

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TESE DE DOUTORADO**

# **MAR DE POETA**

A metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen

**Karin Lilian Hagemann Backes**

Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello  
Orientadora

**Porto Alegre, dezembro de 2008**

KARIN LILIAN HAGEMANN BACKES

**MAR DE POETA:**

a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen

Tese apresentada como requisito  
para obtenção do grau de Doutor  
pelo Programa de Pós-graduação da  
Faculdade de Letras da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande  
do Sul

**Orientadora: Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello**

**Porto Alegre, dezembro de 2008**

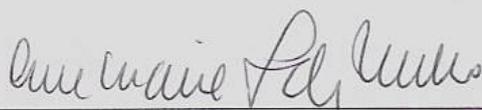
KARIN LILIAN HAGEMANN BACKES

MAR DE POETA:  
A METÁFORA DO OCEANO NAS LÍRICAS DE CECÍLIA MEIRELES  
E SOPHIA ANDRESEN

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

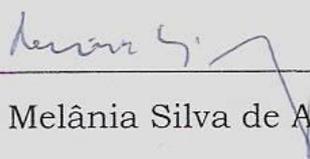
Aprovada em 30 de janeiro de 2009

BANCA EXAMINADORA:



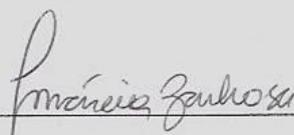
---

Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS



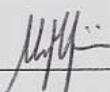
---

Profa. Dr. Melânia Silva de Aguiar – PUC-MG



---

Profa. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa - UPF



---

Prof. Dr. Nythamar de Oliveira Júnior - PUCRS



---

Profa. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios – PUCRS

Para André, sempre.  
Para Júlia e André, maior orgulho.

Agradeço ao meu avô, Luiz Ernesto Hagemann,  
*in memoriam*, por estantes com *Seleções* de cinco décadas.  
Agradeço aos meus pais, pelo *Mundo da criança*, *O minotauro*,  
*Tesouro da juventude*, *Clássicos Jackson* e muito mais.  
A Ana Maria Lisboa de Mello, minha orientadora,  
devo interlocuções privilegiadas com essa  
profunda e apaixonada conhecedora de poesia.  
Não poderia faltar aqui a simpática e preclara figura  
do Irmão Elvo Clemente, uma lembrança saudosa.  
E agradeço, sobretudo, às duas Marias, Maria Luíza Remédios  
e Maria da Glória Bordini, minha *aeterna poeticae magistra*,  
cuja mão segura me guiou nos meus anos de PUC  
pelas veredas de todos os poetas, a ela sou muito grata.

*O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar.*

Rilke

*Ao mar que me nutriu (...) meu coração está ligado  
mais solidamente que a tudo no mundo.*

Swinburne

## TEORIA DA LITERATURA

### RESUMO

Nosso objetivo é analisar o oceano como metáfora nas líricas de Cecília Meireles (1901-1964) e Sophia Breyner Andresen (1919-2004), a partir do texto do filósofo Paul Ricoeur, *A metáfora viva*. A proposta de Ricoeur é demonstrar que a competência metafórica está incompleta sem o apoio psicológico da imaginação e do sentimento, em que a imagem é tomada como o último momento de uma teoria semântica. Sua teoria da competência metafórica será utilizada para comprovar como cada poeta emprega essa figura de linguagem para atingir determinados propósitos em suas líricas, com base em influências comuns. Cecília está orientada na direção do místico e busca a transcendência, enquanto Sophia, por conta da cultura grega de raiz clássica, é mítica e imanente. As metáforas do mar, nas duas obras, se prestam como um meio poético privilegiado desses posicionamentos.

## THEORY OF LITERATURE

### ABSTRACT

Our object is to analyze the ocean as a metaphor in Cecília Meireles (1901-1964) and Sophia Breyner Andresen's (1919-2004) lyrics, starting with philosopher Paul Ricoeur's text, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. Ricoeur's proposal is to demonstrate that the metaphoric competence is incomplete without the psychological backing of imagination and feeling, where the image is taken as the last moment in a semantic theory. His metaphoric competence theory will be utilized to prove that every poet employs that language's figure to arrive at their purposes in the lyrics, bases in common influences. Cecilia is oriented in the direction of the mystical and searches for transcendence, whereas Sophia, due to the Greek culture of classical origin, is mythical and immanent. In both works, the sea's metaphors are the poetic privileged way to reach these points.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução</b> .....	10
<b>2</b>	<b>Poesia, metáfora e imagem</b>	
2.1	Aristóteles e o percurso da metáfora.....	15
2.2	Metáfora e semântica.....	26
2.3	Poética da imagem.....	38
2.4	Assimilação predicativa, dimensão pictórica e referência dividida.....	51
2.4.1	A assimilação predicativa e suas operações semântico-perceptuais.....	51
2.4.2	A metáfora enquanto quadro imagético.....	53
2.4.3	A referência dividida e a suspensão de juízo.....	54
2.5	O sentimento poético.....	56
<b>3</b>	<b>Entre mar negro e espumas breves: navegando com Cecília</b>	
3.1	Um retrato natural de Cecília Meireles.....	59
3.2	Entre areias e nuvens, a música de seda.....	69
3.2.1	A epopéia de <i>Viagem</i> .....	73
3.2.2	O sopro de uma <i>Vaga música</i> .....	82
3.2.3	Em direção ao <i>Mar absoluto</i> .....	90
3.2.4	À luz de um retrato natural.....	99
3.2.5	A fina pedra do silêncio.....	106
<b>4</b>	<b>De areia, ilha e corais: o mar de Sophia</b>	
4.1	O nome das coisas segundo Sophia Andresen.....	117
4.2	Uma geografia marinha: das musas às nereidas.....	125
4.2.1	Meus gestos são gaivotas que se perdem: <i>Poesia, Dia do Mar, Coral</i> .....	125
4.2.2	O florir das ondas ordenadas: <i>No tempo dividido, Mar Novo, Livro Sexto</i> ....	141
4.2.3	Tudo é divino como convém ao real: <i>Geografia, Dual, O Nome das Coisas</i> .	151
4.3.4	Mediterrânica noite azul e preta: <i>Navegações, Ilhas, Musa, O Búzio de</i> .....	160
	Cós	
<b>5</b>	<b>Conclusão: Interseções, metáforas e imaginário marítimo em Cecília e Sophia</b>	
5.1	Uma poética do oceano: de viagens e mares absolutos a dias de mar.....	173
5.2	Numa lírica da água, a pastora e a sibila.....	179
<b>6</b>	<b>Referências</b> .....	188
<b>7</b>	<b>Anexos</b>	
	Cecília Meireles.....	196
	Sophia Andresen.....	216

## 1 INTRODUÇÃO

O Brasil está separado de Portugal por um oceano, o Atlântico, onde há quinhentos anos, por longo tempo navegaram as caravelas que trariam, entre tantas coisas, a língua portuguesa utilizada por Cecília Meireles e Sophia Andresen para compor seus versos, constituindo o primeiros traço de afinidade entre ambas.

A excelência da lírica das duas poetisas<sup>1</sup> é o primeiro entre os motivos que justificam esta tese. O segundo, a construção de uma poesia num estilo que alguns denominariam de clássico, radicada de uma ancestralidade comum, podemos mesmo dizer genealogia poética, trazendo consigo alguns dos nomes mais notáveis entre aqueles que escreveram versos no idioma de Camões, incluindo os do próprio e o de Fernando Pessoa, e também de autores estrangeiros, como é o caso de Rilke.

Além disso, há ainda a partilha da língua portuguesa num gênero, o lírico, no qual a tradução arrasta consigo, por melhor que seja, o germe da variação e um véu diáfano que transtorna a vista perfeita da palavra, do som e da métrica, quando um poema é transposto para outro idioma. A correspondência entre as duas poéticas com certeza teria a perder numa análise caso houvesse diferença de léxico, e até mesmo a identificação de um pequeno grupo de poemas na obra de cada uma, ligados de modo particular, se tornaria uma tarefa mais difícil em idiomas distintos<sup>2</sup>.

Porém, sem esquecer as outras, uma razão relevante para justificar essa aproximação é a afinidade estreita das duas líricas com o mar, de tal maneira que se torna difícil pensar nas obras de Cecília, que abre *Mar absoluto* declarando “Foi desde sempre o mar”, e de Sophia também, sem a presença do oceano. Para tal

---

<sup>1</sup> Doravante, vamos nos referir as duas autoras como poetisas, e não poetisas como quer uma parte da crítica. Nosso entender é de que os poetas, como os anjos, prescindem de gênero. Além disso, diz a própria Cecília Meireles “(...) não sou alegre nem sou triste, sou poeta”, em termo genérico, não para negar sua condição feminina, mas sim para, dentro de seu projeto universalizante, integrar-se ao mundo afastando as diferenças (nota da A.).

<sup>2</sup> Sophia Andresen dizia “(...) quando alguém me traduz, as diversões e derivações dos tradutores, por mais brilhantes que sejam, arrepiam-me sempre”. In: ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Lisboa: Paz e Terra, 2006. p. 127.

afirmação ser comprovada, nem é preciso abrir um livro de poesia, basta uma visita ao oceanário de Lisboa, em cuja entrada há um verso de *Livro Sexto* que diz, “Quando morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar”, e onde esses poemas são onipresentes.

A escolha desse elemento comum, o mar, não significa que Cecília e Sophia se utilizem dele do mesmo modo. Na verdade, vamos propor que elas utilizam essa figura de linguagem que é a metáfora para alcançar propósitos distintos, a partir desse *locus* comum.

A enorme carga simbólica do elemento aquático reserva para ele oito páginas do *Dicionário de Símbolos*<sup>3</sup>. Numa tradição que remete aos antigos textos dos Vedas na Ásia, e continua na tradição judaico-cristã, ele significa a origem da criação: “(...) e o espírito de Deus era levado por cima das águas” (*Gênesis*, 1:2), “As águas que estão debaixo do céu, ajuntem-se num mesmo lugar” (*Gênesis*, 1:9), trajetória seguida mais tarde pelos versos de Hesíodo na *Teogonia*, “E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas/ o Mar, sem o desejoso amor./ Depois pariu do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos”<sup>4</sup>.

É por conta dessa poderosa carga simbólica que poemas lhe foram dedicados desde as civilizações mais remotas. Para Gaston Bachelard, “Mais do que nenhum outro [elemento], a água é uma realidade poética completa”<sup>5</sup>. Borges nos dá o exemplo de um *kenning* em que o mar é chamado de “caminho da baleia”<sup>6</sup>, e pergunta se acaso o saxão que há um longo tempo cunhou essa metáfora engenhosa, tinha idéia de como o tamanho da baleia servia para dar uma idéia da imensidão do mar.

Em todas as latitudes, é palco de grandes epopéias, serviu a línguas vivas e mortas, a do vate grego que cantou as viagens de Odisseu e a do luminar português que narrou as travessias do Gama. Pompeu, general romano (106-48 a.C.), inspirava Pessoa quando dizia que “Navegar é preciso, viver não é preciso”<sup>7</sup>. Através dos séculos, a violência das águas e os mistérios que a cercavam foram sempre um material irresistível para os poetas. Gaston Bachelard, em *a água e os*

<sup>3</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

<sup>4</sup> HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 109.

<sup>5</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 17.

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 45.

<sup>7</sup> “Navigare necesse; vivere non est necesse”, cf. Plutarco, *Vidas de Sertorio y Pompeyo*. Madrid: Akal, 2004.

*sonhos*, diz que “O apelo da água exige de certa forma uma doação total, uma doação íntima”, e que ali “a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória”<sup>8</sup>.

Nesse imaginário marítimo, terreno tão rico para a verve poética, a metáfora é figura de linguagem privilegiada. Em *A metáfora viva* (1975), o filósofo francês Paul Ricoeur faz um estudo do tropo que parte de Aristóteles e de seus textos fundadores na *Retórica* e na *Poética*, recuperando seu caminho durante mais de dois mil anos. São revistas e analisadas obras de filósofos, lingüistas e teóricos, posicionamentos contra e a favor da figura – e também as conseqüências dessas idéias para a poesia.

Por trás da reconstituição da extensa trajetória percorrida pela metáfora, transparece como dividendo, não intencional, uma história da teoria literária e dos valores que ela privilegiou em cada época. Ao longo de tal estudo, Ricoeur constrói sua teoria da metáfora, unindo peças soltas e formulando hipóteses através de uma criteriosa escolha entre todo o vasto material do qual dispôs, e acaba por organizar uma estrutura que coloca em ordem lógica os processos sofridos pelo tropo nesse período. O resultado é a sua formulação de uma teoria semântica da metáfora e uma teoria da imaginação e do sentimento tomada em bases psicológicas<sup>9</sup>, aplicadas à linguagem poética.

