme ressalta Lourenço (2013, p. 149, grifos nossos):

³⁶ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dual*, em que a série “Homenagem a Ricardo Reis” foi publicada pela primeira vez.

³⁷ Quintus Horatius Flaccus (65 a.C.-8 a.C.), poeta lírico e satírico romano, escritor de odes de caráter clássico inspiradas por ideais epicuristas.

[...] “ser” na sua aceção plena implica não só encarar cada dia como oportunidade irrepitível, mas também **perceber que o rasto do não vivido impede a participação inteira no presente**: é uma amarra cumulativa a todos os dias passados que não foram vividos na sua plenitude e cujo rasto indelével boicota a possibilidade de se viver plenamente o dia de hoje.

Assim, o eu lírico evoca Lídia e afirma a ela para não crer nas ilusões construídas com base em apegos a aspectos ilusórios, dado que “Cada dia te é dado uma só vez/ E no redondo círculo da noite/ Não existe piedade/ Para aquele que hesita”. O eu lírico ressalta, portanto, uma atitude participativa perante a experiência do real, associada, em grande medida, à definição de Lourenço (2013, p. 150) de que “não há, pois, definição mais andreseniana de viver do que essa ideia de se estar atento à realidade imanente, para dela haurir poesia”. Com base nisso, o eu lírico apresenta a imagem da flor que deve ser colhida, ou seja, a ideia de que é preciso estar atento à realidade imanente, dado que “Não existe piedade / Para aquele que hesita”, conforme a perspectiva de iminente fatalidade representada pela figura de Kronos, aquele que

Tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Réia. Simboliza a fome devoradora da vida. O desejo insaciável. Muito mais que isso: com ele começa o sentimento de duração e, mais especificamente, o sentimento de uma duração que se esgota [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 308).

Assim, com base em um sentimento de aceitação da finitude, o eu lírico afirma: “Não creias na demora em que te medes./ Jamais se detém Kronos cujo passo/ Vai sempre mais à frente/ Do que o teu próprio passo”, de modo a reforçar, apesar da presença da morte, o vivido como motor da criação poética, fator que reforça a dimensão ontológica da poesia andreseana (LOURENÇO, 2013, p. 150). Do mesmo modo, em novo diálogo com Ricardo Reis, a poeta escreve a seguinte ode:

III
Ausentes são os deuses mas presidem.
Nós habitamos nessa
Transparência ambígua.

Seu pensamento emerge quando tudo
De súbito se torna

Solenemente exacto.

O seu olhar ensina o nosso olhar:
 Nossa atenção ao mundo
 É o culto que pedem. (ANDRESEN [1972], 2015, p. 601).³⁸

Em novo texto que se aproxima do tom solene apresentado nas odes ricardianas, o eu lírico andreseano se distingue por sugerir uma postura participativa do sujeito em relação à vida, o que contraria o aspecto de renúncia que predomina na poética de Ricardo Reis. Isso é atestado pelos versos “Seu pensamento emerge quando tudo/ De súbito se torna/ Solenemente exacto”, nos quais o eu lírico se refere ao pensamento dos deuses e revela uma poética em que, conforme a própria visão da autora no ensaio *O nu na Antiguidade Clássica*, “o mundo natural é entendido como divino” (ANDRESEN, 1978, p. 21); imanente à natureza, de modo a tornar tudo “Solenemente exacto”. Desse modo, a separação ou o esquecimento dos antigos deuses é o fator de tensão que gera um vazio e quebra essa união do homem com a natureza (FERREIRA, 2013, p. 45), de forma a assinalar uma busca por religação com base no olhar lançado para as formas da natureza e para a contemplação dos seres e elementos dela, conforme atestam os versos: “Nossa atenção ao mundo/ É o culto que pedem”.

Observa-se, portanto, o caráter de oposição entre as visões de mundo do eu lírico andreseano e do heterônimo pessoano:

[...] o que separa Sophia de Ricardo Reis, sob o mesmo fascínio clássico ou pagão, são diferentes antropologias: diferentes leituras da posição ou do lugar do homem em face de um mundo que se distingue pela naturalidade da presença divina. (RUBIM, 2013, p. 235).

