



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

**LÍRICA LÍQUIDA:
A ÁGUA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE SOPHIA ANDRESEN**

ISADORA SANTOS FONSECA

**MANAUS
2016**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ISADORA SANTOS FONSECA

**LÍRICA LÍQUIDA:
A ÁGUA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE SOPHIA ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como requisito para obtenção do título de mestra.

Orientadora: Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

**MANAUS
2016**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

F676I Fonseca, Isadora Santos
Lírica Líquida : a água na poesia de Cecília Meireles e de Sophia
Andresen / Isadora Santos Fonseca. 2016
123 f.: 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Cecília Meireles. 2. Sophia Andresen. 3. poesia. 4. água. 5.
subjetividade. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

ISADORA SANTOS FONSECA

“LÍRICA LÍQUIDA: A ÁGUA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE
SOPHIA ANDRESEN”

Banca Examinadora:



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



Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo- **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas - UEA



Profa. Dr. Gabriel Archanjo Santos de Albuquerque - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Allison Marcos Leão da Silva- **Suplente**
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Dedicatória

Ao meu tio Luiz Carlos Santos (*in memoriam*).
Seus conselhos, suas músicas e nosso compartilhar literário
estão vivos em minha mente até hoje.

AGRADECIMENTOS

O exercício de por em papel os meus agradecimentos é tarefa árdua e longa. Sou um sujeito grato pela vida em si, conservo dentro de mim cada momento que gerou gratidão. Tentarei cumprir esse objetivo de forma sucinta, porém completa.

O homem, a subjetividade, na poesia de Cecília Meireles e Sophia Andresen tem a esperança de voltar ao pó da terra do qual veio, a esperança de transcender. Meu primeiro, e particular, agradecimento é ao Deus Criador de todas as coisas perfeitamente poéticas, naturais, às quais os poemas dessas autoras louvam, de forma laica. Agradeço-O pela vida que em cada gota minha pulsa e pela sensibilidade que impregnou em mim e me fez buscar os caminhos do lirismo e chegar até aqui. Obrigada pelas oportunidades que tive na vida, pelos presentes que ganho a cada dia, seja na chuva ou na luz do sol.

Agradeço à minha fantástica e musicista mãe, Patrícia Santos, que me criou para a arte em qualquer caminho que eu escolhesse trilhar. Foi nos mínimos detalhes do seu amor que eu encontrei poesia na vida; obrigada por ser meu amparo, mãe. Agradeço ao meu incentivador pai, Aildon Fonseca, pelos abraços apertados, pelas risadas, pelos cinemas e pizzarias que me fez ir mesmo quando eu precisava estudar. Incluo nesse agradecimento toda a minha família, por acreditar incondicionalmente em mim e na aventura que vivi chamada Mestrado.

Aos meus grandes amigos, doadores de amor para minha vida, minha gratidão pelo sustento e fidelidade. Obrigada por fazerem minha vida fluida, marítima, nascente doce e riacho. A alma de cada um permanece ligada à minha pelas minhas alegres e tristes lágrimas que enxugaram. Não citarei nomes pelo receio de alguma omissão injusta, com a ressalva da minha gratidão às minhas incríveis amigas de mestrado Thays Freitas, Karina Lobo, Ingrid Karina Pinilla e Gisele Brandão, as quais tornaram tudo neste curso muito mais especial do que imaginei.

Meus sinceros e eternos agradecimentos à minha orientadora, Dr^a. Rita Oliveira, por acreditar todo tempo em mim, muito mais do que eu. Obrigada pela dedicação, paciência, carinho de mãe, conversas, livros e demais investimentos. Guardo essa amizade para a vida que prossegue. Sou grata, ainda, aos professores Dr. Marcos Frederico Krügger e Dr. Gabriel Albuquerque pelos sábios conselhos e

orientações proferidos no meu exame de qualificação, os quais foram fundamentais para meu empenho e trabalho.

Agradeço a todos que me ajudaram, em variadas formas, a apresentar um estudo de tema relacionado a este trabalho, em forma de comunicação oral e artigo, intitulado *Convergências na poesia do séc. XX: Astrid Cabral, Cecília Meireles e Sophia Andresen*, na I Jornada de Estudo de Género: As mulheres e a escrita no contexto lusófono e italiano (2014) organizada pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL – FLUL). Oportunidade única a qual contribuiu infinitamente para meu estudo sobre Sophia Andresen, principalmente.

Um trabalho como a dissertação requereu de mim tempo e dedicação exclusiva, o que só foi possível pelos recursos que me foram concedidos em forma de Bolsa para a modalidade Mestrado com dedicação exclusiva pela CAPES/CNPQ, órgão ao qual sou muito grata. Sem esse apoio, esse trabalho talvez não alcançasse esta forma.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – PPGL/UFAM –, na pessoa dos seus funcionários e professores, pela dedicação. Agradeço em especial a prof^a. Dr^a. Nícia Zucolo, que, quando ainda em graduação, escreveu em uma prova minha: “Espero encontrar-te pelas veredas da literatura, Isadora.[...] Quando voltar, quero ver teu nome em um mestrado, seja aqui, seja noutra lugar. Boa vida! Nícia.”. Eis que estou aqui, obrigada pelo incentivo, professora.

RESUMO

A dissertação “Lírica Líquida: a água na poesia de Cecília Meireles e de Sophia Andresen” é o resultado final da pesquisa que teve por objetivo geral analisar alguns poemas dos livros *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles, e *Poesia*, de Sophia Andresen, para estabelecer a expressão da subjetividade nas imagens construídas em torno do símbolo da água. Como um estudo comparado, o cumprimento desse objetivo ocorreu por meio dos objetivos específicos de elencar alguns momentos do século XX capazes de situar as obras escolhidas; estabelecer discussão acerca do processo de criação poética de Cecília Meireles e Sophia Andresen; conceituar subjetividade e alteridade para justificar as suas presenças nos poemas selecionados; e, por fim, estabelecer uma comparação ou por semelhança ou por diferença nos poemas em que os temas e as imagens aparecem relacionados ao elemento da água. Por se tratar de análise de obras literárias, tal estudo foi desenvolvido sob a metodologia de caráter bibliográfico, por meio de sistematização de textos teóricos e de fortuna crítica, além da seleção de poemas pertencentes aos livros escolhidos. Dessa forma, a introdução deste texto traz alguns elementos gerais sobre poesia, a teoria do novo humanismo, de Emmanuel Lévinas, da imaginação material, de Gaston Bachelard e da crítica temática, discutida por Daniel Bergez. O capítulo primeiro é composto por elementos contextuais do século XX que circundou a produção poética das autoras; após isto, é elencada a fortuna crítica de Cecília Meireles e de Sophia Andresen. O capítulo segundo, por sua vez, constitui-se da análise propriamente dita dos poemas selecionados dos mencionados livros. O terceiro capítulo, então, estabelece a comparação por semelhança ou diferença do tratamento dos temas que cada autora faz. Conclui-se esta dissertação fazendo a síntese das discussões apresentadas em cada capítulo e propondo que a relação entre a poesia de Cecília Meireles e de Sophia Andresen favorece que seja feito um estudo de comparação baseado na influência da poesia ceciliana sobre a poesia andreseniana e que a expressão da subjetividade relacionada à imagem da água, análoga ao espelho, suscita alguns questionamentos sobre a relação entre ética e estética.

Palavras-chave: Cecília Meireles, Sophia Andresen, poesia, água, subjetividade.

ABSTRACT

The dissertation “Lírica Líquida: a água na poesia de Cecília Meireles e de Sophia Andresen” (Liquid Lyric: the water in a Cecilia Meireles and Sophia Andresen’s poetry) is the research's final result which main objective was to analyze some poems of the books *Mar absoluto e outros poemas*, by Cecília Meireles, and *Poesia*, by Sophia Andresen, for establishing the subjectivity expression composed by the water symbols. As a comparative study, the objective execution was done through specific objectives which were: list some moments in a XX century, that are able to situate the chosen books; establish a discussion around the creational poetic process used by Cecília Meireles and Sophia Andresen; explain subjectivity and otherness, justifying their presence in the chosen poems; and, finally, establish a comparison or by similarity or by dissimilarity between the poems whose themes and images appear linked to the water element. As a literary analysis, this research was developed through bibliographic methodology, by theoretical and critics texts systematization, as well as selection of poems contained in the chosen books. In this way, this introduction text’s brings some general elements about poetry, the new humanism's theory, by Emmanuel Lévinas, the material imagination theory, by Gaston Bachelard and the thematic criticism theory, considered by Daniel Bergez. The first chapter is composed by contextual elements about the twentieth century that surrounded these author’s poetic production; then, it is listed the literary criticism about Cecília Meireles and Sophia Andresen. The second chapter, by its turn, is constituted by the analysis of the chosen poems in the mentioned books. The third chapter, so, establishes the comparison for similarity or dissimilarity of themes that each one of writers had treated. This dissertation is concluded making a synthesis of the presented discussion in each chapter and proposing that the relation between Cecília Meireles’ and Sophia Andresen’s poetry provides elements for a comparative study based in the influence that cecilian’s poetry has over the andresenian’s poetry and that the subjectivity expression related to the water image, like a mirror, evokes some questions about ethic and static esthetic.

Key-words: Cecília Meireles, Sophia Andresen, comparative study, poetry, water, subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DUAS POETAS DA ERA DOS EXTREMOS	25
1.1. CECÍLIA MEIRELES: DUALIDADES	29
1.2. SOPHIA ANDRESEN: CONCRETUDE E COMPLEXIDADE	35
2. LÍRICA LÍQUIDA: A ÁGUA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE SOPHIA ANDRESEN	45
2.1. <i>MAR ABSOLUTO</i> – HERANÇAS SOBRE-HUMANAS	49
2.1.1. Vozes do mar	51
2.1.2. O espelho das águas	57
2.1.3. A morte do outro	66
2.1.4. O Complexo de Caronte - reflexão a respeito da própria morte	72
2.2. <i>POESIA</i> – MODOS DA PROCURA DA HARMONIA DOS CONTRÁRIOS	78
2.2.1. O desejo de plenitude	79
2.2.2. Dualidade do sujeito poético	83
2.2.2.1. <i>Multiplicidade na dualidade</i>	87
2.2.3. Reflexão sobre a própria morte	89
2.2.4. O desnudamento dos outros	90
2.2.4.1. <i>O sujeito aliado ao outro no embate político</i>	93
3. CECÍLIA E SOPHIA – UNIVERSOS POÉTICOS PARALELOS	96
3.1. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ESTRUTURAIS EM <i>MAR ABSOLUTO</i> E OUTROS POEMAS E POESIA	98
3.1.1. Lirismo e simplicidade por meio de elementos concretos, com linguagem reiterativa ou economia de imagens	98
3.2. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS TEMÁTICAS E DE COMPOSIÇÕES DE IMAGENS	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Lírica líquida: a água na poesia de Cecília Meireles e de Sophia Andresen é um estudo comparado entre as duas poetas¹ de Literatura em Língua Portuguesa a partir do vértice comum encontrado em ambas: a expressão da subjetividade poética por meio de imagens da água.

Ambas as autoras exploram a natureza em suas obras, convergindo na intensidade da presença da natureza, sendo o símbolo aquático um fator de predominância. A composição dessas imagens, porém, não se dá apenas na valorização ou exposição da natureza, senão, outras aproximações e comparações seriam mais fáceis e mais lógicas. Para tal, o entrelaçamento das suas temáticas está delimitado, aqui, nas obras *Mar absoluto e outros poemas* (1945), de Cecília Meireles, e *Poesia* (1944), de Sophia Andresen.

Leva-se em consideração que o estudo comparado entre Cecília Meireles e Sophia Andresen já se estabeleceu em algumas universidades do país. São conhecidas as teses de doutoramento de Jussara Neves Rezende, *A simbolização das imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço* (USP/2006); de Karin Lilian Hagemann Backes, *Mar de poeta – a metáfora do Oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen* (PUC-RS/2008); e a dissertação recentemente publicada por Victor Andrade da Silva Rosa, intitulada *Religações: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes* (UFRJ/2015).

A própria Sophia Andresen reconheceu na colega de ofício um ideal poético que ela também buscava; ambas ansiavam pela pureza lírica transportada para a condição humana, e logo a proximidade poética das duas se tornou reconhecida. As autoras escreveram não apenas poemas, mas também prosa de ficção, embora nessa prosa não abandonassem de forma alguma o lirismo. Os estudos comparados entre ambas as autoras geralmente se dividem ora entre a poesia ora entre a prosa

¹ O tratamento das autoras pelo substantivo poetas ao invés de poetisas, neste texto, é justificado por ambas se denominarem em textos, poemas e em entrevistas preferencialmente com o substantivo masculino poeta. Observa-se, ainda, que essa qualificação não está ligada à discussão específica de gênero, pois as duas autoras tratam as questões humanas de modo indiferenciado em seus poemas. Mesmo quando existe marca de pessoalidade feminina, é quase sempre a presença da subjetividade constituída por todos os outros, todas as possíveis vozes femininas, ou seja, relacionada à alteridade. Possivelmente a qualificação está relacionada ao fato de a palavra poeta, na Grécia Clássica, não ter ainda o correspondente no feminino, vocábulo que só aparece durante no período artístico do Helenismo.

das escritoras. Levando em consideração suas vastas listas de publicações, este presente estudo diverge dos demais por prefixar como material de análise apenas os livros *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles, e *Poesia*, de Sophia Andresen.

Existe na natureza a perfeição das linhas e dos movimentos, o sincronismo dos sistemas e das cores, uma constituição que não é completamente apreendida pelos cinco sentidos humanos. É a partir dessa observação que se chega à noção de essência, de que as coisas possuem traços indispensáveis à sua constituição, sem os quais elas não seriam o que são. A essência da natureza é misteriosa e perfeita. À noção de essência é associada, quase que imediatamente, a noção de poético; o que é poético, portanto, é dotado de uma natureza íntima inefável, por mais que a respeito disso se discorra.

Em *O arco e a lira* (1982), Octávio Paz define a poesia ao mesmo tempo em que situa sua dualidade. Segundo ele,

a poesia revela este mundo; cria outro. [...] Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. [...] Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. (PAZ, 1982, p. 15)

É a união entre o trabalho árduo e a emoção, concedida a poucos; a fundição entre o conceitual, o estético, e a sublime perfeição das coisas das quais o ser humano é o captador, o poeta. Para este, antes de tudo, a poesia é uma necessidade. Necessidade de ser capturada e transformada em palavras que se ajuntam em versos, em música, no seu objeto final: o poema.

Paz, porém, lembra-se da diferença elementar entre poesia e poema. Nem todo texto contém a essencial poesia. Não é um acúmulo de regras, rimas e disposição em versos que faz de um texto um poema: “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos.” (IDEM, P. 16).

Quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. [...] O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. (IDEM, p. 16-17)

Conforme o excerto acima, a união desses fatores torna um poema poético. A conciliação não permite prevalências e sim covalências dentro de um poema, para

que, ao final, as imagens compostas demonstrem significado, plasticidade, sonoridade, contextualidade, poesia.

A água, como melhor explanado mais abaixo, é um dos elementos essenciais de união e de referência na composição das imagens dos livros escolhidos, já que, nas suas variadas formas são empregadas na arte para representar subjetividades. Heráclito afirma que as coisas naturais são puras, perfeitas, por existir uma harmonia gerada por um ponto central onde culmina a tensão entre elementos opostos e, para Sophia Andresen, a poesia é esse ponto de harmonia. A poesia situa-se no vértice de um eixo dicotômico, em que se tangem a natureza (perfeita) e o humano (imperfeito).

Nos livros *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* há a tensão entre homem e a natureza – sendo esta compreendida pelo elemento da água – nos quais ora apenas a natureza é manifestada, ora o ser humano interage com a natureza, ora a natureza o confronta, ora ele é metaforizado na natureza e ora este mesmo ser humano sofre porque está distante da natureza. Em todas essas situações o homem expressa questões de sua subjetividade.

Sophia Andresen escreve que há o jogo dos contrários na obra de sua companheira de ofício,

a poesia de Cecília Meireles é uma poesia construída sobre dualidades. É um equilíbrio de oposições e uma harmonia de contrários. É uma poesia ao mesmo tempo clássica e romântica, objetiva e subjetiva, serena e desesperada, intemporal, desligada, distante e humanamente cheia de paixão e lágrimas (ANDRESEN, 1999, p. 62).

A atitude poética cecilianiana não difere da obra andreseniana e concorda com os pressupostos de Octávio Paz. Em *Mar absoluto e outros poemas* (1945), os temas abordados aproximam-se dos temas da obra de Sophia Andresen com mais intensidade.

Ambos os livros selecionados aqui para análise estabelecem entre si uma conexão temática pela expressão de uma voz que evoca a água, ou lembra, cita e metaforiza algumas de suas formas para declarar a condição do sujeito poético dessa voz, o espectador dessa natureza.

Essa expressão – ou os modos pelos quais cada uma das poetisas elege e organiza a palavra poética, articulados com as imagens da água – é tratada, nesta pesquisa, como subjetividade. A ideia respalda-se na discussão de Alfredo Bosi que, retomando Kant, concorda com a declaração deste filósofo de que o prazer estético

despertado pelo jogo da criação “é puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto.” (BOSI, 2001, p. 15).

Esclarece-se, no entanto, que as subjetividades presentes nos poemas de cada uma das poetisas se expressam no jogo dual com a alteridade, pois a voz poética dirige-se a um interlocutor evocado no poema.

Embora não haja o propósito, nesta pesquisa, de direcionar a discussão para a indissociabilidade do significado poético e ético na obra de ambas as escritoras, grande parte dos temas relativos à ética são tratados de modo implícito na obra de Cecília Meireles, enquanto são tratados de modo menos implícito na obra de Sophia Andresen. Independentemente do modo, as obras das citadas poetisas remetem a questionamentos concernentes ao Eu e ao Outro. Portanto, as construções poéticas de Cecília e de Sophia entrelaçam a estética e a ética, dando ênfase de igual valor para as duas vertentes que podem ser considerada por muitos autores como uma solução heterogênea. Octávio Paz (1982) refere-se ao caráter ético da poesia quando trata da sua dualidade, de que a poesia é conhecimento, reveladora deste mundo e criadora de outro, de que ela faz parte das experiências e sentimentos: “Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. [...] Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo.” (PAZ, 1982. p.15). Ou seja, um dos fatores da dualidade da poesia consiste no entrelaçamento da ética e da estética.

Visando a análise da expressão da subjetividade por meio das imagens aquáticas, empregando estudo comparado, de forma a estabelecer as convergências entre os processos poéticos das autoras, foram estabelecidos os seguintes objetivos: elencar acontecimentos do século XX para situar a produção artística das autoras em questão; discutir semelhanças entre os processos poéticos de cada autora; conceituar subjetividade e alteridade, justificando como a expressão dessa subjetividade e alteridade é utilizada nas obras das duas poetisas; comparar, por semelhança e por diferença, as imagens da água em poemas selecionados de cada uma das duas obras.

O direcionamento temático respaldou-se na ideia do novo humanismo de Emmanuel Lévinas e na de imaginação material por meio do símbolo da água de Gaston Bachelard.

A discussão acerca da constituição do sujeito, bem como da subjetividade, leva ao questionamento: o ser se constitui por si ou por se relacionar com o outro?

Para o filósofo Emmanuel Lévinas, o ser humano constitui-se pela relação com o outro e para o outro. Mas, para chegar à noção de subjetividade o autor traça um caminho que começa na significação das coisas, como cada dado se torna pleno de sentidos para um sujeito, passa pela criação das coisas, sob a influência de si e do outro, para então chegar a um conceito sobre o eu e o outro, a subjetividade e a alteridade.

Lévinas afirma que a expressão humana se desenvolve a partir de significações e sentidos, de acordo com a receptividade e o gesto cultural onde ocorre essa expressão. Em *O Humanismo do outro homem* (2012), o autor afirma existir uma realidade de recepção e significação das coisas a partir da experiência, vindo, em primeiro lugar, a forma física e depois todo o conteúdo sobre essa coisa, no interior da qual se estabelecem metáforas. Assim, ocorre uma consciência que justifica as significações feitas no âmbito da linguagem, levadas pela reflexão das metáforas que utiliza e a finalidade delas. O sentido, portanto, é o resultado da intuição (como origem de toda inteligibilidade), da *noese* (aspecto subjetivo da vivência) e do *noema* (ideia em geral).

A subjetividade influencia a expressão. É necessário que todo o conjunto que constitui o ser atue na significação. Esse processo se inicia quando o ser se produz antes que o objeto seja nele produzido. O sujeito, ao mesmo tempo acolhe o “reflexo” do objeto, opera a reunião de seu ser. Essa é uma operação simultânea que ocorre no sujeito encarnado por meio da visão.

O mesmo ser que clareia o objeto e o torna significante produz, então, objetos culturais (quadros, poemas, melodias) que são a reunião de tudo o que se refere ao ser em determinada época. Nos objetos culturais, exprimir é também adaptar o mundo às necessidades. A expressão, no objeto cultural, reordena a cultura no sentido de revelar a ação do ser encarnado. O corpo do ser está tanto do lado do sujeito quanto do lado do objeto; é a união entre o perceber (subjetivo) e o exprimir (objetivo), já que o ser é sujeito e parte do mundo ao mesmo tempo.

Surge, ainda, a obrigatoriedade relacionada ao outro, alteridade, que implica a saída do eu da sua indiferença rumo à responsabilidade: “o um é para o outro de um ser que se desprende [...] Entre o um que eu sou e o outro pelo qual eu respondo, abre-se uma diferença sem fundo, que é também a não indiferença da responsabilidade” (IDEM, p. 15).

O conjunto do ser se reflete diretamente nas obras dos artistas. Cada uma, porém, reflete-se à sua maneira na mesma cultura e em culturas diferentes. A linguagem poética aproxima as obras de Cecília Meireles e Sophia Andresen. Contudo os temas semelhantes são tratados de formas completamente distintas, apesar de utilizarem a mesma língua para a comunicação.

As interações humanas, ou a ausência delas, exercem sobre a significação não apenas o que fica no ramo da linguagem, mas diretamente na constituição cultural, nos discursos, nos efeitos de sentido. Lévinas afirma que os absurdos que a humanidade presencia são oriundos, ainda, da indiferença das relações humanas.

O espírito excessivamente racional do século XX legou, de certa forma, um déficit às ciências humanas. Os fatos decorrentes dos atos humanos passam a requerer um rigor formal na tentativa de extinguir novas atitudes como aquelas. Esse rigor extinguiu o humanismo, desacreditou no homem, em Deus e na fé de qualquer ordem. Isso suscitou uma angústia profunda na humanidade. Nem a tentativa de retorno para a subjetividade foi capaz de trazer o homem para a manifestação da estrutura do ser. Neste contexto, as atitudes da humanidade estão voltadas apenas para a racionalidade lógico-formal.

A expressão da subjetividade, como dito inicialmente, aparece nos poemas selecionados para análise por meio da composição de imagens associadas ao elemento da água. Essa última aparece multiforme e em múltiplos sentidos.

A água carrega em si uma enormidade simbólica em qualquer cultura. No *Diccionario de los Símbolos* (1986), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant destacam-na, em linhas gerais, como símbolo de fonte de vida, de meio de purificação e de centro de regeneração. Ela representa, ainda, infinidade, germinação e promessa de desenvolvimento.

Como elemento ambivalente, ao mesmo tempo é matriz e, segundo os autores, ameaça de reabsorção. Por isso, rituais como banho e batismo representam um momento passageiro de regressão e desintegração a fim de chegar à reintegração e regeneração. Submergir-se é, pois, voltar-se para a fonte de vida e extrair uma nova força das águas, ainda que haja uma morte simbólica.

Por fim, em todas as civilizações, este é um símbolo carregado de espiritualidade. Na tradição judia e cristã, por exemplo, isso se manifesta nos rios:

“Los rios son agentes de fertilización de origem divino; las lluvias y el rocío portan su fecundidad y manifiestan la benevolência de Dios.” (CHEVALIER, 1986, p. 54)².

Poderia ser a água considerada como uma matriz poética para essas autoras? O filósofo Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013) considera que a água compõe uma matriz para a imaginação poética; ela é uma das fontes “imaginantes” que funciona como alicerce para a criação e a expressão artística. O elemento água se relaciona, então, com o surgimento da poesia e como ela é transcrita para o poema. O cerne da imaginação é o ponto chave, a captação da imagem poética e a transcrição para o poema. Essa teoria permite a análise da criação poética, pois, além das imagens elencadas, demonstra o desenvolvimento da imagem da água no processo de criação poética.

A imaginação material é própria do íntimo do ser, porque dentro dele habita o primitivo e o eterno. Ela pressupõe uma atitude frente às coisas concretas operantes. A composição da obra poética ocorre por meio dessa força a fim de não ser mera transcrição do real, de ter uma causa do coração, mas também não deve ficar apenas no íntimo do ser.

Outro conceito fundamenta para a compreensão da imaginação poética de Bachelard é o devaneio, também tratado pelos teóricos de literatura e de crítica temática, especificamente.

Segundo o crítico Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem* (2002), a literatura é capaz de confirmar o caráter do ser humano. E é pela busca da função “humanizadora” que a literatura também instaura uma busca contextual a fim de complementar a significação para além do aspecto estrutural. Candido lembra que a princípio Gaston Bachelard estabelece o conceito de devaneio como “um estado de passividade intelectual a ser anulado” (CANDIDO, 2002, p. 81-82). Porém, posteriormente, o devaneio se configurou para o filósofo como etapa inevitável e primária no estudo científico. O autor explica:

O devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção e portanto não é uma espécie de resto da realidade; mas estabelece séries autônomas e coerentes, a partir dos estímulos da realidade. Uma imaginação criadora *para além*, e não uma imaginação reprodutiva *ao lado*, para falar com ele. (IDEM, p. 82)

² “Os rios são agentes de fertilização de origem divina; as chuvas e o orvalho ocasionam sua fecundidade e manifestam a benevolência de Deus.” (tradução da autora).

Por fim, para Cadido, o devaneio bachelardiano exemplifica a relação entre a imaginação literária e a realidade concreta do mundo. Esse pensamento é entendido na teoria de Bachelard como um tipo de pensamento imaginativo ou pensamento dotado de matriz criadora, é aquele que inicia o processo de criação poética. A concretização do devaneio em obra necessita da associação deste pensamento à sua matéria, é necessário que a ele seja atribuída uma raiz substancial para que ele não seja qualificado como mero pensamento transitório.

Esse “ambiente” onírico criado está relacionado à sua raiz material. Por isso, o filósofo cria o conceito de fidelidade poética, onde cada elemento material é associado a um tipo de devaneio; cada um tem sua matriz substancial específica que incorre em um tipo de imagem.

Por outro lado, a imaginação material enfatiza que “o ser é antes de tudo um despertar e ele desperta na impressão de uma consciência extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares.” (BACHELARD, 2013, p. 8). Esse indivíduo, portanto, é o portador dos devaneios que permeiam a criação literária, já que as imagens materiais são originadas no seu próprio corpo. O que pode ser estudado dessa matriz de imagem da matéria é apenas o que é externado pela forma de texto, os vestígios adornados e elaborados pelo homem na sua tentativa de permanecer fiel a esse devaneio original, arraigado à matéria e à sedução ao leitor.

A literatura, então, é a linguagem artística produzida por meio de enxertos de imagens materiais. A imaginação material cria imagens além da realidade, é uma realidade adornada, cantada, uma transposição à expressão; por isso o autor se utiliza da poesia para explicá-la.

Inicialmente, Gaston Bachelard traz um estudo sobre a composição da imagem da água a partir do espelho que ela cria; acredita-se que grande parte dos poetas já se utilizou, de alguma maneira, desse espelho nas suas composições poéticas. A água nessa forma enfatiza o sentido da visão. É ao analisar o mito de Narciso que o autor destaca o ato de se contemplar ao espelho como simbolização do ser que olha, ou se olha, e a imagem contemplada traz contentamento a ele próprio ao mesmo tempo em que o afasta da realidade. Segundo o autor, o espelho das águas possui um significado: “a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima.” (IDEM, p. 23).

Nessa idealização pode-se observar a vida em transformação, onde o ser se abre à imaginação e se apropria de uma vida dinâmica. No intervalo entre a imagem não nítida na água e a mente humana nasce a imaginação como idealização narcísica. A imaginação poética da água, portanto, está inicialmente baseada no narcisismo.

Se o espelho, enquanto objeto do homem, cria uma falsa distância, ou falsa interação, o espelho natural da fonte das águas permite “uma imaginação aberta” (IDEM, p. 23), já que não reflete uma imagem completamente nítida e estática como o espelho material. Esse espelho da fonte, portanto, permite a idealização e a continuidade na composição da imagem captada no reflexo. A imagem vista na água é renaturalizada pela interação entre meio natural e homem “imaginante”.

Existe, então, uma regularidade entre devaneios específicos e suas realidades específicas, como no devaneio criado diante do reflexo das águas. O olhar da água, portanto, é um olhar suave, grave e pensativo. Então:

Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do objeto, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas. Os valores sensuais – e não mais os das sensações –, uma vez ligados a substâncias, fornecem correspondências que não enganam. [...] Toda correspondência é sustentada pela água primitiva, por uma água carnal, pelo elemento universal. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora. (IDEM, p.34)

É na superfície das águas claras que se criam imagens do frescor, da leveza e da atmosfera primaveril. A paixão narcísica, por sua vez, serve como base analógica para a criação poética, já que o ser humano e o mundo são narcisistas, e, por consequência disso, seus pensamentos e expressões também o serão.

A água, porém, também permite a criação de imagens pesadas: “o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte.” (IDEM, p. 48). Por isso, a água clara – o espelho da tranquilidade – deve escurecer para mostrar o sofrimento humano; visto que, na arte, a morte e a dor também são belas, pois tratam dos sentimentos do homem. Uma vez escurecida, porém, a água nunca volta a ser clara novamente. Lembrando as imagens narcísicas, percebe-se o definhamento de Narciso, a sua morte lenta após longa contemplação nas águas calmas. As imagens colocadas nos poemas, portanto, formariam uma hierarquia gradativa que vai da água clara ao âmago da água sombria.

Permanece a dúvida sobre o que é o real, as coisas ou seus reflexo, tendo em vista que é por meio do reflexo que as coisas do mundo são duplicadas. Não seria aqui uma reconstrução da mimese? O reflexo não é uma imitação do real? Bachelard, então, analisa que:

a imagem refletida está submetida a uma idealização sistemática: a miragem corrige o real, faz cair suas rebarbas e misérias. A água dá ao mundo assim criado uma solenidade platônica. Dá-lhe também um caráter pessoal que sugere uma forma schopenhauereana: num espelho tão puro, o mundo é a minha visão. (IDEM, p. 52)

Neste sentido, a água cria uma sobreposição de imagens, a superfície do tempo corrido é o passado que só está intimamente ligado à profundidade. O poeta capta e recria o significado da água contemplada, do narcísico, da profundidade e da relação com a morte.