O trabalho de Paul Ricoeur vai nos servir como base teórica para a análise das formações metafóricas nas líricas das duas poetisas, a brasileira Cecília B. de Carvalho Meireles, e a portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

Nosso marco teórico inicial será uma releitura de alguns dos teóricos eleitos pelo filósofo para construir suas proposições, partindo de Aristóteles e seguindo com uma abordagem das questões do imaginário. Todos os textos, entre aqueles escolhidos pelo autor francês para construir seu estudo da metáfora, comparecem nas referências e são consultados aqui a partir das obras originais, em língua portuguesa, ou em traduções próprias a partir desses originais, caso de Richards e Max Black, que estão em inglês e espanhol, ou do canônico *Les figures du discours*, de Pierre Fontanier, aqui com a edição de 1977 do texto publicado em 1821; o mesmo se dá com autores externos à *Metáfora viva*, como o britânico Cecil Day Lewis e seus estudos da imagem em *The poetic image*. Após o marco teórico,

---

<sup>8</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 169.

<sup>9</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 319.

apresentamos a proposta do filósofo francês para o estudo da metáfora poética, que será utilizada para focalizar nas duas líricas a presença das metáforas do mar.

Os termos “mar”, “oceano”, “águas” serão referidos aqui indistintamente, tanto em Cecília como em Sophia. A eleição dos poemas nas obras das duas autoras obedece a um critério voltado para aqueles em que os temas marinhos são, preferencialmente, centrais, ou ao menos privilegiados, em detrimento de outros em que constituem matéria aleatória, não deixando despercebidos também os aspectos estéticos.

De Cecília, vão constituir o *corpus* apenas as obras mais significativas relacionadas ao tema escolhido, dentre os volumes incluídos pela autora na única edição de sua obra poética supervisionada por ela própria, a que foi publicada pela Aguilar em 1958. São eles: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Doze Noturnos de Holanda* (1952) e *Metal rosicler* (1960), além da sua derradeira herança poética, *Solombra* (1963).

De Sophia, contamos com a última edição da Editorial Caminho, com texto fixado por Luis Manuel Gaspar e supervisão de Maria Andresen de Souza Tavares, em que a obra poética está dividida nas edições autônomas originais, depois de muitas translações onde os poemas circularam por diversos títulos. Tais volumes englobam *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958), *Livro Sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994) e *O búzio de Cós e outros poemas* (1997). Em novembro de 2000, Maria Andresen de Souza Tavares, a pedido da mãe, organizou uma antologia, *Mar*, onde esse *topos* é privilegiado. No entanto, ao invés de partir dessa seleção, optamos por fazer uma escolha pessoal dos poemas a partir de seu contexto original.

Todos os poemas analisados constam dos anexos ao final do texto, separados por autora, em ordem cronológica.

Em Cecília Meireles, as siglas utilizadas para as obras serão VI (*Viagem*), VM (*Vaga música*), MA (*Mar absoluto e outros poemas*), RN (*Retrato natural*), DN (*Doze Noturnos de Holanda*), MR (*Metal rosicler*) e SO (*Solombra*), sempre referenciadas pela *Poesia completa*, supervisionada por Antônio Carlos Secchin, que a Editora Nova Fronteira imprimiu no centenário da autora, em 2001.

Nos volumes de Sophia Andresen, são elas PO (*Poesia*), DM (*Dia do Mar*), CO (*Coral*), TD (*No tempo dividido*), MN (*Mar novo*), LS (*Livro Sexto*), GE

(*Geografia*), DU (*Dual*) NC (*O nome das coisas*), NA (*Navegações*), IL (*Ilhas*) e BC (*O búzio de Cós e outros poemas*), de acordo com a edição da Editorial Caminho.

Nosso propósito aqui é caracterizar e comparar a metáfora marinha nas duas poetas, a partir dos pressupostos da análise que aliam a semântica da metáfora a uma poética da imaginação, para verificar se coincidem ou divergem quanto aos sentidos que lhe atribuem.

## 2 POESIA, METÁFORA E IMAGEM

### 2.1 ARISTÓTELES E O PERCURSO DA METÁFORA

Sobre a transmissão da obra de Aristóteles, “Poucas coisas mais belas e patéticas registrará a história”, diz Jorge Luis Borges, “além [da] consagração de um médico árabe aos pensamentos de um homem de quem o separavam catorze séculos; às dificuldades intrínsecas, devemos acrescentar que Averróis, ignorando o grego e o siríaco, trabalhava sobre a tradução de uma tradução”<sup>10</sup>.

Como é habitual no autor argentino, as informações de seus textos misturam realidade e ficção, sendo merecidamente tomadas por seus leitores com algum receio, no entanto, “A busca de Averróis”, conto de *O aleph*, é relato fidedigno do modo pelo qual o *corpus aristotelicum* chega até nós<sup>11</sup>.

Num certo período da Idade Média, Aristóteles se torna conhecido como “O Filósofo”, numa referência à larga reputação desfrutada nas universidades medievais. Estabelecida em bases sólidas, mas divergente dos estatutos teológicos da época, a conciliação entre fé e razão, desenvolvida por meio da doutrina aristotélica pela figura central da universidade de Paris, Santo Tomás de Aquino, custou ao filósofo alguma vigilância pelo temor da heresia<sup>12</sup>, mas depois de quase dois mil e quinhentos anos, continua a ser referência inescapável nos campos da Retórica e da Poética. No primeiro capítulo de sua *Retórica*, Aristóteles a define como “a contrapartida da Dialética, pois ambas se referem a assuntos de interesse da compreensão humana e não pertencem a uma ciência definida”<sup>13</sup>.

Precursor no estudo da metáfora, primeiramente na *Poética* e depois também na *Retórica*, onde retoma o assunto com mais vagar, Aristóteles percebe na

<sup>10</sup> BORGES, Jorge Luis. A busca de Averróis. In: \_\_\_\_\_. *O aleph*. São Paulo: Globo, 1996. p. 72.

<sup>11</sup> ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 195.

<sup>12</sup> O aristotelismo adquiriu legitimidade no Ocidente através de Santo Tomás. Antes disso, sua leitura em aula fora proibida pelo Sínodo de Sens (1210), e o Concílio de Paris impedira o ensino de Física. In: *História do pensamento*. Escolástica: o nome da rosa. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 172.

<sup>13</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Op. cit., p. 19.

complexidade dessa figura de linguagem uma habilidade impossível de ser transmitida, “não é o tipo de coisa que pode ser ensinado de um homem a outro” <sup>14</sup>.

Do juízo feito há tão longo tempo pelo mestre do Liceu aos dias de hoje o debate permanece, pois as dificuldades impostas pela metáfora continuam a ser objeto de estudo, e também de controvérsia, dos retóricos aos lingüistas, dos filósofos aos poetas. Nos idos de 1909, o poeta argentino Leopoldo Lugones, no prefácio de seu livro *Lunario sentimental* <sup>15</sup>, escreve que cada palavra é uma metáfora morta. Século antes, Quintiliano observava como “esse é um assunto que tem dado origem a discussões intermináveis entre os docentes de literatura, que discutem não menos violentamente com os filósofos que entre eles mesmos, sobre o problema do gênero e das espécies nos quais os tropos podem ser divididos, seu número e sua correta classificação” <sup>16</sup>. Na quase totalidade dessas obras, há a referência inescapável a Aristóteles e sua contribuição ao assunto, da qual radica o posicionamento mantido durante séculos pela Retórica de perceber na metáfora uma estreita afinidade com a semelhança.

No capítulo XXI, a *Poética* nos diz que “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra ou por analogia” <sup>17</sup>, definição clássica sempre retomada quando se fala do tema. No capítulo II da *Retórica*, ao comentar a metáfora, Aristóteles estabelece regras para sua utilização na poesia e na prosa, mas na contramão de seu mestre Platão, que a condena, defende o seu valor, pois o tropo “dá clareza ao estilo, charme e distinção como nenhuma outra [espécie de palavra] pode dar” <sup>18</sup>. Acrescenta também que tal figura, como outros ornatos, “eleva a linguagem acima do vulgar e do uso comum”, e “revela o engenho natural do poeta” <sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007. Op. cit., p. 151.

<sup>15</sup> De acordo com Borges, Lugones estava convencido de que os poetas usavam sempre as mesmas metáforas, e com a lua como pretexto, inventou várias centenas delas. In: BORGES, Jorge Luis. *A metáfora. Esse ofício do verso*. Op. cit., p. 30.

<sup>16</sup> PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MFJ Books, 1993. p. 760. (Trad. da A.)

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. p. 83. As notas fazem um reparo ao sentido mais amplo que o atual, conforme Haliwell, 1999:105, abrangendo as figuras hoje chamadas de sinédoque e metonímia.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Op. cit., p. 151.

<sup>19</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit., p. 222-223.

Em sua obra *A metáfora viva*, Paul Ricoeur observa que, num simples exame do índice da *Retórica* de Aristóteles, é possível constatar que a teoria das figuras chega até nós através de uma disciplina que já feneceu, mas também que foi amputada em dois dos três campos que a compunham, a teoria da argumentação e a teoria da elocução, restando apenas a teoria da composição do discurso, perdendo assim o nexos que a ligava à filosofia através da dialética. O resultado do afastamento dessa disciplina seria a ênfase excessiva dada à classificação das figuras, tornada depois um fim em si mesma, que a transforma “numa disciplina errática e fútil”<sup>20</sup>, mas que no auge da Retórica fora temida como perigoso objeto de persuasão.

Alguns dos ataques mais conhecidos feitos por Platão sobre os efeitos maléficos da mimese e da persuasão constam do *Sofista*, do *Górgias*, e do livro X da *República*, onde ele discorre sobre a má influência da poesia que, para o filósofo da Academia, decorre de que

(...) o poeta aplica a cada arte cores adequadas, com suas palavras e frases, de tal modo que, sem ser competente senão para imitar, junto daqueles que, como ele, só vêem as coisas segundo as palavras, passa por falar muito bem, quando fala, observando o ritmo, a métrica e a harmonia, quer da sapataria, quer da arte militar, quer de outra coisa qualquer, tal o encanto que esses ornamentos têm naturalmente e em si mesmos! Despojadas de seu colorido artístico e citadas pelo sentido que encerram, sabes bem, creio eu, que figura fazem as obras dos poetas (...).

<sup>21</sup>

Neste excerto dos diálogos entre Sócrates e Glauco na *República*, é perceptível o peso do conceito de imitação como cópia depreciada da realidade, porém também fica claro que na arte de fazer versos é observada a necessidade de algum engenho como ritmo, metro e harmonia. Mas o ponto que nos interessa está na última linha, na menção ao “encanto que esses ornamentos têm naturalmente e em si mesmos”. A afirmação tanto atesta a importância do papel das figuras de linguagem como estabelece que há uma distinção entre seu uso corriqueiro e sua utilização de modo poético. Mais adiante, Platão declara seu temor quanto aos efeitos que elas provocam em relação ao amor, à cólera e as paixões da alma, porque “(...) o certo seria secá-las (...), para nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de sermos viciosos e miseráveis”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 18.

<sup>21</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 328.

<sup>22</sup> PLATÃO. Op. cit., p. 336.

A condenação da poesia por Platão como prejudicial a *polis* só pôde ser afastada por Aristóteles, segundo Lubomir Dolezel, porque este desatou os laços que atrelavam a mímese com a metafísica. Assim, ela se tornou “uma função da produtividade artística, um procedimento de *poiesis*”<sup>23</sup>, deslocada do termo “imitação” para “representação” e para “criação (invenção)”, tomando assim um sentido diferente daquele que lhe foi dado por Platão na *República*.

A separação platônica entre paixão e razão e a influência nociva dos ornamentos sobre a linguagem tem um adepto em John Locke, que tratou do assunto em seu *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690). Para o filósofo inglês, o entendimento é o principal fim da comunicação na linguagem, devendo haver o mesmo significado nas palavras tanto para aquele que pronuncia como para aquele que ouve. Para Locke “os sons não têm nenhuma ligação natural como nossas idéias, mas (...) tiram toda a sua significação da imposição arbitrária dos homens”<sup>24</sup>.