Assim, Andresen busca constantemente “celebrar uma aliança cuja experiência se torna visível e sensível na morfologia espacial grega” (RUBIM, 2013, p. 236). Nesse contexto, o olhar unificante em relação aos elementos da natureza proposto pela poeta configura um estado de consciência em que “a poesia surge como a mais alta forma do ser” (LOURENÇO, 2013, p. 150).

Enquanto poeta agudamente consciente da finitude e, ao mesmo tempo, que alude à naturalidade da presença divina em sua obra, Andresen busca confrontar

³⁸ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dual*, em que a série “Homenagem a Ricardo Reis” foi publicada pela primeira vez.

um modelo de progresso que promove a separação em relação a uma “busca artística da verdade nua, não oculta” (RUBIM, 2013, p. 235). Sob essa ótica, pode-se destacar o poema inicial da obra *Coral*, “Depois da cinza morta destes dias”:

Depois da cinza morta destes dias,
 Quando o vazio branco destas noites
 Se gastar, quando a névoa deste instante
 Sem forma, sem imagem, sem caminhos,
 Se dissolver, cumprindo o seu tormento,
A terra emergirá pura do mar
De lágrimas sem fim onde me invento. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 219,
 grifos nossos).³⁹

No poema apresentado, destacam-se alguns elementos simbólicos, como a cinza, “por excelência um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 247), que anuncia um cenário em que predomina a visão voltada para a morte, ou seja, para a “nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 247). Do mesmo modo que associa a imagem da cinza morta aos dias, o eu lírico associa as noites a um vazio branco, no qual predomina a “névoa deste instante” enquanto “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 634). Assim, conforme as imagens apresentadas nos versos iniciais, há a predominância de um cenário vinculado às imagens de extinção da vida e de uma visão turva da realidade.

No poema, observa-se também a busca pela redenção das angústias decorrentes do contexto opressor vivenciado pelo eu lírico, caracterizado pela “cinza morta” dos dias e pelo “vazio branco” das noites. Essa redenção é sugerida pela evocação do olhar voltado para a natureza, representada sobretudo pela imagem marítima, da qual “a terra emerge pura”. Apesar da constante angústia advinda de um mal-estar relacionado “à névoa” do “instante/ Sem forma, sem imagem sem caminhos”, a dimensão contemplativa é apresentada como uma ferramenta para a “investigação de uma ordem superior cujo horizonte é o conhecimento ou, mais literalmente, a descoberta da ordem do universo” (RUBIM, 2013, p. 235). O instante

³⁹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Depois” foi publicado pela primeira vez.

de contemplação, portanto, configura o último refúgio de uma sociedade para a qual “a existência foi submetida a duras e temíveis privações” (LOURENÇO, 1992, p. 23)

Dessa forma, a expressão poética voltada para as formas da natureza atinge seu ápice à medida que a poeta se afasta de uma realidade fragmentada e desencantada para se aproximar de um contexto no qual “o tempo apaixonadamente/ Encontra a própria liberdade”:

Aqui nesta praia onde
 Não há nenhum vestígio de impureza,
 Aqui onde há somente
 Ondas tombando ininterruptamente,
 Puro espaço e lúcida unidade,
 Aqui o tempo apaixonadamente
 Encontra a própria liberdade. (ANDRESEN [1958], 2015, p. 372).⁴⁰

No poema apresentado, os versos novamente propõem uma cadência rítmica que remete ao ir e vir das ondas no mar, conforme a disposição de versos mais curtos (“Aqui nesta praia onde”/ “Aqui onde há somente”) e mais longos (“Não há nenhum vestígio de impureza,”/ “Ondas tombando ininterruptamente”), apresentados de maneira intercalada. Novamente, o motivo central do poema é a perspectiva da “unidade” segundo o observar das “Ondas tombando ininterruptamente”. O eu lírico destaca a experiência de liberdade vivenciada junto à natureza; para isso, evoca a praia onde “Não há nenhum vestígio de impureza” e onde, de fato, constata uma “lúcida unidade”, uma vez que o olhar contemplativo, na obra de Andresen, revela “através da efusão lírica a fecundidade de uma percepção da realidade primeira e originária, donde brotaram todas as coisas” (PEREIRA, 2003, p. 76-77).