Existe, ainda, o destino da água, que passa do reflexo produzido na superfície para as imagens de suas profundezas, da claridade ao volume e assume as sombras. Porém, a escuridão não é apenas um reflexo das sombras exteriores, é a própria sombra impregnada. Portanto, a água apodera-se da escuridão em atitudes humanas, ela bebe o negror; é a tristeza que mata o homem pouco a pouco.

Não é apenas a água que carrega toda essa densidade, o sangue também é denso. A imagem do sangue, apesar de se originar na água, compõe uma imagem diferente que a da água, que, como dito anteriormente, pode refletir outro tipo de beleza, dentro de suas inúmeras evocações. A água assume, portanto, o papel de “sangue da terra” (IDEM, p. 65).

Por fim, a filosofia da imaginação material bachelardiana se sustenta na afirmação de que o poeta capta o devaneio material na sua forma real e original e apreende o que há de poético nele. As características essenciais do elemento material, neste caso, as da água, servem o teórico de elementos para analogias e explicação da criação poética em suas relações permissivas. É no reflexo e na profundidade da água, portanto, que a imaginação se apropria dessa substância material para a recriação poética da realidade compreendida pelos sentidos, principalmente o da visão.

Tendo em vista que o diálogo entre a poesia de Cecília Meireles e Sophia Andresen, nesta pesquisa, ocorre como estudo comparado, lembra-se que esse modo de abordar a obra, nascido no século XX, tem vários vieses.

Pierre Brunel, em sua introdução ao livro *Compêndio de Literatura Comparada* (2004), observa que não há escritor sem liberdade criadora, debaixo apenas do patamar da influência ou dependência artística de outro autor. A literatura comparada não deve viver sob os ecos das obras primas. Ela se tornaria enfraquecida se colocada sempre sob esse aspecto. O que pode haver no lugar da dependência é uma relação, que não é reduzida à relação imediata, propriamente dita. Esse intermédio pode ocorrer por tradutores, adaptadores, professores, amigos, ou simplesmente pela moda, boato etc. e isso está diretamente relacionado com os estudos de recepção.

Porém, Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada* (2010), estabelece a influência e a imitação como dois conceitos principais sobre o estudo comparado, baseada em Cionarescu.

A influência seria dividida no resultado da soma de relações com qualquer espécie, como a que se dá entre emissor e receptor e uma ordem qualitativa, resultado da relação de contato direto ou indireto com uma obra literária ou autor; essa obra de contato permanece no seu processo de criação independentemente da relação direta ou indireta. A imitação está relacionada com aspectos materiais – “traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (NITRINI, 2010, p. 127). Mas, a influência se distingue da imitação quando, por não estar diretamente ligada a esses aspectos materiais, resulta da modificação destes e da personalidade artística do autor.

Nitrini lembra, então, os cinco aspectos da obra literária, que são passíveis de influência segundo Cionarescu. São eles:

tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (gênero); os recursos estilísticos expressivos; as idéias e os sentimentos (ligados à camada ideológica); e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística de grandes escritores. (IDEM, p. 130)

A influência admite só alguns desses aspectos concomitantes. À medida que a maioria desses aspectos se torna recorrentes na obra de um autor em relação a outro, segundo Cionarescu, mais perto ela chega da imitação, paráfrase ou tradução.

Nitrini lembra, ainda, que para Paul Valéry a influência é fonte de originalidade, é uma afinidade espiritual entre os autores, cada um com seu próprio espírito criador. Segundo ele, existem quatro tipos de influência: influência recebida,

direta; influência exercida por posteridade; influência que o autor exerce sobre si mesmo; por fim, influência por reação, que seria a recusa da influência. A originalidade seria, então, as influências muito bem digeridas, de forma a não se reconhecer a presença de outro autor e não uma originalidade absoluta. O plágio é uma má digestão da influência dos outros, já que os traços destes podem ser reconhecidos.

A comparação feita aqui ocorre no eixo temático dos poemas das autoras e por isso se orienta, de certa forma, pela crítica temática dos textos. A partir do momento em que se pretende estabelecer uma comparação entre as obras de Cecília Meireles e Sophia Andresen, observa-se que cada uma das poetas tem suas particularidades tanto na escrita quanto no tratamento de certos temas. As comparações realizadas são por aproximações, a fim de respeitar a individualidade autoral de cada uma das escritoras escolhidas.

Este estudo comparado é feito, ainda, ou por semelhança ou por diferença. Para tal, foram elencados temas recorrentes nos livros selecionados, os quais serão descritos de acordo com o tratamento de cada autora, e que são combinados à fundamentação teórica para aprofundamento da análise.

Afirma-se, de antemão, que a crítica temática não segue um corpo doutrinário dogmático. Segundo Daniel Bergez, em *A Crítica temática* (2006), as análises oriundas desse tipo de crítica seguem uma espécie de intuição central.

Essa corrente de crítica, surgida da década de 1950, tem três eixos principais: o primeiro, não admite a literatura nos extremos do lúdico e do formal; o segundo, não considera o texto literário como um texto passível de análise completa na qual se esgota a interpretação; por fim, o terceiro eixo – que pode ser considerado a ideia central dessa crítica – a literatura possui caráter espiritual, não restrito ao conhecimento ou experiência. Na verdade, espiritual configura um estado de espírito do poeta no momento da sua composição.

Por esse caráter mais espiritual, a crítica temática tende para a análise de poesia da mesma forma como procedem Albert Begin e Gaston Bachelard, expoentes dessa corrente. Sobre a análise temática de poesia, Bergez lembra que Bachelard afirma³ ser a poesia um despertar, concordando com a ideia de que a poesia possui caráter mais existencial e ontológico a partir do Romantismo, onde a

³ BERGEZ, 2006, p. 99

crítica temática se consolida pela permissão da noção de “tema” como um elemento comum à significação ou mesmo à inspiração entre autores diferentes.

Essa crítica, depois de Marcel Proust, se caracteriza pela superação da veia biográfica e pela concepção de que o processo criador era limitado ao processo artesanal e ao estilo; o estilo constitui-se na associação entre criação linguística e sensível e implica uma percepção de mundo particular.

A obra é uma criação e um “desvelamento” do eu criador. No entanto, essa vertente admite que o autor não é o dono da obra e que esta não é, por sua vez, uma expressão exata da interioridade psíquica desse autor. Gaston Bachelard assume que, na obra, permanece a consciência do ato do escritor e ainda assume que há a consciência do universo criador relacionada com o mundo. Bergez adverte que, para explicar esse “desvelamento” de um eu contemporâneo da obra, a crítica temática costuma evitar relacioná-la com o indivíduo histórico que é seu autor. Ou seja, a crítica temática conduz a um ato de consciência em relação ao mundo.

Do ponto de vista metodológico, a leitura temática se dá por percepção e pela relação acima descrita; ambas se especificam no tempo e no espaço. Na análise, são levantadas as seguintes questões: Quem sou eu? Quando sou eu? Onde sou eu? As percepções têm um largo uso metafórico e um lado substancial, que influencia o “estar-no-mundo”. Neste caso, ela é indissociável a criação. É o pressuposto da crítica temática em que existe uma relação mútua entre sujeito e objeto, mundo e consciência e criador e obra; em todos esses pares correlatos, ambos os lados estabelecem uma ligação recíproca de construção.

Apesar de dar um tratamento parecido às imagens, ao sentido dos textos e à leitura da obra, a crítica temática, porém, opõe-se à crítica psicanalítica quando trata da relação sujeito e obra. Essa crítica não se concentra na extração de símbolos que remetam a aspectos psíquicos do criador. Portanto, ela prefere refletir sobre a imaginação criadora ao invés da origem da obra no psiquismo humano.

O devaneio, então, torna-se um conceito também fundamental na crítica temática. Diferentemente do sonho psicanalítico, o devaneio mantém a consciência entre a imaginação.

Por isso, essa vertente tem característica policentrada, pois é uma espécie de rede onde tudo tem sentido desde que o leitor pertença ao processo de construção junto à obra e ao criador. Assim, esse método rompe, de certa forma, com as doutrinas habituais de crítica literária.

A discussão a cerca dos aspectos gerais do novo humanismo, da imaginação material, do estudo comparado e da crítica temática orienta a discussão aprofundada que se segue capítulo por capítulo deste trabalho.

No Capítulo 1, é iniciada uma discussão acerca dos principais momentos contextuais do século XX. Sugeridos nos poemas analisados, ou mesmo presentes em textos de crítica ou teoria literária de autoria de Cecília Meireles e Sophia Andresen, os momentos elencados neste capítulo constituem o “estar-no-mundo” que as teorias do novo humanismo, da imaginação material e da crítica temática, elencadas acima, afirmam pertencer ao momento criador da obra. Ainda que não sejam determinantes à construção da obra, são fundamentais na construção do pensamento humano e, portanto, do poeta.

Primeiramente, sob os sustentáculos de Eric Hobsbawn, é exposto o contrassenso, tão característicos do século XX, que marca a poética de Cecília Meireles e Sophia Andresen sob o aspecto da dualidade. Outro fator relevante na discussão é o valor atribuído aos aspectos históricos durante a análise e se ocorre sua interferência sobre os sentidos construídos dentro do poema.

É feito neste capítulo, ainda, um levantamento da fortuna crítica sobre Cecília Meireles e Sophia Andresen, destacando o que a maioria dos críticos estabelece por princípios fundamentais na poética de ambas as autoras.

O Capítulo 2, por sua vez, é constituído da análise dos poemas selecionados de forma integral e individual. Aqui, as obras *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília, e *Poesia*, de Sophia, ainda não são comparadas. Baseado também na fortuna crítica de cada autora, este capítulo trata de alguns dos principais elementos característicos de cada poeta, divididos em sessões temáticas cuja análise sugere uma aproximação dos poemas de cada autora, separadamente.

Baseada em Leo Spitzer e Alfredo Bosi, a leitura de poesia sugerida neste capítulo comunga com as teorias citadas anteriormente. São expostos aqui alguns aspectos estruturais dos poemas, o foco está na paráfrase e construção de sentido de cada poema como um todo, sem desfragmentar ou descontextualizar seus versos.

No Capítulo 3, por fim, são elencados os principais temas presentes nas referidas obras a fim de estabelecer a comparação, ou por semelhança ou por diferença, entre Meireles e Andresen. Cada seção deste capítulo traz o devido

tratamento que cada autora faz sobre o tema e como eles podem estar relacionados entre uma autora e outra.

A comparação estabelecida ocorre por meio do entrelaçamento das análises feitas no capítulo anterior com enfoque nas recorrências de imagens constituídas a partir da imagem da água, das quais a água agitada do mar e o espelho das águas calmas são as principais.

1. DUAS POETAS DA ERA DOS EXTREMOS

Noite das coisas, terror e medo
 Na aparente paz dispersa
 Sobre as linhas caladas
 (ANDRESEN, 2003, p. 21).

Um poeta escreve aquilo que vive, aquilo que vê, aquilo em que crê e aquilo que sente, ou o que sente o que os outros sentem, a respeito de tudo o que o circunda. Escreve com base no seu estilo poético que normalmente é influenciado pelo contexto social, já que a arte, em qualquer de suas linguagens, é a expressão dos questionamentos do homem e de suas construções de sentidos.

Octávio Paz afirma que a poesia é “expressão histórica de raças, nações e classes e que nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos, e o homem adquire a consciência de ser algo mais que passagem” (PAZ, 1982, p. 15). O autor acrescenta que o critério histórico não resolve os problemas levantados pela poesia, afinal, é nela que o homem se encontra.

A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema. (IDEM, p. 19).

Embora se possa levar em consideração o contexto relacionado à estética, não se deve fazer a descrição contextual, histórica do poema – nem de qualquer obra literária – muito menos se deve considerar o poema um produto puramente estético, sem interferências externas. Se a história não decifra nem interpreta completamente um poema, ela levanta perguntas e até mesmo circunstâncias que podem ter influenciado na escrita dessa obra. Ela é uma aliada em uma segunda leitura, já que a primeira deve ser crua, apenas do leitor com o poema, longe de interferências externas.

Os versos de Sophia Andresen que epigrafam este capítulo trazem em si marcas do contexto político de Portugal. O terror, evidente ou camuflado, ambienta grande parte de seus poemas. Não diferentemente deste cenário, Cecília Meireles traz uma das consequências das Guerras Mundiais no poema *Balada do Soldado Batista*, conforme os seguintes versos:

Permita
 Deus que acabe essa guerra!
 [...] Oxalá não tenha
 ido para longe... para a África e assista
 horrores... [...] Morreu no mar o soldado Batista.
 (MEIRELES, 1985, p. 114,115)

Observa-se, na poesia de ambas as autoras, um eu desconcertado, uma subjetividade à procura de sentidos ou de uma vida plena. Esse eu é marcado por grandes conflitos sociais, políticos e econômicos, que fez as artistas escreverem a esse respeito.

O século XX foi marcado pelo contrassenso e isso, conseqüentemente, não poderia estar ausente da poesia. As maiores descobertas tecnológicas, as conquistas sociopolíticas, o impulso econômico, os avanços da medicina são contemporâneos das maiores tragédias da humanidade. Esse é o século das duas grandes Guerras Mundiais, inúmeras guerras civis, a Guerra Fria impulsionadora do capitalismo, sob os sustentáculos filosóficos e potencial bélico. É ainda o século que presenciou a ascensão de grandes ditadores e de doutrinas extremistas e racistas, como o nazismo e o fascismo.

Eric Hobsbawm, em seu livro *Era dos extremos: o breve século XX* (1995), discorre sobre alguns dos grandes eventos que permearam esses longos cem anos:

uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou 30 anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise — e, com efeito, para grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. (HOBSBAWM, 1995, p. 10.)

No que se refere à economia, embora tenha ocorrido a crise provocada pela queda da bolsa de valores de Nova York em 1929, as indústrias prosperaram, ajustando-se aos novos modelos de prestação de serviços e produção de bens de consumo. Esses eventos se fizeram acompanhar das transformações morais e sociais de grande parte da população mundial. As transformações tornaram-se muito mais visíveis a partir da década de 50 que, segundo Hobsbawm, foi um dos períodos de maior crise das crenças desde que a sociedade moderna se entendeu como tal, predominando a ruptura com os Antigos.

Intelectuais de concepções diferentes como os racionalistas e os humanistas se uniram na luta contra o fascismo, e, após a derrocada deste, logo se separaram. Houve conquistas materiais no campo científico e tecnológico, enquanto as relações humanas sofreram transformações drásticas, em decorrência do período industrial e capitalista. Segundo o autor, “eram as vozes de gerações perdidas e à deriva” (IDEM, p. 20).

As transformações sociais são constatadas nas artes. Se o poeta é um captador da realidade que o circunda, a poesia do século de extremos manifesta a procura do homem por entender sua recente condição. Na poesia, a ausência do outro, a preocupação com a morte e a solidão, são algumas das consequências dos grandes conflitos no século XX. O homem, desacreditado de sua humanidade, substituída por ideias materialistas, tenta retornar ao que antes lhe dava alento. Assim, as guerras imputaram ao ser humano o desejo de retomada da espiritualidade. A racionalidade não bastava na época em que os avanços científicos favoreciam a produção de armas químicas de destruição em massa e as estratégias de guerra em proporção global. Era necessário buscar algo que trouxesse de volta os valores humanistas, a consciência social. Como a natureza traz imagens de harmonia, pureza e perfeição, ela remete à espiritualidade e à elevação da alma para um estágio além da realidade de crise a qual o homem estava vivendo. Assim, revigora-se a religiosidade ou pelo menos o reconhecimento do poder de uma deidade. Nesse contexto, a maioria dos poemas selecionados de *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* questiona indiretamente a realidade cruel em que o homem está, oposta à realidade da natureza, buscando reaproximá-lo dessa ordem natural. Sophia Andresen chama a atenção para isso na seguinte afirmação:

a minha poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal, fala de uma vida concreta: ângulos da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. [...] Se um poeta diz <obscuro>, <amplo>, <barco>, <pedra> é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade. (ANDRESEN, 1967, p.95 - 96).

Essa declaração de Sophia é reiterada pela observação de Leandro Konder ⁴ de que tanto o leitor quanto o autor e a obra são partes da realidade constituída e que, para ser fiel à realidade objetiva, a subjetividade apresenta vestígios da objetividade. A arte, apesar de estar razoavelmente longe de imposições teóricas, utiliza-se dos sentimentos e das sensações numa espécie de negociação com a teoria. Isso porque o ser humano se orienta a partir de escolhas, decisões, iniciativas, conhecimento do outro, autoconhecimento e expressão. O autor complementa que a arte de expressar a si mesmo por meio da poesia é antiga demais e o fato de essa arte perdurar até hoje sugere a magnitude que ela tem. Isto é uma necessidade humana, já que transforma o objeto das sensações e sentimentos pessoais em objetos de sensações e sentimentos universais que

têm trazido para os homens elementos sensíveis preciosos para eles se conhecerem melhor, para um incessante *descobrimto* – e uma constante *invenção* – de si mesmos [...] O que a poesia nos possibilita – e só ela pode nos possibilitar – é, na linguagem, uma melhor compreensão dos nossos sentimentos por meio da comparação com os sentimentos dos outros; e uma compreensão dos outros por meio da comparação com os nossos sentimentos. A linguagem do poeta não é uma das comunicações e informações; é a da expressão – às vezes desconcertante – da extrema diversidade da condição humana. Existe nela algo de misterioso (KONDER, 2005, p. 14 – 16; grifo do autor)

Rita de Oliveira⁵ afirma que a obra de Sophia Andresen manifesta duas reflexões a respeito do homem: sua impossibilidade de estabelecer um modo de bem viver, o qual a poeta chama de mundo belo-ordenado, embora ele se aproxime desse estado por meio da poesia, e as injustiças geradas pelo homem. A ensaísta ressalta que a poeta chama a atenção para o fato de que os conflitos sociais impedem o homem de escutar e enxergar alternativas para criar outra realidade. Por causa das guerras mundiais e da ditadura militar em Portugal, Sophia Andresen representa, em seus poemas, o homem como seu próprio algoz. Os avanços científicos que deveriam facilitar ou tornar a vida em sociedade mais cômoda agora são utilizados para a dominação, pretexto para a ideia de superioridade de forças militares, ditadores e disseminadores do horror e violação dos direitos humanos. O fato de a poeta ter vivido em uma época de cerceamento da liberdade a coloca na obrigatoriedade consigo mesma de escrever sobre o homem que mutila sua vida.

⁴ *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. 2005.

⁵ *Sophia. Poema de mil faces transbordantes*. 2012

Nelly Novaes Coelho⁶, por sua vez, afirma que a poesia de Cecília Meireles é regida pela ânsia de diálogo com o absoluto, perfeito e divino, e reflexões sobre a morte e a efemeridade da vida. Essa temática é recorrente na literatura, de um modo geral, do século XX; perdido, desorientado e sob a ditadura, o homem busca um modo de se libertar de tudo isso. Esses questionamentos se constituem em algumas das marcas da obra de Cecília Meireles em uma época de crise espiritual. A respeito das marcas de religiosidade na poesia ceciliana, Nelly Coelho afirma:

De autêntico húmus religioso (no exato sentido etimológico do termo latino, *re-ligio*, *re-ligação* do homem ao cosmo ou a Deus), a poesia ceciliana expressa não só a fusão de múltiplas e altas experiências formais e temáticas do século XX, mas principalmente o difícil avançar em meio à fragmentação de valores e paradigmas impostos pelo Modernismo. (COELHO, 2014, p. 2-3)

As duas poetisas apresentam a espiritualidade de forma implícita, buscam o divino no cosmos para dar outro sentido à vida, marcada pela ruptura de padrões sociais e pela injustiça, o que será abordado posteriormente.

1.1. CECÍLIA MEIRELES: DUALIDADES

Cecília Meireles⁷ foi poeta brasileira reconhecida ainda em vida. Paralelamente ao Movimento Modernista, sua obra se concentra em posição ímpar, distinta dos artistas da geração da Semana de Arte Moderna (1922) por causa dos seus conteúdos existenciais, do questionamento da condição da humanidade e do ser em si. Seus poemas tratam da morte, de perdas e de insatisfações. O olhar sutil para todas as coisas, por vezes leve e doce, é de forma alguma ingênuo e caracteriza uma de suas marcas estéticas. É possível, em alguns poemas, notar certo humor e mesmo a crítica ácida. Há, ainda, nos poemas cecilianos, a dualidade;

⁶ *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. 2014

⁷ Nascida no primeiro ano do século XX, em sete de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, e falecida em nove de novembro de 1964, Cecília Benevides de Carvalho Meireles foi uma das maiores vozes femininas da literatura brasileira. Órfã de pai e mãe, a poeta foi criada pela avó açoriana Jacinta Garcia Benevides, tornou-se viúva do artista plástico Fernando Dias no ano de 1935. A temática da morte é recorrente em sua poesia, porém, ainda que densa, é tratada com a leveza característica da sua obra. Sua estreia ocorreu no início de sua juventude com o livro de poemas *Espectros*, em 1919. Mesmo contemporânea do Movimento Modernista brasileiro, que culminou no ano de 1922, porém, a obra ceciliana se destaca por permanecer em linha paralela a este, pois contém como principal marca o espiritualismo e o misticismo. Publicou *Viagem* em 1938, livro pelo qual ganhou o prêmio Poesia da Academia Brasileira de Letras.

o lirismo anda lado a lado com temas e imagens complexas, míticas, associadas à metafísica, à ética e à religiosidade laica.

Leila Gouvêa, no seu livro *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles* (2008), afirma que a própria poeta considerava sua poesia afastada do mundo e que isso, contraditoriamente, se mostra na problematização a respeito do homem, suas experiências, histórias, entendidas, na obra ceciliana, como o “rumor de mundo”. Ou seja, sua poesia “aparentemente se afasta” (GOUVÊA, 2008, p. 16) deste mundo efêmero.

Meireles permaneceu no que Gouvea chama de modo mais íntimo de escrever, seguindo um cunho neossymbolista e espiritualista, pouco empregando as experimentações poéticas dos artistas seus contemporâneos de vanguarda:

Cecília Meireles manteve sempre uma rara e solitária independência, embora os contatos de amizade e a relação com a crítica de Mário de Andrade e Manuel Bandeira tenham sido decisivos para ela. [...] a filiação às fontes de tradição lírica portuguesa, que lhe valeu bons leitores em Portugal, a refinada arte do verso, perfeitamente casada às necessidades expressivas, e a “graça aérea de suas imagens”, conforme apontou com precisão Bandeira. (GOUVÊA, 2008, p. 12)

O livro *Viagem*, publicado em 1938, é um marco na poesia ceciliana. É somente a partir dele que a poeta crê se afirmar estética e poeticamente; todos os outros livros anteriores a este foram considerados pela própria autora dotados de certa imaturidade literária e, por isso, ela os retirou de sua obra poética. Nele há a dedicatória “A meus amigos portugueses” (MEIRELES, 2012, p. 16); com a presença constante do mar, do luar, do divino e da praia. Assim, a viagem proporciona o contato com a natureza.

Sobre o livro, Dacy Damasceno afirma:

Com esse livro ingressava Cecília Meireles na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo em que se distinguia como figura universalizante do movimento modernista. [...] *Viagem* estava não só dentro de linhas tradicionais, como também aspirava a ser – e o foi – a primeira obra acima da fronteira que haja aparecido no modernismo. Cumpria-se nela a preceptiva dos espiritualistas, quando reclamavam para renovação de nossas letras encadeamento com a tradição, sustentáculo filosófico e intenção de universalidade (DAMASCENO, 1983, p. 15).

Este é outro traço da poesia de Cecília Meireles. Seus próximos livros compreendem a mesma linha de *Viagem*, agora com uma pluralidade de assuntos também tratados com simplicidade e perfeição. Leila Gouvea lembra que apesar de ter sido a única escritora reconhecida no Brasil da sua época, “em que pese a dicção

feminina, não produziu propriamente ‘poesia feminina’, mas de caráter universal e em sua maior parte concernente à condição humana” (GOUVÊA, 2008, p. 16). A propósito do comentário de Gouvea, Nelly Novaes Coelho⁸, afirma, citando trechos do livro *Solombra*, que toda a poesia ceciliana é dotada de uma problemática filosófico-existencial que parte de três eixos, nos quais há a necessidade do retorno ao Absoluto, ao divino e à união com a perfeição:

Anseio de se sentir participante do absoluto ou Mistério divino/cósmico. [...] ânsia de descobrir o verdadeiro espaço ocupado pela efêmera vida humana, dentro da eternidade cósmica que a abarca. [...] aceitação de seu destino de poeta, cuja tarefa maior seria captar, nomear ou instaurar em palavra, a verdade/beleza/eternidade ocultas nos seres e coisas fugazes, para comunicá-las aos homens e perpetuá-las no tempo. (COELHO, 2014, p. 2).

Coelho afirma, ainda, que esta ânsia de diálogo com o absoluto e as reflexões sobre a morte e a efemeridade da vida marcam a autenticidade da poesia de Cecília em uma época de crise espiritual no Brasil, oriunda no século XIX e intensificada no século XX. Nelly Coelho considera que o tema da religiosidade, presente na obra ceciliana, consistia em um tema difícil de tratar, de dar continuidade e de encontrar boa receptividade em meio aos valores e paradigmas quebrados durante a primeira fase do Modernismo. Cecília Meireles buscava, então, associar essa temática com experiências formais de escrita, um dos fatores que a distinguia dos demais autores modernistas.

Em sua última entrevista⁹, Cecília Meireles afirma que a espiritualidade presente em sua vida e obra é influência da avó açoriana, traço que lhe permite sentir os seres e a vida. Não há, porém, uma instituição religiosa específica na poesia de Cecília Meireles, embora seja observada a visão cristã. Ao falar sobre as influências religiosas, esta poeta afirma: “Só viajo com a Bíblia. A Bíblia é uma biblioteca. Tem tudo: história, poesia, religião. Já disse que, se tivesse que escolher o meu livro para uma ilha deserta, levaria a Bíblia. Ou um dicionário.” (MEIRELES, 1964).

Alfredo Bosi inicia o seu texto *Em torno da poesia de Cecília Meireles* (2007) com um adendo e um pedido de desculpas, ao citar a própria autora na sua crítica

⁸ *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. 2014

⁹ Entrevista concedida ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964, e publicada na revista *Manchete*, edição nº 630, em 16 de maio de 1964. E posteriormente no livro *Pedro Bloch Entrevista*, Bloch Editores, em 1989.

quanto à afirmação desta de que seu maior defeito era a ausência do mundo, também destacada por Leila Gouvêa e discutida anteriormente neste texto. Bosi considera que nesse traço residem a qualidade e a força da poesia ceciliana. O crítico escreve que a distância do mundo – este entendido como fluxo das experiências vividas, tudo aquilo que foi arquivado na memória, sejam momentos de dor, perda, ou vitórias – percorre a obra da poeta até *Solombra*. Esse passado está fora do espaço. A lembrança é, segundo o autor, baseada no alheamento, um processo espectral que garante o qualificativo de espiritualização para toda a poesia de Cecília Meireles. O passado é, então, distância. Segundo Bosi:

O que a memória feita verbo não ressuscita está em estado de latência, pura virtualidade à espera da realização pela poesia. Por isso, quando o passado se repropõe no agora da enunciação, ele o faz mediante signos de perda, nostalgia, renúncia e resignação. Distância e ausência são acentos peculiares à sua lírica. (BOSI, 2007, p.15)

A latência da memória suscita, com insistência, temáticas de dor e perda na poesia ceciliana. O passado é, então, memória, o presente a entoação dessa memória, e o futuro, completamente desconhecido.

Mesmo que Cecília Meireles julgue que sua poesia se afasta do mundo, isso não se confunde com alienação. Uma das veias de sua poética, com certeza, é a relação entre o outro e o eu, segundo Bosi:

Esse eixo tem como polos o eu e o outro, sendo o outro ora o Tu, quase onipresente nos primeiros livros, ora a natureza, a paisagem circunstante de inúmeras faces. O Tu, enquanto o outro amado, é sempre fonte de beleza e maravilhamento, mesmo quando as marés da paixão o tornem causa de desassossego. O Tu, em última instância é enigma, porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo. (IDEM, p. 16)

Ela comenta, na sua última entrevista, citada acima, que a condição humana influencia sua obra. Nas palavras da autora: “Meu vício é gostar de gente. Você acha que isso tem cura? Tenho tal amor pela criatura humana, em profundidade, que deve ser doença.” (MEIRELES, 1964). Ela enfatiza que a continuidade da vida humana é para si fascinante. As pessoas, os outros, inclusive os mortos, são motivos de emoção e, originados desse pensamento, tornam-se temas em sua obra. O mesmo pode ser dito da obra de Sophia Andresen, com a qual é proposta a comparação à de Cecília Meireles. Quando não há o tu no poema das duas autoras, há a natureza, um diálogo intenso com as paisagens e seus elementos que tomam o lugar desse tu, relacionado e agindo diretamente na vida do eu. Por outro lado, o eu

constitui-se na recorrência de autorretratos, ou imerso em memórias ou à procura de compreender-se. Sobre a relação entre poética e apresentação dessa subjetividade, Leila Gouvêa diz que:

Dialética e paradoxos que, por sinal, estão presentes na estrutura da lírica da “serena desesperada” – objeto nuclear deste estudo -, polarizada entre dualismos, antíteses e antinomias, os quais podem refletir a divisão do sujeito, o sentimento silencioso ou transfigurado do caos contemporâneo, o frustrado anseio de absoluto. Enfim, a subjetividade cindida nos tempos modernos, fragmentada em múltiplos eus. (GOUVÊA, 2008, p. 16)

Gouvêa denomina muito bem a dualidade de Cecília Meireles com o termo “serena desesperada” e destaca a relação da subjetividade com a representação do *corpus* poético, já que, como dito anteriormente, o poeta deixa transparecer seu pensamento a respeito de si próprio e do meio que o circunda. Entende-se que isso o que Gouvêa chama de “subjetividade cindida nos tempos modernos”, na obra de Cecília Meireles, assemelha-se ao que esta poeta chama de “ausência do mundo”. Nesse aspecto, a poesia de Cecília consiste na substituição da trágica realidade pela composição de imagens que mostram esse mundo sob a ótica humanista ou humanitária. Sua proposta é de construção de um mundo paralelo a este quebrado e fora de eixo.

Bosi chama atenção para as imagens que a poeta compõe com metáforas sobre o mar e a tudo o que se relaciona a ele. “O importante é reparar no uso que a artista faz das imagens marítimas para figurar os estados mutáveis de subjetividade” (BOSI, 2007, p. 17).

O autor afirma, ainda, que a poesia cecilianiana traz o desejo de suspensão do próprio tempo, o que é uma marca da poesia do século XX, um século de tantas transformações sociais, econômicas, dentre outras, onde se deseja viver em outras eras, longe de toda dor e dificuldade.