O empirista britânico segue os passos de Aristóteles na *Retórica* quando toma como principal finalidade da linguagem a perfeita compreensão entre quem pronuncia e quem ouve, entretanto, recrimina como um abuso de linguagem uma certa “obscuridade afetada, quer por dar às antigas palavras significações novas e não habituais, quer por introduzir termos novos e ambíguos sem definir nem uns, nem outros, quer por juntá-los de tal maneira que se possa confundir o sentido que têm vulgarmente”<sup>25</sup>.

De procedência nitidamente platônica e basilar nos estudos da metáfora é a parte do ensaio em que Locke advoga contra os nomes errados que enchem a cabeça de “quimeras” ao juntar “idéias incompatíveis”;

Uma vez que o espírito e a imaginação encontram um acolhimento mais fácil no mundo do que a verdade nua e crua e o conhecimento real, os discursos figurados e as alusões serão dificilmente admitidos como uma imperfeição ou abuso da linguagem. Confesso que nos discursos onde procuramos mais prazer e deleite do que informação e aperfeiçoamento, quase não se pode passar por erros estas espécies de ornamentos que pedimos emprestados às figuras. Contudo, se queremos falar das coisas como elas são, devemos reconhecer que toda a arte retórica, excetuando a ordem e a clareza, toda a aplicação artificial e figurada das palavras, que a eloquência inventou, não servem para outra coisa senão para insinuar idéias erradas, mover as paixões e, por esse meio, enganar o bom senso; e, assim, são de fato perfeitas fraudes. Por conseguinte, por mais louvável ou admirável que a oratória as torne, nos discursos populares, está fora de dúvida que devem ser absolutamente evitadas em todos os discursos que pretendem informar ou instruir; e todas as vezes que se trate da verdade e

<sup>23</sup> DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental*. Fundação Calouste Gulbenkian. p. 58.

<sup>24</sup> LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: FCG. 1999. p. 650. vol. II.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 672.

do conhecimento, não podem deixar de ser consideradas como um grande erro, quer da linguagem, quer da pessoa que delas se serve.<sup>26</sup>

Enquanto para Paul de Man, essas observações de Locke sobre a metáfora representam uma autodisciplina típica da retórica iluminista<sup>27</sup>, sobre as mesmas linhas Ted Cohen<sup>28</sup> acrescenta que, no período que compreende do empirismo britânico ao positivismo vienense, havia essa tendência na filosofia ocidental de negação do valor da metáfora. Isto era patente também no *Leviatã* de Hobbes, que listava como quarto e último uso geral da linguagem o brincar com as palavras, por diversão ou por adorno, todavia, sob um ponto de vista menos virulento daquele exposto no *Ensaio sobre o entendimento humano*.

Trinta anos depois de Locke é publicada a primeira versão da *Ciência nova* (1725), de Giambattista Vico, que proclama ser a metáfora, entre todos os tropos, “a mais luminosa e, por mais luminosa, a mais necessária e a mais espessa, que tanto mais louvada se faz quanto às coisas insensatas ela dá sentido e paixão”<sup>29</sup>.

Para Vico, cada metáfora é uma “pequena fábula”, e o desenvolvimento da linguagem, algo inseparável do desenvolvimento humano, havendo uma diferença nítida entre linguajar mítico “pois os primeiros poetas deram aos corpos o grau entitativo de substâncias animadas, capacitadas, no entanto, apenas de quanto lhos pudessem conferir, isto é, de sentido e paixão, e assim deles se fizeram as fábulas” e o silogístico, “que todas as metáforas assumidas (...) de forma a significarem trabalhos de mentes abstratas devem ser dos tempos nos quais começaram a desbastarem-se as filosofias”<sup>30</sup>.

O mesmo tipo de relação seria feito muito mais tarde por Mikel Dufrenne, para quem existe uma força dando origem à consciência que liga a natureza ao homem: “O homem é, indissolúvelmente, consciência e Natureza, correlato e elemento da Natureza: sua encarnação nada mais significa. E a

---

<sup>26</sup> Op. cit., p. 692.

<sup>27</sup> MAN, Paul de. A epistemologia da metáfora. In: SACKS, Seldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992. p. 19.

<sup>28</sup> COHEN, Ted. Metáfora e o cultivo de intimidade. In: SACKS, Seldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992. p. 9.

<sup>29</sup> VICO, Giambattista. *Princípios de uma Ciência Nova Sobre a Natureza Comum das Nações*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Col. Os Pensadores. p. 195.

<sup>30</sup> Op. cit., p. 195.

fenomenologia deve buscar no corpo as raízes do transcendental”<sup>31</sup>.

Porém é preciso notar que mesmo que Vico tenha valorizado um conceito de fala e de fantasia articuladas a partir de semelhanças e comparações que colocam em relevo a linguagem poética, isso não quer dizer que elas estejam relacionadas a um caráter ilógico, enquanto o silogismo continuaria como propriedade dos preceitos cartesianos, seu alvo crítico de eleição.

De acordo com Vico, a evolução da humanidade estava dividida em três etapas distintas, a idade divina, a idade heróica e a idade humana, correspondendo a três espécies de línguas. Na primeira delas, em que os homens haviam ascendido há pouco ao que ele chama de condição humana, imperava

(...) uma língua muda, mediante sinais e caracteres que mantinham nexos naturais com as idéias que os mesmos desejavam significar.

A segunda falou-se com intentos heróicos, ou seja, com o uso de similitudes, comparações, metáforas e descrições naturais, que constituem o maior contingente da linguagem heróica, ao que sabemos, falada no tempo em que reinavam os heróis. A terceira foi a língua humana, mediante vocábulos convencionados pelos povos<sup>32</sup>.

Essas interações entre linguagem e processos mentais, para Vico se alteraram através do tempo, enquanto os sentidos tomados pelas metáforas em outras épocas eram muito diferentes daqueles que conhecemos no discurso atual, pois serviam para manifestar o entendimento de uma realidade na qual os termos necessários para a denominação do mundo ao redor ainda estavam em sua fase incipiente. O filósofo italiano via a percepção humana que relacionava natureza e mundo resultando na construção de novos termos na linguagem, com palavras gerais ou abstratas em que a metáfora era instrumento privilegiado, considerado por ele como uma faculdade humana das mais sofisticadas:

Por todas essas razões se demonstrou que os tropos (que ao todo se reduzem a quatro), até hoje tidos em conta de engenhosíssimos inventos dos escritores, corresponderam a necessaríssimos modos de expressarem-se todas as primeiras noções poéticas, guardando, em sua origem, toda a sua nativa propriedade. Depois, no entanto, com o progressivo desenvolver-se da mente humana, inventaram as palavras que significam formas abstratas, ou gêneros que compreendiam as suas espécies, ou que compunham com suas partes as integralidades, passando tais falares das noções primitivas a transportes.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 209.

<sup>32</sup> VICO, Giambattista. Op. cit., p. 129.

<sup>33</sup> VICO, Giambattista. Op. cit., p. 197.

Segundo Umberto Eco, é de Emanuele Tesauro o mérito de, no período barroco italiano, rerepresentar ao mundo que já conhecia a física de Galileu uma nova maneira de encarar os problemas das ciências humanas através das teorias poéticas de Aristóteles, no seu *Cannochiale aristotelico*. Também segundo Eco, no início de século seguinte,

(...) esta mesma cultura italiana foi fecundada por aquela *Ciência Nova* de Vico, que colocava em causa cada preceito aristotélico, para falar de uma linguagem e de uma poesia que se desenvolviam fora de qualquer regra. Ao fazê-lo – enquanto na França, de Boileau a Batteux, de Le Bossu a Dubos, e até a *Encyclopédie*, buscavam-se ainda, com as regras do gosto, as regras da tragédia – Vico abria, sem querer, a porta para uma filosofia e uma lingüística e uma estética da imprevisível liberdade de espírito.<sup>34</sup>

Entre as datas dos ensaios de Locke e Vico, há uma nítida transformação nos modos de perceber a metáfora, como bem notou Umberto Eco, por conta das idéias do filósofo napolitano.

Por todo o tempo em que vigoraram os preceitos da antiga retórica a tônica foi dada pelos textos de matriz aristotélica que regulavam as regras tanto da composição da tragédia como da persuasão e da poética. Podemos ressaltar como a posição de Locke é notável entre os estudos da metáfora não só por se constituir numa negação radical de seu valor, mas por se posicionar ao lado de um conceito que começaria a ruir a partir da visão proposta por Vico. O autor da *Ciência nova* liberta a poética de suas amarras aristotélicas e dá à metáfora um lugar de importância que fora atestado pelo próprio Aristóteles, mas negado por Platão e filósofos empiristas como Hobbes e Locke.

Eco nota, assim como Paul Ricoeur, que o estagirita se utiliza de uma metáfora para definir o próprio tropo, e comenta que, “com efeito, a teoria aristotélica nos coloca diante do problema fundamental de qualquer teoria da linguagem, ou seja, se a metáfora é um desvio em relação a uma literalidade subjacente ou o lugar de nascimento de qualquer grau zero da escritura”<sup>35</sup>.

Tomando como base o trabalho realizado em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur procura fazer uma delimitação entre as teorias semânticas da metáfora e uma teoria da imaginação e do sentimento tomada em bases psicológicas; o conceito de teoria semântica é aí entendido como a capacidade da metáfora de produzir sentidos novos, modificando a realidade proposta no texto através do que

---

<sup>34</sup> ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 219.

<sup>35</sup> Op. cit., p. 231.

ele denomina por *insight*. A proposta de Ricoeur indaga se tais competências metafóricas se mostram completas sem o auxílio da imaginação e do sentimento em suas bases psicológicas, em que a teoria semântica se completa no último momento com o auxílio da imagem <sup>36</sup>.

Herança da antiga Retórica, as teorias clássicas dos estudos tropológicos encaram a metáfora de acordo com suas acepções de raiz aristotélica, definida pelo papel da semelhança que possui entre o sentido original e o novo sentido, sendo esta semelhança a razão desse empréstimo, pois “com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças” <sup>37</sup>. O complicado quadro dos tropos, já resumidos por Vico a quatro (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), foi simplificado pela lingüística estrutural e dividido em apenas dois, a metáfora, o tropo por semelhança, e a metonímia, o tropo por contigüidade, numa oposição que ao tempo dos antigos retóricos, como Fontanier, não existia, e se instituiu apenas com os neo-retóricos contemporâneos.

Segundo Ricoeur, o estatuto essencialmente retórico dado à metáfora pela Retórica clássica resultava numa posição de privilégio dado à palavra, ao nome e a denominação na teoria da significação, em detrimento do processo semântico que toma a frase como sua primeira unidade. Enquanto no primeiro caso a metáfora é um tropo, uma figura de linguagem que desvia a significação da palavra de seu sentido original, no segundo ela é um fato de predicação, uma “atribuição insólita” dentro do plano do discurso e da frase.

O afastamento da Retórica das teorias da composição e da argumentação, restando aos tropos, inclusive a metáfora, o papel de mero ornamento, também atesta o juízo que Platão faz no *Górgias*, ao englobar Retórica e Sofística como artes ligadas a “simulacros”, visando a “lisonja” e a “cosmética” (Platão, *Górgias*, 461 e ss.).

O tratado de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1830), faz uma recuperação escrupulosa desse campo e opta, entre o propósito geral do discurso e o campo restrito dos tropos, pelo caminho intermediário da análise das figuras, “somente as figuras, mas todas as figuras”, reafirmando o primado da palavra e definindo os tropos a partir da relação entre palavra e idéia. “Os tropos são certos

---

<sup>36</sup> RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Seldon. *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.145.

<sup>37</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit., p. 223.

sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas às novas idéias”<sup>38</sup>, diz Fontanier.

Para Gerard Genette, que faz uma introdução ao tratado do antigo mestre francês, o principal mérito da obra é dispor tropos e não-tropos sob a mesma noção de figura, que não constitui nem palavra, nem enunciado. Assim, para Fontanier a unidade típica não será nem o discurso, nem a palavra; tal posição, que Genette vê mais como gramatical e menos como retórica, estabelece uma terceira alternativa que faz do trabalho, diz ele, “uma obra-prima de inteligência taxionômica”<sup>39</sup>, por conta da meticulosa enumeração e também da classificação sistemática pela qual se guia.