Em sentido oposto à exaltação contemplativa lançada para as formas da natureza, é possível analisar as diversas tensões entre a busca por unidade e as contradições modernas expostas no poema “Cidade”. Nele, Andresen também aprofunda as angústias relacionadas à modernidade mediante a exposição de um notável sentido disfórico em relação à vida urbana e moderna:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
 Ó vida **suja, hostil, inutilmente gasta**,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,

⁴⁰ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Mar novo*, em que o poema “Liberdade” foi publicado pela primeira vez.

Montanhas sem nome e planícies mais vastas
 Que o mais vasto desejo,
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo
 Os muros e as paredes e não vejo
 Nem o crescer do mar nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes. (ANDRESEN [1944], 2015, p. 179, grifos nossos).⁴¹

Esses versos apresentam o espaço urbano por meio de adjetivações com conotação pejorativa, como *suja*, *hostil* e *inutilmente gasta*, em oposição às imagens relacionadas à natureza, como “o mar e as praias nuas”, “ondas brancas” e “florestas verdes”, que caracterizam a aproximação a um sentido de unidade, no qual a poesia se revela como fundação do ser (PEREIRA, 2003, p. 159). Observa-se, portanto, que na poética de Andresen “a natureza surge como um modelo a ser seguido, desprovida da presença e da força de trabalho humanas” (POMA, 2019, p. 178). A linguagem, por sua vez, revela-se como uma forma de aproximar o indivíduo às formas da natureza mediante um apelo que pode ser associado ao pensamento ecocrítico, que propõe maior sensibilidade e menos aspiração arrogante de controle em relação à biodiversidade (BICCA, 2018, p. 165). No poema “É esta a hora”, Andresen evidencia um momento em que o silêncio se torna também um caminho para a contemplação:

É esta a hora perfeita em que se cala
 O confuso murmurar das gentes
 E dentro de nós finalmente fala
 A voz grave dos sonhos indolentes.

É esta a hora em que as rosas são as rosas
 Que floriram nos jardins persas
 Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram.
 É esta a hora das vozes misteriosas
 Que os meus desejos preferiram e chamaram.
 É esta a hora das longas conversas
 Das folhas com folhas unicamente.
 É esta a hora em que o tempo é abolido
 E nem sequer conheço a minha face. (ANDRESEN [1947], 2015, p. 132).⁴²

⁴¹ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Poesia*, em que o poema “Cidade” foi publicado pela primeira vez.

⁴² A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Dia do mar*, em que o poema “É esta a hora” foi publicado pela primeira vez.

No poema apresentado, o eu lírico propõe uma “hora perfeita” na qual se verifica o silêncio absoluto, para que possa falar a voz “dos sonhos indolentes”. Assim, a voz do eu lírico caminha para uma perspectiva de recolhimento e contemplação na qual “as rosas são as rosas”, isto é, são percebidas conforme a visão de um ser “atento e escutador da natureza” (MORNA, 2013, p. 161). Nesse contexto, a autora emprega o recurso intertextual ao evocar os poetas persas dos séculos XIII e XIV Saadi e Hafiz, que viram as rosas conforme um olhar atento para a realidade e puderam amá-las.

No cenário descrito pelo poema, verifica-se a presença de vozes misteriosas e “conversas/ Das folhas com folhas unicamente”, ou seja, um contexto em que o silêncio sutilmente auxilia o eu lírico em seu percurso contemplativo, conforme as ideias de Alain Corbin (2019, p. 9), para quem

[...] existem lugares privilegiados onde o silêncio impõe a sua sutil onipresença, nos quais se pode, particularmente, realizar a sua esculta, lugares onde, frequentemente, o silêncio aparece como um doce barulho, leve, contínuo e anônimo.

O silêncio configura-se, assim, como “o lugar interior do qual a palavra emerge” (CORBIN, 2019, p. 7), a ponto de o eu lírico afirmar que “É esta a hora em que o tempo é abolido”, de modo a já não mais reconhecer, inclusive, a sua própria face, imerso em um momento de contato íntimo com a poesia. Em relação aos recursos textuais do poema, verifica-se a presença de um esquema regular de rimas (ABAB CCDCDC) que é quebrado apenas nos três últimos versos, à medida que é possível verificar também uma ruptura sob o aspecto do conteúdo, segundo a percepção de que “o tempo é abolido”. Com base no ideal de um convívio mais harmonioso entre o humano e o não humano, a poeta apresenta, no poema “Pirata”, mais tensões decorrentes do momento histórico vivenciado:

Sou o único homem a bordo do meu barco.
Os outros são monstros que não falam,
Tigres e ursos que amarrei aos remos,
E o meu desprezo reina sobre o mar.