As constantes viagens, que lhe garantiram inúmeras imagens também são destacadas por Bosi como seu esteio poético. “Ela viu como poucos em nosso *corpus* poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de outras culturas.” (IDEM, 20. grifo do autor). Essas viagens proporcionaram experiências diversas e importantíssimas para a condição humana e o fazer poético.

A propósito disso, a poeta afirma¹⁰ que *Viagem* é alongamento de horizonte humano.

De um modo geral, a obra de Cecília Meireles pode ser compreendida como expressões da condição humana, resultados dos seus atos e tentativa de união com o absoluto. Cleusa Passos (2007) assim descreve essa poética:

Cabe, então, sublimar dois pontos fundamentais a serem apreendidos: o olhar e o imaginário, vinculados à reconstituição dos traços mnêmicos que compõem os poemas, sempre divididos entre as marcas pessoais e as da tradição, a permanência e a mudança temporal, o esquecimento e a lembrança, o desejo e sua enganosa realização, a(s) pulsão(ões) de (vida e) morte etc., articulados por meio da insistência de temas como o espelho e a máscara – formas de ilusão do “eu” e impossibilidade de “completude” de qualquer sujeito. Se, na leitura anterior, o foco era “Mulher ao espelho”, traçando um perfil feminino, suas máscaras e fugacidade temporal, aqui, dois outros poemas dão o norte da leitura, por tomarem parte dos fios líricos já tecidos, e se mantêm constantes nos livros de Cecília, configurando uma espécie de interlocução entre vivos e mortos em que a autora desempenha o difícil papel de garantir a presença do humano e da pulsão de vida, graças aos ardis da palavra. (PASSOS, 2007, p. 82)

Assim, ao mesmo tempo em que tenta apreender o universo humano, a poesia cecilianiana é lírica e simples. Sophia Andresen escreve, em seu texto *A poesia de Cecília Meireles* (1956), que a obra dessa poeta brasileira é “tão puramente lírica, tão puramente desligada de toda espécie de problemas, que é impossível explicá-la.” (ANDRESEN, 1956, p. 61). Andresen a qualifica também como carregada de beleza e de verdade, dotada de uma subjetividade dividida entre dois mundos e que busca a unidade destes.

A autora destaca o poema *Motivo*, do livro *Viagem* (1938), para mostrar que a principal atitude de Cecília Meireles é a atitude de olhar de frente para o mundo e de olhar de frente para si mesma. Este poema é uma espécie de resumo da poética cecilianiana, principalmente no que se refere “a limpidez da sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exactidão das suas imagens, a nudez do seu pensamento, a serenidade da sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz.” (IDEM, p. 61).

O traço da dualidade é forte na poesia de Cecília. A harmonia entre contrários gera temáticas de pares correlatos recorrentes, dos quais os principais opostos são: classicismo e romantismo, objetividade e subjetividade, serenidade e desespero, temporalidade e atemporalidade, distanciamento e aproximação da humanidade por meio de paixões.

¹⁰ MEIRELES, 1964.

O classicismo e romantismo destacados acima são demonstrados por Andresen na linguagem da poesia de Cecília Meireles. Ela é clássica “pelo equilíbrio da sua forma, pela nitidez das suas palavras, pela clareza e pela transparência da sua linguagem e serenidade e lucidez da sua atitude frente ao mundo” (IDEM, p. 63) e é romântica “pela ressonância noturna da sua voz, pelo seu panteísmo, pela sua ligação com o sonho, pelo aspecto livre e fantástico de suas imagens” (IDEM, p. 63). Por sua vez, a objetividade cecilianiana está em mostrar as imagens das coisas como elas realmente são, porque vê as coisas que estão na sua poesia. A subjetividade consiste na busca de si e é, ao mesmo tempo, um doar-se e procurar a si mesmo nas outras coisas. Objetividade e subjetividade, porém, não se misturam, coexistem nessa poética.

Existe, ainda, na poesia cecilianiana, a dicotomia do essencial *versus* o accidental, que gera um desprendimento que, nas palavras de Andresen, é “solitária desumanização” (IDEM, 69). Porém, a poeta portuguesa afirma que a mais forte das dicotomias, uma constante na obra da poeta brasileira, é o encontro entre serenidade e desespero. A calma e limpidez das palavras frente às situações de dor e sofrimento garantem essas qualidades. É a objetividade nas situações subjetivas.

Enfim, Sophia Andresen finaliza seu texto com uma consideração sobre a tarefa difícil de comentar a obra de Cecília Meireles: “Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos. Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge. Só em poesia se pode falar de poesia.” (IDEM, p. 71).

1.2. SOPHIA ANDRESEN: CONCRETUDE E COMPLEXIDADE

Sophia de Mello Breyner Andresen¹¹ teve uma infância e juventude em contato com a natureza portuguesa, principalmente na casa da praia da Granja, alugada todo verão pelos pais, e na casa de Campo Alegre. Em um desses verões,

¹¹ Poeta portuguesa, nascida em uma família aristocrata do Porto em seis de novembro de 1919 e morreu em Lisboa, no dia dois de julho de 2004. Entrou para o curso de Filologia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no ano de 1936, com a finalidade de se aproximar ainda mais da civilização grega, porém não concluiu o curso. Andresen, posteriormente, contribuiu para a revista *Caderno de Poesia*, pertencente ao movimento “A poesia é uma só” (livre de escolas e doutrinas), associada a alguns aspectos do Orfismo (Revista Orpheu) e do Presencismo, como a busca pela justiça contra o regime salazarista instalado em Portugal.

logo que aprendeu a ler, sua mãe lhe comprou um livro sobre a cultura e civilização grega e a menina dedicou todo o verão à leitura; apaixonou-se pela cultura clássica. Seu avô, Thomaz Mello Breyner, foi o responsável pelo contato de Sophia com a leitura e principalmente com a literatura portuguesa, inclusive a poesia de Fernando Pessoa.

É imprescindível na poesia andreseniana o sentir e viver as coisas naturais; a liberdade pelo contato e contemplação da natureza, sendo este praticamente 'palpável'; composição forte de imagens; presença do sonho; ânsia por um mundo em perfeita ordem e harmonia, a fim de encontrar outra possibilidade para a vida fechada na cidade e para a dor. Por isso, a poeta constata que existem dois mundos: o mundo exilante e mutilante (decadente, desarmônico, longe da divinização e marcado pelo sofrimento) e o mundo belo ordenado (harmônico, mítico, natural).

A identificação da poesia andreseniana com a cultura grega antiga não se dá apenas pelos valores estéticos, mas também pelos valores filosóficos relacionados ao equilíbrio do homem com a natureza, do homem consigo mesmo e com o cosmos. Para António Manuel dos Santos Cunha (2004), essa civilização torna-se uma espécie de modelo de equilíbrio, harmonia e beleza para a poeta. Por meio desses modelos Sophia Andresen busca a unidade e a ordem do Universo e questiona a existência. Na arte grega clássica, o homem, assim como o mito, emerge da natureza como manifestação de pureza e integridade. O modelo dessa arte manifesta-se na poesia de Homero, a quem Andresen considera o poeta exemplar, aquele que busca a excelência. Existe, ainda, uma proximidade da obra de Sophia com o filósofo Heráclito. Nos fragmentos de sua obra, Heráclito descreve a Lei Universal, o Logos, no qual o movimento harmônico das coisas acontece em decorrência da tensão causada por forças opostas. Ou seja, a harmonia habita a unidade provinda do choque entre diversidades. Essa oposição entre estrutura e temática da poesia andreseniana.

Segundo António Cunha, o mito, na poesia andreseniana, gera o questionamento do homem consigo e com o mundo. Como o divino se revela na natureza e se constitui em liberdade, o afastamento do divino gera a insatisfação decorrente do entendimento de que há imperfeição no mundo. Por isso, há uma subjetividade configurada na consciência desse afastamento do divino, no fato de o poeta agir como um homem que reconhece sua mortalidade e sua incapacidade de

se unir à perfeição. Ao mesmo tempo, o autor explana que, na obra de Sophia, há o retorno à concepção arcaica do divino, há o “regresso a um tempo mítico de pureza e perfeição assente numa ordem natural em que tudo emerge da harmoniosa aliança entre o divino e a natureza.” (CUNHA, 2004, p. 93). Para o autor, os olhos de Sophia não estão apenas voltados para a ética preexistente na concepção dos deuses e seus valores; estão também voltados para a estética do divino que exige a busca do real para que o “Poeta” (com letra maiúscula como António o faz) o enxergue e o eleve ao lugar do poema divino. O sentimento de “mero mortal” que por vezes acomete esse Poeta se dá pela certeza da impossibilidade de unir-se aos deuses, porque o mundo criado pelo homem e do qual faz parte o Poeta é marcado pelo caos, pela injustiça. “É precisamente uma frustração que leva o sujeito poético a revoltar-se por nunca poder vir a fluir plenamente os prodígios da natureza.” (IDEM, p. 95).

Pedro Eiras, por sua vez, em *A face noturna dos deuses em Sophia Andresen* (2011), aprofunda o estudo da relação da obra andreseniana ao universo grego e suas divindades, oriundas do politeísmo. Se anteriormente o homem é o próprio algoz, também por causa do livre arbítrio, existe um lado de Sophia que atribui às desventuras humanas a ação dos deuses. Nos versos de Sophia “*Musa ensina-me o canto/ Que me corta a garganta*”, Eiras diz que “a Musa ensina o que nem ela própria criou; ela apenas transmite ao poeta um dizer anterior aos deuses.” (EIRAS, 2011, p. 29). É exatamente essa relação que Sophia estabelece: a do questionamento do fazer poético inspirado pela Musa, segundo a cultura grega clássica. Mas a função das Musas não era a de cortar, e sim inspirar o canto e a poesia; cortar era função atribuída às Parcas, Parcas fúnebres. Eiras afirma que tanto Musas, quanto Parcas, quanto outros deuses ou divindades gregas aparecem para Sophia como a face do terror. Ele diz:

Não ignoro que há em Sophia a mais depurada serenidade, simetria, equilíbrio; mas há também o terror. E não apenas o terror do homem perante o homem, com a salvaguarda possível de uma serenidade olímpica, imutável; os próprios deuses, direi agora, podem ser terríveis (cortados e cortantes). (IDEM, p. 29)

Eiras pergunta se Sophia apresenta certo pessimismo, “uma cosmovisão sensível ao tormento dos homens cortados” (IDEM, p. 30), e afirma que a imagem de Apolo carrega a crueldade em si. Talvez Sophia retome essa malvadez divina em sua poesia. O autor cita os versos andresenianos de *Hélade*, “Colunas erguidas em

nome da imanência/ - Deuses cruéis como homens vitoriosos”, para mostrar que ela traz a noção da imanência para sua poética, precisamente o terror dentro da imanência. A esse respeito, ela própria escreve, no seu *Livro Sexto*:

Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habilidade 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, 2003, p. 24)

Ou seja, existe a crueldade dos deuses para com o homem, mas a imanência também é cruel. A incansável procura do poeta é cruel porque talvez assimile o terror humano que o transfigura e porque aceite a proximidade do caos sondando o cosmos já que, mesmo sabendo da crueldade que cerca as deidades, o poeta se aproxima da natureza para se aproximar dos elementos divinos e para também se aproximar da poesia. A própria Sophia fala: “o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionísica. E o caos, anterior a tudo, assedia o kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta” (ANDRESEN, 1992, p. 23). Porém, a limitação de mortal do poeta, ser humano conhecedor das coisas apenas pelos cinco sentidos, pode levá-lo a ver imagens aterrorizantes, que o homem não poderá suportar e isso pode direcioná-lo à morte física.

Eiras admite, então, que o poema enquanto escrita é o enfrentamento do terror ao mesmo tempo que é o terror, já que resgata o sofrimento; só se questiona do que se sabe, então só se escreve do terror se ele é vivido, conhecido. Contrariando a poética de Aristóteles que fala que o *chaos* purifica, para Eiras o caos contamina. É esse o pessimismo na obra de Sophia, o reconhecimento do terror de conhecer e escrever a respeito do que se conhece. Essa crueldade pode ser considerada como um ensinamento, mas é sempre recebida pelo homem com insegurança e medo. Quando os deuses não se manifestam, fica apenas o caos. O apagamento, a ausência divina, mostra que a imanência das coisas não é autossuficiente, por isso o caos emerge.

O ensaísta reforça seu argumento citando Silvína Rodrigues Lopes que escreve ser a poesia moderna livre da interferência divina porque é a concretização de um destino sem deuses, um destino não traçado por eles. A poesia deixa a esfera divina, vem das mãos humanas para o homem. Já não existe a aura ao redor da poesia ela agora é frágil como o homem. Por esse motivo, Eiras afirma que

Sophia oscila entre o confronto com os deuses e a aceitação de que eles não existem, pois em sua poesia ela manifesta o desejo de aproximação com a divindade, ao mesmo tempo em que escreve sobre o ato poético como resultado de uma caçada, uma luta entre quatro paredes ou uma dança. A relação entre o poema e o homem apresenta essa fragilidade.

Pierro Cecucci, no artigo *Trazer o real para a luz. O olhar e o ouvido voltado para os seres e as coisas na poética de Sophia* (2011), baseado em entrevistas e nos escritos sobre *Arte Poética* da autora portuguesa, destaca três elementos primordiais: ver, ouvir e viver. Tendo em vista que, para Sophia, a poesia é a perseguição do real, essa ação se dá com o rigor necessário para que ocorra a religação: “um olhar claro, um debruçar nítido e eufórico sobre o mundo das coisas, procuradas e tomadas na manifestação concreta do seu ritmo secreto” (CECCUCCI, 2011, p.17). O real, como na cultura grega antiga, toma a forma da natureza – o vento, a bruma, o mar, o jardim (exposto ou secreto), o sol, a noite, o sonho etc. – através de uma adjetivação precisa e “semanticamente inequívoca” (IDEM. p. 18). O autor ainda ressalta a espiritualidade na obra de Sophia Andresen:

É esta, noutros termos, a forma de disciplina e rigor do dizer poético, sublimada por Sophia em *Arte Poética* com a expressão *religação* – assumida como o étimo sugere, quer no sentido religioso, ainda que de matriz laica, quer no sentido de procura do rigor e da perfeição – como as coisas constantemente evocadas e transformadas em símbolos. (CECCUCCI, 2011, p. 16, grifo do autor)

A espiritualidade andreseniana não toma a proporção de uma religião específica, antes corresponde ao reconhecimento de que o homem integra a ordem natural, ou seja, a lei universal heraclitiana, o Logos, o cosmos e que, por isso, deve agir segundo a moral para se religar, reequilibrar-se.

Rita Barbosa de Oliveira, por sua vez, no livro *Sophia: poema de mil faces transbordantes* (2012), afirma que a obra da poeta portuguesa está intimamente ligada com a vida, na qual a poesia se apresenta a cada instante com a face que transborda de questionamentos e descobertas. A poesia de Sophia trata dos conflitos da vida e dos instantes de encantamento. Portanto, a poesia e o poeta ligam-se à mesma fonte: a vida. A poesia andreseniana combina experiências. Como a própria poeta escreve, sua temática é Portugal, é a combinação de tudo o que ela viveu com o que sonhou e viu quando afirma, como já dito, que sua poesia é

sua explicação do universo e sua participação no real, por isso as sua utilização das palavras concretas, já que remetem a uma vida real e concreta¹².

Sophia considera a tríade poeta-poesia-poema como reflexo da relação humana às circunstâncias. A hipótese levantada por Rita Oliveira é de que Sophia associa a missão do poeta à atuação política, já que este artista inventa um mundo belo-ordenado com o intuito de religar o homem do tempo dividido, de fazê-lo buscar um modo de viver harmônico e ser consciente da sua atuação social e política. Em decorrência do tempo dividido, para a poeta, a vida deve ser a busca pela sintonia perfeita, cujo exemplo observa na natureza. Essa busca pode ser repetida pelo homem para manter ou restabelecer a justiça. Por outro lado, o homem tem sido seu próprio algoz por não exercitar a busca. Segundo Oliveira,

a poesia andreseniana também é realista quando mostra os homens conforme ela os vê, muitas vezes plenos de dignidade apesar de sua dor, mas em outras vezes mutilados, sem proporção, porque abandonaram a justiça e, assim, corrompem a cidade. (OLIVEIRA, 2012, p. 59)

O homem, apesar de pertencer à esfera natural, dela escapa constantemente, degrada-se e tem consciência disso; por outro lado e em consequência, vive em luta intensa para entrar em harmonia com o *cosmos*. É, portanto, a degradação que leva o homem à necessidade de resgatar a sintonia perfeita com as coisas naturais e isto, admite a poeta portuguesa, é objeto de interrogação no poema, semelhante ao que ela diz em seu ensaio *Poesia e Realidade* (1960), no qual entende que a Poesia, com letra maiúscula, é a essência, o fenômeno natural, a ordem que rege as coisas, enquanto que a poesia, com letra minúscula, consiste na relação do homem com sua realidade. Desta forma, o poema seria a forma física dessa luta, do homem procurando apreender a natureza por meio de uma coisa criada por ele próprio, o poema.

O primeiro livro de Sophia, intitulado *Poesia*, pode ser analisado a partir dessa perspectiva; os cinquenta e dois poemas divididos em três partes são a expressão da relação homem-natureza, a ânsia de captar a essência de que o *cosmos* é o emblema; o homem oscila entre os seus sonhos e a realidade, aproximando-se e afastando-se dessa ordem.

Para Andresen, a poesia e a política são indissociáveis para olhar de modo crítico a realidade. A associação de ambas na obra de Sophia, além de mostrar a

¹² (ANDRESEN, 1967. p. 95-96)

preocupação da poeta com a ética, significa que elas constroem o homem íntegro ou que procura a integridade. Portanto, política e poesia tem como finalidade a felicidade, o bem estar do homem em sociedade.

A autora portuguesa fala de sua invenção poética como algo que comporta múltiplas vozes e faces, nunca sendo mera transcrição de sua vida particular: “Tenho uma parte de mim muito secreta! Eu sou um poeta muito anticonfessional. Creio que não há nada de confessional na minha poesia” (ANDRESEN, apud OLIVEIRA, 2012, p.36). Possivelmente este é um traço de divergência da obra de Andresen com relação à de Meireles, já que esta admite que sua poesia é o resultado de sua vivência de mundo. Mas, se Sophia Andresen admite que todo poema é o poeta e a poesia ao mesmo tempo, não haveria aí a marca poética de personalidade? O que ela afirma quando fala em poesia anticonfessional consiste na não expressão direta da pessoa física Sophia de Mello Breyner Andresen, mas isso será explanado posteriormente em outro capítulo. A voz poética de Andresen, então, é impessoal, pois traduz a posição de qualquer ser humano perante o mundo. Este pensamento, apesar de contraditório, faz parte da harmonia entre tensões opostas: a poesia anticonfessional, resultante de experiências particulares, gera a subjetividade no texto.

Ao analisar o ensaio *Poesia e Realidade*¹³, Rita Oliveira ressalta que, para Sophia, “o poema é a invenção da poesia.” (OLIVEIRA, 2012, p. 37), intermediário entre o poeta e a poesia, já não é mais o próprio poeta, como citado anteriormente; é a liberdade; é necessário para estabelecer o diálogo entre a poesia e os homens. Todo poeta inventa a poesia por meio de diversas faces que são as formas físicas do poema. Para Andresen o poeta, às vezes, nega a poesia e o poema, pelo fato de aquele enxergar a distância entre esses três elementos. Ao inventar a máscara ou personagem o poeta cria para si disfarces, livre da pessoa física do poeta, e isso lhe dá a liberdade de falar e denunciar injustiças.

Se em *Poesia e realidade*, texto de Sophia citado acima, o poeta não representa inteiramente a poesia na realidade, no ensaio *Caminhos da Divina comédia* (1965) é o olhar que resgata o realismo da vida cotidiana; a esse respeito, a poeta portuguesa havia afirmado em uma cerimônia de premiação que a poesia é o modo de olhar as coisas pertencentes ao real.

¹³ 1960

Sobre outro elemento na poesia andreseniana, a morte, Rita de Oliveira escreve que esse tema possui dois significados poéticos e políticos: primeiro, a morte desconstrói a ideia de fim ao religar o corpo e a alma a uma nova realidade: a poeta portuguesa encena a morte para questionar a finitude do homem, confirmar seu elo com as coisas sagradas e mostrar que a morte é uma transformação. Segundo, a morte favorece a continuidade das ações do morto por outro que toma para si essa responsabilidade. Daí vem a necessidade de o homem saber escolher suas ações para bem viver em comunidade. Conclui-se que o tema da morte na obra andreseniana é uma despersonalização libertadora pela tomada de consciência do divino e entendimento da inter-relação continuada de vida-morte.

Maria Andresen de Souza Tavares, filha de Sophia Andresen e também poeta, organizou parte do espólio deixado por sua mãe com auxílio de especialistas e algumas associações. Como resultado dessa catalogação surgiu o artigo *Espólio e poesia de Sophia – entre a sombra e a “luz mais que pura”* (2011), que não apenas avalia os papéis de correção, edição, cartas, agendas, cadernos escondidos e poemas inéditos de Sophia, mas também a transformação, na verdade maturação, da poesia andreseniana com o passar dos anos. O foco desse texto de Tavares insurge sobre *Cadernos de Poesia*, assim intitulados pela autora após terem sido encontrados no fundo falso de uma arca em sua casa própria. Esta arca estava separada do restante do espólio deixado por Sophia em dois escritórios. Ambos os cadernos trazem a fase inicial da poesia de Sophia, a qual pertence o livro *Poesia*, que será aqui analisado. São seus primeiros poemas e talvez por isso estivessem tão bem escondidos. A autora afirma que esses textos demonstram a imaturidade da adolescência com a ânsia de um destino e a incerteza sobre diversas coisas; daí ser predominante nesses poemas iniciais o visual da noite e da sombra:

Neste tempo, de poesia ainda não trabalhada, é frequente, em poema ou simples apontamento a confissão de um grande sentimento de vazio, da morte e do tempo, como se apaixonado assombro pela vida arrastasse a clara consciência de que a vida, na sua promessa, é um sonho impossível. E a constatação tem por vezes uma formulação violenta e desesperada. (TAVARES, 2011, p. 99)

Tavares compara os poemas desses cadernos com os poemas editados e publicados e com as outras versões dos mesmos poemas encontradas em diversas partes dos escritórios, principalmente com os primeiros livros publicados – *Poesia* (1944) e *O dia do mar* (1947). Desde essa fase inicial já se observa o caráter visual,

imagético, de Sophia; temas como noite, mar, jardim, praia, natureza, deuses, amor, alegria, êxtase, morte marcam presença. A recorrência do Simbolismo, de Teixeira de Pascoais, do Surrealismo, da poesia alemã, dentre outros, geram as imagens de sombra que circunda essa fase da obra de Sophia; depois acontecem algumas modificações, nas quais é enfatizado o mundo irreal. Os dois polos mais evidentes, sombra e encantamento, estão ligados ao sentimento de assombro diante da beleza do mundo e de que o homem não tem saída. O terror e a sombra iniciais são tão fortes quanto à claridade projetada para o futuro, criando um constante e evidente contraponto, mesmo que depois a sombra venha a ser simbolizada como força ligada ao subterrâneo. Nos primeiros poemas, aos poucos vai se desenhando uma linha definida entre a sombra e a claridade. Ou seja, existe na obra de Sophia a constante sombra assustadora e uma luz de assombro.

Observar esse espólio é perceber a consolidação e a evolução da visualidade, a claridade que beira a alucinação, o apagamento confessional, a palavra impessoal e a abolição do peso da personalidade ao que escreve para sugerir que escreve para os outros e não para si mesma. Essa fuga da personalidade tem tanto a ver com a fuga das incertezas do mundo libertário, em que normalmente o eu mora, quanto com o despojamento do luxo e do supérfluo. Os lugares tanto na vida como na poesia deveriam ser agradáveis para evitar o apodrecimento. Daí as paredes branquíssimas, a natureza em si cheia de vida e as praias nuas. A simplicidade para a poeta é qualidade essencial da poesia. Segundo Tavares, há, ainda, na obra de Sophia, uma crítica à literatura “teatral” que necessita de “atores”, de vozes da subjetividade ostentada, pois, para Sophia, a voz poética que exige a despersonalização:

Sophia nunca procurou um eu poético que traduzisse num estilo. Aquilo que primeiro a fez amar a poesia, ou melhor reconhecê-la para sempre, está no que ela pode ter de voz anônima e livre. (IDEM, p. 110)

Maria Tavares esclarece que o não eu busca a poesia arcaica, a voz que transcende a do indivíduo:

Como se a arte poética fosse a impossibilidade de tocar algo simultaneamente alado, indestrutível e solar; um eu cuja voz, por ser poética, lhe é alheia porque transcende em si mesma. [...] subir os últimos degraus é coincidir com a tão procurada voz “anônima”, a que se faz ouvir no inteiro, perfeito, impossível e definitivo lugar poético. (IDEM, p. 111)

A ensaísta escreve que a temática da morte, na obra andreseniana, não alude à morte física iminente, mas metaforiza um impulso mortal, o sentimento de “sem saída” (intitulado assim por Maria), um desejo de evasão; ainda que passe por um processo evolutivo, é a fuga para um mundo ideal (o que é muito recorrente no livro *Poesia*). Sobre isso, a ensaísta ainda explica: “Por vezes esta terrível consciência de um destino mortal combina-se com o carácter visionário e com a recorrência de figuras semifantásticas e semimíticas, com o seu pendor surrealizante.” (IDEM, p. 101).

Para Tavares, a dualidade na obra andreseniana, predominante em *Dual* (1972), origina-se da percepção poética da morte, na qual persistem a claridade, a sombra e o terror, simbolizados por elementos da mitologia grega. Tavares cita o conto infantil *A menina do mar* (1958) como parte dessa dualidade; neste, as “coisas da terra” são apresentadas à menina com o seu lado obscuro: vinho – embriaguez, fogo – destruição e construção, rosa – perfume da saudade da perda. Maria Tavares cita, também, o poema *Crepúsculo dos Deuses* (1967), em que há uma violenta luta contra o obscuro; os gregos são evocados aqui como representantes da claridade e estão em um lugar onde são vencidos os monstros. A autora ainda afirma que esse poema possui a imagem evolutiva do princípio da claridade na obra andreseniana.

Essa linha traçada, então, entre a sombra e a claridade estabelece dois polos, dois mundos diferentes, mas coexistentes. Esses dois mundos criados por Sophia dicotomizam, portanto, o encantamento, “cercamento” e liberdade. De um lado, o cerco encantado, porém fechado sem possibilidade de liberdade, ambivalente, é povoado de seres fantasmagóricos e míticos que se sustentam por si e são alheios à outra realidade. O sentido desse mundo é ambivalente porque, ao passo que é perfeito em si, é restritivo. O segundo mundo é o da liberdade. Aqui ocorre um retorno aos temores juvenis, à incerteza. São espaços livres, largos e inseguros que levam a um fascínio pela condição de liberdade e insegurança, uma espécie de atordoamento e uma fixação pelo exílio do cerco de encantamento. Exemplo claro disso são os poemas de amor, os raros confessionais.

2. LÍRICA LÍQUIDA: A ÁGUA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE SOPHIA ANDRESEN

As imagens vivem e vão cantando libertadas
(ANDRESEN, 2013, p. 23)

A poesia de Cecília Meireles e de Sophia Andresen pode ser entendida como objeto cultural, conforme o sentido que lhe dá Emmanuel Lévinas¹⁴: é o que expressa suas relações com o Outro, suas responsabilidades para com esse Outro, as implicações que a alteridade traz para o ser; expressa, ainda, o reconhecimento de que esse sujeito é como qualquer ser humano, e que ele sente a necessidade de delatar a condição humana falível¹⁵. Esse reconhecimento também conduz à tentativa de união ao sagrado quando, nos seus poemas, há a expressão de certa espiritualidade como resposta para a falibilidade humana ou mesmo quando os questionamentos existenciais aludem a presença ou ausência de deidades.

Segundo Octávio Paz, “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem.” (PAZ, 1982, p. 17). Talvez por isso, grande parte dos poemas de Cecília Meireles e Sophia Andresen circunde a condição humana por meio das imagens da água, nos mares, nos rios e nas fontes, como o seu lugar de encontro.

Como, baseado neste autor, o poeta é um criador de imagens, os poemas, por meio das palavras, são leques da imaginação.

Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte. (IDEM, p. 26-27)

As composições de imagens trazem as sensações ao leitor, a própria palavra se utilizando de sua liberdade de significar e expressar de modo literário, apreendendo o externo – as impressões da realidade – em signos que as traduzam,

¹⁴ *O humanismo do outro homem*. 2012.

¹⁵ O objeto cultural tratado por Lévinas está intimamente relacionado com os conceitos de Responsabilidade com o Outro, onde cada sujeito responde por si e pelas suas atitudes dirigidas aos outros, e com a ideia de reconhecimento.

ao mesmo tempo em que pertencem a um ritmo, uma intenção estilística e uma função social, que é o poema.

Sobre isso, Gaston Bachelard diz que “amar uma imagem é sempre ilustrar o amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo.” (BACHELARD, 2013. p. 120). Novamente, é capturar o exterior, unindo-o ao interior – o amor – por meio de palavras.

Os poemas dos livros aqui analisados são a expressão do gesto de um ente – entendido como subjetividade, sujeito, ou ser ¹⁶ – por meio da linguagem. Esses gestos são, especificamente, o ser-em-ato em diálogo com o outro-do-ser-em-ato por meio da composição de imagens. As imagens mais recorrentes nos livros *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* são as da água, em seus múltiplos sentidos.

Octávio Paz diz que

Se todo objeto é, de alguma maneira, parte do sujeito cognoscente – limite fatal do saber, ao mesmo tempo em que única possibilidade de conhecer –, o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se aqui particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavra. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. (PAZ, 1982, P. 37)

O objeto cultural que é o poema mantém a linha tênue e indecisa entre ele e o sujeito. Segundo o autor acima citado, criar um objeto a partir de si é algo intrínseco ao homem e dele inseparável.

A análise estética, portanto, não é apenas uma análise estrutural, tampouco uma busca incessante pelo belo. Apesar de contê-la, a estética vai muito mais fundo nos elementos que compõem a obra, principalmente quando se entende que esses elementos são propositadamente empregados como pistas dos objetivos da obra. A escolha das palavras direcionadas para significados específicos, o arranjo dos versos dispostos como garantia da musicalidade e a intenção poética por trás da

¹⁶ O emprego dos termos subjetividade, sujeito e ser seguem a ideia levinasiana. Lévinas não se concentra no termo sujeito, que, segundo o dicionário de filosofia é aquilo de que se fala ou de que se atribuem qualidades; é ainda, o eu, espírito ou consciência do mundo, do conhecimento e da ação. O filósofo concentra-se na concepção de subjetividade, estado e condição do ser para tratar o ser relacionado ao Outro, o que permite o emprego dos dois termos, neste texto. Para ele, o eu é significado pelo outro e vice-versa; o ser não está longe de um contexto, de uma história e do outro, por isso há a necessidade de aproximar-se desse outro. O ser humano só chega à noção de si quando interpreta o que a ele é dado em seu contexto e suas relações e é por isso que o sujeito se constitui ao mesmo tempo em que constitui um objeto cultural, ele produz o objeto e se constitui nele, reflete-se nele. Reitera-se que, nesta análise, são empregados os termos subjetividade, sujeito e ser de acordo com o significado a eles atribuído por Lévinas. Por fim, é uma subjetividade que não ignora o outro.

escolha da linguagem simples ou altamente lírica são aspectos estéticos fundamentais para a interpretação e a associação temática e contextual.