Figuras, na acepção de Fontanier, “são as formas, os traços ou os contornos mais ou menos assinaláveis e com um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão de idéias, distancia-se mais ou menos do que foi a expressão simples e comum”,<sup>40</sup> independente de referir-se à palavra, frase ou ao discurso. Quando pergunta a si sobre o que dizer das figuras enquanto tal, ele responde utilizando uma metáfora: “O discurso, embora não sendo um corpo, mas um ato de espírito, tem em suas diferentes maneiras de significar e de expressar, alguma coisa de análogo às diferentes formas e traços que se encontram nos corpos verdadeiros.”<sup>41</sup>

Vico não é mencionado, mas o filósofo italiano tem na *Ciência Nova* um conceito bastante semelhante ao que está exposto de maneira resumida por Fontanier:

Isto é digno de nota: que em todas as línguas a maior parte das expressões a respeito de coisas inanimadas efetuam-se mediante translações do corpo humano e de suas partes, assim como dos sentidos humanos e das humanas paixões. Assim, *cabeça*, por cimo ou princípio; *fronte*, espáduas, adiante e atrás; *olhos* das videiras ou os que se chamam os primeiros lumes penetrados na casas; *boca*, toda e qualquer abertura; *lábios*, bordas de um vaso ou de outro; *dente* do arado, do rastelo, da serra, do pente; *barbas*, as raízes; *língua* do mar; *fauce* ou *foz* dos rios ou montes; *garganta* de terra; *braço* do rio; *mão*, por pequeno número; *seio* do mar, isto é, *golfo*; (...) *planta* por base ou fundamento; *carne* e *ossos* dos frutos; *veio* de água, *pedra* ou *mina*; *sangue* da videira, o *vinho*; *vísceras* da terra; *ri* o mar, o céu; *sopra* o vento; *murmura* a onda.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Introduction par Gerard Genette. Paris: Flammarion, 1977. p. 39.

<sup>39</sup> GENETTE, Gerard. La Rhétorique des Figures. In: FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977. p. 13.

<sup>40</sup> FONTANIER, Pierre. Op. cit., p. 64.

<sup>41</sup> Op. cit., p. 63.

<sup>42</sup> VICO, Giambattista. Op. cit., p. 195.

Enquanto Fontanier generaliza ao englobar em sua definição todos os tropos, Vico credits o que ele chama de capacidade do homem de erigir um mundo a partir de si diretamente à metáfora, a “fabulazinha minúscula” que toma o ser humano como medida para a formação de suas estruturas de linguagem.

O próprio Genette, seguindo os rastros de Vico, define a metáfora e as figuras de modo geral, ou pelo menos as chamadas “figuras de substituição” como a metáfora e a metonímia, antífrase, litotes ou hipérbole, como ficções verbais ou ficções em miniatura, fazendo um corte em algumas das listadas nos tratados tradicionais, como a simples comparação. Para ele, trata-se aí de um enunciado literal ou de analogia parcial.

Outros casos são as anáforas, antíteses, elipses ou pleonasmos, e oxímoros, que considera simples esquemas verbais ou deslocamentos de sentido que se diferenciam de uma figura como a metáfora, semanticamente forte, em suas palavras, e que realiza um “prodígio”<sup>43</sup> por efeito de um traslado de sentido.

Outra contribuição importante do tratado de Fontanier, bem notada por Genette, é a diferença estabelecida entre sinédoque e metonímia. O primeiro é explicado como tropo por conexão, numa relação de dependência interna, como parte/todo, gênero/espécie, e o segundo, por correspondência, numa dependência externa, por exemplo, causa/efeito, contingente/conteúdo, numa caracterização que nem sempre se faz clara no intrincado quadro das figuras.

De acordo com o autor de *Les figures du discours*, a metáfora consiste em “apresentar uma idéia sob o signo de outra idéia mais evidente ou mais conhecida”<sup>44</sup>, e para Ricoeur essa caracterização ao modo retórico implica dois postulados, sendo o primeiro o de que “o emprego figurado de palavras não comporta nenhuma informação nova”, ou seja, uma paráfrase da metáfora nada ensina, é o postulado da informação nula, e o segundo, decorrente do primeiro, o de que o tropo, nada ensinando, tem função apenas decorativa, destinando-se a agradar ornamentando a linguagem, “ao dar a ‘cor’ ao discurso, uma ‘vestimenta’ à expressão nua do pensamento”<sup>45</sup>. Sua conclusão é de que tais asserções procedem

---

<sup>43</sup> GENETTE. Gerard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. El Salvador; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 22.

<sup>44</sup> FONTANIER, Pierre. Op. cit., p. 99.

<sup>45</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 81.

da decisão inicial de tratar a metáfora como uma maneira insólita de designar as coisas.

As três espécies de tropos acima - metonímias, sinédoques, metáforas - são distinguidas em Fontanier respectivamente por meio da *correlação ou correspondência*, da *conexão*, e da *semelhança*, pois segundo ele, “acontecem por meio desses três tipos de relação”. Para Ricoeur, sob essas relações, “é numa só palavra que o tropo consiste, mas caso se possa dizer, é entre duas idéias que ele acontece, por transporte de uma a outra”, pois como na epífora de Aristóteles, o tropo sempre acontece “a partir de dois”<sup>46</sup>.

Porém ele nota que “correspondência” para Fontanier significa coisa bem diferente da contigüidade à qual o funcionamento da metonímia foi reduzido por seus sucessores, entendendo-a como a relação que aproxima dois objetos, dos quais cada um forma “um todo absolutamente à parte”. Eis porque, diz Ricoeur, a metonímia se diversifica, por sua vez, “segundo a variedade de relações que satisfazem a condição geral da correspondência: relação da causa ao efeito, do instrumento ao fim, do continente ao conteúdo, da coisa ao seu lugar, do signo à significação, do físico ao moral, do modelo à coisa”<sup>47</sup>.

Na relação de conexão, para Fontanier, dois objetos formam “um conjunto, um todo, ou físico ou metafísico, a existência ou a idéia de um encontrando-se compreendida na existência ou na idéia do outro”<sup>48</sup>. Isso inclui, diz Ricoeur, “numerosas espécies, da parte ao todo, da matéria à coisa, da singularidade à pluralidade, da espécie ao gênero, do abstrato ao concreto, da espécie ao indivíduo”<sup>49</sup>. Nos dois casos, tanto da metonímia quanto da sinédoque, um objeto é designado pelo nome de outro objeto, numa relação de exclusão ou de inclusão.

Porém, por conta do jogo da semelhança, o caso da metáfora é diferente. Apesar de ela admitir espécies como os anteriores, tem um alcance mais longo, “pois não somente o nome, mas ainda o adjetivo, o particípio, o verbo e todas as espécies de palavras são de seu domínio”<sup>50</sup>. A extensão da metáfora para todos os tipos de palavras e a restrição da metonímia e da sinédoque aos nomes é

---

<sup>46</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 94.

<sup>47</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 95.

<sup>48</sup> FONTANIER, Pierre. Op. cit., p. 87.

<sup>49</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 95.

<sup>50</sup> FONTANIER, Pierre. Op. cit., p. 99.

interpretada por Ricoeur como uma alteração importante, apenas reconhecida dentro de uma teoria propriamente predicativa da metáfora.

Ricoeur ressalta que Fontanier não parece incomodado com a circularidade do processo de denominação da metáfora como figura, e de a palavra “figura” ser de origem metafórica. Mais relevante é a parte nomeada pela neo-retórica de Fontanier como “desvio”, afirmando que a mesma “distancia-se mais ou menos do que foi a expressão simples e comum”, sendo colocada sem ligação direta com a palavra, frase ou discurso. Para Ricoeur, este é um dos postulados essenciais de seu estudo, o postulado do desvio, que, diz Genette em seu prefácio, é o traço pertinente à figura.

## 2.2 METÁFORA E SEMÂNTICA

Ricoeur vai adiante, depois de passar de Aristóteles a Fontanier e da preeminência da palavra em sua “terceira versão da retórica como versão estilística, no sentido moderno”, segundo as palavras de Genette. Até aí, sua análise da metáfora em Fontanier toma a palavra como suporte da mudança de sentido no tropo denominado, na retórica antiga e na clássica, como metáfora. O passo seguinte é adotar “uma definição de metáfora que a identifica à transposição de um nome estranho a outra coisa, a qual, por isso, não recebe denominação própria”<sup>51</sup>. Porém, a investigação do trabalho de sentido gerado pela transposição do nome, rompe tanto o quadro da palavra quanto o próprio. Impõe-se então o privilégio do enunciado como meio contextual para essa transposição, chamado agora de “enunciado metafórico”<sup>52</sup>.

Ressalta-se na seqüência a importância do papel das teorias propostas por I. A. Richards em *the Philosophy of Rethoric*<sup>53</sup>, em dois capítulos denominados “Metaphor” e “The command of Metaphor”, em que o autor elabora e discute dois termos por ele denominados de “teor”<sup>54</sup> (tenor) e “veículo” (vehicle), introduzidos por conta da necessidade de, segundo ele, distinguir as metades da metáfora.

<sup>51</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 107.

<sup>52</sup> Op. cit., p. 107.

<sup>53</sup> RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. London; Oxford: Oxford University Press, 1965.

<sup>54</sup> Em *A metáfora viva* “teor” está traduzida como “conteúdo”, porém aqui adotamos a denominação mais conhecida do termo como “teor”.

Ao nos perguntarmos como a linguagem trabalha, estamos nos perguntando tanto sobre a maneira como os pensamentos e sentimentos são processados, quanto a respeito da atividade da mente que nos permite apreender o comando da metáfora, que, contrariamente às proposições de Aristóteles, para Richards pode ser compartilhado com outros. Segundo o autor, o vocabulário utilizado, em geral, separa tais termos apenas por frases descritivas toscas, como “a idéia original” e a “emprestada”, “o que está realmente sendo dito de” e “o que é comparado com”, “a idéia subjacente” e a “natureza imaginada”, “o objeto principal” e “o que ele assemelha”; ou, numa confusão ainda maior, diz ele, “simplesmente o ‘significado’ e a ‘metáfora’, ou a ‘idéia’ e sua ‘imagem’”<sup>55</sup>.

Segundo Stephen Ullmann, a estrutura básica da metáfora é muito simples, havendo sempre dois termos presentes, a coisa de que falamos e a coisa que queremos comparar; ou, na terminologia de Richards, “o primeiro é o *teor*, o segundo o *veículo*, enquanto que o traço ou traços que têm em comum constituem o *fundamento da metáfora*”<sup>56</sup>.

Para Ullmann, há quatro diferentes tipos de metáforas. A primeira delas, já vista em Giambattista Vico, são as “metáforas antropomórficas”, expressões em que os objetos inanimados são referidos por transferência do corpo humano e de suas partes, das paixões e dos sentidos humanos, havendo, é claro, transferências na direção oposta, como “maçãs do rosto”. O segundo tipo são as metáforas animais, como “gato” para “ladrão”, por exemplo, cujas raízes são comuns às obras de Esopo, La Fontaine, George Orwell, e à Batraquiomiomaquia, já a partir de um tempo em que para se aludir às deusas, eram referidos seus “olhos bovinos”. O terceiro tipo consiste em traduzir experiências abstratas em termos concretos, como “iluminar”, por “fazer compreender”. E o quarto e último tipo são as metáforas sinestésicas, baseadas nas transposições de um sentido para o outro, onde Ullmann dá o exemplo de “voz quente”<sup>57</sup>, sendo elevadas ao nível de doutrina estética por Charles Baudelaire em *Correspondências* “(...) Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.//Há aromas frescos como a carne dos infantes,/Doces como o oboé,

---

<sup>55</sup> Op. cit., p. 96. (Trad. da A.)

<sup>56</sup> ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964. p. 442.

<sup>57</sup> Op cit., p. 451.

verdes como a campina (...)”<sup>58</sup>. A partir daí, entre as diversas tentativas feitas para sistematizar as correspondências entre os sentidos, a mais conhecida é o soneto das vogais, as “Voyelles” de Rimbaud.

Segundo Richards, a utilização da palavra metáfora para a “unidade dupla inteira” é tão insensata como o outro artifício pelo qual nós

(...) usamos “o significado” aqui às vezes para o trabalho que a unidade dupla inteira faz e às vezes para o outro componente – o teor, como eu estou chamando aqui – a idéia subjacente ou o objeto principal que o veículo ou figura representa<sup>59</sup>.

Duas palavras são consideradas por ele especialmente enganosas, “figura” e “imagem”. Por vezes, ambas representam a unidade dupla inteira, e em outras somente uma parte, o veículo, como oposta a outra, o teor. Adicionalmente, elas causam confusão quanto ao juízo que percebe uma imagem como uma cópia ou rerepresentação de um sentido-percepção de alguma espécie.