Gosto de uivar no vento com os mastros
E de me abrir na brisa com as velas,
E há momentos que são quase esquecimento
Numa doçura imensa de regresso.

A minha pátria é onde o vento passa,
 A minha amada é onde os roseirais dão flor,
O meu desejo é o rastro que ficou das aves,
E nunca acordo deste sonho e nunca durmo. (ANDRESEN [1950], 2015,
 p. 87, grifos nossos).⁴³

Nesse poema, como é frequente na obra de Andresen, os elementos sonoros assumem lugar de destaque, de modo que a autora simula a cadência que caracteriza o ritmo da navegação em alto-mar, por meio do uso constante de aliterações: em *b*, no primeiro verso: *bordo* e *barco*; em *r*, no terceiro verso: *amarrei* e *remos*; em *v*, no início da segunda estrofe: *uivar*, *vento* e *vela*; e também com os fonemas em *s* que compõem *rastro* e *regresso*. Assim, esses recursos sonoros, empregados de maneira constante, possibilitam a assimilação de sonoridades como a da passagem do vento e a do ritmo de ir e vir das ondas do mar.

Ainda, nessa atmosfera criada pela autora se introduz uma visão sobre uma realidade em que predomina o desencanto e pela qual o eu lírico manifesta total desprezo. A autora metaforicamente associa a figura do pirata à busca pela linguagem poética em uma modernidade fragmentada, na qual o eu lírico aspira a uma “doçura imensa de regresso”, que vislumbra o retorno ao estado de harmonia entre o humano e a natureza, conforme atestam os versos “A minha pátria é o vento que passa,/ A minha amada é onde os roseirais dão flor,/ O meu desejo é o rastro que ficou das aves”. As percepções decorrentes dessa análise vão ao encontro de uma premissa ecocrítica, segundo a qual:

[...] não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. (GUATTARI, 2001, p. 3).

Conforme essa premissa ecocrítica de reorientação social e cultural, é possível analisar também o poema “Chamei por mim quando cantava o mar”:

Chamei por mim quando cantava o mar
 Chamei por mim quando corriam fontes
 Chamei por mim quando os heróis morriam

⁴³ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Pirata” foi publicado pela primeira vez.

E cada ser me deu sinal de mim. (ANDRESEN [1950], 2015, p. 77, grifos nossos).⁴⁴

Nesses versos, o recurso do encadeamento, cuja característica é “repetir de verso a verso fonemas, palavras, frases e até um verso inteiro” (BANDEIRA, 2009, p. 1222), adquire fundamental importância. Assim, os três versos iniciais seguem a mesma estrutura de frase (“Chamei por mim quando”), seguida de ações que tomam como sujeito o mar, as fontes e os heróis, respectivamente. O resultado da repetição dessa estrutura sintática é a criação de um efeito de ampla ressonância, que sugere uma contínua e interminável busca pela própria identidade por parte do eu lírico, diante de um cenário de fragmentação. O desfecho do poema rompe com a estrutura frasal dos três primeiros versos, o que representa uma síntese que aglutina todas as sentenças anteriores, uma vez que o eu lírico afirma que cada um dos seres evocados “me deu sinal de mim”.

Nesse sentido, as diversas evocações dos seres e dos elementos naturais representam, na obra andreseana, “marcos de uma peregrinação interior que é também a demanda de uma identidade por encontrar” (MACEDO, 2013, p. 68). Conforme a dimensão do “cantar” sugerida pelo eu lírico, cada ser evocado engendra a possibilidade de uma tomada de consciência, uma vez que “céu, mar, árvores, rochas, corpos – são restituídos como emblemas de um mundo intemporal de totalidade perdida” (MACEDO, 2013, p. 68), no qual a linguagem poética configura um refúgio em que é possível repensar noções de identidade e as relações de dominação de caráter antropocêntrico.