Leo Spitzer, em seu ensaio *A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo versus metagramática*, ao discorrer sobre o poema homônimo de Keats, faz algumas perguntas norteadoras de sua análise: “de que é que trata o poema, em seus termos mais óbvios, mais simples?” (SPITZER, 2002, p. 349), o que inclui o título da obra; “o que foi que Keats viu exatamente (ou escolheu para nos mostrar retratado na urna) que está descrevendo?” (IDEM, p. 349); e “o que Keats não conseguiu discernir claramente no friso?” (IDEM, p. 349).

Além dessas questões, Spitzer sugere em seu texto etapas essenciais para a análise de um poema: o sentido das palavras escolhidas pelo poeta naquela obra; a importância do tempo e do clímax do poema; quais os efeitos que determinado padrão métrico e estrutural, adotados pelo poeta, podem gerar no sentido; qual o sentido estético que a obra produz; quais as gradações e tropos mais relevantes do poema; quais as vozes presentes no poema; e, por fim, se há influência do estilo literário da época no poema em análise.

Alfredo Bosi procede de modo semelhante ao de Spitzer no seu texto *A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correa* (1996) ao determinar seu processo de análise pelo poema *Anoitecer*. Ao mesmo tempo em que traz a interpretação do poema, esse texto sequencia recursos para a leitura de poemas da maneira mais completa possível.

Assim, inicialmente, Bosi estabelece o tema de todo o poema baseado no seu objeto principal e na percepção que ele causa. Com isso, o autor chega à paráfrase do poema. É a partir dessa paráfrase que se analisa o processo de construção de vocabulários e sentidos, destacando as expressões mais fortes e os planos semânticos que são estabelecidos.

É somente com a análise dos sentidos construídos no poema que se pode estabelecer o que Bosi chama de “sequência-eixo das unidades significativas” (BOSI, 1996, p. 225), que são as sequências de palavras e acontecimentos do poema. Essas sequências trazem à tona as gradações nele presentes, seguidas do processo de análise rítmica. A partir daqui são importantes os elementos que interferem no ritmo, na extensão das frases, a utilização ou não de forma fixa literária – no caso de *Anoitecer*, trata-se de um soneto – a sintaxe dos períodos associada à construção das ideias, a presença ou ausência de *enjambement* e a

apreensão do fenômeno espaço temporal do poema. Instaura-se, então, a análise estrutural.

Para o crítico, é importante analisar, ainda, a presença das figuras de linguagem e das figuras de estilo utilizadas pelo poeta na construção dos sentidos.

Na análise do poema, como objeto do “aparecer sensível da Ideia, as intuições vividas em um momento de contemplação” (IDEM, p. 230), ocorre, então, a dinâmica das imagens, já que o poema é constituído delas e de seus padrões de relações internas. O autor afirma: “Se o sentimento é vivo e profundo, as figuras repontarão e a fantasia estética saberá dar-lhes ritmo e coerência” (IDEM, p. 231), dando importância à construção das imagens associadas ao sentimento que proporcionou sua criação, e que Gaston Bachelard qualifica por devaneio.

Esse devaneio bachelardiano, na visão de Antonio Candido, é a bifurcação entre reflexão científica e criação poética que rumam para a verdadeira imaginação:

O devaneio (*rêverie*) se incorpora à imaginação poética e acaba na criação semelhante de imagens; mas o seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo, ao qual se liga assim necessariamente. (CANDIDO, 2002, p. 82)

Portanto, para Bachelard, o momento do devaneio é o ato puro de absorver as realidades do mundo e associá-las aos elementos necessários para a composição de determinada imagem poética.

Por fim, Alfredo Bosi relaciona ser, cultura e sujeito para esclarecer que a poesia é uma obra cultural com base na vida e história dos homens:

A cultura, que é memória e trabalho, evoca e invoca a natureza, trazendo à tona da consciência os seus movimentos inconscientes. A cultura dá um sentido à natureza, a poesia atribui-lhe múltiplos sentidos, pois se faz nas fronteiras móveis do mundo e do sujeito. A poesia transforma a natureza em paisagem, dá-lhes alma, dá-lhes voz. (BOSI, 1996, p. 234)

O autor estabelece, ainda, qual o significado do poema para a cultura e a história do homem, tendo em vista que,

na medida em que essas determinações pesam sobre a *maneira* de o poeta escolher a perspectiva, o gênero, a forma fixa, o vocabulário e as rimas, não parece razoável subtrair o processo da sua escrita às referências históricas próximas, ao tempo no qual e para o qual a obra foi produzida. (IDEM, p. 236)

As sessões abaixo compreendem, ou tentam compreender, boa parte dessas etapas, ao trazer a análise dos poemas de *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia*, de Cecília Meireles e Sophia Andresen, respectivamente, com a recorrência à teoria

de Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (2013), e de Emmanuel Lévinas, em *O humanismo do outro homem* (2012), quanto às interpretações das composições de imagens da água.

2.1. MAR ABSOLUTO – HERANÇAS SOBRE-HUMANAS

O universo ficou vazio,
 porque a mão do amor foi partida
 no vazio.
 (MEIRELES, 1982, p. 21)

Cecília Meireles consolida-se no ramo literário antes de Sophia Andresen, já que sua estreia ocorre no ano de 1919. Os livros que a poeta considerou maduros o suficiente para integrarem sua obra poética se iniciam em 1938, ano de publicação de *Viagem*, e terminam em 1964, com *Ou isto ou aquilo*, se não forem contadas as publicações póstumas. *Mar absoluto e outros poemas* data do ano de 1945 e é fato que esse livro faz parte do ápice literário em que a poética cecilianiana se encontrava.

Das vertentes poéticas cecilianas, esse livro apresenta principalmente, conforme escrito no capítulo primeiro, a união do homem com o absoluto, e a imagem da água constitui-se no recurso artístico para simbolizar essa necessidade, principalmente a água agitada do mar. A vida, como busca do absoluto, pode ser entendida como a agitação marítima, oceânica. Palavras como rio, lágrima, água, mar, onda, chuva, orvalho, são praticamente fontes da atmosfera da busca do absoluto. Essa obra traz a subjetividade envolta em grandes dilemas como abandono, morte, necessidade do retorno à espiritualidade e negação da racionalidade materialista que impregna os padrões sociais. Nele se configura o que Leila Gouvêa chama de lírica de guerra, a qual ela explica:

O que considero o mais extraordinário texto da “lírica da guerra” da autora, “Lamento do Oficial por seu Cavalo Morto”, de *Mar absoluto* – livro que, a par dos “intemporais” “Motivos da Rosa” e o acento místico-metafísico de muitos poemas, é atravessado pelo canto fúnebre de “lamentos” e baladas de guerra. [...] O poema foi uma poética vista ainda por alguns como apenas “delicada” ou suave”, mas, também, por condensar de modo privilegiado a ética humana e pacifista da escritora, porque emerge como metáfora – como também se verifica no *Romanceiro da Inconfidência* – de seu sentimento da história e da condição humana. (GOUVÊA, 2008, p. 23)

Relatar a guerra é apenas uma das temáticas que a autora utiliza para expor a condição à que a humanidade se encontrava no início do século XX.

Em se tratando de um livro cuja predominância temática é absolutamente aquática, o próprio título o diz, a matriz água é o pilar da composição de imagens nas quais se notam metáforas de subjetividade. Nem todos os poemas, porém, estão fundamentados em imagens diretamente relacionadas à matriz líquida. O que se vê é sempre uma maleabilidade, uma contemplação, uma espécie de reflexo do eu contínuo. É como se a subjetividade dos poemas estivesse sempre diante do espelho das águas e descobrisse suas particularidades, antes misteriosas ou não reconhecidas. Além disso, mesmo que não contenham imagens aquáticas, necessariamente, a maioria dos seus poemas traz, pelo menos, um verso com algum significante, ou mesmo significado, correlato ao elemento hídrico.

Os poemas que tratam especificamente da construção de uma imagem baseada na água – *Mar absoluto*, *Irrealidade* e *Balada do soldado Batista* – são densos.

Cecília Meireles resgata em *Mar absoluto e outros poemas*, algumas formas líricas antigas, com uma releitura, de certa forma, moderna. Estão presentes no livro as formas de Balada, Canção e Elegia. Como exemplo disso, o poema *Balada do soldado Batista* segue a forma lírica do poema de forma narrativa e que circunda a temática histórica e melancólica. Segundo Angélica Soares (2007), a forma permaneceu até o Movimento do Modernismo conservando a estrutura física ou apenas o tom melancólico, em geral. Não são poucos os poemas deste livro intitulados por *Canção*, que, segundo a mesma autora, são as formas poéticas dedicadas ao canto e que no século XX aderem a um variado aspecto formal e temático. Ao final do livro, a *Elegia* cecilianiana segue a temática fúnebre dessa forma; os cantos dessa elegia são dedicados à avó de Cecília Meireles.

Mar absoluto e outros poemas é um livro extenso, não apenas por seus cento e vinte e um poemas mais uma *Elegia* de oito cantos, mas também pela extensão dos próprios poemas. *Mar absoluto*, *Blasfêmia*, *Este é o lenço*, *Contemplação*, *Compromisso*, dentre outros, são poemas compostos de muitos versos livres também extensos.

Sobre ele, Paulo Ronai, na sua crítica intitulada *As tendências recentes* (1947), afirma:

culto da beleza imaterial, a preferência pela abstração, o desapego do ambiente real, a dissimulação do lirismo, a predominância de motivos musicais e pictóricos. [...] Este mar invisível é como que a essência do outro, do qual resume a natureza profunda. A poetisa dispõe não apenas de

sentidos apurados para captar-lhe as emanções, mas também de finíssimos instrumentos – as imagens – para exprimir aquela recôndita essência. [...] A maior ou menor correspondência entre as coisas e sêres e seu padrão metafísico é o problema central dessa arte. Ser-se o que se é, exprimir seu teor ideal com a maior intensidade, constitui para ela a finalidade poética da existência. (RONAI, 1947, p. 65-66)

As sinestésias são o ponto chave a que Ronai se refere. As imagens a serem analisadas são repletas delas. De sensibilidade e complexidade em patamar equivalente, os poemas aquáticos de Cecília Meireles tratam, por vezes, os mesmos temas em formas variadas ou mesmo a poeta infere seus próprios versos com repetições ou reconstruções das mesmas formas e pensamentos em poemas diferentes. Não são poucos os versos semelhantes, porém em diferentes poemas, que, esteticamente têm seu sentido completado ou ampliado em poema escrito anteriormente.

2.1.1. Vozes do mar

O poema *Mar absoluto*, de Cecília Meireles, é imprescindível ao livro não apenas pelo título homônimo, mas por se tratar do substrato da poesia cecilianiana constante em toda essa obra. Seus versos ampliam-se para os temas nos demais textos. Eis o poema transcrito:

MAR ABSOLUTO

Foi desde sempre o mar.
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto dos meus avós estava caído
Pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
E pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há ninguém,
Não, não haverá mais ninguém,
Tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,

barcas sobrenaturais
com peixes mensageiros
e santos náuticos.

E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
“Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-nos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar
[do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só o mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu jogo,
e a sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
cavalo épico, anêmona suave,
entrega-se todo, despreza tudo,
sustenta no seu prodigioso ritmo
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esqueceu de que é água, ao desdobrar suas visões:
água de todas as possibilidades,
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como a água fala-me.
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele.
nem por dentro de si:

mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo
[dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida,
como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
por procurar gente passada,
suspeito que me enganei,
que há outras ordens, que não foram ouvidas;
que uma outra boca falava: não somente a de antigos
[mortos,
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboia nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
É logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto.
(MEIRELES, 1983. p. 13-16)

O primeiro verso diz “Foi desde sempre o mar” e já anuncia o caráter de absoluto, pré-existente e divino do mar, em acordo com o título, a substância do poema.

É possível observar a abundância de substantivos concretos, estes estão sempre associados à natureza, ou a elementos dela. São eles, geralmente: mar(es), ventos, corais, pérola, gelo, campos, peixes, areia, corpo, terra, água, mundo, touro, cavalo, anêmona, jardim, estrelas, caudas, búzios, concha. Os concretos que não são naturais, mas são criações humanas, estão associados à ideia de união ao natural e são ferramentas que possibilitam o homem ir ao mar: barcos, redes, velas, cordas, âncoras, linhos, etc. Existem, ainda, versos em que ocorre a sucessão desses concretos, a exemplo disso tem-se o verso “jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos”, dentre outros.

Este poema faz parte da dualidade na obra de Cecília Meireles. O mar é dual. Existe neste poema a natureza da terra associada à natureza humana e ambas se opõem à natureza do mar. Essa associação pode ser percebida nos versos “E fico tonta,/ acordada de repente nas praias tumultuosas.”. O lugar em que o homem está é a terra, a terra está tumultuada pela humanidade; o homem recebe, apenas, os convites do mar.

Povoada pelos homens, a imagem da terra é análoga às “areias tumultuosas” dotadas de “lição frágil”. A sua aparente solidez é descrita como monótona e geradora da ilusão de que o homem tem um destino fixo, limitado, embora esteja circundada pelo mar. A terra é o lugar dos homens, lugar que ele domina, de certa forma. Mas a subjetividade do poema não busca esse domínio.

O mar, por sua vez, é o elemento divino. Ele é imenso, poderoso, heroico, secreto, lugar de contrastes, profundo e denso. Ele é a água em todas as suas possibilidades, tanto clara quanto profunda, se tomados os pressupostos de Bachelard, pois apresenta a beleza pancalista e a densidade¹⁷.

Assim como a terra, o mar também cria uma ilusão e uma solidão, e a grandeza de ambas é mais convidativa que a da terra. A sétima estrofe de *Mar absoluto* traz os imperativos ao homem, a ordem de se unir ao absoluto: “Para adiante! Pelo mar largo!/ Livrando o corpo da lição frágil da areia!/ Ao mar!”. A natureza “plástica, fluida e disponível” atrai o homem.

“O mar é só o mar, desprovido de apegos”. O apego é uma característica humana, o mar simboliza a liberdade; antes, ele instaura a não necessidade – lembrando o que Lévinas¹⁸ fala sobre a não necessidade pessoal, apenas a necessidade do outro, a constante metamorfose e a luta consigo mesmo e com sua sombra, ao contrário do homem que instaura a guerra contra o outro. Essa metamorfose é a fonte de experiência: “Tem um reino de metamorfose, para experiência”. Este verso concorda com os pressupostos de Lévinas¹⁹, Bachelard²⁰ e Bergez²¹ a respeito de que as experiências são receptividade, significação e matriz

¹⁷ “Se tomarmos um a um, como tentaremos fazer, os devaneios específicos diante de uma realidade específica, descobriremos que certos devaneios têm um destino estético bastante regular. Tal é o caso do devaneio diante do reflexo das águas. Perto do riacho, em seus reflexos, o mundo tende à beleza. O narcisismo, primeira consciência de uma beleza, é, portanto, o germe de um pancalismo. O que faz a força desse pancalismo é que ele é progressivo e detalhado.” (BACHELARD, 2013, p. 28)

¹⁸ *O humanismo do outro homem*. 2012. p.48

¹⁹ IDEM, p. 22-26

²⁰ *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. p. 1-20

²¹ *A crítica temática*. 2006. p.106-107

de criação poética, pois ao se transformar e experimentar todos os outros o eu pode compor seu objeto cultural.

Esse eu, portanto, está entre a terra e o mar. Ele é atormentado pelo passado – “e as multidões passadas me empurravam/ como o barco esquecido”; pelos mortos imersos na água – “E o rosto dos meus avós estava caído/pelos mares do Oriente”; pelos tios afogados no mar, de muitos que perderam parentes na guerra e pelo turbilhão de outros homens que não o deixam se unir ao natural, na vida que se tornou corriqueira e corrida – “E fico tonta,/ acordada de repente nas praias tumultuosas/ e apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.”.

Segundo Sophia Andresen, nesse poema, “Cecília Meireles busca não o próprio mar real, mas o seu mar, o mar que ela imagina, o mar que lhe é necessário e é quase esse mar que ela chama mar absoluto.” (IDEM, p. 64). A vida, portanto, pode ser entendida como a agitação marítima em busca do absoluto. Andresen reforça: “Ela utiliza das formas do mar e das estrelas para que elas lhe sirvam de forma de expressão. O encontro que ela busca é o encontro consigo própria e a sua espera é a espera da própria vinda.” (IDEM, p. 65). Por isso, Cecília Meireles utiliza-se das formas da natureza para expressar persistente tentativa de se encontrar. Todo o livro, *Mar absoluto e outros poemas* (1945), na verdade, expressa a procura da união do homem com o absoluto e a imagem da água para simbolizar essa necessidade, principalmente a água agitada do mar.

Não há como negar a marca do espírito do século XX neste poema. O mundo tornou-se “a empresa da vida”, consequência do capitalismo, e a vida um “mesquinho formigar do mundo”, cheio de lutas e exigências a cada dia. Por isso, os homens são qualificados como medrosos e seduzíveis pelo mar. Os versos “Queremos a ilusão grande do mar [...] Queremos a solidão robusta” mostram o desejo da humanidade: se é para se unir à ilusão e à solidão, que seja a natural, perfeita e absoluta.

O poema trata também da responsabilidade de responder ao Outro. Nas estrofes três e quatro, há a obrigatoriedade de responder ao convite dos mortos no mar e rezar por eles. É o dever humano, o ser-em-ato, o responder ao outro – “sou eu que devo ir”. A resposta para essa busca cautelosa está na vigésima estrofe: “suspeito que me enganei [...] que há outra boca que falava: não somente a de antigos mortos.”, essa boca que falava convida a se unir ao natural, de transformar-se em mar, libertar-se. A água lembra o eu que seu destino é unir-se a ela.

É importante ressaltar a pluralidade de vozes, apresentadas de modo gradativo no poema. A primeira voz que fala é a do mar; após este as vozes da multidão remetem ao passado, relembram revoltas; depois destas, a voz fica mais familiar, são as dos parentes mortos. Ocorre, depois, a troca da personalidade, de primeira para terceira pessoa, sugerindo que o eu se identifica com as “vozes poderosas” e, a partir de então, expressa seus desejos, já em primeira pessoa do plural, como nos versos já mencionados, iniciados pelo verbo “Queremos”. O eu encaminha-se para o outro, religa-se ao mar. Em outras palavras, o eu desnuda-se de seu pensamento prévio e busca o sentido único das verdades universais, conforme aborda Lévinas. O sentido único aqui presente é de que o homem precisa espelhar-se na natureza para viver, deixar a guerra.

Os conflitos decorrentes das Guerras Mundiais em toda a Europa e demais países aliados, em outros continentes trazem ações políticas e econômicas violentas. Catherine Chalié descreve as consequências dessas ações como

um século longamente marcado pelo ódio para com o outro homem, o desprezo demasiado cotidiano para com ele e a surdez para com o seu queixume, a todos submete à tentação do niilismo – do qual o indivíduo das sociedades ocidentais constitui um dos cruéis avatares. Os filósofos, educados, desde Heidegger, a não esquecerem o “ser” e a pensarem a preocupação própria de cada um com a sua mortalidade, não respondem a esta crise profunda que trespassa as ideias e elimina as esperanças. O sentido parece, de hoje em diante, ausentar-se dos discursos e muitos sorriem com condescendência perante o esforço daqueles que, ingênuos e obstinados, não ratificam o veredicto dessa sabedoria desiludida em perigo de naufrágio. O anti-humanismo contemporâneo tem, assim, origem numa inteligibilidade da realidade, desejosa de não se furtar à confrontação com os desastres que entenebrece o mundo, e impaciente por acabar com tudo o que se parece, segundo ela, com “espiritualismo”. (CHALIER, 1996, p. 9-10.)

Segundo a autora²², Emmanuel Lévinas não se deixa levar por esse niilismo e anti-humanismo, mesmo tendo presenciado todas as desgraças desse início de século. Para o filósofo, era necessário deixar a chama do ato de pensar acesa para que a racionalidade e a linguagem conceptual, advindas dos gregos, fossem resgatadas em meio ao caos que imperava. Porém, o apelo à racionalidade não exclui o pensamento hebraico em que o autor se baseia, abrindo uma clareira que havia sido esquecida durante muito tempo. Chalié afirma ainda que o filósofo se permitiu a inspiração profética e da fé judaica sem a exclusão de princípios

²² Lévinas – *a utopia do humano*. 1996, p. 9 e 10.

puramente racionais, dito acima, numa espécie de dupla fidelidade que atende tanto às necessidades do pensamento quanto às do espírito.

Do mesmo modo que a ideia sobre *O humanismo do outro homem* se constrói na filosofia de Lévinas, a poesia retrata o equilíbrio dessa dupla fidelidade, já que se manifesta com a racionalidade exigida pela linguagem, com o espírito estético aliado às necessidades da alma do sujeito poético. Cecília Meireles participa desse equilíbrio.

Assim como em *Mar absoluto*, a maioria dos poemas deste livro possui como temática a fala do mar ao poeta, a escuta da fala do Outro ao poeta, dentre eles *Balada do soldado Batista*, *Constância no deserto* e *Beira-mar*. Sobre essa temática, predomina a invenção da extrema proximidade com o mar, em que o poeta quase a ele se integra. O sujeito desnuda-se tão completamente que o mar fala com ele.

2.1.2. O espelho das águas

No poema *Irrealidade*, transcrito abaixo, há um sujeito que se olha, descobre-se e se revela. Isso possivelmente ocorre frente a um espelho. A primeira matéria da natureza utilizada para a composição da imagem de todo o poema é a água; a subjetividade se compara à matéria líquida através dos olhos do outro, na primeira estrofe.

IRREALIDADE

Como num sonho
aqui me vedes:
água escorrendo
por essas redes
de noite e de dia.
A minha fala
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

E estou de longe,
 compadecida.
 Minha vigília
 é anfiteatro
 que toda a vida
 cerca, de frente.
 Não há passado
 nem há futuro.
 Tudo o que abarco
 se faz presente.

Se me perguntam
 pessoas, datas,
 pequenas coisas
 gratas e ingratas,
 cifras e marcos
 de quando e de onde,
 - a minha fala
 tão bem responde
 que todos crêem
 que estou na sala.

E ao meu sorriso
 vós me sorris...
 Correspondência
 do paraíso
 da nossa ausência
 desconhecida
 e tão feliz.
 (MEIRELES, 1968, 109-110)

A princípio, a oposição entre presença e ausência domina o poema. A presença do corpo físico, do sujeito do poema, não está necessariamente associada à presença da sua alma. Todos os outros cercam essa mulher que não tem sua intimidade, seus desejos e seus pensamentos revelados. Há apenas indícios do que seria a irrealidade, apenas o que é visto pelo outro, enquanto que as coisas da alma apenas ela o sabe, e diz-se estar longe, compadecida. A presença é apenas a aparência enquanto que a ausência, que no fim do poema se torna “nossa”, é desconhecida dos outros e, portanto, feliz.

O título e os primeiros versos trazem a compreensão de que a atmosfera do poema será sempre a oposição entre a realidade e a irrealidade. A realidade é a das datas, e a que olha para si como quem se olha em espelho, a irrealidade. Nessa irrealidade o sonho flui e, nele, a imagem da água é forte, suspensa, clara. No sonho, é sempre a vigília. Portanto, o ideal é a irrealidade, o que está do outro lado do espelho.

O poema acima transcrito constrói-se com a ideia do paradoxo. A realidade – aqui como mundo material, construída pelo homem – tem a presença implícita no

poema, mas é vista pelo sujeito poético como uma irrealidade por ser baseada no modo capitalista de vida. Tal realidade é oposta à irrealidade, de fato, explícita no poema pelo mundo da imaginação associado ao modo de viver coerente com a natureza do homem, integrado aos demais elementos da natureza como um todo, a terrena e cósmica. É nesse mundo irreal que o sujeito afirma existir a predominância da sintonia perfeita.

O que Cecília Meireles nos mostra é uma subjetividade com duas faces, a conhecida dos outros e a conhecida por si, que tem necessidade de mostrar sua presença real, sua face secreta. A vida torna-se, então, teatral, uma eterna dramatização.

A água escorre, esvaece. Na atmosfera onírica, na irrealidade, essa subjetividade é vista pelo outro como “água escorrendo/ por estas redes/ de noite e dia.”; é, ao mesmo tempo, transparência e liberdade dentro de um sonho. Porque a subjetividade é vista como água que escorre? Não há indícios claros, a água escorre pelas redes, pelas tramas da vida; sugerindo metáfora da vida, esses versos remetem à transitoriedade da própria vida, ao elemento aquático como matéria pura para constituição do eu. Apenas a água é capaz de representar a situação da subjetividade enquanto elemento palpável, mas fugitivo, transparente, visto e conhecido de todos, mas de sua composição interna relegada ao microscópico.

A regularidade no escorrer dessa água, de noite e de dia, é a primeira marca temporal que aparece no poema, uma espécie de infinito ou eternidade, a segunda é a demonstração de um presente contínuo pela negação nos versos “Não há passado/ nem há futuro/ Tudo o que abarco/ se faz presente”. O anfiteatro que cerca a vigília é a vida, tanto o passado quanto o futuro estão diante de si, tudo consta no presente. O instante que essa subjetividade abarca é o presente. Não havendo futuro nem passado, remete à transitoriedade da água heraclitina, quando se pensa que apenas o instante presente pode ser captado, o passado não existe mais, muito menos o futuro, pois a cada momento tudo se transforma, tudo é novo.

A subjetividade começa, então, a se demonstrar nos versos seguintes, mostra sua fala, seu andar, do seu corpo visível e aparentemente presente. Os versos “E com tamanha/ clareza pensa/ que não preciso/ dizer que vive/ minha presença.” trazem a necessidade de se mostrar, a necessidade do eu falar por si e não permitir que apenas a visão de “clareza” e transparência do outro prevaleça. Tudo o que é aparente é visto pelo outro. A única aparência que sugere vir do sujeito é a voz que

aparenta vir dos lábios, e essa está associada à irrealidade, mora nas asas da alegoria.

Por fim, existem resquícios, ecos, da presença como a resposta para as inquiirições, mas são apenas resquícios. A felicidade do sujeito, que agora se transforma em nós, está na ausência, na não necessidade de ser reconhecido, visto, inquirido.

A natureza do sujeito, apesar de inicialmente convergir para a natureza da água, ao final mostra-se oposta a ela, já que não possui seus mesmos atributos. A água que escorre fácil, que se desvia das redes que prendem, sugere um espelho para o eu. Apenas em sonho o ser é água que escapa, a subjetividade só é livre no sonho e a imagem que ela usa para a liberdade é a água.

Quando se trata de subjetividade, incorre-se na inquietação sobre a composição da imagem deste ser. Por vezes, no livro *Mar absoluto e outros poemas*, o eu aparece perante seu reflexo, que só ocorre perante espelho material ou o espelho das águas. Sobre isso, Gaston Bachelard afirma, baseado em Louis Lavalley, que:

é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos, são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se [...] “o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto...” O espelho da fonte é, pois, motivo para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. (BACHELARD, 2013, p. 23-24, grifo do autor)

Assim como no mito de Narciso, a contemplação do reflexo e o seu definir mostram tanto a beleza quanto o egocentrismo e, ainda, é o desnudamento que proporciona questionamentos éticos.

O TEMPO NO JARDIM

Nestes jardins – há vinte anos – andaram os nossos muitos passos,
e aqueles que então éramos se contemplaram nestes lagos.

Se algum de nós avistasse o que seríamos com o tempo,
todos nós choraríamos, de mútua pena e susto imenso.

E assim nos separamos, suspirando dias futuros,

e nenhum se atrevia a desvelar seus próprios mundos.

E agora que separados vivemos o que foi vivido,
com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo.
(MEIRELES, 1983, p. 55)

O poema inicia com o título *O tempo e o jardim*, imagens que por si só trazem duas dimensões, as de tempo e espaço, explicitando que a atmosfera de todo o poema decorre entre passado e presente. O espelho das águas é quem mostra o hoje e o ontem, as águas paradas do mesmo lago foram testemunhas do presente e do passado.

O espelho da água mostra não apenas o visual, mas a metamorfose da vida de cada um que nele se admirou. Ficou no passado exato, “há vinte anos”, a jovialidade e a própria identidade, “andaram os nossos muitos passos/ e aqueles que então éramos se contemplaram nestes lagos.”

A metáfora da água apresenta-se aqui como o espelho imaterial, aquele que, segundo Bachelard²³, por não ser tão nítido, permite a imaginação. Além disso, está na exteriorização do estado de “pena e susto imenso” em que a subjetividade se encontra por meio das lágrimas que possivelmente seriam choradas “se”, condicional do início da estrofe, fosse refletido na água o futuro. A concretização do choro – as duas flexões verbais revelam isso, choraríamos e choramos – só acontece quando o ser enfim se desnuda e se descobre, separado do outro, no presente. Esse choro final, na última estrofe apenas, ocorre de modo diferente do anterior, pois “com doce amor choramos” nas imagens refletidas apenas na memória, tendo em vista que a água não pode refletir a dimensão temporal.

Assim como no mito de Narciso, lembrado por Bachelard²⁴, a contemplação inicial de Narciso na beira do lago é rodeada de beleza, encantamento, amor e mística; o passar do tempo leva esse Narciso à morte lenta, porém visível ao espelho das águas.

Não fica claro no poema a que nós essa subjetividade se refere, embora deixe margem para a interpretação de que se trata de um casal por causa dos versos “E agora que separados vivemos o que foi vivido,/ com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo.”

As gradações do poema circundam no já dito tempo e espaço. O tempo transcorre do passado para o futuro (mesmo que o passado seja remetido na

²³ *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação material*. 2013

²⁴ IDEM.

memória) e da juventude para a velhice, o que reforça a temática da efemeridade da vida.

Essa mesma temática da temporalidade aparece novamente no poema *Transição*, transcrito abaixo.

TRANSIÇÃO

O amanhecer e anoitecer
parece deixarem-me intacta.
Mas os meus olhos estão vendo
o que há de mim, de mesma e exata.

Uma tristeza e uma alegria
o meu pensamento entrelaça:
na que estou sendo cada instante,
outra imagem se despedaça.

Este mistério me pertence:
que ninguém de fora repara
nos turvos rostos sucedidos
no tanque da memória clara.

Ninguém distingue a leve sombra
que o autêntico desenho mata.
E para os outros vou ficando
a mesma, continuada e exata.