Para o autor, tal fato foi responsável pelo julgamento equivocado dos retóricos de pensarem que uma figura de discurso, uma imagem, ou uma comparação imaginativa, deve ter algo a ver com a presença de imagens em seu outro sentido, o da percepção mental ou auditiva. Para Ricoeur, é necessário afastar o juízo de Hume no qual a imaginação é vista como uma percepção tênue e também o ardil que confunde imagem e figura de estilo, ressaltando que não é possível, contudo, falar em teor “(...) fora da figura, ou tratar o veículo como um ornamento sobreposto: é a presença simultânea do [teor] e do veículo e sua interação que dão origem à metáfora”<sup>60</sup>.

Na retórica reflexiva de Richards, o par teor-veículo passa ao largo da distinção entre sentido literal e sentido metafórico, permanecendo como único critério o compartilhado com o Dr. Johnson, de que a expressão metafórica é matéria de excelência dentro do estilo “quando é usada com propriedade, porque dá a você duas idéias por uma”, fazendo interagir teor e veículo.

Numa formulação simples, afirma Richards,

(...) quando nós usamos uma metáfora nós temos dois pensamentos de coisas diferentes operando juntos e sustentados por uma única palavra, ou frase, cujo significado é resultante dessa interação<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 115.

<sup>59</sup> Op. cit., p. 97.

<sup>60</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 130.

<sup>61</sup> RICHARDS, I. A. Op. cit., p. 93. (Trad. da A.)

Sendo assim, esse critério também permite definir o sentido literal, pois se é impossível distinguir teor e veículo, a palavra pode ser provisoriamente tomada desse modo. No entanto, esse estado não é irrecuperável, pois resulta da maneira como funciona a interação, ou, nos termos de Ricoeur, a base do teorema do sentido contextual. Para Richards, os processos metafóricos na linguagem,

(...) e as mudanças entre os significados das palavras que nós estudamos nas metáforas verbais explícitas, estão superpostas sobre um mundo percebido que é em si mesmo um produto de metáforas primitivas ou inconscientes, e nós não iremos lidar com elas corretamente se nós esquecermos que isto é assim <sup>62</sup>.

De novo retornamos a Giambattista Vico e suas teorias da linguagem heróica, berço das comparações e da linguagem metafórica, e como nota o autor inglês, as relações que envolvem ambas são comentadas em toda parte, sendo possível considerar se entre teor e veículo há a mesma relação de envolvimento existente entre metáfora e comparação.

Comparar seria, talvez, manter duas coisas juntas e operando em conjunto, ou apreciar suas semelhanças, ou ainda, apreender determinados aspectos de uma delas pela presença da outra, mas nós não devemos, como no século XVIII, supor que as interações entre teor e veículo estão confinadas às suas semelhanças, pois há também ações díspares. Na visão de Richards, há poucas metáforas nas quais as disparidades entre teor e veículo não são tão operativas quanto as similaridades. Porém o mais importante é o esforço da mente ao ligar duas coisas pertencentes a ordens de experiência muito diferentes, pois “a mente só opera por conexão e pode conectar duas coisas quaisquer num número indefinidamente vasto [e] de maneiras diferentes” <sup>63</sup>, em assertivas percebidas por Ricoeur como uma teoria da tensão dando espaço tanto à semelhança como à dessemelhança.

O projeto retórico em *The Philosophy of Rhetoric*, diz o filósofo francês, “é dedicado a restabelecer os direitos do discurso a expensas dos da palavra (...) em nome de uma teoria francamente contextual de sentido” <sup>64</sup>, revertendo a relação de prioridade entre a palavra e a frase. A fixação das palavras em seus valores de uso

---

<sup>62</sup> Op. cit., p. 109. (Trad. da A.)

<sup>63</sup> Op. cit., p. 125.

<sup>64</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 124.

deu origem a uma crença falsa de que as palavras têm um sentido, consolidando o preconceito da significação própria das palavras.

Na opinião de Richards, os elizabetanos eram muito mais hábeis que nós no uso da metáfora, tanto na questão do significado quanto na da interpretação, “um fato que tornou Shakespeare possível”<sup>65</sup>. No entanto, é o emprego literário das palavras que faz com que cheguemos a um resultado construído somente através das possibilidades interpretativas do todo da enunciação, que nos termos do autor, não é um mosaico, mas sim um organismo.

Para Ricoeur, com I. A. Richards entramos em uma semântica da metáfora que “ignora a dualidade de uma teoria dos signos e de uma teoria da instância do discurso, e que se edifica sobre a tese da interanimação de palavras na enunciação viva”<sup>66</sup>.

Contudo, é preciso notar que não é possível eliminar a definição de Aristóteles em termos de palavra e de nome, porque ainda é a palavra a portadora do sentido metafórico. Ricoeur adota então a linguagem de Max Black, e a palavra mantém o “foco” (focus), ela permanece como suporte do efeito metafórico porque sua função no discurso é encarnar a identidade semântica, enquanto a frase é denominada como “quadro” (frame), o que é nomeado por este autor de teoria da interação, oposta à teoria substitutiva. O processo dessa análise semântica da metáfora é agora estabelecido em meio ao enunciado como um todo, mas centrado na mudança de sentido que continua sob o domínio da palavra.

Tal processo não se reduz apenas à substituição de uma palavra ou nome por outro, mas constitui uma interação entre sujeito e predicado lógicos. Renovando a maneira de explicar a metáfora como um desvio, ela é descrita agora como uma predicação alterada, e não como denominação alterada.

Na opinião de Ricoeur, as teorias de Max Black não suplantam I. A. Richards em *The Philosophy of Rhetoric*, mas há três pontos decisivos no trabalho.

O primeiro deles, diretamente implicado aqui, está na proposição de que a metáfora se constitui no enunciado inteiro, porém este é considerado metafórico e se justifica em razão da presença de uma palavra particular. Assim, a metáfora seria uma frase em que algumas palavras são tomadas metaforicamente, enquanto outras não, constituindo o traço diferencial entre metáfora, provérbio, alegoria e enigma, diz

---

<sup>65</sup> RICHARDS, I. A. Op. cit., p. 94.

<sup>66</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 127.

Black, pois nos três últimos “todas as palavras são empregadas metaforicamente”. Tal detalhe circunscreve o fenômeno e permite isolar a palavra metafórica do resto da frase, corrigindo também os reparos que o autor faz aos conceitos de “teor” e “veículo” e suas “significações demasiado flutuantes”<sup>67</sup>.

A teoria de Max Black afastaria o perigo de retornar a um juízo que desse à palavra um significado em si, usando o termo “foco” para designar essa palavra e “quadro” para o resto da frase, contudo, ainda que também para Richards a metáfora proceda da interação entre ambas, Ricoeur considera o vocabulário de Black mais preciso.

A segunda contribuição de Black é o afastamento decisivo entre uma teoria da interação, proveniente da análise anterior, e as teorias clássicas da substituição, acrescentando uma teoria da comparação; essa é vista como um enfoque mais geral da linguagem figurada, de que “toda figura de dicção que tenha uma mudança semântica (não meramente uma mudança sintática, como a inversão da ordem normal das palavras) consiste em certa transformação do significado literal”<sup>68</sup>.

Quando pergunta a si mesmo qual seria a função transformadora característica da metáfora, Black responde que é ou a analogia ou a semelhança, a primeira valendo para as relações e a segunda, para as coisas ou as idéias. Porém o benefício de opor a teoria da interação às outras torna esse tipo de metáfora, de interação, não só insubstituível, “pois exige”, diz o autor, “que o leitor utilize um sistema de implicações (...) como meio de selecionar, acentuar e organizar as relações em um campo distinto”<sup>69</sup>, mas também intraduzível “sem perda de conteúdo cognitivo”. E sendo intraduzível, é portadora de informações, logo, ela ensina, diz Ricoeur.

A terceira e última contribuição de Max Black se refere ao funcionamento da interação, e versa sobre a questão que indaga de que modo o termo focal age sobre o contexto dando origem a uma nova significação, que seja irredutível tanto à paráfrase como ao uso literal. Ele usa como exemplo a frase “O homem é um lobo”, no entanto, “lobo” não está na sentença em sua significação normal, mas num

---

<sup>67</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 55

<sup>68</sup> BLACK, Max. *Modelos y metáforas*: Madrid: Editorial Tecnos, 1966. p. 45. (Trad. da A.)

<sup>69</sup> Op. cit., p. 55. (Trad. da A.)

“sistema de lugares comuns”<sup>70</sup> relativos aos lobos, e um ouvinte idôneo será conduzido a construir correspondências referentes ao assunto principal em outro sistema, levando Black a dizer que a metáfora pode ser vista como um filtro (p. 49), ou como uma tela (p. 51): assim, “a metáfora do lobo suprime certos detalhes e acentua outros; dito brevemente, organiza nossa visão do homem”<sup>71</sup>.

Mas diz Ricoeur que chegaremos mais perto da chamada “função de semelhança” se indagarmos como se obtém essa predicação alterada a Jean Cohen, que em *Estrutura da linguagem poética* fala de tal desvio do ponto de vista da não-pertinência semântica, significando a violação desse código e dos seus predicados de uso normal. “A poesia só destrói a linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior”, diz ele<sup>72</sup>.

Ele escolhe como ponto de vista inicial para seu estudo uma linguagem menos marcada pela retórica e pelas figuras, de um grau zero relativo, a linguagem científica, comparando-a não somente com a linguagem poética, mas estabelecendo diferenças na evolução do desvio umas frente às outras, da poesia clássica à romântica e, finalmente, à poesia dos simbolistas. Assim, “o estilo poético será o desvio médio do conjunto dos poemas, a partir do qual seria teoricamente possível medir a ‘taxa de poesia’ de um poema determinado”<sup>73</sup>. Essa análise das figuras é feita em dois níveis, o fônico e o semântico, em que rima e metro, no primeiro, se referem às funções de dicção e de contraste, e no segundo, as três funções de predicação, determinação e coordenação distinguem na metáfora o operador predicativo, no epíteto o determinativo e a incoerência como operadora da coordenação.

A contribuição mais importante dessa teoria, para Ricoeur, está na relação entre desvio e a idéia de uma “redução de desvio”, uma vez que a mensagem poética constitui uma violação ao código de pertinência, o regulador dos significados do discurso no nível semântico; mesmo que a sintaxe esteja correta, eles podem se tornar absurdos, deixando de fazer sentido, pela impertinência do predicado.

Em toda frase predicativa, é necessário que o predicado seja pertinente ao sujeito, função evocada por Platão no *Sofista* ao falar sobre *O problema da*

---

<sup>70</sup> Op. cit., p. 50.

<sup>71</sup> Op. cit., p. 51.

<sup>72</sup> COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 45.

<sup>73</sup> Op. cit., p. 17.

*predicação e a comunidade dos gêneros*, de que há alguns gêneros “que são mutuamente concordes e (...) outros que não podem suportar-se” <sup>74</sup>. O que Jean Cohen denomina de lei de pertinência semântica são os arranjos combinatórios das frases recebidas como inteligíveis, que manifestam significados satisfatórios, nesse caso, um “código da fala”.

Portanto, se a sentença “O homem é o lobo do homem” tem outro significado, que viola o código da língua e lhe dá uma decodificação nova, é porque a frase no primeiro sentido, o literal, é impertinente, enquanto o segundo sentido lhe dá pertinência, “a metáfora intervém para reduzir o desvio criado pela impertinência” <sup>75</sup>. Tais desvios são complementares e não estão colocados no mesmo nível lingüístico, pois enquanto a impertinência infringe o código da fala - é um desvio sintagmático, a metáfora é uma violação ao código da língua - está no plano paradigmático. Assim, para o autor, a fala é superior à língua, pois “esta aceita transformar-se para dar sentido àquela” <sup>76</sup>.

A expressão metafórica faz a redução desse desvio sintagmático agregando um novo significado a ele. Esse novo significado é mantido pela produção de um desvio lexical, ou seja, um desvio paradigmático, o mesmo tipo de desvio já descrito na retórica clássica, que na verdade não estava equivocada, mas descrevia o “efeito do sentido” no nível da palavra, ignorando a alteração semântica no nível do sentido. E se o efeito do sentido está contido na palavra, então a produção do sentido opera dentro do enunciado como um todo, fazendo com que a teoria da metáfora dependa de uma semântica da sentença.

A impertinência, introduzida no meio da frase, é imediatamente percebida como tal e aciona o mecanismo de redução lingüística. (...) é esse mecanismo que introduz aqueles valores semânticos de outra ordem que constituem o sentido poético. <sup>77</sup>

Segundo Jean Cohen, enquanto o discurso habitual se coloca em conformidade com o sistema e suas leis, no discurso poético ele é invertido, aceita transformar-se, mas “(...) não é preconcebido. É o caminho inelutável pelo qual o poeta deve passar, se quiser fazer a linguagem dizer aquilo que a linguagem nunca diz naturalmente” <sup>78</sup>, e nesse desvio lingüístico que se pode chamar de figura está o

<sup>74</sup> PLATÃO. O sofista. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 176.