⁴⁴ A data entre colchetes refere-se à edição original do livro *Coral*, em que o poema “Chamei por mim quando cantava o mar” foi publicado pela primeira vez.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, buscou-se debater alguns dos aspectos centrais da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta cuja “intuição se avigora na razão direta das profundezas que alcança” (MOISÉS, 2013, p. 462) e que apresenta um temperamento lírico imantado pelo real concreto (MOISÉS, 2013, p. 463) particularmente conflituoso em relação à modernidade e ao pensamento antropocêntrico pautado por formas de dominação e controle sobre a natureza. As análises de poemas realizadas ao longo deste estudo foram estruturadas com base na discussão do modelo de progresso difundido a partir da modernidade e, em sentido mais específico, relacionadas à discussão dos impactos causados na vida e na obra poética da autora pelo contexto político-social salazarista, principalmente enquanto regime coercitivo responsável por cercear as manifestações artísticas, elemento que, segundo Andresen, é essencial para conferir a “liberdade e a dignidade do ser” (ANDRESEN, 2015, p. 894).

Desse modo, verificou-se que a obra andreseana constantemente propõe uma perspectiva de consonância entre a palavra e a contemplação dos seres e elementos da natureza, uma vez que “a sua relação de percepção, de significação, de identificação quer a inteireza” (FERNANDES, 2019, p. 246), de modo a propor, pela linguagem poética, uma noção de temporalidade oposta à perspectiva de fragmentação do ritmo da vida que se instaura a partir da modernidade.

Diante de tais aspectos relacionados à vivência e à linguagem da autora, foi possível constatar que, ao buscar repensar as relações entre o humano e a natureza, Andresen estabelece em sua obra, em consonância com uma perspectiva ecocrítica, um panorama que atenta constantemente para a “interdependência de todas as coisas vivas” (BICCA, 2018, p. 164). Assim, sua criação poética é concebida, conforme as próprias palavras da autora, como a sua “explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Nesse contexto, em muitos de seus poemas o eu lírico assume uma identificação total com as representações dos elementos da natureza e propõe, por meio da linguagem poética, uma “consciência recuperada da origem de tudo” (PEREIRA, 2003, p. 152). Assim, cada ser ou elemento natural evocado na obra da

autora – como o mar, o vento, as árvores, o jardim e os animais – alude à possibilidade de uma relação mais justa entre o humano e o não humano.

Ao admitir a linguagem poética como mediadora entre o pensamento e as representações dos demais seres que contempla, Andresen afirma também a dimensão atemporal de sua poética. Mediante a proposição de uma linguagem que concebe o olhar contemplativo como forma de suscitar reflexões sobre as relações antropocêntricas de dominação exercidas sobre o meio ambiente e que afetam a contemporaneidade, a autora se mostra em consonância com uma visão de mundo ecocrítica, segundo a qual

Grande parte da ecocrítica tem presumido que sua tarefa é superar o antropocentrismo, assim como o feminismo procura superar o androcentrismo. Pretende-se que o argumento metafísico favorável ao biocentrismo **sustente as afirmações morais sobre o valor intrínseco do mundo natural**, o que, por sua vez, alterará nossas atitudes e nosso comportamento para com a natureza. (GARRARD, 2006, p. 246, grifos nossos).

Justamente na contramão de uma visão antropocêntrica, Andresen frequentemente busca em seus poemas transformar o convívio humano por meio da evocação dos elementos naturais, de modo a conceber as representações da natureza por seu valor intrínseco, uma vez que, para a autora, escrever é sempre “uma nova tentativa de recomposição da totalidade” (POMA, 2019, p. 153). Nesse contexto, a corrente de estudos da fenomenologia também representou importante eixo de debate para o presente estudo, pois o olhar concebido na poética da autora se revela como uma forma de buscar aquilo que, de fato, o mundo é para nós antes de qualquer tematização (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12).

Dessa forma, ao longo deste estudo foi possível estabelecer paralelos entre a noção de “desencantamento do mundo” decorrente de um modelo de progresso adotado a partir da modernidade e as múltiplas possibilidades de confronto a esse discurso presentes na obra de Andresen. Assim, foi assimilada também uma perspectiva fenomenológica para compreender a proposta da autora de encontrar na realidade imanente palavras que nomeiam a sua ligação com as coisas a fim de “estabelecer uma aliança” (ANDRESEN, 2015, p. 892), pois, conforme palavras da poeta em seu ensaio “Arte Poética II”, sua arte se manifesta como uma “arte do ser”:

“no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida” (ANDRESEN, 2015, p. 892).