(Chorai, olhos de mil figuras,
pelas mil figuras passadas,
e pelas mil que vão chegando,
noite e dia... – não consentidas,
mas recebidas e esperadas!)
(MEIRELES, 1983, p. 74)

A dualidade permeia todo o poema em que a subjetividade consegue distinguir o seu momento de transição na vida. As imagens desse ser, que a princípio aparecem “intactas”, são transformadas pelo movimento cíclico do anoitecer e do amanhecer. Esse movimento, porém, é o processo antagônico à subjetividade. Isso fica claro nos versos finais do poema “pelas mil figuras passadas,/ e pelas mil que vão chegando,/ noite e dia... – não consentidas, mas recebidas e esperadas!”. O dia, metáfora canônica da vida, mostra, além do seu decorrer, a juventude na manhã, e a velhice na noite. Aqui, essa dimensão aparece duplamente. Enquanto o tempo passa e a mulher envelhece prevalecem as mil figuras, ou máscaras sociais. Embora sejam recebidas, não são consentidas pelo outro que habita dentro de si que é constantemente sufocado pelo eu.

É apenas a subjetividade, porém, que nota essa mudança: “Mas os meus olhos estão vendo/ o que há de mim, de mesma e exata.”. Essa mudança fica mais

clara ainda nos versos “na que estou sendo cada instante, outra imagem se despedaça” e em “E para os outros vou ficando/ a mesma, continuada e exata.”.

Os olhos são as primeiras partes do corpo que veem e refletem a transformação e, dessa forma, são espelhos. Carregados de liquidez com o fonema //l/, brilhantes e úmidos, são a primeira matriz aquática que surge no poema. Essa matriz logo aparece novamente “no tanque da memória clara”, onde ficam gravadas e afundadas as imagens narcísicas de si, e, à medida que elas vão se transformando, vão sendo acumuladas no fundo das águas. A subjetividade ainda invoca a água nos olhos, quando ordena “Chorai, olhos de mil figuras”. É necessário mostrar essa água interior que é tão testemunha da transição.

Neste poema a preocupação com a alteridade está voltada para a preocupação do outro sufocado dentro deste eu pelas convenções sociais. Apenas o eu do poeta sabe que seu outro sofre e, talvez por isso, sejam prevalentes apenas as marcas que expressam a subjetividade, vista nos pronomes “meus”, “me” e “mim”.

A relação do eu para com seu outro eu indica a indiferença da própria subjetividade para com seus desejos de assumir um modo de vida livre das imposições sociais. O outro, por fim, seria o eu que aceita as imposições sociais. Há, portanto, duas partes dentro do sujeito, o eu e o outro. A indiferença entre essas partes é o motivo da falta de sintonia e eterna tensão no poema.

Emmanuel Lévinas²⁵ afirma que as interações humanas, ou a ausência delas, exercem sobre a significação não apenas o que fica no ramo da linguagem, mas também diretamente na constituição cultural, nos discursos, nos efeitos de sentido. O filósofo enfatiza que os absurdos que a humanidade presencia são oriundos ainda da indiferença das relações humanas, “e no jogo infundável da arte, o ser exime-se de sua alteridade. A filosofia produz-se como uma forma sob a qual se manifesta a recusa de engajamento no Outro.” (LÉVINAS, 2013, p. 43).

A dualidade persiste nas estrofes com a colocação de opostos em mesmo verso, “Ó amanhecer e anoitecer”; “Uma tristeza e uma alegria”, de forma que uma imagem transita para o seu oposto imediato.

A última estrofe aparece entre parênteses. Como predomina no poema a ocorrência da flexão verbal em primeira pessoa, os parênteses soam como um

²⁵ *O humanismo do outro homem*. 2013, p.39-44

murmúrio da subjetividade, uma voz dirigida a si própria. O imperativo, chorai, reforça essa ideia.

Alguns versos reiteram a imagem dos olhos. É o caso de “Mas os meus olhos estão vendo” e “Chorai, olhos de mil figuras”. Ambos estão relacionados com o elemento concreto por onde é revelada a subjetividade. O pleonasma do segundo verso destacado enfoca os olhos que podem ser entendidos com a expressão da subjetividade sobre si mesma; são sempre os seus olhos que denunciam a transformação, que veem o que os outros não veem e que choram, por fim, ao testemunhar um destino não previsto, porém aceito.

Outro poema que aponta a presença do mito de Narciso, como na leitura de Bachelard, o espelho de reflexão, é o poema intitulado *Mulher ao espelho*, transcrito abaixo:

MULHER AO ESPELHO

Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer nela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que Mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros expiram sobre espelho.
(MEIRELES, 1983, p. 111)

A imposição social acerca da moda, do comercial, do material, se cumpre numa rígida ditadura para as mulheres, principalmente. Não são poucos os

acessórios e utensílios de beleza que têm sido considerados, até os dias de hoje, instrumentos de tortura.

A subjetividade declara-se desde a primeira estrofe do poema. O que é belo é apenas aquilo que a indústria pode impor. Portanto, para o sujeito, já não importa ser o que realmente se é, importa ser belo aos olhos da sociedade e isso se transforma de uma imposição a um querer: “Quero apenas parecer bela”. A beleza é o que resta, já que não há outros motivos, já que a vida se foi, “pois, seja qual for, estou morta.”. Tais versos sugerem uma crítica à supervalorização de fatores estéticos em detrimento dos metafísicos, que concernem à alma do ser. A aparência se tornou mais relevante que a essência. Portanto, a subjetividade adverte “Só não pude ser como quis.”.

Tudo gira em torno da tinta: “Que Mal faz, esta cor fingida/ do meu cabelo, e do meu rosto,/ se tudo é tinta: o mundo, a vida,/ o contentamento, o desgosto?”. Esse produto estará presente em tudo, desde casas, quadros, maquiagens, até colorantes de cabelo. Porém, a pigmentação com ausência de vida, de realidade, os “tão dilacerados/ olhos, braços e sonhos seus” é vã, é exterior, não é poesia. Portanto, o único sentido requisitado pela poeta é o visual. Não há sinestésias nem inferências a cheiros, sons, texturas e gostos. Há apenas o exterior, o que o espelho pode mostrar.

Assim como Narciso, não importa mais a aparência desta mulher, porque ela está morta, ou à beira da morte. A princípio, ela afirma já estar morta, mas depois considera que a morte há de vir: “a moda, que me vai matando. / Que me levem pele e caveira/ ao nada, não me importa quando.”.

Por fim, a reflexão da imagem da subjetividade aparece no poema *Beira-mar*, que provavelmente configura o mais confessional dos poemas. Seus últimos versos – “Deus te proteja, Cecília,/ que tudo é mar – e mais nada!” (IDEM, p. 57) – completam e explicam o círculo temático do livro *Mar absoluto* ao unir o poeta, a subjetividade, a espiritualidade, o mar e o absoluto.

2.1.3. A morte do outro

Noção de destino, a *Balada do soldado Batista* inicia com os versos “Era das águas, vinha das águas”, verso que se repete em metade das estrofes do poema. Transcreve-se o poema:

Eras das águas, vinha das águas
trazia sua sorte escrita
na palma das mãos, o soldado Batista.

Nos primeiros dias de sangue,
uma velhinha chorava aflita,
soletrando o seu nome na lista.

Era das águas, vinha das águas.
Um velhinho disse: “Permita
Deus que acabe a guerra! Na crista

dos mares já dançava o navio,
e o moço, por ser fatalista,
sorri para a onda que o solicita.

Era das águas, vinha das águas:
fora batizado Batista.
A velinha chora. O velinho medita;

Não vem carta? Onde está, que não manda uma letra?
Que demora tão esquisita!
Perto do amor. Longe da vista.

Era das águas, vinha das águas.
O primeiro torpedo atinge e precipita
o primeiro navio: o do soldado Batista.

O velinho reflete: “Oxalá não tenha
ido para longe ... para a África... e assista
horrores...” E a velinha responde, contrita:

“Era das águas, vinha das águas,
que Deus o proteja, e a Virgem bendita,
e seu padrinho, São João Batista...”

Ambos se afligem. (Quem sabe, nas águas...?)
Mas não dizem nada. Nenhum acredita
e receia também que o outro não resista...

Era das águas, vinha das águas
Fora-se nas águas, na data prevista
pela curva da vida, em ambas as mãos inscrita.

Nas cadeiras de vime, os velinhos sentados
perguntam a quem chega: “Quanto dista
a África do Brasil? Que distância infinita!”

Era das águas, vinha da águas, foi-se nas águas...

Os jornais já trazem, o rádio já grita:
só eles não sabem” – Morreu no mar o soldado Batista.

Só eles não sabem! Não saberão por muito tempo...
O amor preserva. O amor ressuscita.
Enquanto não souberem, sonharão que ainda exista.

em algum lugar, seu filho, o soldado Batista.

(MEIRELES, 1983, p. 66-67)

Como o próprio título o traz, o poema segue a forma lírica da balada, que contém caráter narrativo. Segundo Angélica Soares, a balada “se desenvolve em torno de um único episódio, que pode ser melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural.” (SOARES, 2007, p. 30). O jovem soldado Batista, vai à guerra como marinheiro, enquanto a família, em agonia, espera pela sua volta ou notícias suas, mas ele morre nas águas do mar.

Desde nascença, o destino de Batista estava traçado, desde seu batismo com o nome de mártir, nome de santo, nome daquele que batizava nas águas. O caminho que as águas o levaram era o caminho da morte e esse destino mostra-se em vários poemas do livro *Mar absoluto e outros poemas*.

Gaston Bachelard diz que

essa partida do morto sobre as águas é apenas um dos aspectos do interminável devaneio da morte. Corresponde somente a um quadro *visível* e poderia enganar sobre a profundidade da imaginação material que medita sobre a morte, como se a própria morte fosse substância, uma vida numa substância nova. A água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente. (BACHELARD, 2013, p. 75, grifo do autor)

A água é mortal, dona de destino fatal, ao mesmo tempo em que é substância de vida também é substância de morte. Portanto, as imagens constituídas pela água como representação da morte são ambivalentes, como o autor fala.

O soldado que morre na guerra, que morre no mar, é uma imagem recorrente nas primeiras décadas do século XX. Restam pais, mães, noivas, esposas e filhos a chorar pelos que se foram. É símbolo de vazio, dor e saudade. A figura do soldado marinheiro lembra que “o herói do mar é um herói da morte. O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto.” (IDEM, p. 76).

Nos versos “dos mares já dançava o navio,/ e o moço, por ser fatalista,/ sorri para a onda que o solicita”, o soldado aceita seu destino. Nascer cercado pelo símbolo aquático talvez o tenha impelido a isso, de tal forma que se entrega à onda do mar. A palavra fatalista, atribuída a Batista, confirma a noção de destino.

A morte no mar, por fim, leva o corpo para nunca encontrar. Essa é a esperança dos seus pais, esse é o amor descrito nos versos “Só eles não sabem! Não saberão por muito tempo.../ O amor preserva. O amor ressuscita./ Enquanto não souberem, sonharão que ainda exista.”.

O destino, segundo a base judaico-cristã, a que Lévinas segue, implica que todos os seres humanos têm compromisso com o outro. Todos respondem por si e pelo outro sem configurar uma relação de troca, mas sim de liberdade e responsabilidade de todos os homens.

Para Heidegger a morte é a possibilidade de não-ser mais no mundo, e a consciência da sua própria finitude realiza transformações no sujeito e diminui o medo. Por isso, a consciência da morte não deve ser relegada para última instância. Não pensar na morte origina consequências negativas na tomada de atitudes da vida humana. O filósofo Alberto Camus, por sua vez, declara que é preciso entender e aceitar a morte assim como a vida.

Se a consciência da morte influencia nas decisões ainda em vida, o sujeito poético conversa com as vozes dos pais do soldado Batista a fim de entender a sua vida. Esses conceitos implicam ainda na alteridade levinasiana, na responsabilidade pelo outro, no ouvir a voz dos outros que morreram, mas ficaram vivos na memória. Na ideia de Lévinas²⁶, pela morte, o homem desfaz-se de sua natureza humana corruptível e se une ao natural e perfeito. O nome do soldado remete a esse sentido, ele viveu se preparando e para a vida plena. Ele alegoriza a filosofia judaico-cristã de assumir a responsabilidade consigo e com o outro.

De caráter filosófico, esta balada segue, como dito antes, a forma canônica na temática. No que se refere à estrutura ocorre rima de esquema livre já que as terminações “ita” e “ista” aparecem alternadamente nos versos dois e três de cada estrofe, sendo algumas estrofes na ordem AB e outras BA, sem regularidade. O poema mantém o tom narrativo de um episódio, porém o esquema de três oitavas mais uma quadra e os versos octossílabos não é predominante, já que os versos também são livres. Também de tom melancólico, nada mais é do que a reflexão sobre o “desvalor” da vida em situação de guerra, o custo das perdas, as consequências das decisões humanas sobre a vida do outro, no caso a vida perdida do soldado Batista, frente a uma guerra não iniciada nem por seu país.

²⁶ *O humanismo do outro homem*, 2012.

O poema remete à primeira vez que o Brasil participava ativamente de uma guerra nessas proporções. A luta, na verdade, não era exatamente sua, ou de seus ideais, mas sim de seus aliados. João Barone, falando sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, escreve:

Na guerra, tudo é horrível: as pessoas sofrem, especialmente os inocentes, os que não têm nada a ver com aquilo. E esse parecia exatamente o caso dos que estavam lutando, qualquer fosse o lado em que estivessem naquela luta de vida ou morte, forçados a resolver por via das armas os problemas que não eram deles. (BARONE 2013, p. 11)

Os soldados brasileiros viram-se, então, obrigados a seguir para um *front* de batalha europeu. Os pracinhas, como foram chamados, seguiram principalmente para a Itália, nos anos 40, onde nem idioma, nem clima, nem cultura davam-lhes o sentido de prosseguir, além de se manterem vivos.

Como dito anteriormente, a guerra era imagem recorrente na primeira metade do século XX. Cecília Meireles reforça seu foco neste acontecimento com o poema abaixo.

GUERRA

Tanto é o sangue
que os rios desistem do seu ritmo,
e o oceano delira
e rejeita as espumas vermelhas.

Tanto é o sangue
que até a lua se levanta horrível,
e erra nos lugares serenos,
sonâmbula de auréolas rubras,
com fogo do inferno em suas madeixas.

Tanta é a morte
que nem os rostos se reconhecem, lado a lado,
e os pedaços de corpo estão ali como tábuas sem uso.

Oh, os dedos com alianças perdidos na lama...
Os olhos que já não pestanejam com poeira...
As bocas de recados perdidos...
O coração dado aos vermes, dentro de densos uniformes...

Tanta é a morte
que só as almas formariam colunas,
as almas desprendidas... – e alcançariam as estrelas.

E as máquinas de entranhas abertas,
e os cadáveres ainda armados,
e a terra com suas flores ardendo,
e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,
e este mar desvairado de incêndios e naufragos,
e a lua alucinada de seu testemunho,
e nós, e vós, imunes,
chorando, apenas, sobre fotografias,

- tudo é um natural armar e desarmar de andaimes
entre tempos vagarosos,
sonhando arquiteturas.
(MEIRELES, 1983, p. 121-122)

O título desse poema, *Guerra*, é uma única palavra que se torna capaz de traduzir toda atmosfera do poema pretendido. Ele compreende o olhar do poeta sobre o grande resultado da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais. Em toda guerra há baixa de um número extraordinário de soldados e civis. Restam muitos e muitos corpos misturados à lama, dispersos em trincheiras e despedaçados pelos efeitos de bombas. Restam despedaçadas famílias, que, separadas por um abismo, apenas imaginam os horrores da guerra e sofrem suas consequências.

A natureza reage contra a violência humana. Os rios e oceanos rejeitam o sangue dos mortos; os cursos de rios, mares, ciclos lunares são alterados ao observarem a crueldade da raça humana. Como uma das estratégias de guerra eram os navios e submarinos, também a água presenciava esses horrores.

Aqui o elemento água é um dos primeiros a aparecer. O primeiro verso, “Tanto é o sangue” traz o que Gaston Bachelard chama de matriz líquida humana. Ora, o que é o sangue e as veias senão os condutores de líquido no corpo humano? O que são, senão córregos entre a matéria prima do barro? O filósofo institui o que ele chama de poética do sangue, quando analisa as obras de Allan Poe:

É o próprio Poe quem escreve: “Esta palavra – sangue –, esta palavra suprema, esta rainha das palavras – sempre tão rica de mistério, de sofrimento e de terror –, como ela me pareceu então três vezes mais preta de significado! Como esta sílaba vaga (blood) – destacada da série de palavras precedentes que a qualificavam e a tornavam distinta – caía, pesada e gelada, entre as profundas trevas de minha prisão, nas regiões mais íntimas de minha alma!” (Pym, p. 47) Explica-se pois que, para um psiquismo tão acentuado, tudo o que na natureza corre pesadamente, dolorosamente, misteriosamente seja como um sangue maldito, como um sangue que transporta e morte. Quando um líquido se valoriza, aparenta-se a um líquido orgânico. Há, portanto, uma poética do sangue. É uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz. (BACHELARD, 2013, p. 62-63)

Assim, o que era elemento de vida – sangue e água –, como no poema anterior, tornam-se elementos de morte. Sob o sangue derramado nas águas, os rios e mares se transformam. Os verbos “desistem, delira e rejeita” são a concretização dessa ação exterior ao homem. Ações que seriam humanas – o que se pensa é que apenas o homem, e, sua consciência, tomaria a decisão de desistir, delirar e rejeitar – mostra um claro antropomorfismo que permanece até o fim do

poema; os elementos da natureza assumem atitudes humanas em lugar dos homens.

A segunda estrofe reforça a quantidade da presença do sangue com a repetição do verso “Tanto é o sangue”. A menção, agora, é feita à lua, que também está relacionada ao significante aquático, já que as fases lunares interferem diretamente no regimento das marés. Signo de beleza e encantamento, a lua aparece sob o adjetivo “horrível”, uma aparência dantesca. Surge, então, a palavra “inferno”: “com o fogo do inferno em suas madeixas.”, é a forma com que a lua erra sobre a terra. O significado desse termo – inferno –, que poderia remeter ao cristianismo, sugere o horror das imagens presentes na terra, que, antes o lugar dos vivos, agora se assemelha ao inferno com tantos mortos.

A partir daqui, percebe-se uma diferenciação de planos. Há o plano da natureza, divino, e o plano terreno. O caráter visual que concentra as primeiras estrofes vai pouco a pouco se transformando em caráter táctil, à medida que a composição da imagem terrena surge. A terceira estrofe se inicia com o verso “Tanta é a morte”, repetindo mais uma vez o advérbio quantitativo, para enfatizar o sangue jorrado sobre a terra, no início das estrofes anteriores. Agora surgem os homens, são corpos esquartejados, irreconhecíveis e incapazes de se reconhecerem, pois estão mortos “como tábuas sem uso.”.

O ápice do poema chega nos versos posteriores: “Oh, os dedos com aliança perdidos na lama.../ Os olhos que já não pestanejam com poeira.../ As bocas de recados perdidos.../ O coração dado aos vermes, dentro do denso uniforme”. Os dedos, os olhos, as bocas e os corações estão inertes. Substantivos que geralmente embalam poemas românticos, principalmente acompanhados do substantivo aliança, são, agora, de morte. A dualidade, constante no poema inteiro, se torna intensa nesta estrofe. Vida e morte aparecem lado a lado, verso por verso.

O significante lama é o principal agente dessa dualidade. Formada por pelo menos dois elementos básicos, ela é um composto criador. A imagem da mão imersa na lama, portanto, carrega em si vários elementos criadores. Segundo Bachelard²⁷, a lama une a água, que por si é fonte viscosa e viçosa de vida, e a terra, dona do barro de onde o homem foi criado, segundo o cristianismo, e que permanecerá sendo o seu lugar de constituição da vida. A lama é, portanto,

²⁷ *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação material*, 2013, p. 109-118

potencialmente criadora, é a argila que se torna a amassadura que as mãos trabalham. Da união das mãos à lama, potencialmente cria-se algo. Essa liga substancial no poema, porém, é paradoxalmente a imagem da morte. Os dedos estão enfiados na lama, não há mais vida.

Ao mesmo tempo em que a amassadura da terra e água unidas na lama são símbolo de vida, como dito acima, são ainda símbolo de morte, o retorno do homem ao pó da terra, seu enterro na mesma terra, sua perda de água e o derramamento das águas das lágrimas pela sua morte.

Lembra-se, por fim, a aliança no dedo. Símbolo do casamento, ela é a demonstração da morte como destruidora da quinta fonte criadora, a união do homem com a mulher para constituir um novo ser. O símbolo está imerso na terra: mais uma fonte criadora extinta.

O homem, antes mais integrado à natureza, agora é produto de um mundo urbano e industrial. Seus corpos são “máquinas de entranhas abertas”, carregando as armas num plano igual. Tal horror dessa imagem é seguido mais uma vez pela manifestação da natureza quando a terra e as flores ardem, os rios se tornam espavoridos, o mar desvairado e a lua alucinada.

Há, por fim, a referência à distância que as famílias sofrem. Os versos “e nós, e vós, imunes,/ chorando, apenas, sobre fotografias” remetem ao envio de soldados para suprir os exércitos aliados em regiões distantes. Essa distância fica mais clara com a palavra “imunes”, que tem sentido ambíguo, pois os familiares estão longe, imunes dos horrores da guerra, mas estão sujeitos à perda dos seus familiares e ao terror psicológico, principalmente pelos resquícios e notícias que chegam por meio das fotografias e jornais.

2.1.4. O Complexo de Caronte - reflexão a respeito da própria morte

A reflexão a respeito da própria morte associada à imagem da água concretiza-se no livro *Mar absoluto* com o resgate do mito de Caronte no poema homônimo ao mito. Há, neste poema, a necessidade de se pensar a morte e de se imaginar artifícios para adiá-la. Segundo Gaston Bachelard, a morte guarda a imagem de renovação e renascimento:

“O morto é devolvido à mãe para ser reparado”. A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes. O desejo do homem, diz Jung alhures, “é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno exatamente como o mar, embora tragando o sol torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na morte!”. (BACHELARD, 2013, p. 75)

Então, a morte, nesse poema, associada à imagem da água, diferentemente dos poemas anteriores, contém a noção de esperança. A água representa a morte a que o eu está acostumado, que não lhe causa pavor.

Eis o poema citado transcrito, por completo:

CARONTE

Caronte, juntos agora remaremos:
eu com a música, tu com os remos.

Meus pais, meus avós, meus irmãos.
já também vieram pela tua mão.

Mas eu sempre fui a mais marinheira:
trata-me como tua companheira.

Fala-me das coisas que estão por aqui,
das águas, das névoas, dos peixes, de ti.

Que mundo tão suave! que barca tão calma!
meu corpo não viste: sou alma.

Doce é deixar-se, e ternura o fim
do que se amava. Quem soube de mim?

Dize: a voz dos homens fala-nos, ainda?
Não, que antes do meio sua voz é finda.

Rema com doçura, rema devagar:
não estremeças este plácido lugar.

Pago-te em sonho, pago-te em cantiga,
pago-te em estrela, em amor de amiga.

Dize, a voz dos deuses onde principia,
neste mundo vosso, de perene dia?

Caronte, narra mais tarde, a quem vier,
como sombra trouxeste aqui de uma mulher

tão só, que te fez amigo;
tão doce – ADEUS! – que canta até contigo.
(MEIRELES, 1983, p. 118)

A morte não embarcou Caronte e o eu do poema para a foz, para o Hades, ou para qualquer lugar a que pertençam os mortos. Vivos e sem corpos, são apenas almas, ambos navegam mansamente pelo rio da vida, cada um a sua maneira. O

mito responsável por transportar os mortos pelo rio, dando destino às almas, agora é acompanhado pelo sujeito poético. “Caronte, juntos agora remaremos:/ eu com a música, tu com os remos.”. Já que a morte o acompanha e todos os seus familiares escoaram pelo rio da vida na barca de Caronte, a poeta faz da sua poesia o rio em que finda a vida. Este diálogo é o caminho para a morte, no qual Caronte tem a função de remar e o sujeito de trazer a música.

A poeta sugere que a solidão acostuma à dor, à morte, de modo que o eu anseia por conhecer e tornar-se amigo de Caronte. Não há mais ninguém a quem acompanhar na vida terrena, serão acompanhados um pelo outro na vida metafísica. Essa subjetividade é capaz de viajar, então, em sonho para o lugar da morte de modo não conflituoso, sem pavor.

O ser revela-se como mulher no verso “Mas eu sempre fui a mais marinheira”, acostumada a todos os tipos de água, a mulher dribla a morte e se aproxima de Caronte, fazendo dele seu amigo. Como ela não morre, está presente em espírito e passeia pelas águas. A poeta se mostra, ainda, quando afirma ser dada ao lirismo e por estar na barca com Caronte, onde reflete sobre a morte.

Os versos “Que mundo tão suave!/ Que barca tão calma” são o clímax do poema, quando se pensa que o caminho para a morte é um caminho turbulento. Meireles, como já dito anteriormente, trata dos temas de sofrimento com a suavidade que lhe é peculiar em toda a sua poesia. Posteriormente, os versos “Doce é deixar-se, e ternura o fim/ do que se amava. Quem soube de mim?” completam esse sentido dúctil de acostumar-se com a morte. O sujeito tanto se acostuma que pede a Caronte que reme devagar para que não estremeça o espelho das águas, o lago escuro, porém calmo e suave, na tentativa de que a morte permaneça doce. Além disso, é necessário que Caronte explique das coisas do lago da morte: a água, a névoa, os peixes e a si mesmo. Qual o motivo da presença de peixes – que, no cristianismo, são a metáfora do corpo de Cristo – num lugar de morte? Não há demais evidências no poema, tanto que Caronte não responde ao sujeito; existe apenas a voz do poeta em inquirição ao mito. Por fim, entende-se que essa imagem dos peixes no rio remete a um mundo desconhecido e submerso, pois eles aparecem como terceiro elemento da gradação sobre os segredos da morte, desse mundo desconhecido, iniciada por “das águas” e termina por “de ti”.

Gaston Bachelard²⁸, ao tratar do que ele chama de Complexo de Caronte, afirma que todas as civilizações expressam de forma artística o mito do barqueiro do inferno. Para ele, o devaneio da morte mostra que a água é a substância da vida e da morte. Lembrando Jung, o filósofo afirma que a reflexão sobre as águas sombrias da morte mostra o desejo que elas se tornem águas de vida.

A morte é também sinônimo de viagem. A navegação, porém, foge da esfera terrena humana e, segundo o autor,

para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não calculamos. São os interesses fabulosos. [...] Por isso, quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recursos, eles serão abandonados às ondas. (BACHELARD, 2013, p. 76)

Se tomado o provérbio grego “Navegar é preciso”, que se tornou conhecido ao ser proferido pelo general romano, é nesse sentido que a poeta explicita ser marinheira. Não há a morte, há a vida navegante e necessária. Há apenas o pensamento sobre a morte, configurada na barca, na companhia de Caronte e na memória que ela tem de seus parentes já mortos. Sobre o provérbio, Marcos Frederico afirma que

os antigos argonautas, que, comandados por Jasão, foram à Cólquida em busca do velo de Ouro, possuíam um lema – hoje extremamente vulgarizado e aplicado no despropósito das situações as mais comezinhas – que dizia: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Explorando o significado subjacente ao oxímoro da superfície, temos a interpretação proposta por Fernando Pessoa que adotou esse lema para a sua vida: o vocábulo “viver” expressa exatamente o dia-a-dia, o massacre de horas passadas na (dês)construção de uma vida absurda e sem sentido; o navegar simboliza o fazer poético, a hora da iluminação. (FREDERICO, 2011, p. 19)

Se viver, por fim, não é preciso, e sim navegar, o ser não se importa de permanecer na barca de Caronte, em sua companhia, pelo tempo que custe a vida.

É possível notar a tentativa da poeta de adiar a morte à medida em que ela canta e dita o ritmo melódico do poema. Ela aproxima-se de Caronte a fim de estabelecer uma amizade rumo ao fim da vida, ele rema e ela canta. Separado em dísticos, o poema tem o tom pausado e lento, sugerindo que Caronte reme no mesmo ritmo da música entoada. Tais versos em dísticos sugerem, ainda, que há um diálogo entre os dois. A poeta mostra certo poder sobre Caronte por persuadi-lo com sua música, com sua conversa, com suas perguntas e principalmente quando

²⁸ *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação material.* 2013

afirma “Rema com doçura, rema devagar:/ não estremeças este plácido lugar.”. Não há a necessidade de chegar logo ao fim do rio da vida. A persuasão fica clara com a repetição do imperativo – rema, rema, não estremeças. Isso fica mais evidente ainda nos versos “Caronte, narra mais tarde, a quem vier,/ como sombra trouxeste aqui de uma mulher”. A ocorrência novamente do imperativo “narra” confirma o poder do sujeito sobre o símbolo da morte e vem acompanhado da expressão adverbial “mais tarde”, para reforçar a necessidade de não chegar logo ao destino dos mortos. Ela transmite a preocupação com o que deixará para os vivos quando pergunta sobre o que dirão dela e quando pede a Caronte para narrar a sua vida.

Há uma diferença no tratamento da morte neste poema em relação à *Balada do soldado Batista*, pela predominância, naquele poema, do cunho religioso cristão, e ainda, Batista continuará a existir enquanto os pais não souberem da sua morte, conferindo um sentido metafísico. Neste, permanece a religiosidade e mitologia grega, assim como Sophia Andresen comumente o faz, pois em *Caronte* se pode inferir que a barca em que o sujeito do poema está junto com a entidade se configure nas adversidades da vida e de que a vida é um inferno, pois Caronte levava as almas para lá – nas culturas dos antigos só havia o inferno, o Hades. Tocar uma música para Caronte, neste caso, remeteria ao pedido de que a vida se tornasse menos árdua.

Outro poema que transmite a ideia carontiana é *Noite no rio*. Sem o léxico da morte explícito, o sujeito do poema apenas pergunta ao “Barqueiro do Douro” (MEIRELES, 1982, p. 107) qual caminho ele está tomando na noite escura e de nevoeiro. Neste poema ocorre uma retomada de tema, ou uma reconstrução do símbolo do Barqueiro como figura silenciosa e misteriosa que ruma para o desconhecido, que, em ambos os casos, pode ser entendido como a morte.

Por fim, se há em *Mar absoluto e outros poemas* o distanciamento do mundo, ele acontece quando se fala da realidade concreta. A matéria da poesia de Cecília Meireles é o ser humano, o que há é certo distanciamento da realidade concreta. Cecília não cria imagens meramente descritivas do que está ao seu redor de fato, não há tipos de pessoas, lugares específicos ou momentos especificados em seus poemas. O que há é a universalização do homem com a ampliação da subjetividade e em seus poemas ocorre a aparência de distanciamento. Portanto, até quando fala da própria morte há a preocupação com a alteridade.