<sup>75</sup> COHEN, Jean. Op. cit., p. 94.

<sup>76</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>77</sup> Op. cit., p. 97.

<sup>78</sup> Op. cit., p. 110.

“verdadeiro objeto da poética”. A metáfora, diz ele, é “uma passagem da língua denotativa para a conotativa”, obtida por meio do desvio da fala, perdendo o sentido ao nível da primeira “para reencontrá-lo ao nível da segunda”<sup>79</sup>. Logo, ela não é o desvio em si, mas a redução de desvio, e, como figura, restabelece a ameaça feita ao discurso por parte da incoerência semântica, só existindo desvio quando as palavras são tomadas em seu sentido literal. Para Jean Cohen, “o objetivo de toda poesia [é] obter uma mutação da língua que (...) é ao mesmo tempo uma metamorfose mental”<sup>80</sup>.

O criador de metáforas, possuidor dessa habilidade que Aristóteles considerava impossível de ser ensinada, é visto por Paul Ricoeur como um artesão verbal que confere ao enunciado literal incoerente um significado predicativo original, o qual surge a partir do colapso do anterior, percebendo-se agora a metáfora não como um enigma, mas como a sua solução.

A partir dos neo-retóricos contemporâneos a tropologia foi restringida a uma oposição entre metáfora e metonímia, e com Roman Jakobson o papel da semelhança foi enfatizado pela condição que a opõe ao seu único correspondente, a contigüidade. Para Ricoeur, tal papel é fundamental, por ligar uma dualidade retórica e tropológica a uma polaridade de maior importância que não se restringe ao seu uso figurativo somente, mas também ao seu funcionamento. Assim, metáfora e metonímia, mais do que caracterizarem figuras e tropos, dessa maneira ficam ligadas aos processos gerais da linguagem, reforçando a idéia de substituição e semelhança como dois conceitos inseparáveis.

Esse monismo do signo, que Ricoeur vê como característico de uma lingüística puramente semiótica, para ele confirma a hipótese de que a teoria da metáfora-substituição ignora a diferença entre semiótico e semântico, caracterizando assim a metáfora como “um processo semiótico geral e de modo algum uma forma de atribuição que demande previamente a distinção do discurso e do signo”<sup>81</sup>. Desse modo seria possível a aproximação do par “sintaxe-semântica ao par combinação-seleção, (...) contigüidade-similaridade, (...) ao par dos pólos metonímico e metafórico”<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Op. cit., p. 173.

<sup>80</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>81</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 271.

<sup>82</sup> Op. cit., p. 271.

Jakobson percebe também na polaridade dos processos metonímicos e metafóricos uma correspondência em relação aos estilos pessoais e ao comportamento verbal que exprimem a preferência das formas poéticas por uma ou outra forma de coordenação, com predominância da metonímia no realismo e da metáfora no romantismo e no simbolismo.

O monismo semiológico de Jakobson, que para Ricoeur minimiza ao extremo a diferença entre signo e discurso por não permitir opor os fenômenos do discurso aos da língua, é reformulado nas teses de Michel Le Guern, que lhe faz dois acréscimos, mas preserva a polaridade metonímico-metafórica. Seu aporte se refere aos procedimentos emprestados de Jakobson de seleção-substituição e combinação-contextura agregados à distinção que Frege faz entre sentido e referência, reportando a metáfora à substância da linguagem, ou seja, às relações de sentido, enquanto a metonímia é vista como modificadora da própria função referencial. Não haveria metáfora se não houvesse um desvio da homogeneidade semântica do enunciado, ou seja, entre a isotopia do contexto e o sentido figurado de uma palavra, estabelecendo uma diferença importante com a metonímia, cujos lexemas não são considerados estranhos à isotopia. Assim, é necessário incorporar a ruptura da isotopia à definição de metáfora, processo extraído da relação entre denotação e conotação e que constitui a primeira contribuição de Le Guern às teses de Jakobson.

Na metáfora, combinam-se um fenômeno denotativo, referido pela redução sêmica, e um conotativo, exterior à função lógica do enunciado. A essa informação dada pelo sentido lógico da expressão é acrescentado o que o autor denomina de “imagem associada”, que intervém num nível de consciência diverso daquele no qual se forma a significação lógica, onde a censura que separa o significado da metáfora não interfere mais. Como essa interpretação depende do leitor, para Le Guern a produção da “imagem associada” é um fenômeno ligado à personalidade, pois “Dada uma palavra, a eleição entre uma imagem associada e outra parece livre, até o ponto em que pode haver aqui uma fonte de erro na interpretação do enunciado”<sup>83</sup>. Entretanto, a liberdade desse caráter arbitrário é retirada pela metáfora ao mesmo tempo em que opera o mecanismo da imagem associada, impondo ao espírito do leitor, em superposição à informação lógica

---

<sup>83</sup> LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976. p. 48.

contida no enunciado, “uma imagem associada que corresponde àquela que se formou no espírito do autor no momento em que formulava o dito enunciado”<sup>84</sup>.

O segundo contributo de Le Guern reside na questão da semelhança, na qual a analogia deve ser introduzida ao mesmo tempo em que a imagem associada, estabelecendo uma relação entre um termo da isotopia e um termo estranho, a imagem, que, operando no núcleo lógico do significado permite estabelecer a similaridade que resulta na ordenação do conjunto dos fatos da linguagem.

Nessa visão da analogia, que para o autor, é “imposta na metáfora e surge como único meio de suprir a incompatibilidade semântica”<sup>85</sup>, Ricoeur vê a afirmação mais importante das teses de Le Guern, mas que somente pode ser valorizada dentro de uma teoria da metáfora-enunciado. O estatuto semântico da imagem é apenas incorporado à metáfora quando aquela se vincula não só à percepção de desvio, mas também à sua redução, que seria “a instauração da nova pertinência cuja redução de desvio no nível da palavra é somente um efeito”<sup>86</sup>. O ponto em comum entre metáfora e analogia é, portanto, a intervenção de uma “representação mental alheia ao objeto da informação que motiva o enunciado”<sup>87</sup>, ou seja, uma imagem.

Questionando o papel da analogia em curso na metáfora, se ela poderia ou não ser chamada de semântica, Ricoeur opina que, para seja convincente, é necessário completar a análise de Le Guern com outra que incorpore com mais clareza o papel da imagem na redução de desvio; sendo somente uma imagem associada, diz, arrisca-se a permanecer como fator extralingüístico enquanto imagem.

É dentro das mutações características da inovação semântica que tanto a similaridade quanto a imaginação desempenham sua função, diz Ricoeur. Porém, ao contrário do que proclamam teóricos como Jakobson, ela não deveria ser entendida como uma escolha que se divide entre contigüidade ou similaridade, opondo o processo metafórico ao metonímico. Na proposta do filósofo em *A metáfora viva* as formas de funcionamento da similaridade e da imaginação operam ao mesmo tempo e são imanentes ao processo predicativo, elas não são extrínsecas a ele, e o

---

<sup>84</sup> Op. cit., p. 48.

<sup>85</sup> LE GUERN, Michel. Op. cit., p. 67.

<sup>86</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 287.

<sup>87</sup> LE GUERN, Michel. Op. cit., p. 62.

trabalho da semelhança deve ser adequado e homogêneo tanto ao desvio como à singularidade do novo significado semântico.

No dossiê de acusação da semelhança, a peça principal é o papel desempenhado entre esta e a substituição, já demonstrados na teoria de Jakobson, de que é no interior de uma esfera de semelhança que se faz a passagem de um termo para outro. Já a interação “é compatível com quaisquer tipos de relação”<sup>88</sup>, diz Ricoeur.

Num segundo argumento, mesmo quando um enunciado metafórico coloca a analogia em jogo, ela não explica nada, pois a semelhança muitas vezes aparece entre coisas em que não haveríamos sonhado fazer uma relação, logo, ela é antes o resultado do enunciado que a sua causa ou razão. Segundo Ricoeur, eis porque a teoria da interação esforça-se para dar conta da teoria da semelhança sem incluí-la em sua explicação, (...) a aplicação do tema principal ao predicado metafórico é similar a uma tela ou filtro “que seleciona, elimina, organiza as significações o tema principal; a analogia não está em causa nesta aplicação”<sup>89</sup>.

O uso por Aristóteles de ao menos três empregos diferentes do termo confirmaria a fraqueza lógica da semelhança e da analogia, introduzindo apenas confusão na análise, como terceiro argumento contra a semelhança. Não há alusão aparente à lógica da proporção e da comparação quando o mestre do Liceu nos diz que apreender uma metáfora implica bem perceber suas semelhanças e que isso é algo que não pode ser compartilhado.

O último e mais grave argumento contrário recai sobre a associação freqüente entre a semelhança e a imagem, como num retrato ou numa fotografia, refletida até mesmo em alguma crítica literária já de certo tempo, na qual indagar sobre as metáforas de um determinado autor implicava descobrir quais imagens - visuais, auditivas, sensoriais – lhe seriam familiares.

O equívoco, para Ricoeur, embasa-se no dizer de Aristóteles de que perceber bem a metáfora é “pôr sob os olhos”. O mestre francês pondera se acaso apresentar um pensamento apoiado em outro não seria mostrar o primeiro por meio dos traços mais vivos do segundo, ou até mesmo, se não caberia à figura o papel de fazer surgir o discurso.

---

<sup>88</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 293.

<sup>89</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 294.

Apontados os pontos fracos que recaem sobre as teorias da semelhança no estudo da metáfora, em sua defesa Ricoeur propõe que ela é ainda mais necessária numa teoria da tensão que numa teoria da substituição; que ela não apenas constrói, mas guia e produz o enunciado metafórico, e ainda, que o seu caráter icônico deve ser reconstruído de modo que a imaginação se torne, dentro do enunciado metafórico, um momento semântico.

### 2.3 POÉTICA DA IMAGEM

Num ciclo de conferências das Clark Lectures proferidas em 1946 no Trinity College, em Cambridge, o poeta inglês Cecil Day Lewis escolhe como seu tema as imagens na poesia, no que mais tarde deu origem ao volume *The poetic image*. Férteis, inovadoras, audazes, ele apresenta as imagens como o ponto forte da poesia moderna, apontando-as como seu fator constante e sustentando que “cada poema é em si mesmo uma imagem”<sup>90</sup>, que as tendências vêm e vão, a dicção se altera, os modismos da métrica mudam, até os temas e assuntos variam a ponto de não serem reconhecidos, mas a metáfora fica, pois ela é o teste principal para a glória de um poeta.

Reforçando seu ponto de vista, após referir Aristóteles, ele menciona a frase em que Herbert Read afirma que nós deveríamos julgar um poeta pela força e originalidade de suas metáforas, fazendo ainda referência a Dryden, que sustenta ser a imaginação, em si mesma, a força vital da poesia. Day Lewis retorna aos séculos XVI, XVII e XVIII para uma crítica aos literatos e filósofos que tomavam o imaginário como mero ornamento, igual a cerejas ornamentando um bolo, até que as coisas começaram a mudar, a partir do movimento romântico.

Indagando o que se entende por imagem poética, o poeta inglês comenta que um epíteto, uma metáfora, um símile, podem criar uma imagem, mas que toda imagem poética é, de algum modo, metafórica, e mesmo as emocionais e intelectuais trazem algum traço do sensível que as move do tipo mais comum, as visuais, conclamando também os outros sentidos.

O assunto é desenvolvido até serem reunidos os termos que definem a imagem poética, em seus termos, como uma cena sensível em palavras, em certo

---

<sup>90</sup> DAY LEWIS, Cecil. *The poetic image*. New York: Oxford University Press, 1947. p. 17.

grau metafórica, com uma nota de emoção humana em seu contexto; ressalta, porém, que essa não é uma definição perfeita, pois faltam os ingredientes da emoção e da paixão, já vistos por Coleridge como indispensáveis na associação entre pensamentos e imagem.

De fato, há um ponto central na questão das imagens poéticas que não permite interpretá-las como produto de uma mente genial e veículo para emoções como medo, desejo, ódio, tristeza, mas fatores importantes para saber fazer a distinção entre emoção humana e paixão poética.