Ao analisar os poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen selecionados para este estudo, pôde-se observar uma constante busca da poeta por afirmar uma libertação em relação a todas as formas de injustiça e dominação disseminadas por um modelo de progresso tecnicista. Essa busca incessante é protagonizada, em sua obra, pelas representações da natureza, de modo que é possível observar, em muitos dos versos analisados, o uso da linguagem sugerindo a quebra de hierarquia entre o humano e o natural. A poesia, assim, faz-se também um espaço voltado para a contestação das diferentes formas de dominação diante de um mundo no qual predomina a noção de desencanto, de modo que cada instante vivido junto às formas da natureza propõe uma experiência mais rica de sentido, na qual é possível tomar consciência acerca dos caminhos que levaram ao “tempo dividido/ Das ruas sem piedade”.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Discurso na Academia Brasileira de Letras [1966]. *In*: POMA, P. (Org.). **Sophia**: singular plural. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Portugal: Porto Editora, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa: Portugal, 1978.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. **Colóquio – Revista de Artes e Letras**, Lisboa, n. 8, 1960.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Organização geral e prefácio André Seffrin. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2009.

BERTOLAZZI, Federico. “O cântico da longa e vasta praia”. Eco atlântico em itinerário mediterrâneo. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

BICCA, Luiz. **Vida cotidiana e pensamento ecológico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. *In*: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 2.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 3.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. Tradução de Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 1997.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Edições Loyola, 2020.

CECCUCCI, Piero. “Ó noite, em ti me deixo anoitecer”. Encanto e sonho da noite na poesia de Sophia. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

CEIA, Carlos. **O estranho caminho de Delfos**. Lisboa: Vega, 1996.

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Vega, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2017.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. *In*: COELHO, Eduardo. **A mecânica dos fluidos**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

CORBIN, Alain. **História do silêncio** – do renascimento aos nossos dias. Tradução de Clinio de Oliveira Amaral. Petrópolis: Vozes, 2016.

DEGUY, Michel. Ecologia e poesia. Tradução de Marcos Siscar. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, jul./dez. 2010.

ELIOT, Thomas Stern. **De poesia e poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERNANDES, Annie Gisele. Sophia, o viver, o real, o mundo. Ou apenas poesia. *In*: POMA, P. (Org.). **Sophia**: singular plural. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

FERRAZ, Eucanaã. Sophia: cesteira e cesto. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

FERREIRA, José Ribeiro. **Temas da poesia de Sophia**: rumor de mar. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2008.

JÚDICE, Nuno. Luz e desenho em Sophia. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

LANCIANI, Giulia. Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra. **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. *In*: POMA, P. (org.). **Sophia**: singular plural. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

LOURENÇO, Frederico. O não vivido na obra poética de Sophia. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

MACEDO, Helder. Sophia: casa branca em frente ao mar enorme. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

MALHEIRO, Helena. **O enigma de Sophia**: da sombra à claridade. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. “Imagens e som no mundo de Sophia”. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. *In*: **Cadernos de literatura comparada**: literatura e identidades. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Porto: Universidade do Porto, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido**: a natureza humana. Tradução de Hermano Neves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

MORNA, Fátima Freitas. Momentos de silêncio no fundo do jardim: a efabulação como poética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

NAHAS, Nathália Macri. Contos exemplares: o circuito dos conflitos. *In*: POMA, P. (Org.). **Sophia**: singular plural. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

NERY, Isabel. **Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2019.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do Romantismo à Vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, Luís Ricardo. **Sophia de Mello Breyner Andresen**: inscrição da Terra. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PESSOA, Fernando. **Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

POMA, Paola. Sophia e as formas fraternas. *In*: POMA, P. (org.). **Sophia**: singular plural. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

ROCHA, Clara. Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 132/133, abr. 1994.

RUBIM, Gustavo. O recorte do corpo: Sophia – Ricardo Reis – e a forma humana. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

SANTOS, José Manuel dos. Sophia e a felicidade. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SERRES, Michel. **O contrato natural**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SOUSA, Carlos Mendes de. Sophia e a dança do ser. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAVARES, Maria Andresen Sousa. Entre a sombra e “a luz mais que pura”. Sobre o espólio e a poesia de Sophia. *In*: TAVARES, M. A. S. (org.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**: actas do Colóquio Internacional. Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013.