Dentre alguns outros poemas que se utilizam da matéria água para a composição de suas imagens, alguns são destacados abaixo com breve comentário de sua temática, de certa forma, associada às demais já explanadas.

O poema *Carta*²⁹ faz a interlocução entre a realidade do eu com a realidade do outro. À medida que o poema se desenvolve a partir da repetição “Eu sim [...] Mas”, duas realidades são colocadas em oposição independentemente de quem seja o outro – além de outros homens, esse outro pode ser a natureza, os astros, tudo – estabelecendo a alteridade, quando se pensa em responsabilidade por esse outro.

O que chama atenção é que, mesmo com a comparação de duas realidades, a da subjetividade e a da alteridade, o sujeito não o faz de forma egoísta, egocêntrica, de forma que ele próprio se desnuda, mostra sua tristeza e mágoa.

Em *Constância no deserto*³⁰ a água é utilizada como figura análoga à ausência, principalmente a chamada ausência do mundo que Cecília Meireles afirma possuir, esclarecida no verso “- por que mar de tanta ausência,”. As praias são seguidas pela palavra “indiferença” e o ato de navegar é realizado pelo coração nas areias brancas de “despovoada inconsistência/ de penúria e aflição”, as mesmas areias brancas são, ainda, imensas e cheias de desagregação.

O ser, por fim, encontra-se isolado neste lugar árido em que seu coração permanecerá navegando eternamente em, segundo o último verso, “desencanto e devoção.”.

Assumindo a postura de marinheira, a subjetividade de *Desejo de regresso*³¹ relata uma ânsia constante. O desejo, como o próprio título o diz, é estar para sempre no seu lugar de origem, de voltar a sua terra que ele descreve por “meu povo,/ com meu céu, minha montanha, meu mar e minha família.”. Ainda que não seja o dono destas coisas, de fato, a posse delas ocorre em sua memória. O segundo desejo, portanto, é que sua história seja contada, a história de mendiga, cativa e exilada e por fim, de morte no verso “Marinheiro de regresso /com seu barco posto a fundo,”, onde a ausência deste mundo se faz presente.

²⁹ *Mar absoluto e outros poemas*, 1983, p. 96

³⁰ *Mar absoluto e outros poemas*, 1983, p. 131

³¹ IDEM, p. 38.

Os mistérios e dificuldades da vida de marinheira afirmam-se também no poema *Noturno*³² em que é possível ver não só a imagem do imponente navio, mas do mar em que navega e da condição de seus marujos e capitão, uma vida de entrega, devoção, solidão e tristeza que é confirmada no poema *Mudo-me breve*³³, em que a vida é cercada de sobre-humanas companhias e eterna viagem calada.

2.2. POESIA – MODOS DA PROCURA DA HARMONIA DOS CONTRÁRIOS

Sophia Andresen publica seu primeiro livro, *Poesia*, em 1944. Este livro é, além do ingresso de Sophia na vida artística, uma espécie de tratado para toda sua criação poética. Em quase todos os poemas deste livro é possível observar o entendimento de poesia, a relação do poeta com a poesia e os processos pelos quais se dá esse ofício.

A escritora portuguesa lança mão de metáforas da natureza, principalmente as aquáticas como esteio de construção da sua poesia. Se a perfeição, plenitude e harmonia estão na natureza, é lá que ela procura a poesia. Mas a falibilidade humana por muitas vezes impede o poeta de alcançar a plenitude poética tão sonhada, o que caracteriza o segundo aspecto estético mais marcante nesse livro: os questionamentos existenciais e a projeção, ou uma inquietação, do eu sobre sua própria condição e a condição do mundo em que vive. Esse segundo aspecto não se distancia do primeiro, já que a maior parte dos momentos de compenetração que a subjetividade mais transparece está associada a elementos naturais, principalmente ao elemento água.

De apresentação objetiva, a sexta edição do livro, utilizada nesta análise, traz, por vezes, a característica de valorização da frugalidade em Sophia Andresen. Isso está implícito na forte presença da cor branca e do dizer concreto e real – o que não difere da primeira edição publicada, como forma de preservar esse caráter da estética andreseniana. Dividido em três partes, marcadas por algarismo romano, das quais nenhuma apresenta título introdutório, os poemas são curtos e a maioria não intitulados. A perfeição almejada pela poeta consiste no rigor da escolha vocabular, na economia das palavras e em sua organização nos versos. Neste primeiro livro

³² IDEM, p. 17

³³ IDEM, p. 141

não há nenhuma epígrafe e há apenas uma dedicatória, no poema *No alto mar*, “à memória do meu pai”. Tudo isso sugere o desejo de que a poesia prevaleça acima do poeta e utilize apenas as palavras da realidade como sua fundação.

Ao mesmo tempo em que se configura como uma poética, *Poesia* apresenta alguns aspectos que sugerem influência do espírito do século XX. A tentativa de escapar das chagas sociais leva o homem a questões transcendentais. Portanto, não é uma subjetividade que remete ao particular, mas sim a subjetividade construída em meio às relações sociais, preocupada com o destino do homem e das consequências dos seus atos.

2.2.1. O desejo de plenitude

Sophia Andresen também manifesta o desejo de união ao absoluto. Apesar de não utilizar este vocábulo, o sentido de absoluto vem expresso em seus poemas pelo desejo de união às coisas naturais (perfeitas, divinas), à noite, à terra e à água. O poema *As fontes* é um exemplo desse desejo de união, a seguir transcrito.

AS FONTES

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam o meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até as fontes.

Irei até as fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometida em cada hora,
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.
(ANDRESEN, 2003, p. 54)

O sujeito almeja atingir a plenitude da vida, construída pela imagem das fontes. Este mundo do esplendor não é o seu. O seu mundo permanece nas coisas concretas, aprisionadoras e incompletas.

Esse eu vive no mundo de materialidades que o aprisionam e de promessas de se unir ao natural. Como não as realiza, promete uma religação sinestésica, por meio dos sentidos visual, gustativo, auditivo e tátil: beber a luz e a voz e sentir o voo

da promessa ouvida pela voz das fontes. Até mesmo o amor, atributo humano mais conhecido e característico, mostra a face incompleta e a natureza humana falível. Apenas na união com a água das fontes o ser se tornará completo: “E nela cumprirei todo o meu ser.” A imagem construída é a da água cristalina, na qual não há impurezas, de onde se pode beber sem se contaminar. A fonte constitui-se na imagem da eternidade.

A temática concentra-se no desejo de ruptura com as convenções que prendem o ser humano. Os mediadores entre o mundo irreal e o mundo límpido são as pontes. Esses objetos construídos pelo homem afastam o eu de toda a perfeição. O ser é vivo e total, mas está separado do “límpido esplendor” pelas pontes que o prendem ao mundo irreal e agitado. O desejo, portanto, é de desligamento da vida agitada e terrena - “Um dia quebrarei todas as pontes” – a fim de ascender a outro modo de vida, equilibrada - “E calma subirei até as fontes”. Estas são alcançadas pela ação de subir e trazem a noção de céu ou dimensão divina. Os versos posteriores confirmam isto: “Irei até as fontes onde mora/ a plenitude, o límpido esplendor. [...] Irei beber a luz e o amanhecer”, o que indica que o plano da terra não é pleno, nem límpido. Essas qualidades só se podem encontrar no reflexo da água, principalmente da água cujo movimento é quase imperceptível como a das fontes. A imagem das fontes remete à ideia de vida equilibrada, sugerindo que, pela morte, se pode alcançar a harmonia, e que, segundo Rita Oliveira³⁴, chega à transformação. Também “é o resgate da sintonia perfeita; é o enfrentamento; o bem viver ensina que a morte é a vida de outra ordem; o homem passou a se identificar como mortal quando se afastou da sintonia com o mundo, degradando-se.” (OLIVEIRA, 2012, p. 82-83). Chegar à plenitude das fontes é atingir essa harmonia eterna, é morrer para a natureza humana e transcender.

A alternância entre fonemas surdos e sonoros constrói a melodia desse poema e também reitera a tensão entre a condição limitadora do homem e seu desejo de ser livre como a água das fontes. Os fonemas oclusivos reiteram o léxico “quebrarei”, que sintetiza o desejo de romper as pontes para ficar no espaço em que haja liberdade.

Nesse poema, Sophia Andresen, da mesma forma que Cecília Meireles, trata a natureza como o Outro. A alteridade é mostrada pela necessidade de se unir a

³⁴ Sophia. *Poesia de mil faces transbordantes*. 2012.

esse natural como símbolo da vida em harmonia. O poeta procura unir-se às fontes, absorver suas qualidades, e isso mostra sua relativa aproximação com a natureza apesar de o outro estar configurado nas fontes, não falar com o poeta, mas ser percebido no poema “a cada hora”, na “face incompleta do amor” e por meio de uma voz que atravessa o poeta. Escrevendo com outras palavras, no poema ceciliano, o sujeito neutraliza sua diferença e deixa abertura para se aproximar do outro, chegando mesmo a ouvir as vozes do mar, no caso do poema *Mar Absoluto*, enquanto no poema andreseniano o sujeito deseja neutralizar sua diferença para ouvir o outro, mas esse outro não fala com o sujeito do poema, embora esse sujeito infira que haja a perfeição cósmica por causa da luz do amanhecer. Há, porém, uma sugestão de que o desejo se realiza porque a ideia de mundo caótico construída nos três versos iniciais da primeira estrofe muda para a invenção do mundo ordenado no último verso da primeira estrofe e nas duas últimas. Há, ainda, o desejo de o poeta se desnudar: “Um dia quebrarei todas as pontes/ Que ligam o meu ser, vivo e total,/ À agitação do mundo do irreal”.

A temática da fonte ocorre uma segunda vez no livro *Poesia pelo poema* transcrito abaixo:

NÍOBE TRANSFORMADA EM FONTE

Os cabelos embora o vento passe
 Já não se agitam leves. O seu sangue,
 Gelando, já não tinge sua face.
 Os olhos pararam sobre a fronte afilida.
 Já nada nela vive e se agita,
 Os seus pés já não podem formar passos.
 Lentamente as entranhas endurecem
 E até os gestos gelam nos seus braços –

Mas os olhos de pedra não esquecem,
 Subindo do seu corpo arrefecido
 Lágrimas lentas rolam pela face,
 Lentas rolam, embora o tempo passe.
 (ANDRESEN, 2003, p. 46)

Esse poema traz a figura mítica de Níobe, significação do orgulho, da morte e do destino. A imagem criada no poema é a de um ser que, mesmo imobilizado na matéria de mármore, ainda preserva reminiscência de sua vida apenas por meio da água, haja vista que a estátua chora quando a água da fonte sai pelos seus olhos. Os olhos aparecem novamente, assim como nas análises dos poemas cecilianos, associados à umidade e ao espelho aquático, além de serem as partes do corpo que guardam e revelam a memória.

A subjetividade de Níobe está entre dois mundos, um marcado pela temporalidade e outro pela eternidade, ela é um mito. As duas matérias, nas quais ela se revela, a pedra (mármore) e a água dos olhos da estátua, estão relacionadas a essa temporalidade e a eternidade. A pedra desgasta-se com o tempo; a água, por sua vez, possui movimento, resgatando novamente a transitoriedade e temporalidade da água heraclitiana, já que a água sempre flui, nunca é a mesma.

Embora o corpo da estátua da Níobe não se mova, a dor pela perda de seus filhos é constante, não se abrandando. Mesmo que o mármore paralise os movimentos, a água da fonte flui de modo lento pelos olhos da estátua; ambos os elementos qualificam a eternidade pela paralisação, em forma de estátua, e o constante fluir das águas. Se ela fosse transformada apenas em água, haveria a sugestão de que seu sofrimento se diluiria na natureza aquática, findando, talvez. Mas, como foi transformada em estátua, continua a viver nesse mundo em uma forma que acentua seu sofrimento. Níobe, em eterna saudade pelos seus mortos, tem o corpo petrificado e a alma para sempre perturbada. A água da fonte que escorre pelos olhos da estátua transmite a dor e a melancolia da perda de alguém pela morte. Na verdade, mais que isso: sugere a eterna dor da mãe que perde seus filhos. Gaston Bachelard escreve que “a morte numa água calma tem feições maternais. [...] a água mistura aqui seus símbolos ambivalente de nascimento e morte.” (BACHELARD, 2013, p. 93).

Por fim, quando se remete diretamente ao mito de Níobe, a transformação da rainha em estátua é uma consequência dos seus atos. Por seu orgulho, Níobe havia proibido as oferendas aos deuses Latona, Ártemis e Apolo, julgando-se única merecedora das oferendas. A reação desses deuses foi a morte de seus filhos.

A imagem de Níobe petrificada sugere um sentido moral na imagem da água que jorra pelos olhos. Para Bachelard, a água pode simbolizar a purificação consubstancial, quando ele afirma que “a necessidade de extirpar o mal da natureza inteira, tanto o mal no coração do homem como o mal no coração das coisas” (IDEM, p. 155). No caso de Níobe, há referência a essa necessidade de purificação, após ela ter cometido duas faltas seguidas contra Latona. Mas, por causa da índole impetuosa da neta de Zeus, a qual provocou a punição com a morte dos filhos dela, sugere que Níobe precisa da eternidade para purificar suas faltas e sua dor. Nesse caso, a imagem do pranto lento indica o filete de decantação de ações baseadas na soberba e na revolta e dor contra seus tios, Apolo e Ártemis, essas contidas pela

forma de pedra que Zeus a ela conferiu. A contenção da revolta e da dor é reiterada pela imagem da água doce que é a água da fonte. Ao mesmo tempo, a água remete ao sofrimento feminino, conforme afirma Bachelard quando analisa o Complexo de Ofélia: “a água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’.” (BACHELARD, 2013, p. 85).

No mito, Níobe não morre, permanece viva na pedra e por isso ela chora. Zeus a transforma em pedra para que ela não expresse nenhum sofrimento, mas isso é vão, porque essa pedra chora. Ele consegue apenas abrandar a manifestação da dor, não a intensidade, pois “tirar água de pedra” é uma expressão que indica o árduo trabalho que isso implica. Níobe chora a dor a que foi condenada para além dos tempos para purificar sua revolta. A esse respeito, escreve Bachelard que “a água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação” (IDEM, p. 139).

Os poemas *As fontes e Níobe transformada em fonte* resgatam a procura do sujeito para se integrar à natureza por meio da imagem das fontes, da água doce e de movimento lento. Porém, isso não se realiza, permanece no desejo do homem. Há apenas uma aproximação a essa eternidade, já que tanto o sujeito do primeiro poema quanto Níobe, do segundo, permanecem presos à matéria física.

2.2.2. Dualidade do sujeito poético

Uma das marcas da obra de Sophia Andresen é a dualidade, a escrita poética em que predomina a tensão do sujeito entre duas ideias antagônicas. Por exemplo, o poema *Atlântico*, o qual traz apenas dois versos que relacionam diretamente a subjetividade à água do mar:

Mar
Metade da minha alma é feita de maresia.
(ANDRESEN, 2003, p. 12).

Os versos trazem ao mesmo tempo o velho e o novo. Seguindo em dualidade, apenas a natureza está expressa no plano físico, material, enquanto que o homem aparece expresso em caráter metafísico, já que apenas sua alma está manifestada diretamente no poema.

Repleto de oposições, este poema traz em seu título um significado gigantesco, *Atlântico*, o mais importante dos oceanos que separa o mundo antigo do mundo novo. Essa significação entra em oposição ao poema tão pequeno, de apenas dois versos, em que o primeiro é apenas uma palavra, “Mar”, também carregada da significação de enormidade. O segundo verso, o maior, por sua vez, composto de oito palavras, é o que carrega a dimensão menor. O advérbio “metade” vem expresso exatamente para reforçar a dualidade. Se apenas duas palavras, título e primeiro verso, abrigam em si uma significação enorme, agora essa significação é quebrada pela metade, pois entra na esfera do homem, já que metade se refere à alma humana – apenas metade do homem será relacionada com a natureza por meio da maresia. Há, portanto, uma gradação que vai do espaço macro para o não micro, mas, de certa forma, menor. Caminha-se do Atlântico para a maresia na beira da praia.

Se tomado o sentido literal da palavra “metade”, a palavra alma é composta pela primeira sílaba da palavra maresia, *ma*. Mas este é apenas um indício formal que dá maior enfoque à palavra maresia, sob a qual o poema todo é regido. Portanto, metade da alma do eu poético – *ma* – é movimento previsível, porém de elevação e aviltamento. Isso sugere existir outra metade que seja constante – “al”, da palavra alma –, mas Sophia não revela essa outra metade. “Al” e “ma”, portanto, são a junção de fonemas sonoros e líquidos que concordam com o título *Atlântico*. E este é o tom de todo o poema: diálogo dual, a iniciar pelos aspectos sonoros.

Dos sentidos da palavra maresia, quase todos podem ser aplicados à subjetividade. Odor forte que exala do mar, a maresia é responsável pela oxidação de objetos metálicos expostos a ela por muito tempo. Talvez essa seja uma característica inferida da alma ou da personalidade deste eu, o de incomodar, corroer; um dos principais ofícios do poeta, o de causar reação no leitor. Ao mesmo tempo, porém, é o movimento das águas do mar, da maré, que sobem e descem. A vida, então, é cíclica, entre marés, e a alma se apropria disso, é acostumada tanto à realidade ascendente como descendente. A maré é símbolo de oportunidade, tendências, ensejos. Metade da alma desta subjetividade é cheia de desejos, de sonhos de renovação e transformação.

A respeito da dualidade no poema *Atlântico*, Rita Oliveira afirma que:

A dualidade que a ensaísta mostra na poesia de Cecília Meireles também está construída na obra andreseniana conforme lemos em: *Atlântico* [...] A

alma do poeta é o mar, e uma parte dela é “maresia”. Nesta, encontramos a imagem da cultura portuguesa predominantemente voltada para a vida no mar, para as navegações. O mar é o Atlântico que liga a Península Ibérica à América e à África, a outra metade da sua alma. (OLIVEIRA, 2012, p. 34)

Entende-se, também, que o poema *Atlântico* se configura em metalinguagem, pois representa a poesia, gerada por meio do jogo entre as duas partes, “mar” e “maresia”.

Este não é o único poema em que Sophia trata do mar. Na verdade, em *Poesia*, o mar aparece na composição de diversas imagens, como no poema a seguir.

MAR

I

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

II

Cheiro a terra, as árvores e o vento
Que a primavera enche de perfumes
Mas neles só quero e só procuro
A selvagem exalação das ondas
Subindo para os astros como um grito puro.
(ANDRESEN, 2003, p. 13)

Diferentemente de *Atlântico*, o poema acima, com título menor, formado por apenas três fonemas em uma única palavra, possui quantidade maior de versos e é, ainda, dividido em duas partes. Se *Atlântico* é o oceano entre o continente americano e o continente europeu, o *Mar* pode estar em qualquer lugar, vindo de qualquer oceano, e mostra-se mais próximo das encostas, já que não é pélago nem mar profundo.

Porém, mesmo que aparente abrangência marítima, o verso “De todos os cantos do mundo” remete diretamente ao desejo da subjetividade. O amor do sujeito poético é direcionado a um lugar específico, “aquele praia extasiada e nua/ onde me uni ao mar, ao vento e a lua.”. Ao restringir o espaço a esse mar, ao qual o ser se uniu, todos os outros lugares do mundo são levados para segundo plano, de menor importância, já que o amor mais profundo está guardado para lá. Essa união é, ainda, análoga à união ao absoluto, assim como em *Mar absoluto*, de Cecília Meireles. Andresen o faz da mesma forma no poema *Meio dia* quando o que importa

a Sophia é a plenitude que o mar simboliza, já que ele predomina sobre as demais imagens e simboliza a sintonia cósmica: “e o mar imenso, solitário e antigo/ parece bater palmas” (IDEM, p. 14).

A imagem que se cria, nessa primeira parte, é de encantamento, principalmente pelo adjetivo “extasiada”. A praia noturna é vista por uma atmosfera de “maravilhamento”, que permite à subjetividade o afastamento dos demais membros da humanidade – a praia está nua, sem ninguém, e é como se requisitasse que o próprio sujeito estivesse nu, desnudado de tudo – em união primeiramente com o mar, depois com o vento, depois com a lua. Essa espécie de hierarquia na união suscita a significação de algo que é apenas inferido na segunda parte.

Como que longe da primeira imagem, o ser se encontra agora numa atmosfera primaveril. Sua primeira atitude vem expressa no primeiro verbo, que também é a primeira palavra do primeiro verso, “Cheiro a terra, as árvores e o vento/ Que a primavera enche de perfumes.”. Se na primeira estrofe o sentido visual é predominante, aqui o sentido olfativo é secundário, pois, o cheiro encontrado nesse ambiente não é o desejado do sujeito poético. Este quer apenas retornar ao lugar de união ao mar, pois, procura nos cheiros destas coisas a imagem do momento exato dessa união: “Mas neles só quero e só procuro/ A selvagem exalação das ondas/ Subindo para os astros como um grito puro.” O cheiro do mar, que primeiramente foi visto, é “selvagem”, o que infere o estado do mar bravio capaz de exalar fortemente a maresia.

Apesar da requisição e prevalência dos sentidos da visão e olfato, neste poema eles não aparecem sinestesticamente, na primeira parte. A sinestesia se torna aparente apenas na segunda parte, primeiramente do olfato com o tato, que aparece sutilmente no “cheirar o vento”, que geralmente é apenas sentido, e na possível audição do grito puro que sobe da exalação das ondas, essa exalação é sentida pelo olfato e escutada, sua pureza parece que grita aos ouvidos humanos, assim como o barulho das ondas do mar.

Aqui, Sophia evita o acessório. Há apenas dois pontos finais que encerram as duas estrofes. Ela quer apenas o natural, as ondas, vírgulas e demais pontuações são desnecessárias, pois o ritmo das palavras torna-se natural pela forma como estão dispostas.

A prevalência de substantivos concretos reforça a insistência da superioridade da natureza em relação ao homem, são eles: mundo, praia, mar, vento, lua, cheiro, árvores, ondas e astros.

O poema *Ir beber-te num navio de altos mastros*³⁵ traz novamente o mar para a composição de imagens andresenianas. Nele, o ser se lança ao mar na busca da noite alucinada e pura, análoga à poesia. Segundo Gaston Bachelard, “a noite é apreendida pela imaginação *material*. E, como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite vai penetrar as águas, vai turvar o lago em profundezas, vai impregná-lo.” (BACHELARD, 2013, p. 105). Lançar-se ao mar e à noite, portanto, é a combinação perfeita de duas matérias potencialmente poetizantes.

Saindo da superfície, o poema *Fundo do Mar*³⁶ mostra a composição de imagens subaquáticas de calma e ao mesmo tempo de terror, pois: “No fundo do mar há brancos pavores [...] Mas por mais bela que seja cada coisa / Tem um monstro em si suspenso.”. Numa constante oposição, esse poema é composto por léxicos de circundam à significação do silêncio e da agitação, criando uma atmosfera misteriosa e bela.

2.2.2.1. Multiplicidade na dualidade

A água, em *Poesia*, também aparece como o espelho da inquietação do sujeito. É a partir das imagens da água que o ser levanta questionamentos existenciais, fazendo dela, a água, um elemento disfórico.

Às vezes julgo ver nos meus olhos
A promessa de outros seres
Que eu podia ter sido,
Se a vida tivesse sido outra.

Mas, dessa fabulosa descoberta
Só me vem o terror e a mágoa
De me sentir sem forma, vaga e incerta
Como a água.
(ANDRESEN, 2003, P. 20)

A voz que predomina no poema é a da subjetividade que se olha e se questiona sobre sua vida e vê, refletidas nos olhos, estas que são metáforas da água que remetem ao espelho de sua vida.

³⁵ *Poesia*, 2003, p. 25

³⁶ *Poesia*, 2003, p. 44

Os olhos não mentem, mas o ser “julga ver” “a promessa de outros seres”. A promessa é a incerteza quem vem confirmada no verso seguinte: “Que eu podia ter sido”. Havia, principalmente pelo verbo no pretérito imperfeito – podia –, a possibilidade de ser outra pessoa, mas a vida não o permitiu (“Se a vida tivesse sido outra”).

A partícula condicional “se” rege toda a primeira estrofe, na verdade parece reger todo o poema. Se a vida tivesse tomado rumos diferentes, a promessa de ter sido outros seres, talvez melhores, e não haveria o arrependimento da subjetividade perante a vida, o que fica claro na estrofe seguinte.

Do julgamento que o sujeito faz de si, trata-se aqui de um autoexame baseado na constituição de valores que esse mesmo sujeito estabelece, nasce uma descoberta, uma “fabulosa descoberta”, que entra em contraponto com os sentimentos que ela suscita. Mesmo com o adjetivo fabulosa, o sujeito está, agora, aterrorizado e magoado por se sentir como a água. Se a qualidade tão positiva pode trazer sentimentos tão terríveis ao sujeito, seu significado pode ser questionado ou ela se enquadra na harmonia de opostos da poética andreseniana. Na verdade, talvez se enquadre nas duas quando pode significar fabulosa, relativa ao imaginário fictício, onde o ser se torna análogo à água, ou mesmo sugerir que, ainda que traga sentimentos negativos é uma descoberta fantástica.

“De me sentir sem forma, vaga e incerta/ Como a água” é o desfecho da descoberta. A promessa não se concretiza, era apenas um julgamento particular, já que a vida foi imperiosa e imprimiu acima da capacidade do ser o seu poder. Isso sugere a reflexão a respeito do destino na poética de Sophia Andresen³⁷. O homem, portanto, nem sempre consegue fugir dos caminhos que lhe são impostos.

A água coloca, neste poema, a vida em um aspecto negativo. Ela é “sem forma”, pois se adéqua a algo que a represa, é ainda “vaga” possivelmente por uma associação à sua transparência ou mesmo seu curso que, se tomado como verbo, vagueia errante pela terra, e, por fim “incerta”, o que confirma as outras duas qualidades precedentes. O encerramento do ciclo com este último adjetivo sugere que o curso da vida do homem não é dirigido por ele, assim como o da água.

³⁷ Segundo Rita Oliveira, “A respeito do destino, Sophia Andresen afirma que o poeta atende ao seu chamado para construir sua obra com tudo o que vive e existe e que por isso ela é o testemunho do mundo e da liberdade da arte. Segundo ela, nisso se encontra a obra de todo artista.” (OLIVEIRA, 2012, p. 82).

2.2.3. Reflexão sobre a própria morte

A morte do ser é uma temática recorrente em Sophia Andresen. As imagens da morte compostas nos poemas de *Poesia*, assim como de quase todos os livros de Sophia, são a morte como religação cósmica. A morte é considerada um fenômeno natural que transcende o homem e o une à perfeição das coisas, como se verifica no poema *As fontes*. O sujeito poético reflete sobre o momento de sua morte, na verdade, chega a ansiar por ela a fim de se desfazer do seu condicionamento humano. A própria morte é libertação e transcendência da alma. O poema a seguir trata dessa questão.

A HORA DA PARTIDA

A hora da partida soa quando
Escurece o jardim e o vento passa,
Estala o chão e as portas batem, quando
A noite cada nó em si deslaça.

A hora da partida soa quando
As árvores parecem inspiradas
Como se tudo nelas germinasse

Soa quando no fundo dos espelhos
Me é estranha e longínqua a minha face
E de mim se desprende a minha vida.
(ANDRESEN, 2003, p. 55)

O título *A hora da partida* remete à temática da morte. Embora a palavra “partida” sugira inicialmente deixar algum lugar, é eufemismo comum para a chamada viagem final. Segundo Gaston Bachelard, “a morte é uma viagem e a viagem é a morte. ‘Partir é morrer um pouco’. Morrer é verdadeiramente partir.” (BACHELARD, 2013, p. 77). Mesmo que não haja o direcionamento exclusivo para a morte física, há o direcionamento para morte de qualquer ordem.

Relembrando os antigos relógios de gongo, a hora dessa partida soa. Esse som que é assustadoramente mortal, o som derradeiro, soa quando a natureza se esvaece: o jardim escurece, o vento passa e as portas batem, como que se fecham bruscamente. Portanto, o problema da morte não é morrer em si e sim deixar de viver. Não haverá mais os olhos para ver os jardins, não haverá o corpo para sentir o vento, não haverá mais os ouvidos para ouvir inclusive o bater de portas. Os verbos empregados são categoricamente semelhantes em significação: escurece, passa,

batem. É o fechamento de um ciclo onde todos os sentidos, antes sinestésicos, são silenciados.

Curiosamente, “A noite cada nó em si deslaça”. Detentora de mistérios, a noite, aqui, desfaz as amarras dos nós da vida em si mesma, desfaz as complicações. A noite como fim do dia, se análoga à morte como fim da vida; apesar da atmosfera maior de escuridão, seria o aclaramento das ideias, em que já se passou um dia inteiro, uma vida inteira, à espera do desenlace dos nós.

A segunda estrofe aparece em oposição à primeira. Antes o jardim era escurecido, agora “As árvores parecem inspiradas / Como se tudo nelas germinasse”, como se a hora da morte fosse semelhante à hora do nascimento, e a natureza é testemunha disso, transmitindo essa oposição.

Conforme a marca da dualidade na poesia andreseniana, o significado de morte abriga tanto o sentido do sofrimento quanto da religação; ao mesmo tempo em que é dor, é, ainda, regeneração, germinação, pois significa o retorno ao elemento natural.

A mesma temática surge uma segunda vez no livro *Poesia* quando, no poema *Em todos os jardins*, é mostrado claramente o anseio da morte nos versos “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.” (IDEM, p. 52). Este, por fim, ainda traz metapoética: “Então serei o ritmo das paisagens, / A secreta abundância dessa festa / Que eu via prometida nas imagens.”. Morrer, além de tudo, para a poeta, é impregnar-se de substâncias materiais, é regressar à fonte de inspiração, é se permitir poetizar e ser a poesia.

2.2.4. O desnudamento dos outros

Da mesma forma que levanta questionamentos existenciais por meio dos espelhos, outras imagens da água do livro *Poesia* trazem a resposta para esses questionamentos por meio do desnudamento. É o caso do poema *Homens à Beira-mar*:

Nada trazem consigo. As imagens
Que encontram, vão-se delas despindo.
Nada trazem consigo, pois partiram
Sós e nus, desde sempre, e seus caminhos

Levam só ao espaço como o vento.

Embalados no próprio movimento,
Como se andar calasse algum tormento,
Seu olhar fixou-se para sempre
Na aparição no fim dos horizontes.

Como animal que sente ao longe as fontes,
Tudo neles se cala para escutar
O coração crescente da distância
E longínqua lhe é a própria ânsia.

É-lhes longínquo o sol quando os consome,
É-lhes longínqua a noite e a sua fome,
É-lhes longínquo o corpo e o traço
Que deixam pela areia, passo a passo.