Lewis também aborda outra questão, o porquê de nos excitarmos com as metáforas, e qual seria o processo secreto pelo qual as imagens nos transmitem prazer. Se mesmo um poeta deve ver as coisas como elas são, e essa noção de realidade envolve relacionamentos, o que conduz às emoções humanas, é justamente essa necessidade de expressar as relações entre coisas e sentimentos que impele o poeta à metáfora. Ainda que o mundo poético seja artificial, ele faz sentido para nós através das correspondências entre os padrões de suas imagens e as do mundo real, ou nas palavras de William Blake, citado pelo autor, “Se as portas da percepção forem abertas, todas as coisas aparecerão ao homem como elas são, infinitas”.

Para Lewis, se uma imagem tem o frescor e o poder evocativo percebidos por ele como a expressão principal da poesia moderna, de mostrar alguma coisa nunca realizada antes, é porque ela concentra em si, em sua dicção e em seu material poético, o que nós mais prezamos, a grandeza de significado num espaço pequeno que evoca uma resposta a essa paixão poética.

E uma imagem intensa, diz ele, é o oposto de um símbolo, que é denotativo e se coloca em razão de uma coisa somente, sendo que as “imagens em poesia raramente são puramente simbólicas, porque são afetadas pelas vibrações emocionais de seus contextos, de modo que a resposta de cada leitor a elas está apta a ser modificada por sua experiência pessoal”<sup>91</sup>.

A esse respeito, Paul Ricoeur manifesta pontos de vista diferentes de Cecil Day Lewis, percebendo no símbolo uma estrutura de duplo sentido em que há algo de semântico e de não-semântico também, para ele, o mesmo caso da metáfora. Três dos campos de investigação englobando símbolos foram explorados

---

<sup>91</sup> DAY LEWIS, Cecil. Op. cit., p. 41. (Trad. da A.)

por Ricoeur: a psicanálise, que se ocupa dos sonhos e de outros objetos relacionados como simbólicos nos conflitos psíquicos; a poética num sentido amplo, em que os símbolos são entendidos como “as imagens que dominam as obras de um autor ou de uma escola de literatura, ou as figuras persistentes dentro das quais toda cultura se reconhece a si mesma”<sup>92</sup>. E por fim, as grandes imagens arquetípicas que, ignorando as diferenças culturais, são celebradas pela humanidade como um todo. Mircea Eliade já explorou com profundidade aspectos que reconhecem em entidades concretas como árvores, labirintos, escadas e montanhas<sup>93</sup>, símbolos de espaço, tempo e transcendência, sinalizando ainda algo além, manifestado neles próprios numa tal proliferação de forma que torna ainda mais complexa a sua investigação.

Mas além dos múltiplos campos, outra dificuldade é o caráter duplo que divide os símbolos em dois universos, de ordem lingüística e não-lingüística. A comprovação do caráter do primeiro está em que é possível a construção de uma semântica dos símbolos em termos de sentido ou significado. A outra natureza, não-lingüística, vista por Ricoeur como tão óbvia quanto a primeira, está sempre se referindo a alguma coisa além, no caso da psicanálise, associando-a a conflitos psíquicos ocultos, no do crítico literário, ao desejo de relacionar literatura e linguagem, e no do historiador das religiões, de ver no símbolo uma manifestação do sagrado, como as hierofanias de Eliade.

Ricoeur faz uma tentativa de esclarecer os símbolos utilizando a teoria da metáfora, primeiro, identificando seu cerne, ainda que eles sejam de natureza as mais diversas, a partir da mesma estrutura de sentido que opera nas expressões metafóricas; em segundo, por meio de um método de contraste, com o funcionamento metafórico da linguagem, ao isolar o estrato não-lingüístico dos símbolos, ou seja, o princípio de sua disseminação. Essa nova compreensão dos símbolos concorre não só para auxiliar no desenvolvimento da teoria da metáfora, desvendando dados que permaneceriam ocultos, mas completando-a e preenchendo algumas lacunas existentes.

É a expressão metafórica que permite identificar os traços semânticos de um símbolo por meio de uma diretriz que distingue entre sentido literal e sentido metafórico, relacionando toda forma de um símbolo à linguagem e assegurando a

---

<sup>92</sup> RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 65.

<sup>93</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 188.

sua unidade. Para Ricoeur, “o símbolo só suscita pensamento se, primeiro, suscitar a fala”, e a metáfora “é o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem”<sup>94</sup>. A opção do filósofo é pela teoria da torção metafórica sofrida pelas palavras quando expostas à impertinência semântica, tomada “como modelo para a extensão de sentido operante em cada símbolo”. Nas três áreas, símbolo é tomado nos termos de Ricoeur como um “excesso de significação”, tanto na psicanálise como na poética ou nos mitos babilônicos.

Como na metáfora, o significado em excesso pode opor-se ao significado literal, mas sempre que oportunizadas as duas interpretações. Na significação simbólica, porém, não há sentido literal e metafórico, mas um único significado que passa de um a outro por meio ou através do primeiro, o significado literal, modo privilegiado de se trasladar de um nível a outro, o do significado excedente, fornecendo “o sentido de um sentido”, traço que diferencia um símbolo de uma alegoria. A alegoria, diz Ricoeur, é um “procedimento didático”, facilita a aprendizagem, mas não é necessária ao se tratar com um conceito.

A distinção entre símbolo e alegoria é estabelecida a partir do Romantismo, em especial nos escritos de Goethe, Schlegel e Coleridge. Enquanto Schlegel defendia que havia uma alegoria em todas as obras de arte, Goethe negava, e fazia a distinção entre ambos:

A simbólica transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, e de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e suscetível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem<sup>95</sup>.

Segundo Wellek e Warren, Coleridge também apontava o valor da alegoria como secundário, pois enquanto

(...) a alegoria é meramente uma transposição de noções abstratas para uma linguagem pictórica, que em si própria mais não é do que uma abstração de objetos dos sentidos..., um símbolo é caracterizado por uma transferência do especial [a espécie] no indivíduo, ou do geral [o gênero] no especial...; acima de tudo, pela transferência do eterno através do temporal e no temporal<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Op. cit., p. 66.

<sup>95</sup> GOETHE, J. W. *Máximas e reflexões*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1992. p. 189.

<sup>96</sup> WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5ª. Ed. Lisboa: Europa-América, 1987. p. 233.

Walter Benjamin recupera o valor da alegoria trazendo-a para o campo da Estética, percebida como a revelação de uma verdade oculta, havendo dois tipos de alegoria: a cristã, visando a finitude do homem num mundo absurdo, e a moderna, exemplar em Baudelaire, mostrada como a representação da degradação e da alienação humanas. Na distinção entre alegoria e símbolo, Benjamin mostrava a primeira como temporal, um fragmento arrancado à totalidade do contexto social, enquanto o símbolo é essencialmente orgânico<sup>97</sup>.

No trabalho da semelhança, Paul Ricoeur percebe uma ligação entre símbolo e metáfora, mas no símbolo essas relações estão mais confusas por não serem tão articuladas a nível lógico. Porém é sua percepção ao perceber que o símbolo, mais do que buscar a semelhança, assimila, a maior contribuição para elucidar essas diferenças.

Outras colocações importantes, como a de que os símbolos admitem uma exegese interminável, e nenhuma categorização é capaz de elencar a completude de suas possibilidades de interpretação, vêm ao lado da proposta de novos modos de articulação entre campos semânticos antes separados. É a ligação do caráter dos símbolos ao cosmos que constitui sua diferença em relação à metáfora, que é uma “invenção livre do discurso”. É a capacidade de significação do cosmos que possibilita a capacidade de falar dentro do universo sagrado, é dele que deriva a lógica do sentido. E é por meio do discurso que se manifesta a lógica do Sagrado, as correspondências que fazem ligações simbólicas:

(...) entre o solo arável e o órgão feminino, entre a fecundidade da terra e o ventre materno, entre o sol e os nossos olhos, o sêmen e as sementes, a sepultura e a sementeira dos cereais, o nascimento e o retorno da primavera<sup>98</sup>.

Além disso, diz Ricoeur que o simbolismo só atua quando sua estrutura é interpretada, onde exige uma hermenêutica mínima, não podendo ter início sem ser validado pela relação entre aparência e sentido da hierofania que vai revelar o caráter sagrado da natureza no seu dizer-se simbólico.

Nessa relação entre símbolo e metáfora, somos convidados a refletir sobre o funcionamento da última num sistema reticular. É um conjunto de inter-significações que as resgata da total evanescência e permite expressar a diferente temporalidade dos símbolos, ou a sua insistência, pois, com efeito, na tradição

<sup>97</sup> BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 197.

<sup>98</sup> RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Op. cit., p. 74.

hebraica Deus é chamado de Senhor, Rei, Pai, Pastor, Juiz, e também Rocha, Fortaleza, etc. Tal processo gera uma rede de metáforas de raiz, que, conjugando metáforas parciais e permitindo um número ilimitado de interpretações, forma as metáforas dominantes e organiza a lenta evolução do nível simbólico, e também do nível metafórico, mais instável.

O segundo aspecto que aproxima metáforas e símbolos é a constituição hierárquica original de um dado conjunto de metáforas, onde subjazem vários níveis de organização, dependendo de elas estarem formuladas em frases isoladas, inseridas num poema, serem elas as preferidas de um poeta, ou específicas de certa comunidade lingüística. Para Ricoeur, há indicações de que

A experiência simbólica exige um trabalho de sentido, a partir da metáfora, um trabalho que ela em parte fornece mediante a sua rede organizacional e os seus níveis hierárquicos. Tudo indica que os sistemas simbólicos constituem um reservatório de sentido, cujo potencial metafórico importa ainda mencionar. E, de fato, a história das palavras e da cultura parece indicar que, se a linguagem nunca constitui o estrato mais superficial da nossa experiência simbólica, este estrato profundo apenas se torna acessível a nós na medida em que se forma e articula a um nível lingüístico e literário, uma vez que as metáforas mais insistentes se pegam ao entrelaçamento da infra-estrutura simbólica e da superestrutura metafórica

Estendendo por fim a teoria da metáfora aos traços mais específicos dos símbolos, distinguem-se as conexões entre modelos e metáforas já apontadas por Max Black em direção à sua dimensão referencial. Tanto a linguagem poética como a científica somente alcançam a realidade por meio de um desvio, necessário para negar a nossa visão ordinária e a linguagem habitualmente usada para descrevê-la, objetivando uma realidade “mais real do que as aparências”, e criando a poesia, desse modo, seu próprio mundo através de um discurso de direção centrípeta.

A proposta de Ricoeur é denominar como metáforas insistentes àquelas “que mais se aproximam das profundidades simbólicas da nossa existência – às metáforas que devem o seu privilégio de revelar aquilo a que as coisas se assemelham à sua organização em enredos e níveis hierárquicos (...)”<sup>100</sup>. E conclui, em relação ao símbolo, haver mais na metáfora, porque ela clarifica seus significados semânticos, sua parte nebulosa; mas há mais no símbolo do que na metáfora porque esta é uma forma bizarra de predicação na qual se deposita o poder simbólico, que continua a ser um fenômeno bidimensional, com uma face

<sup>99</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 77.

<sup>100</sup> Op. cit., p. 80.

semântica e outra não-semântica. Diz Ricoeur que o símbolo se liga de forma não presente na metáfora, que ele tem raízes e que as metáforas são justamente sua superfície lingüística, e elas devem seu poder de “relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundezas da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo” <sup>101</sup>.

Quanto às distinções entre metáfora e símbolo, Wellek e Warren retomam um autor também citado por Day Lewis, Middleton Murry, que inclui símile e metáfora na classificação formal da retórica e aconselha o uso do termo “imagem” abrangendo ambos, mas advertindo que o termo não deve ser entendido como exclusivamente visual. As imagens, diz Murry, podem ser visuais, auditivas ou inteiramente psicológicas, citando ambientes de autores distintos como Shakespeare, Emily Brönte e Poe para exemplificar como eles usam metáforas ou símbolos para situar cenas, em mares encapelados, castelos em ruínas e lagos escuros. A amplidão de campos que incluem os símbolos é apontada e também a questão das diferenças entre estes, metáforas e imagens, cuja resposta para os autores está na persistência dos símbolos, como já foi assinalado por Paul Ricoeur. Uma imagem, dizem, pode ser apresentada como metáfora, mas sua repetição insistente pode torná-la um símbolo, que por sua vez tem o poder de alcançar um lugar dentro do sistema simbólico e até mítico.