Porque o calor do sol não os consome,
Porque o frio da noite não os gela,
E nem sequer lhes doi a própria fome
E é-lhes estranho até o próprio rasto.

Nenhum jardim, nenhum olhar os prende.
Intactos nas paisagens onde chegam
Só encontram o longe que se afasta,
O apelo do silêncio que os arrasta,
As aves estrangeiras que os trespassam,
E o seu corpo é só nó de frio
Em busca de mais mar e mais vazio.
(ANDRESEN, 2003, p. 63-64)

Os homens andam à beira-mar desprendidos de tudo, até da própria vida. Assim como morrer, chegar a um novo lugar é a “busca de mais mar e mais vazio”. O desnudamento construído com a imagem da beira-mar prepara os homens para a viagem, iniciada como a insistente procura do desconhecido, que eles podem ou não descobrir, que podem ver, mas não entender. A viagem é, então, aventura marcada por diversos sofrimentos e pelo deslocamento para um lugar indefinido, “longínquo”. Os sofrimentos e a distância são quase imperceptíveis porque eles desejam viver coisas diferentes. Existe aqui a recorrência de palavras que reforçam esse desnudamento: nada, despindo, sós, nus, frio e vazio.

A esse respeito, segundo Lévinas³⁸, quando o sujeito se despoja de conceitos e se abre para novos conhecimentos, o mesmo tempo em que ele se mostra e se doa para o outro, ele se torna vulnerável a toda e qualquer ação externa.

Após despirem-se, os homens lançam-se ao mar, partem em sua viagem. É possível visualizar a gradação dos espaços: partem da beira-mar; viajam por

³⁸ 2012, p. 117

caminhos cercados pelo vento, em que o verso “embalados pelo próprio movimento” sugere a viagem por meio de embarcações. Por fim, depois da viagem longínqua, os homens encontram-se novamente à beira-mar, à praia inóspita, estrangeira, longe e silenciosa que não lhes sacia o vazio. Segundo Gaston Bachelard, a despedida à beira-mar é a despedida de morte:

O adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonhos e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pela morte concebida com uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas. Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita. Essa partida material rouba-nos a matéria da terra. (BACHELARD, 2013, p. 77-78).

Essa forma de desnudamento relacionada à morte é recorrente na poesia de Sophia Andresen, o desprendimento de tudo o que o homem acumulou na vida terrena resulta na plenitude da eternidade.

Esse poema lembra *Os Lusíadas*, de Camões, e *Mar Português*, de Fernando Pessoa, quando remete à imagem da história das viagens marítimas dos grandes descobrimentos, já que foi necessário deixar tudo para trás a fim de construir nova vida, fazer novas descobertas, novas terras, novos desejos. Essa imagem fica cristalizada pelos versos “Seu olhar fixou-se para sempre/ Na aparição no fim dos horizontes”, já que os navegantes procuravam as terras desconhecidas que tanto tardaram em aparecer.

Castigados pelo frio, calor, fome e desespero para chegar aos lugares distantes, esses homens já não mais se saciaram, pois tudo foi deixado para trás, tudo, até a si próprio, foi relegado ao passado “E o seu corpo é só nó de frio / Em busca de mais mar e mais vazio.”.

A imagem das fontes reaparece nesse poema com significado semelhante ao do poema *As fontes*, o de procura da perfeição. No caso do poema *Homens à beira-mar*, as imagens que remetem à viagem em busca das fontes mostram que elas ficam sempre mais distantes e nunca os homens as alcançam, a indicar que as ações humanas jamais se concluem, são apenas etapas para novas conquistas.

O poema *Homens à Beira-Mar* constrói a imagem do homem em busca da resolução de questionamentos existenciais e sociais, sempre em busca do novo e de respostas acerca dos mistérios que não consegue resolver. Insaciável, a

humanidade sempre estará em busca de respostas também sobre o porquê de sua existência e da existência do cosmos.

2.2.4.1. *O sujeito aliado ao outro no embate político*

A relação do sujeito com o outro ocorre em diversos poemas andresenianos e em diversas significações. No poema abaixo há o embate de ambos contra o que impede a liberdade na vida política.

Se todo o ser ao vento abandonamos
 E sem medo nem dó nos destruimos,
 Se morremos em tudo o que sentimos
 E podemos cantar, é porque estamos
 Nus em sangue, embalando a própria dor
 Em frente as madrugadas do amor.
 Quando a manhã brilhar refluiremos
 E a alma beberá esse esplendor
 Prometido nas formas que perdemos.
 (ANDRESEN, 2003p. 53)

Pertencente a mais um dos poemas não intitulados do livro *Poesia*, o poema acima pode ser dividido em duas partes. Os versos falam de “nós”, indicando que a subjetividade emprega a pluralidade para assumir a responsabilidade sobre o outro. A esse respeito, Rita Oliveira afirma: “o poeta deseja despertar nos homens a necessidade de cuidar de si e dos outros, levando-os a se interrogarem sobre suas atitudes na sociedade política.” (OLIVEIRA, 2012, p. 14).

Existe, então, um debate entre o ser e suas atitudes. É necessário que o sujeito se desnude de seus conceitos e preconceitos para experimentar a vida e transformar o modo de viver, marcado pela dor, para outro, marcado pelo amor. A busca pela transformação da vida é envolta em sofrimento, pois a relação com o outro não é pacífica, implica luta e perdas para ambos os lados. Tanto o eu quanto o outro estão longe do modo de viver segundo a plenitude de todas as coisas.

Há de se notar que a atmosfera dessa primeira parte é regida por alguns léxicos de significação aproximada: abandonamos, medo, dó, destruimos, morremos, nus, sangue e dor. Elementos altamente disfóricos, estão diretamente relacionados à condição humana de sofrimento e erro.

Este poema traz novamente a partícula condicional, “Se”, para dar determinada tonalidade ao poema. Não havendo a partícula condicional, o

entendimento é de que o homem é completamente responsável pelos seus erros, não lhe sendo permitido o caráter da dúvida.

A imagem líquida aparece explicitamente apenas no verso “Nus em sangue, embalando a própria dor”. Segundo Gaston Bachelard, o elemento sangue é tão complexo como a água, portanto, ele também é gerador de uma poética: a poética do sangue, como transcrito acima para o poema de Cecília Meireles, e que também se configura como “uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz.” (BACHELARD, 2013, p. 63)

Portanto, o sangue carrega o significado da dor por si. A humanidade, neste verso é caracterizada pela nudez a um ponto extremo de modo que esteja apenas coberta pelo sangue, seu ou do outro. O canto existe apenas como acalanto para sua dor, já que, embora muitas atitudes destrutivas tenham sido tomadas por grande parte dos homens, os outros homens não reagem contra isso.

A imagem da morte caracteriza os três últimos versos com a esperança, novamente a da união com a natureza, onde é necessário internalizar a água: “E a alma beberá esse esplendor”.

A condição destrutiva em que a humanidade está, tratada nesse poema, é reiterada no poema intitulado *Cidade*. Longe de estabelecer as vantagens da criação humana, da ordem e das imposições, tal poema trata a vida urbana como aprisionamento. Ei-lo transcrito.

CIDADE

Cidade, rumor e vaivém sem palavra nas ruas,
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,
 Montanhas sem nome e planície 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 pelas sombras das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes.
 (ANDRESEN, 2003, p. 22)

O barulho da agitação urbana é constante. O trânsito de máquinas e pessoas desordenado leva a pouca vivência das coisas. As barreiras físicas – muros e paredes – enclausuram o sujeito e o distanciam das coisas da natureza. A

subjetividade lembra, então, na primeira parte do poema, o mar, a praia nua e as montanhas. A saudade e a distância da natureza trazem sofrimento para a alma do ser que deseja ser livre. No vaivém das ruas há apenas rumores. A ausência das palavras estabelece a superficialidade das relações onde até o poeta se cala. Tudo o que se fala é sem inspiração, é não poético.

A descrição da vida urbana chama atenção, aqui, pela utilização de adjetivos em sequência com ênfase sobre significação negativa: “Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta”. A negatividade se intensifica sobre a vida gasta pelo advérbio inutilmente. Portanto, todos os esforços humanos para a sobrevivência na cidade são vãos. Aqui, o ser fala sobre o lugar do aprisionamento das pessoas, talvez por causa das normas e convenções sociais que tornam possível a vida em grupo, mas que impedem que as pessoas façam o que lhes daria mais prazer e lhes daria a sensação de liberdade.

Há, em ambos os poemas analisados acima, a referência à ditadura salazarista, a qual Sophia Andresen presenciou em boa parte de sua vida, por causa do desejo de transformação, no primeiro poema, e pela crítica à hostilidade e policiamento às pessoas contrárias àquele regime de exceção no país, no segundo poema. É sabido que a ditadura de Salazar levou Portugal a um período de repressão, tortura, exílio e isolamento do restante do continente europeu. É possível perceber, então, uma das funções que a autora atribui ao poeta, segundo Rita Oliveira, quando “associa a missão do poeta com a sua (dele) participação política, tendo em vista que o artista reinventa por meio de múltiplos modos, o mundo ‘belo ordenado’ para nele religar os homens que vivem no ‘tempo dividido’.” (OLIVEIRA, 2012, p. 13).

Assim, a indissociabilidade entre a poesia e a política apresenta-se no poema em análise, conjugando o cuidado com o ato poético e a responsabilidade com o corpo social.

Lévinas esclarece que o ser humano se constitui na relação com o outro e para o outro (2012, p. 117). Nos dois poemas acima transcritos, a relação com o outro é às vezes harmoniosa, como em “Se todo o ser ao vento abandonamos”, pois o sujeito e os outros agem em favor do mesmo propósito, às vezes é conflituosa, como em *Cidade*.

3. CECÍLIA E SOPHIA – UNIVERSOS POÉTICOS PARALELOS

Comparar dois grandes ícones da literatura, além de desafiador, soa incoerente quando se pensa que ambos escrevem de forma igual. Essa é uma das grandes mentiras que circunda o mundo do estudo comparado. Diferente de atribuir juízo de valor e igualar obras, a proposta do estudo comparado é elevar pontos em que determinadas obras de determinados autores se assemelham, já que cada obra e cada autor tem suas particularidades que jamais poderão ser igualadas.

Octávio Paz afirma que

cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transpor todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. (PAZ, 1982, p. 55)

O estudo comparado, como ciência confirma isso. E, mesmo que haja diferentes correntes desse estudo, de forma alguma haverá a dependência de um autor para com outro como fonte de inspiração direta. A influência (direta ou indireta, consciente ou inconsciente) é apenas uma das fontes a qual sugere semelhança entre autores. Mas, é possível dizer que há influência de Cecília Meireles na obra de Sophia Andresen?

Cecília Meireles publicou seus primeiros livros antes de Sophia, consolida-se como poeta em 1938 e é admirada em Portugal pelas suas publicações. Essa faixa temporal permitiria a influência cecilianiana sobre Andresen. A poeta portuguesa era leitora de Cecília, leitura essa que a levou a escrever o ensaio *A Poesia de Cecília Meireles* (1956), a qual elogia profundamente a poeta, como transcrito no primeiro capítulo. Mas, apesar de iniciar suas publicações apenas na década de 40, Sophia Andresen escrevia poemas antes disso. A ligação à tradição clássica grega aparece em seus poemas assim como a influência da obra da poeta brasileira a quem Sophia admirava. Rita Oliveira (2012) destaca algumas falas de Sophia quando essa declara, em algumas entrevistas que

sua poesia difere da de Cecília Meireles pelo fato de a produção desta não estar completamente relacionada com a vida, em decorrência de esta escritora não denunciar a injustiça [...] ‘uma distância em relação à vida’. (OLIVEIRA, 2012, p. 28)

O que se nota na poesia das duas, de fato, não é uma influência direta, mas uma confluência temática. Entendemos que a distância do mundo, da realidade, a que se refere Sophia Andresen a respeito da obra ceciliana corresponde ao tratamento dos temas de modo dual, em que a exposição da condição humana e das injustiças está implícita, ou, dizendo de outro modo, a vida política e cotidiana é inferida, aludida, e mesmo declaradamente presente como na *Balada do Soldado Batista*; as leituras de Sophia Andresen sugerem que a poeta brasileira não mantém essa ligação terrena tão forte quanto a autora de *Poesia* esperava da postura do intelectual e poeta naquele tempo em que os países da Europa viviam sob ditaduras.

Há, ainda, em alguns poemas dos livros de análise uma influência circunstancial. As primeiras décadas do século XX são um marco na história da humanidade pela transformação das relações exteriores, o que transporta as circunstâncias de um tempo e espaço micro para um tempo e espaço macro. As consequências de tudo o que ocorre no mundo, apesar de redundante, toma proporção mundial e não apenas local.

Ao comparar as obras *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* são ressaltadas algumas semelhanças e divergências nos poemas selecionados de Cecília Meireles e Sophia Andresen.

A palavra convergência, portanto, se faz necessária aqui quando, ao comparar esses livros, serão destacadas as imagens criadas distintamente, mas que rumam em direção ao mesmo ponto, assemelham-se em significação.

Como dito anteriormente, a significação a partir de Emmanuel Lévinas é constituída da recepção dos dados pelo sujeito associada a tudo o que constitui esse ser. Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que constitui a significação de si o sujeito constitui a sua significação sobre o outro; esse é um processo simultâneo que influencia na composição do objeto cultural.

3.1. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ESTRUTURAIS EM *MAR ABSOLUTO E OUTROS POEMAS E POESIA*

3.1.1. Lirismo e simplicidade por meio de elementos concretos, com linguagem reiterativa ou economia de imagens

Há de se lembrar que, apesar de escritoras lusófonas, as obras de Cecília Meireles e Sophia Andresen são comentadas, nos anos 40, como portadoras de traços distintos. No seu livro, Leila Gouvêa destaca que uma das principais características de Cecília Meireles era estar distinta e distante do Modernismo, com seu modo íntimo de escrever; enquanto que Sophia Andresen afirma, em sua *Arte Poética II*, que “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. 2004, p. 95 e 96.).

Portanto, a poesia dessas autoras, ao mesmo tempo em que aludia ou tratava diretamente temas relativos à realidade histórica de seu tempo, estava impregnada principalmente de convicções estéticas que fizeram com que Cecília Meireles se mantivesse separada do Movimento Modernista e Sophia Andresen empreendesse uma jornada rumo ao real por meio da palavra concreta. Segundo esta poeta:

Por isso o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (IDEM, p. 96)

Diferentemente de Sophia Andresen, Cecília Meireles não chegou a produzir ensaios em que discorresse a respeito de seus princípios e conceitos artísticos, suas afinidades estilísticas e as coisas a que mais admirava. Essas questões são tratadas em alguns de seus poemas.

Leila Gouvêa, em seus estudos sobre a autora, fala da

erudição que flui aos poucos flagrando na escrita da autora, tão vasta quando discreta, à recorrente reminiscência de tradições poéticas e filosóficas, universais e da língua portuguesa, desde as mais remotas até algumas das práxis contemporâneas – as quais subjazem amalgamadas em seu tecido poético, de modo quase sempre velado, sob a aparência de simplicidade ou mesmo singeleza. (GOUVÊA, 2008.p. 17)

Dessa forma, a conciliação entre lirismo e simplicidade toma forma nos seus poemas. O que faz Cecília Meireles reconhecida até entre autores do Modernismo, corrente estilística a qual se mantém distante. A expressão “lirismo puro”, também empregado por Gouvêa, foi enunciada primeiramente por Mario de Andrade que, segundo a autora, “considerou a obra cecilianiana dotada de lirismo puro, que para ele, segundo o Modernismo, é ‘aquele brotado da conexão com o inconsciente no instante de criação poética.’” (GOUVÊA, 2008, p. 18).

A poeta, portanto, lança-se na busca por um ideal artístico, a busca pela perfeição. O que Sophia Andresen o faz da mesma forma quando afirma que, no poema *Arte poética II*:

A poesia não me pede propriamente uma especialização, pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

[...]

É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato. (ANDRESEN, 2004, p. 95-96)

Este é o sujeito na maioria dos seus poemas: universal e relacionado com o mundo real.

Leila Gouvêa (2008) lembra que³⁹ Cecília Meireles, por sua vez, diz que reforça o interesse pela forma para que as palavras tenham um ajuste exato a fim de chegar à finíssima poesia. Herdeira do Simbolismo, Meireles expõe em seus poemas o cuidado na escolha das palavras, no emprego do ritmo e dos temas aos quais se propõe a trabalhar. O resultado disso, apesar de se permitir poemas de versos livres, é a autonomia e maestria em qualquer forma lírica a que se proponha trabalhar, para que sejam fieis e capazes de transcender o homem, ao menos na sua leitura.

Para Sophia Andresen a poesia também é uma busca incessante pela perfeição, a harmonia entre opostos. Sobre seu fazer poético, Rita Oliveira afirma

³⁹ GOUVEA, 2008, p. 27

os poemas feitos com “economia de dicção” e “obstinado rigor” pertencem à mesma cidadã portuguesa que dialoga com os jornalistas com austeridade, crítica e mesmo mordacidade, ao tratar sobre cultura, educação, urbanização, mudança de governantes no país e o processo de descolonização. (OLIVEIRA, 2012, P. 15)

Esse rigor formal se dá pela escolha e combinação que Andresen faz em seus versos, a fim de obter ritmo poético, qualquer que seja o leitor. O mesmo rigor acontece também com o que Sophia chama de economia das palavras, característica de sua obra, em que poucas palavras devem estar o mais próximo possível do significado pretendido no poema. Em todo o livro *Poesia*, principalmente nos poemas aqui analisados, há uma coesão poética que ignora o escrever com muitas palavras.

A primeira semelhança entre os poemas destas poetisas que ressalta aos olhos é a presença dos substantivos concretos na poesia de Cecília Meireles e Sophia Andresen. Darcy Damasceno (1967) na introdução à *Obra poética de Cecília Meireles*, por meio do texto intitulado *Poesia do sensível e do imaginário*, afirma que

sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos num levantamento rigoroso da vida em toda a sua manifestação. [...] tudo o que cabe no círculo enorme que domina os olhos do contemplador. Daí certa tendência descritiva (melhor diríamos: representativa) de sua poesia, que exige a presença de elementos concretos. (DAMASCENO, 1967, p. 23)

O mesmo pode ser dito da poesia de Sophia Andresen. A semelhança não se restringe, porém, em utilizar com frequência substantivos concretos, mas sim na frequência da utilização dos mesmos substantivos concretos, a maioria relacionados ao natural, que fazem menção às praias, aos tipos de água, à terra, às plantas etc. Dentro de seres orgânicos e inorgânicos destacam-se principalmente mar, maresia, maré, ondas, espumas, brumas, vento, brisa, noite, luar, estrela, lago, água, fonte, pedra, areia, rocha, luz, sol, sombra, nuvem, escuridão, céu, navio, marinheiro, flor, árvore, etc. Existem ainda menções à espécies de plantas e animais especificamente.

Os poemas de Sophia Andresen são mais curtos que os de Cecília Meireles, sendo o menor deles *Atlântico*, com apenas dois versos. Este é um fator de ligeira diferenciação entre ambas, pois Cecília, além de apresentar poemas mais longos, como o caso de *Mar absoluto*, resgata formas líricas fixas, algumas das quais são mostradas acima. Se a poeta brasileira apresenta tais formas longe do esquema métrico preestabelecido, até por uma proximidade maior com os versos livres, ela as

apresenta com enfoque na temática. Essa divergência entre as poetisas se dá, talvez, por Andresen compor seus poemas de forma mais concisa, densa, complexa e compacta, já que coloca o mínimo para dizer o máximo, enquanto que Meireles busca o lirismo em quantas palavras ele possa estar, aumentando, assim, seu número de versos. O livro ceciliano, *Mar Absoluto e outros poemas*, busca a poesia num mar que, não sendo o elemento físico conhecido do homem, é um mar de plenitude, imensidão e transcendência.

Segundo Sophia Andresen:

A poesia de Cecília Meireles é tão puramente lírica, tão naturalmente desligada de toda a espécie de problema, que é impossível explicá-la. [...] E também neste poema [*Motivo*] encontramos tudo aquilo de que é feita a beleza dos versos de Cecília Meireles: a limpidez de sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exactidão das suas imagens, a nudez de seu pensamento, a serenidade de sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz. (ANDRESEN, 1956, p. 61)

Essa talvez seja uma das diferenças na escolha da linguagem feita pelas duas poetisas. Cecília, como nas palavras de Sophia, traz em claras e simples palavras uma densidade e profundidade enorme. Grande parte da matéria concreta da qual Cecília Meireles se utiliza está relacionada com o mar absoluto, com as profundezas e mistérios que estão muito além do conhecimento humano e da realidade por ele vivida. Além de *Mar absoluto*, esse é o caso também de *Caronte*, *Constância no deserto*, dentre outros, como forma de questionamentos próximos aos questionamentos da metafísica.

A matéria concreta em Sophia, por sua vez, está relacionada aos fenômenos e elementos da natureza próximos à realidade humana, da sua vida cotidiana, fazem parte do seu mundo. Essa ideia aparece, inclusive, nos títulos que a poeta cria. São os casos dos poemas *A hora da partida*, *Se todo ser ao vento abandonamos*, *Cidade*, *Homens à Beira-mar*, entre os demais.

Sophia tem, como dito acima, a economia do emprego das palavras para reforçar a ideia da concretude nas suas imagens. Isso segue o ideal poético que a autora propôs a si, quando diz que escreve as coisas reais. Para Sophia, as palavras que o poeta utiliza em seu poema revela sua realidade no mundo e pelo seu poder poético⁴⁰.

⁴⁰ ANDRESEN, 1967, p. 96

A busca pela perfeição do verso fez da poesia de Cecília Meireles um adorno, não excessivo, de suas imagens; um adorno que torna as imagens completas. Sophia buscava o mesmo, porém com atitude oposta em demonstrar apenas as coisas da forma que são e seus significados por si trariam sua completude.

Andresen opta por não intitular boa parte de seus poemas, opostamente à Meireles que não só intitula todos os seus poemas como cada título é fundamental para a compreensão do poema como um todo; em muitos casos, o sentido dos poemas cecilianos só pode ser completado por meio do título. O fato de Sophia Andresen não dar título ao poema está de acordo à influência da poesia grega antiga que esta poeta possui.

Em aspectos mais formais, sobre Cecília,

Alguns dos símbolos de maturidade, vários deles já insinuados no léxico de *Espectros*, conforme referido, começam a emergir recorrentemente: noite, vento, sombra, alma e sonho, ao lado de outros que se escasseia posteriormente. Há ainda abuso do emprego de maiúsculas e de reticências, como que simbolizando a afasia da perplexidade suscitada pelo mistério da existência da morte. (GOUVÊA, 2008, 33).

O que Gouvêa afirma destaca a aproximação entre a significação de profundidade e os elementos concretos que Cecília Meireles propunha para indicar os questionamentos metafísicos antes referidos.

Esse abuso de maiúsculas, em *Mar absoluto*, é herança simbolista ceciliana e se concentra nos títulos e alguns destaques. Nos versos em geral, porém, obedecem ao cavalgamento do poema, iniciados em maiúsculas apenas quando há pontuação que o exija.

Sophia, diferentemente, sempre começa seus versos por letra maiúscula, independentemente da presença ou ausência de pontuação no verso anterior. Sobre isso, essa marca poética sugere que na Grécia e em Roma antigas não havia sinais de pontuação e que a escrita não precisa dessas marcações. A pontuação, para a autora, tira a liberdade de o leitor dizer o poema com a entonação que a emoção despertada pelo poema lhe pede.

Não foi apenas sobre a pontuação do poema que a civilização grega influenciou na escrita de Sophia Andresen. Na verdade, como a própria autora fala em algumas entrevistas, a Grécia era seu grande modelo para várias coisas. A harmonia entre opostos que predomina nos seus poemas toma forma no livro

Poesia. Em forma de oximoros, é recorrente a disposição de palavras de sentidos oposta lado a lado. Sobre os oximoros, o autor Marcos Frederico afirma que

sendo o oximoro uma figura no mesmo campo semântico da antítese, distingue-se por não se resumir a dois termos opostos. De acordo com nossa percepção particular (já que em Teoria Literária a terminologia entre estudiosos é divergente), uma antítese seria, por exemplo: noite clara, infelicidade feliz, etc. Ampliando o espaço semântico, um oximoro conteria um enunciado contraditório. (FREDERICO, 2011, p. 35)

Porém, mais forte que os oximoros, ambas as autoras abusam do uso das sinestésias. Não são poucos os poemas em que os vários sentidos são fundidos numa imagem. A busca pela apreensão da poesia, que habita em tudo o que é natural, e pela perfeição poética leva as autoras à associação de vários sentidos para a composição de suas imagens. Grande parte das sinestésias nos poemas de *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* estão relacionadas à visualização da natureza – principalmente elementos associados aos quatro elementos água, terra, ar e fogo – e de qual a percepção da subjetividade sobre essa. Nada mais é do que a tentativa de apreensão dos sentidos em palavras.

O filósofo Gaston Bachelard afirma que

essa pega da água à matéria não será completamente compreendida se nos contentarmos com a observação visual. É preciso componentes sensíveis. É interessante seguir a ação, por apagada que seja, de uma experiência tátil que vem somar-se à observação visual. Desse modo se retificará a teoria do *homo faber* que postula com demasiada rapidez um acordo entre o trabalhador e o geômetra, entre a ação e a visão. (BACHELARD, 2013, p. 111)

Ou seja, o próprio elemento da água, o qual constitui o cerne das análises aqui feitas, é um elemento sinestésico, portanto, os poemas de Cecília Meireles e Sophia Andresen não se eximem do emprego de recursos artísticos com a imagem da água.

Sophia emprega poucas palavras nas construções de suas imagens. Quando muito, os substantivos são seguidos de apenas um adjetivo. Isso segue o ideal poético que a autora propôs a si, quando diz que escreve as coisas reais.

A busca pela perfeição do verso fez da poesia de Cecília Meireles um arranjo muito menos complexo de suas imagens; para a poeta, ao adorná-las as imagens se tornaram completas. Sophia buscava apenas as coisas da forma que elas são, pois seus significados por si só se completam. Os modos de escrever poemas de cada

autora revelam ao mesmo tempo suas individualidades poéticas e as riquezas de cada obra.

3.2. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS TEMÁTICAS E DE COMPOSIÇÕES DE IMAGENS

Tanto na obra completa de Cecília Meireles quanto na de Sophia Andresen podem ser encontradas as mais diversas temáticas que convergem e divergem em vários tratamentos, se elas forem comparadas.

Sophia é conhecida pelos críticos por permanecer fiel à sua temática desde o primeiro livro. É claro que ocorre o amadurecimento no tratamento de alguns temas, mas o seu tratado poético, sua metapoesia, é observado desde seu primeiro livro, intitulado justamente por *Poesia*. Esse livro deixa clara a aproximação do poeta ao meio natural, no qual busca a poesia perfeita.

Por sua vez, Cecília permite-se mudanças em seu fazer poético, na verdade uma maturação, tanto em aspectos estruturais quanto temáticos. A ideia de natureza perfeita está sempre nas suas obras. Ela permanece nessa poética como o elo do homem com o absoluto.

A água é apenas um dos vieses naturais abordados pelas poetisas. Numa poética aquática, ambas compõem imagens a partir da água como uma substância material, “imaginante” e “poetizante”, da qual quase todos os poetas não se eximem; compor imagens com as águas é um ato de lirismo que circunda a todos eles. Sempre há um poema de reflexo, de contemplação, de mergulho, de purificação, dentre outros que a matéria da água permite poetizar, já que ela, em si, segundo Gaston Bachelard (2013), é a substância que se permite, ou propicia, a gradação do devaneio na composição poética, do mais superficial ao mais aprofundado.

Sobre a relação homem e água, Luiz Ruas⁴¹ afirma que ambos pertencem à uma simbiose, são correlacionados intimamente:

Homem & água é um binômio inseparável. [...] é natural, pois que essas duas realidades – o homem e a água, o homem e o rio – estejam em constante permuta, ou mesmo como dizíamos antes, em simbiose e que o humano, em seus diversos aspectos – pessoal, social, cultural, estético, político, econômico e religioso – estejam profundamente marcados e

⁴¹ Apresentação. 1986. p.18

encharcados pela presença inundante das águas. É natural, também, que, no caso específico da experiência e da produção poéticas, o elemento bíblico biologicamente fecundante das águas se faça um dos mais fortes fatores da fecundação poética, principalmente naqueles poetas que tiveram suas vidas marcadas ou banhadas, desde as definitivas raízes da infância, pelas águas deste ou daquele rio. (RUAS, 1986, p. 18)

Portanto, a poesia em que a imagem da água predomina é a mesma poesia em que predomina a memória construída pelo homem, seja qual for a água a que ele está habituado. Socorro Santiago⁴² concorda com a citação acima de que a água exerce forte influência sobre o homem, já que tudo o que concerne a ele pode ser sublimado por essa substância. Isso leva ao questionamento de como que o sujeito poético tende a manifestar seu pensamento por meio de imagens desse elemento. Para essa pergunta haveria uma resposta ampla, mas que em suma confirmaria o que Ruas fala ao associar todos os aspectos da vida humana que são traduzidos no poema na forma das mais diversas imagens.

Adotar a comparação entre Cecília Meireles e Sophia Andresen pela ocorrência da substância material água segue esse pensamento sobre construção poética. *Mar absoluto e outros poemas* já traz em seu título a recorrência das águas, aqui as águas agitadas e profundas do mar; *Poesia* não traz expressa diretamente em seu título a presença aquática, mas esta integra seu interior de diversas formas. Segundo o filósofo Gaston Bachelard, “A água mistura aqui seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte. É uma substância cheia de reminiscência e de devaneios divinatorios.” (BACHELARD, 2013, p. 93). Portanto, a poética de Cecília e de Sophia, pelo emprego de imagens das águas, tem a dualidade como principal elemento para composição de imagens.

A água é escolhida pelo filósofo para ser o elemento análogo à criação poética pelas suas principais características: ela é completamente mutável e múltipla; pura, mas que se permite impregnar de outras substâncias; reflete imagens como um espelho ou, agitada, embaça a visão; pode ser insípida, doce ou salgada; é vida, viço, ao mesmo tempo é morte, é afogamento, se em excesso; enfim, é o elemento que abriga uma complexidade, assim como a imaginação poética. O filósofo diz:

Ela [a água] assimila tantas substâncias. Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores de todos os cheiros.

⁴² *Uma poética das águas*. 1986. p. 25

[...]

É que para o devaneio materializante todos os líquidos são água, tudo o que escoia é água, a água é o único elemento líquido. A Liquidez é precisamente a característica elementar da água.

(BACHELARD, 2013, P. 97, 98)

Por causa das suas múltiplas faces, portanto, o elemento aquático permite a composição de múltiplas imagens nas múltiplas associações de sentidos, as sinestésias. É por isso que a imagem da água aparece em alguns poemas como múltipla e não apenas dual, como predominante na poética de ambas as autoras. Na verdade, a multiplicidade aparece mais em Cecília que em Sophia. Há poemas de ambas em que predomina a dualidade, há outros em que predominam sentidos múltiplos.

A prevalência da dualidade na poesia dessas poetisas ocorre talvez porque o recurso imagético empregado, a água, nos livros em estudo, remeta ao espelho, ou seja, à imagem duplicada ou dual, e em alguns casos, quando a água é descrita como agitada, remeta ao caleidoscópio, ou seja, à colagem de fragmentos de espelhos de tamanhos e cores diferentes, cada fragmento oferecendo uma visão da mesma coisa ou objeto.

Não distante disso, o fazer poético abarca a subjetividade. A subjetividade é da natureza da poesia já que o autor e o tempo estão relacionados aos anseios da condição humana.

O significado dicionarizado do termo subjetividade o relaciona com o caráter de subjetivo, portanto o relaciona diretamente com o sujeito, como já abordado anteriormente, na Introdução. O ato de poetizar implica a subjetividade, já que o poeta não pode se eximir de si. Mas, a linha entre a exposição da subjetividade do poeta e da sua criação estética é muito tênue. Esse limite geralmente não é aparente; a tentativa de provar sua existência soaria imprudente se não houvessem seus traços marcados ou explícitos no poema. O sujeito poético, portanto, a subjetividade do poema, não é nada menos que a expressão de um ser dentro deste poema, um sujeito, uma voz que fala de si quando pode falar sobre qualquer um, fala por si e pela humanidade, que engloba em si a singularidade e a pluralidade. É, normalmente, um ser universal.

Se a subjetividade do poema está relacionada à visão do poeta, ela será transcrita nos poemas de Cecília Meireles e de Sophia Andresen como uma

descrição de um sujeito individualizante perante o mundo real? Não necessariamente.

A subjetividade nas duas autoras implica no conceito de alteridade quando é entendido que a harmonia da natureza, caráter ressaltado pelas poetisas, engloba a harmonia humana. Segundo Emmanuel Lévinas⁴³, a alteridade não é senão a responsabilidade do eu para com o outro, em busca de relações saudáveis e justas na vida social.

A associação da temática da água e da temática da subjetividade trazem à tona dois aspectos universais para o fazer poético dentro da obra de duas autoras. A amplitude desses temas é tamanha, mas abarcar todas as significações de água e subjetividade é impossível. Por mais que as autoras variem nos usos dessas imagens, não há como haver a compreensão, no sentido de apreensão, de toda essa significação. Sendo assim, este texto está limitado à discussão dos vieses filosóficos e poéticos que Gaston Bachelard desenvolve sobre os recursos da imaginação que empregam o elemento água por meio dos quais certa subjetividade se manifesta dentro de uma obra.

Verificou-se, no segundo capítulo, a proximidade do tratamento que fazem Cecília Meireles e Sophia Andresen quanto aos temas naturais, ao anseio pela perfeição, realizando um jogo artístico entre a subjetividade e a alteridade.

Emmanuel Lévinas (2013) escreve que a subjetividade é intrínseca à significação que o homem extrai da linguagem e do produto dela. Como dito anteriormente, não há como negar a presença da subjetividade do autor na obra, mas a linha que a define é tão tênue que delimitar sua presença em determinados traços concretos da obra é senão perigoso, no mínimo ousado. A composição do poema é uma dualidade. O poeta situa-se entre seus conceitos e sua arte, e ambos se misturam, de forma que é difícil, quase impossível, delimitar onde cada um se inicia ou finda.

A obra é aberta, é uma doação árdua que o autor faz, mas ainda assim possui sentido único quando sai deste autor e vai para o leitor sem intencionalidade de retorno a esse autor. A subjetividade, neste texto, portanto, restringe-se à ideia que o poema suscita ao que nele há de expresso explicitamente ou que possa ser inferido por meio das palavras que a ele pertencem.

⁴³ *O Humanismo do outro homem*. 2012

Ao falar da obra madura de Cecília Meireles, Leila Gouvêa afirma que

o eixo da poesia cecilianiana já havia sido deslocado do objeto para o sujeito, da exterioridade para a interioridade, de onde, afinal, apenas esporadicamente sairia na obra madura. Intensifica-se o tom melancólico, prenunciado em poemas de *Espectros*, e é recorrente a alusão a sentimentos como tédio, tristeza, desilusão e a própria melancolia. (GOUVÊA, 2008, P. 33)

A significação das imagens aquáticas ou associadas ao elemento hídrico, portanto, esteve presente nos poemas selecionados e intimamente ligada ao ser, a esse sujeito errante e inconformado com a condição humana. Este fator é determinante para a relação dos eixos temáticos de comparação elencados. Por meio das imagens compostas está o sujeito morrendo, sofrendo, pensando, criticando, buscando um ideal, revelando-se, ou simplesmente mirando-se.

Diferentemente de Cecília Meireles, Sophia Andresen distribuiu uma espécie de poética entre seus livros. Com escrita lírica para falar da poesia, Sophia fala do belo/verdade ao qual persegue:

Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si, mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética. (ANDRESEN. 2004, p. 93-94)

Para ela, a verdade é a beleza poética. O real é o objeto que toma lugar na temática andreseniana, mesmo que ele remeta a certa irrealidade, mítica e metafísica.

Como dito anteriormente, maior parte da sua temática concentra-se na dualidade das coisas, na harmonia entre opostos e na condição humana. A poesia cecilianiana, por sua vez, aproxima-se do absoluto, da busca pela perfeição. O poeta, nos poemas de Meireles, dialoga com o mar e demais elementos da natureza, escuta sua voz e a eles responde. O diálogo do sujeito com o “mar absoluto” exige do poeta o ato de desnudar-se para enfrentar os perigos e exercitar o modo de viver no espaço e tempo inteiros. Na poesia de Andresen, por sua vez, o poeta apenas suspeita, infere a respeito da perfeição na natureza, mas não ouve sua voz diretamente, não há uma voz como a expressão direta da natureza que fale diretamente à poeta. Essa relação infere a voz de uma grandeza simbolizada pelo Atlântico (a praia deserta, o cheiro e o som das ondas), por exemplo.

Sobre isso, Sophia diz:

Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem a lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um *habitat* mas não é um reino. (IDEM, p. 93)

É fato que ambas as autoras remetem mais ao equilíbrio natural. As duas empregam a matéria concreta para escrever sobre a existência, mesmo que a voz dessas coisas concretas não seja ouvida por uma delas.

Observa-se, ainda, que no livro das duas poetisas há a consciência de que a sintonia cósmica só é possível por meio da arte, da palavra poética. A realidade, o mundo criado pelo homem, excessivamente racionalizado e automatizado, impede que ele entre em completa harmonia com o cosmos. Sua racionalidade o separa automaticamente da completa harmonia. Há, então, o pessimismo. Isso também porque os homens se agredem, provocam a guerra; também por outros motivos, como a efemeridade da vida etc.

Porém, ainda que em menor grau que a preocupação de natureza existencial, a ética não é inexistente na obra das duas, como já dito.

Em seus poemas, Cecília e Sophia optam, como já dito antes, por uma temática variada que, de certa forma, tende à melancolia. Como exemplo disso tem-se também a presença marcante das imagens da morte, da fatalidade do destino que trazem principalmente a impossibilidade do homem de ser perfeito. Isso ocorre em *Mar absoluto*, *Mulher ao espelho*, *Constância no deserto*, dentre outros poemas de Cecília Meireles em que a exposição do ser, o seu desnudamento perante o mundo sugere uma confrontação com o que seria moralmente, ou mesmo humanamente, incorreto. É ainda a exposição de males sociais, são vozes que denunciam a precariedade das relações praticadas no século XX, das mortes por conta de epidemias e guerras, dentre outros fatores. Sophia não apresenta o desnudamento com tanta frequência em *Poesia*, mas, o faz em *Cidade*, *A hora da partida soa quando*, *Se todo ser ao vento abandonamos*, principalmente

Esse desnudamento culmina na simbologia do Narciso, como Gaston Bachelard o apresenta⁴⁴, em ambas as poetisas. Porém, no poema *Níobe transformada em fonte*, diferentemente de Cecília, Sophia apresenta Níobe no lugar

⁴⁴ O Narciso na imaginação material de Bachelard é demonstrado pela imaginação em cima da imagem criada no espelho das águas. É um narciso que se mira, se descobre e se aprofunda, definindo, por fim.

de Narciso. Retomando outro mito, Cecília Meireles traz *Caronte*, porém com significação um tanto distante da significação de Níobe. Essas simbologias estão mais relacionadas com o autoconhecimento e também com o reconhecimento da efemeridade das coisas, do mundo.

A figura de Caronte aparece sob o signo da morte que possui o sentido de vida de outra ordem para Cecília, inclusive de outras ordens, como está escrito nos poemas *Mar absoluto* e *Balada do soldado Batista*. É o modo de o morto continuar vivendo nas lembranças das pessoas que o amam. É a desintegração do corpo físico na natureza, pois, assim, o morto se torna ar, água, terra, outro tipo de energia e, se os resquícios dele estão nessas coisas, ele está experimentando uma vida de terra, de ar, de planta, de outro animal, mesmo que ele tenha perdido a consciência do que ele foi e do que agora é.

Conclui-se a discussão temática com a comparação entre os poemas *Mar absoluto* e *As fontes*, de Cecília Meireles e de Sophia Andresen, respectivamente, que tratam a natureza como o Outro de quem o Eu se aproxima. A alteridade é mostrada pela necessidade de se unir a esse natural como símbolo da vida em harmonia. No poema de Cecília, as vozes do mar chamam o poeta a ele se unir, e isso mostra a aproximação estreita da poeta com o mar, pois ela o ouve, por meio das coisas marinhas. No poema de Sophia, o poeta procura unir-se às fontes, absorver suas qualidades, e isso mostra a relativa aproximação do poeta com a natureza - menor que a aproximação do poeta com a natureza no poema de Meireles - pois o outro configurado nas fontes não fala com o poeta, embora no poema de Andresen, o outro seja percebido “a cada hora”, na “face incompleta do amor” e por meio de uma voz que atravessa o poeta. Escrevendo com outras palavras, no poema ceciliano, o sujeito neutraliza sua diferença e deixa abertura para se aproximar do outro. Há a orientação para o outro, que se constitui no movimento fundamental para que se manifeste a “visitação do rosto do outro”: “E este mar visível levanta para mim/ uma face espantosa”. Nesse poema, isso se manifesta porque o outro fala ao ser encarnado do poema. Por outro lado, no poema andreseniano, o sujeito concentra-se no desejo de neutralizar sua diferença para ouvir o outro. Há, porém, uma sugestão de que o desejo se realiza porque a ideia de mundo caótico construída nos três versos iniciais da primeira estrofe muda para a invenção do mundo ordenado no último verso da primeira estrofe e nas duas últimas.

Em ambos os poemas de cada escritora, há a invenção do desnudamento para “ouvir” o outro: no primeiro, o poeta desnuda-se provocado pela ordem do mar: “Para adiante! Pelo mar largo!/ Livrando o corpo da lição frágil da areia!/ Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”; no segundo, o poeta quer desnudar-se: “Um dia quebrarei todas as pontes/ Que ligam o meu ser, vivo e total,/ À agitação do mundo do irreal”.

Vale ressaltar que a dualidade demonstrada no poema de Cecília – as areias tumultuosas expressam imagem de separação do sujeito da plenitude da vida, simbolizada pelo mar. – também se apresenta no poema de Sophia, em cuja obra os críticos afirmam haver o conflito entre o mundo belo ordenado e o mundo exilante e mutilante. No texto em análise, as imagens das pontes e das fontes marcam tal traço.

Ambas as poetisas aparentam uma religiosidade de forma laica. Há vezes em que o cristianismo aparece, mas também a mitologia grega e ainda um espiritualismo sem nomeação institucionalizada aparente, é mais uma consciência do divino e absoluto. Essa “espiritualidade lógica”, por fim, tem o foco na imaginação e não na sensibilidade, pois sugere as necessidades ontológicas do ser humano imperfeito e distante da natureza em sua plenitude e da poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apreender a poesia é tão difícil quanto desenvolver o conceito poético. Em aspectos gerais, a essência poética está em todo lugar, mas a composição de imagens verdadeiramente poéticas é tarefa que empreende domínio da linguagem, comunicabilidade social, consciência estética e convicções particulares que façam do homem um poeta. Talvez por isso a poesia seja tão associada às imagens da água: dificilmente apreendida pela mão do homem, água e poesia são fontes incansáveis de imagens, devaneios e arguições.

Interpretar o objeto poético é tarefa ainda mais complexa. O que realmente se procura no poema não é o que o poeta quis dizer, mas sim o que ele disse explícita e implicitamente; é encontrar elementos, comunicação estética, e, mais precisamente, dialogar com o significado que cada palavra carrega dentro daquele poema. As mesmas palavras empregadas em qualquer outra obra têm outros sentidos ou mesmo inúmeras outras funções. Esse é o motivo pelo qual os poemas aqui analisados foram transcritos e interpretados por inteiro; para que não se perdesse seu sentido completo, foram tomados como uma unidade completa.

Lembrando a literatura comparada, que não se afasta da abordagem sobre a estética das obras e não é um ramo da história literária, Sandra Nitrini (2010), debruça-se sobre os conceitos fundamentais para o estudo comparado evidenciando, inicialmente, os conceitos de influência e imitação levantados por Cionarescu. A influência teria dois ramos: primeiramente, seria resultado da soma de relações com qualquer espécie, como a que se dá entre emissor e receptor. Em segundo lugar, existe uma ordem qualitativa, resultado da relação de contato direto ou indireto com uma obra literária ou autor; essa obra de contato, porém, resguarda-se no seu processo de criação independentemente da relação direta ou indireta.

Nitrini lembra que Cláudio Guillén, a partir da década de 60, propõe o entendimento de influência a partir de dois vértices: o primeiro, parte reconhecível e significativa da gênese da obra literária, decorrente da relação entre obra e experiências do seu autor, de fatos por ele vividos, já que essas experiências são forças que entram no processo de criação; o segundo, de que a influência é uma presença de convenções técnicas em uma obra.

Apesar das discussões sobre a influência artística anteriormente citadas, foram as considerações sobre a questão, feitas por Paul Valéry, que mudaram os pressupostos da literatura comparada. Para ele a influência é fonte de originalidade, é uma afinidade espiritual entre os autores, cada um com seu próprio espírito criador, baseadas principalmente no caráter emocional, já que, para esse poeta, o processo não é limitado pelo intelecto. O orgulho também é citado por Valéry como um ponto fundamental na influência, pois o poeta necessita distinguir-se ou afirmar-se literariamente, por isso, recusa a influência. Por fim, para esse escritor francês, influência é necessária, mas não suficiente para a criação.

Nesta dissertação há alguns aspectos que sugerem essa relação de influência e imitação, ainda que indireta, entre Cecília Meireles e Sophia Andresen. Uma vez que se afirma que Sophia Andresen tinha em Cecília Meireles um ideal poético – por vezes a poeta portuguesa exalta a o lirismo ceciliano – uma pesquisa que pode ser feita, como estudo comparado mais aprofundado entre as obras dessas autoras, é o da influência que Sophia sofre da obra de Cecília. Isso possibilitaria um viés de pesquisa comparada em qualquer um dos aspectos da poesia de ambas.

O viés escolhido para análise dos poemas neste texto – como já dito, as constantes ocorrências do símbolo da água e da expressão do sujeito poético –, requisitam por si uma complementação filosófica. Poética, subjetividade, alteridade e água são elementos filosoficamente interligados, fazem parte da harmonia do cosmos, da união das coisas opostas, que Cecília e Sophia tanto trazem em seus poemas. A construção da significação desses elementos dentro da poética dessas autoras coaduna com alguns aspectos do novo humanismo de Emmanuel Lévinas – quando este destaca a significação e a obra como relação entre inteligibilidade, experiência, *noese* e *noema* – e com o valor metafísico que é atribuído ao elemento físico água na teoria da imaginação material de Gaston Bachelard.

Recorrente na poesia das duas poetisas, o olhar para si próprio a fim de se conhecer frente ao mundo cercado por ideologias coexiste com o posicionamento de si perante o outro, a consciência da responsabilidade do homem que tem consciência de que pertence a um meio no qual os impactos sociais, ambientais e morais podem causar benefícios ou prejuízos. Essa é uma marca do espírito do século XX que é visível nas obras de Cecília Meireles e Sophia Andresen; o despojamento da consequência do ato humano, em que há a projeção do eu no

outro, ou a transcrição de uma subjetividade que não marca exclusivamente a personalidade poética, mas a universalização do eu.

Argumentando em torno da natureza e do ser, da água e da subjetividade, foram levantados dois pilares: o ser humano é constituído fisicamente de água, em sua maioria, e outras matérias orgânicas; ontologicamente, o mesmo ser tende à poesia, busca-a incessantemente. Com ênfase nesses dois preceitos, entendemos que Cecília Meireles e Sophia Andresen conjugam esses elementos. O ser entregue à poesia e à água, então, é um ser que se redescobre e se reflete. A poesia de ambas lembra o que Gaston Bachelard fala da relação do homem com a natureza:

Não é o *conhecimento* do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o *sentimento* que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramos em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. (BACHELARD, 2013, p. 119, grifo do autor).

A água, por fim, se constitui em duas arestas na poética das duas autoras. Ora essas arestas se cruzam, ora são paralelas, ora se intersectam, mas não se misturam por suas naturezas distintas.

Em *Mar absoluto e outros poemas* predominam as imagens da água do mar, profundo, desconhecido, misterioso, que simbolizam o absoluto, o desejo de entrar em sintonia perfeita, mas há também poemas onde ocorre a imagem da água do rio, do lago, do poço, da fonte, etc. embora com menos frequência. A liquidez da poética cecilianiana nesse livro se inicia na temática, por demais marítima, e oscila como ondas em vários aspectos dos poemas. A linguagem simples, porém arranjada sintática e semanticamente de forma complexa, é maleável, transparente e material – quando se fala da imaginação material bachelardiana, sustentada por uma substância essencial da natureza. É ainda curso da vida, o rio da morte, é nascente e foz.

A dualidade cecilianiana é manifestada poeticamente pela permutação do estado da água; como as marés, há poemas em que as temáticas aquáticas compõem imagens suaves, frias, azuis, mas há poemas que a imagem é bravia, quente, branca, sustentada pela voz da alteridade. Ou ainda, há momentos em que não há dualidade e sim multiplicidade. Paradoxo mais característico da poesia de Cecília

Meireles, a harmonização díspar entre suavidade e densidade que faz de um *Guerra* e um *Irrealidade* iconoclastas da realidade cruel da morte, da solidão e da dor por meio de imagens puras, refletidas nas águas ou espelhos ou embaladas por esse líquido precioso universal.

No livro *Poesia*, aparecem imagens do mar nomeado, o Atlântico, com suas águas quentes e cheias de vida material, o mar próximo da terra na qual os homens estão querendo iniciar uma viagem marítima ou mesmo iniciam essa viagem e enfrentam perigos para chegar a lugares onde nunca estiveram. Sophia usa também a imagem da fonte, de água quase parada como a água do mar profundo. Essas últimas imagens da água, por fim, aproximam-se, pois, quanto mais paradas as águas, mais próximas da sintonia perfeita.

A dualidade andreseniana, por sua vez, se faz presente principalmente pela oposição entre o plano da natureza e o plano do homem. Isso configura o que Sophia chama de Mundo dividido. Essa ideia, explícita na poesia de Sophia, está implícita na de Cecília. Sophia escreve em seus poemas sobre outras ordens de vida porque entende a realidade em que o homem vive como o mundo construído em uma realidade/ordem excessivamente racionalizada, “convencionalizada” e padronizada, pela qual todos são obrigados a se guiar para não ficarem à margem social. Na realidade o mundo é dividido por causa das guerras, dos preconceitos, do poder exacerbado que poucos exercem sobre a maioria das pessoas, por causa da injustiça em que a maioria das pessoas vive.

A construção de uma lírica líquida em torno das obras dessas duas poetisas foi associada à subjetividade, inicialmente, ao se perceber que ao lado de uma imagem aquática quase sempre havia um sujeito, um Narciso, contemplativo e, redundantemente, reflexivo. O mar, a fonte, a gota, a lágrima, os Oceanos estão sempre relacionados a um ser. Porém, o ato poético em si é um ato subjetivo. É, ainda, um momento de união de todas as coisas que relacionam o poeta com a plenitude.

A distinção de subjetividade que cerca a poesia dos livros *Mar absoluto* e *outros poemas* e *Poesia* é um viés temático em que a subjetividade geralmente remete à alteridade, ou o ser se constitui como sujeito enquanto assume responsabilidades para com o Outro, independentemente de quem ele seja. Em alguns dos poemas analisados, esse Outro surgiu como a natureza.

A responsabilidade pelo outro, a alteridade, é aqui requisitada. Ela resgata o sentido de associação entre ética e estética em ambas as autoras. Tanto *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia* apresentam, como dito anteriormente, as relações da subjetividade com o Outro, o reconhecimento de que o ser humano tem, ou deveria ter, a necessidade de delatar a condição humana falível e por isso tenta se unir ao sagrado. Isso tudo não seria um questionamento ético do poeta, implícito em sua obra?

A discussão acerca desse entrelaçamento, ética e estética, tem a ressalva, neste texto, de que alguns poemas citados sugerem a presença da ética dentro da estética quando ambas as poetas, ainda que de modo diferente, apresentam valoração negativa ou positiva para as atitudes do ser humano na construção dos sentidos. Portanto, se não há uma construção explícita de conceitos de ética, há, pelo menos a condenação dos piores atos que cercam a condição humana, relacionados com a alteridade. Ou seja, na poética de ambas, o aspecto estético reveste, ou melhor, adorna, alguns aspectos éticos para que o poema permaneça fiel à sua característica de ambivalência: nem puramente estético, nem puramente social, muito menos histórico, moral ou econômico. Afinal, o poema torna-se obra por meio da junção de todos estes aspectos rumo à significação artística; o poeta permanece, pois, livre da obrigação de atender a todos esses pontos, a menos que assim o queira. A utilização dos filósofos Emmanuel Lévinas, com a teoria do novo humanismo, e Gaston Bachelard, sobre a imaginação material da água, surgiu como equilíbrio entre os princípios anteriormente citados.

Para Lévinas, existe um sentido único de mim para o outro como existem outros sentidos únicos que chegam a mim, vindos de outros. Esse movimento proporciona a identificação deste Eu (*Moi*), da moralidade e da ética. A relação com o rosto é análoga à relação com a ética. É na ética, portanto, que se encontram a moral e a significação, já que ela é pressuposto de toda cultura, segundo o filósofo.

Lévinas emprega, ainda, o termo vestígio para propor a permanência de outro mundo, para além do mundo do Eu, e que torna possível a epifania ou visitação do rosto. Vestígio significa além do ser, na terceira pessoa, e pode ser tomado como um sinal, “significa fora de toda intenção de fazer sinal e fora de todo projeto no qual ele seria visado” (IDEM, p. 64). Ou seja, ele decompõe o mundo e possui significância original ao deixar sua marca, além de conduzir para o passado mais afastado possível. Uma característica do vestígio é a *eleidade* (neologismo do autor

– *illéité*) que é a enormidade, o Infinito absoluto do Outro. Lévinas observa que a eleidade é a origem da alteridade.

Cecília Meireles e Sophia Andresen reforçam esse aspecto como um dos deveres do poeta. De fato, as próprias autoras o confessam, há ética em seus poemas. Isso se dá de forma condizente com a dualidade, a qual essas poetas perseguem.

Os poemas que mais invocam a ética em Cecília Meireles são *Balada do Soldado Batista* e *Guerra*, quando compõe imagens do horror que o próprio homem infringe contra seus pares. É na exposição dessas imagens cruas de morte, dilaceramento que é necessário o desnudamento, o despojamento dos conceitos e preconceitos do homem. A subjetividade traz isso para si e preocupa-se com o outro, morto ou viúvo/órfão. A alteridade implica a responsabilidade de cada um sobre os soldados enviados para o *front* de batalha, que antes de tudo é movido por ambições políticas e econômicas. A condição humana, com sentido de valor disfórico, está intrincada no poema *Mar absoluto*, sendo praticamente sua matéria principal, depois da imagem do mar.

O que esses versos expõem, a não ser a subumanidade em que a sociedade se coloca? Se a atitude humana é julgada no poema como depredação, isso não é um questionamento ético? Por outro lado, se é preciso o homem fugir de si, ele precisa deixar o que o afasta do perfeito e do poético. Ele não é estritamente estético e talvez por isso permaneça nesse “mesquinho formigar de mundo”⁴⁵. Talvez, esse seja o motivo de Cecília Meireles julgar-se distante do mundo. Sua ausência, nada mais era do que a não aceitação do que considerava amoral na sociedade.

Sophia Andresen levanta fatores éticos da mesma forma, como exposição das chagas humanas. Mas ainda, ela compõe em certos poemas a imagem do que seria o ideal para o homem, como forma de mostrar o equilíbrio entre opostos que ela tanto emprega. Ou seja, seus poemas abrigam tanto o desnudar humano quanto a composição daquilo que seria a perfeição. Por isso a autora relata em uma de suas Artes Poéticas que

a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro

⁴⁵ *Mar absoluto*. 1983.p. 13

grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: «Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.» Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. [...] A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa. (ANDRESEN, 2004,p. 9)

A possibilidade de se fazer um estudo comparado das mesmas obras das duas autoras a respeito da relação entre ética e estética é pertinente. Leila Gouvêa, em sua tese de doutoramento afirma, sobre a consciência ética em Cecília Meireles que o ideal de “perfeição” estética que, como se verá na análise de poemas da obra madura, apresenta contrapartida ética de inspiração principalmente órfico-pitagórica e platônica e inclui ressonância de tradições místico-filosóficas orientais (GOUVÊA, 2008, p. 28). Rita de Oliveira sustenta que, na poesia de Sophia Andresen, há a crítica ao excesso de racionalidade do homem que “o torna agressor da arte, pois dela cobra a utilidade que ele atribui a tudo com que se relaciona, porque seu modo de viver o impede de discernir seus atos. O automatismo o brutaliza e assim ele passa a se relacionar com as coisas.” (OLIVEIRA, 2012. p. 70).

Por fim, o espírito do século XX instigou isso aos seus artistas. Talvez, o retorno à espiritualidade e ao humanismo carregassem em si a necessidade de retorno a princípios éticos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A poesia de Cecília Meireles*. Revista *Metamorfose*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena – Faculdade de Letras da UFRJ, nº. 1, 1999.

_____. *O nu na Antiguidade clássica*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *Poesia*. 4ª ed. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Livro sexto*. 4 ed. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Geografia*. Lisboa: Caminho, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação material*; Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACKES, Karin L. H. *Mar de poeta – a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), 2008. Tese de doutorado.

BARONE, João. *1942: O Brasil e sua guerra quase desconhecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BERGEZ, Daniel. *A Crítica temática*. In. BERGEZ, Daniel (et. al.) *Métodos críticos para análise*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes: 2006, p. 97-140.

BOSI, Alfredo. *Em torno da poesia de Cecília Meireles*. In Leila V. B. Gouvêa (Org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo, Humanitas, Fapesp, 2007. p. 13-32.

_____. *A intuição da passagem de um soneto de Raimundo Corrêa*. In. BOSI, Alfredo (Org.) *Leitura de Poesia*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 223-238.

BRUNEL, Pierre. CHEVREL, Yves. (Orgs). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekaian, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 77-92

CECCUCCI, Pierro. *Trazer a luz para o real: O olhar e o ouvido voltado para os seres e as coisas na poética de Sophia*. In. Dir. JÚDICE, Nuno. *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia*. nº 176. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian: jan-abr 2011.

CHALIER, Catherine. *Lévinas – a utopia do humano*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editora Herder, 1986. p. 52-60. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/114396942/Diccionario-de-Los-Simbolos-Jean-Chevalier#scribd>. Acessado em 02/02/2016

COVVA, Anne. PINTO, António Costa. *O Salazarismo e as mulheres*. In http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_17/17_07_CovaPinto.pdf Acessado em 22/06/2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Cecília Meireles*. In. Nelly Novaes Coelho (Org.). *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/%282001%2901-Cec%EDia%20Meireles.pdf> Acessado em 07/11/2014.

CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontro com o real*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

CRUZ, Gastão. “Coral” e “Mar Novo” na descoberta de Sophia e da poesia. In (Dir.) JÚDICE, Nuno. *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia*. nº 176. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian: jan-abr 2011. p.117 – 118

DAMASCENO, Darcy. *Poesia do sensível e do imaginário*. In. MEIRELES, Cecília Meireles. *Flor de Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1983. p. 9 – 40.

EIRAS, Pedro. *A face nocturna dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen*. In (Dir.) JÚDICE, Nuno. *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia*. nº 176. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian: jan-abr 2011. p. 28-37

FREDERICO, Marcos. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.

GOUVÊA, Leila. V.B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP): 2008.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX, 1914 – 1991*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 52ª Impr. 2014

JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

KONDER: Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. *O humanismo do outro homem*. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes: 2012.

MEIRELES, Cecília. *Depoimento*. In. *Revista Manchete*. Ed. nº 630, em 16 de maio de 1964. Entrevista concedida a Pedro Bloch. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles> Acessado em 14/04/2015

_____. *Obra poética*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia José Aguilara Editôra, 1967.

_____. *Mar absoluto e outros poemas*. In *Mar absoluto / Retrato Natural*. 2ª Ed. (Coleção Poiesis). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. P. 13 – 188.

_____. *Viagem*. 2ª Ed. São Paulo: Global. 2012

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (USP), 2010.

OLIVEIRA, Rita do P. S. Barbosa de. *Sophia: Poema de mil faces transbordantes*. Manaus – AM: Editora Travessia: 2012.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSÔA, André Vinícius. *Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica*. In XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP. 2008

REZENDE, Jussara Neves. *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: Tempo e espaço*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

RÓNAI, Paulo. *As tendências recentes*. In. MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia José Aguilara Editôra, 1967. p. 65-58.

ROSA, Victor Andrade da Silva. *Religações: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinícius de Moraes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2015. Dissertação de mestrado.

RUAS, Luíz. *Apresentação*. In. *Uma poética das águas*. Manaus: Puxirum, 1986. p. 15-19.

SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas*. Manaus: Puxirum, 1986.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

SPITZER, Leo. *A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo versus metagramática*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes* (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Volume 1, p. 341-375.

TAVARES, Maria Andresen de Souza. *Espólio de Sophia. Entre a sombra e a “luz mais que pura”*. In (Dir.) JÚDICE, Nuno. *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia*. nº 176. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian: jan-abr 2011. p. 95 – 113.

TORGAL, Luiz Reis. *O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa* in TEGARRINHA, José (Org.) *História de Portugal*. 2ª edição. Bauru –SP: 451DUCS; São Paulo – SP: UNESP; Portugal, PT: Instituto Camões. 2001. p. 391 - 415.