Para Gaston Bachelard, antes de caber à imaginação o papel de formar imagens, ao contrário, cabe a ela deformar o que é fornecido pela percepção, pois sua função é libertar-nos das imagens prontas, “(...) uma imagem estável e acabada corta asas à imaginação” <sup>102</sup>. O imaginante na linguagem só é verdadeiramente sentido quando procuramos “(...) a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora” <sup>103</sup>, acrescentando ser natural na linguagem poética exceder os limites do pensamento, pois essa é uma das formas da audácia humana, fazer o irreal parecer verdadeiro. Valendo-se do que foi estabelecido por Empédocles de Agrigento, Bachelard propõe uma lei das quatro imaginações materiais que, ao vincular a imaginação criadora a um dos quatro elementos, ar, água, fogo e terra, enfatiza essa caracterização que põe em ação

---

<sup>101</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>102</sup> BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 2.

<sup>103</sup> Op. cit., p. 3.

grupos de imagem formando grandes sínteses e cujo papel é dar propriedades mais regulares ao imaginário.

Para o autor há uma diferença entre a imaginação como registro de experiência e a imaginação manifestada através do poder criativo, ou seja, a imagem percebida, ou reprodutora, não está no mesmo patamar da imagem criada. Quanto à imaginação literária, ela é vista “na categoria de uma atividade natural que corresponde a uma ação *direta* da imaginação sobre a linguagem” <sup>104</sup>. E o mérito de ser reconhecida como imagem literária vem somente através da originalidade, transformando um sentido já desgastado em um novo significado, acrescido de um onirismo novo, “significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária. A poesia não exprime algo que lhe permanece estranho. (...) a imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra a uma imagem muda” <sup>105</sup> ela é a emergência da imaginação e representa um desejo humano.

Como se constata, o autor de *O ar e os sonhos* percebe na imagem literária a função mais inovadora da linguagem, evoluindo mais por conta daquela que por seu esforço semântico, “Em suma, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação” <sup>106</sup>.

Bachelard propõe o esclarecimento filosófico do problema da imagem poética por meio de uma fenomenologia da imaginação, um estudo do fenômeno dessa imagem “no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” <sup>107</sup>. Só a fenomenologia, considerando o início da imagem a partir de uma consciência individual, é capaz de restabelecer a subjetividade das imagens e medir seu sentido, amplitude e força, mesmo que elas não possam ser determinadas em definitivo, pois são variacionais. E a origem da linguagem é sempre o poeta, pois segundo o autor, antes de ser uma fenomenologia do espírito, a poesia é uma fenomenologia da alma, exatamente as duas linhas de análise que dão conta da ação psicológica dentro de um poema.

Ainda que algumas contribuições sejam tomadas a Bachelard na teoria de Paul Ricoeur, elas se limitam à psicologia da imaginação, uma vez que o primeiro

---

<sup>104</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>105</sup> Op. cit., p. 257.

<sup>106</sup> Op. cit., p. 259.

<sup>107</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova cultural, 1988. p. 96.

não considera a hipótese do estudo da metáfora pelo método fenomenológico, que seria na visão do autor de *A poética do espaço* “uma imagem fabricada, sem raízes profundas, verdadeiras, reais” <sup>108</sup>.

Na mesma linha de Bachelard, Mikel Dufrenne faz uma ligação entre natureza e imagem, estabelecendo o conceito de “natureza naturante” e pondo em relevo seu papel na criação poética, pois é ela quem alimenta o homem com este poder, “(...) seja para dizê-lo, seja para descobri-lo, o estado poético é inspirado por um ser poético da Natureza” <sup>109</sup>.

Para Dufrenne, “penetrar no mundo de um poeta não é descobrir certas imagens obsessivas, é aprofundar um sentido” <sup>110</sup>, pois a poesia não exprime uma emoção, mas através de seu assunto, exprime um mundo.

É essa natureza falante e inspiradora, operando tanto no poético como na linguagem que, embora provocada pelas coisas percebidas, como céus, cores, perfumes, denominadas pelo autor de “natureza naturada”, se revela a nós por meio delas. A poesia opera através da linguagem e transforma a linguagem comum em outro sentido não ditado pela necessidade lógica, mas pela estética, e “(...) cada poema nos propõe diversas imagens infinitamente variadas: a poesia fala uma língua de imagens” <sup>111</sup>.

O estado poético é sempre inspirado por um ser poético da Natureza, percebido por Dufrenne numa estreita correspondência entre homem e mundo. “Pelo caráter natural da linguagem poética, pelo mundo ilimitado de sentido oferecido por essa linguagem, pela docilidade do poeta inspirado por essas imagens de um mundo que lhe é proposto pela Natureza” <sup>112</sup>, isso é visto pelo autor como “o real do lado de cá da consciência”, “o real como transbordante”.

Em *The phenomenology of Aesthetic Experience*, Dufrenne estreita os laços entre mente e corpo por meio da imaginação, pois é ela a responsável por esta ligação, e mesmo ao sugerir e fazer ver, está enraizada no corpo. Nós não podemos alcançar um alto nível de percepção se rejeitamos o nível da presença, salientando o autor que a representação é a herdeira das experiências corporais <sup>113</sup>, e

---

<sup>108</sup> Op. cit., p. 157.

<sup>109</sup> Op. cit., p. 175.

<sup>110</sup> DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 97.

<sup>111</sup> Op. cit., p. 163.

<sup>112</sup> Op. cit., p. 179.

<sup>113</sup> DUFRENNE, Mikel. *The Phenomenology of the Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 301.

novamente podemos nos reportar ao que já fora estabelecido por Giambattista Vico em fins do século XVIII.

Segundo Dufrenne, a matéria da poesia é o som particular da palavra dita, e não a voz que diz a palavra. O sensível deve aparecer de modo claro, se a obra composta pontuar de forma adequada os esquemas rítmicos e harmônicos que integram a linguagem na qual ela será expressa.

Tais esquemas desempenham duas funções, definir e classificar os elementos da linguagem estética, determinando regras exclusivas para esses elementos e até mesmo concedendo certos privilégios, em nome da tradição cultural ou também do próprio artista. Ao selecionar e ordenar esses elementos numa escala, o poeta dá à obra um caráter único, por meio do que o autor denomina como “espectro de palavras”, isto é, a escolha particular do vocabulário que se constitui de termos mais simples ou mais rebuscados, “variando da modéstia dos autores clássicos à ostentação dos modernos”<sup>114</sup>. Mas não há razão, diz Dufrenne, para zombarmos mais das chamadas de Corneille ou das sombras de Hugo, que do bestiário de Lautréamont, do ouro de Valéry, ou dos espelhos de Mallarmé.

Outra função dos esquemas harmônicos é estabelecer a acentuação e organizar a escala descrita, conferindo à obra um fascínio especial. Para Dufrenne, há na poesia um “pano de fundo” poético, um “murmúrio de palavras não enfatizadas” que servem de moldura aos termos que sobressaem no poema. “A arte existe não só para a contemplação, mas para a compreensão”<sup>115</sup>.

Além da ligação entre homem e natureza na linguagem poética, enfatizada através da idéia de “natureza naturante” e de sua importância na constituição das imagens, os conceitos de Mikel Dufrenne, estabelecendo que um objeto estético é um objeto percebido, são essenciais para um autor como Marcus Hester, que coloca a linguagem em primeiro plano, tentando estender o conceito de L. Wittgenstein de “ver como” ao funcionamento da poética.

Ao acrescentar o trabalho de Hester em *The meaning of Poetic Metaphor*, Paul Ricoeur atinge um dos pontos essenciais na construção das metáforas vivas. Esses estudos estão no lado oposto das teorias semânticas que se opunham à entrada, não só da imagem, percebida como fator psicológico, mas também à

---

<sup>114</sup> Op. cit., p. 306.

<sup>115</sup> Op. cit., p. 313.

redução da metáfora como imagem mental, assim permitindo que o jogo da semelhança ficasse restrito a uma teoria do discurso.

Ponto-chave da obra de Ricoeur, com o auxílio de Hester, se coloca a proposta de “*considerar a imagem o último momento de uma teoria semântica que a recusou como momento inicial*”<sup>116</sup>, pois haveria a necessidade de incorporar o momento sensível da metáfora, ou, o que Aristóteles percebia como sua capacidade de pôr sob os olhos. Porém Ricoeur toma extremo cuidado para que sua proposta opere longe de um psicologismo e mais próxima do que é denominado de momento lógico e momento sensível, ou, de um momento verbal e um não-verbal, convivendo na fronteira da semântica e da psicologia.

A proposta básica de Marcus Hester é a ampliação do conceito de “ver como” de Wittgenstein, o ato que leva à descoberta do significado metafórico, envolvendo a imagem de modo essencial. Nas *Investigações Lógicas*, o conceito de “ver como” não está ligado nem às imagens nem as metáforas, mas é considerado através da figura ambígua do pato/coelho, como um exemplo de que “ver isto” e dizer “vejo agora como” são coisas diferentes. Tal conceito é incorporado por Hester como um fator revelado pelo ato da leitura<sup>117</sup>, uma relação que identifica sentido e imagem. Em outras palavras, diz o autor que o significado da metáfora poética envolve o imaginário (os termos “imagem” e “imaginário” são usados pelo autor indistintamente).

Wittgenstein é atacado quando nega que o significado seja uma experiência interna, e ainda que envolva experiência interna. Na verdade, o discípulo de Bertrand Russel não nega que essas imagens internas existam ou ocorram, mas sim que elas sejam necessárias ao uso ordinário da linguagem, pois “significado é uso”. Ele é acusado por Hester de construir suas teorias da linguagem à custa da linguagem poética, que na verdade não consta dos exemplos de seus “jogos de linguagem”, “parte de uma atividade ou de uma forma de vida” elencados nas suas *Investigações filosóficas*<sup>118</sup>.

Para Hester, o poema é um “objeto de leitura”, comparado à *epokhé* husserliana que, ao suspender toda posição de realidade natural, libera o direito original de todos os *data*, pois a leitura é também uma suspensão do real e uma

<sup>116</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 317.

<sup>117</sup> HESTER, Marcus. *The Meaning of Poetic Metaphor*. Le Hague; Paris: Mouton, 1967. p. 21.

<sup>118</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo; Nova cultural, 1989. p. 19.

abertura ativa ao texto. O ato de ler atesta que o traço essencial da linguagem poética não é a fusão do sentido e do som, mas a fusão do sentido com um fluxo de imagens evocadas ou ativadas; essa fusão constitui a verdadeira “iconicidade do sentido”.

O autor utiliza os termos *sense* e *sensa* quando pretende incluir não somente sentido e som, mas sentido, som e imagem. Para Hester, os *sensa* seriam as sensações relevantes a todos os sentidos, “A linguagem poética é aquela linguagem na qual os sentidos e o som funcionam iconicamente, permitindo assim uma fusão de *sense* e *sensa* <sup>119</sup>.”

Hester coloca-se ao lado de Mikel Dufrenne na ênfase da percepção como o modo apropriado de ver o trabalho de arte, mas no que toca às imagens metafóricas, especifica que elas estão sempre aliadas ao meio físico da linguagem. Desse modo, o conteúdo de um ato de leitura não é livre, pois o poema não é um convite a uma livre associação, como no sono. E o imaginário não é livre porque nós associamos as palavras, elementos atômicos da poesia, e seus contextos, em nossa memória.

A linguagem é o meio do poeta, dividindo as qualidades do sentido, som e imaginário. Suas intenções e estilo aparecem através das metáforas, como Dufrenne também percebe.

A cada elemento da metáfora, diz Hester, deve ser permitida a possibilidade de integração ao poema como um todo, enquanto o imaginário metafórico é controlado, porque faz parte do propósito intencional ou estrutural do poema. “A metáfora como objeto estilizado tem uma intenção definida”, assim, ao ser lida, ela apresenta um imaginário estruturado ou intencional, controlado pela experiência de “ver como” <sup>120</sup>, juntando o sentido verbal ao imagístico. O controle metafórico do imaginário utiliza a associação simultânea de palavra e imagem na memória, mas também, a associação de estruturas verbais complexas com estrutura imagísticas complexas.

Outra razão para as imagens das metáforas não serem livres é porque nós dividimos um conjunto comum de associações históricas. Essas duas razões que fazem com que a leitura das metáforas não seja livre derivam da associação

---

<sup>119</sup> “Poétic language is that language in which both sense and sound function iconically, thus yielding a fusion of sense and *sensa*” (Trad. da A.). In: HESTER, Marcus. Op. cit., p. 96.

<sup>120</sup> HESTER, Marcus. Op. cit., p. 149.

entre linguagem e ambiente comum, diz Hester, uma associação que é direta através da nossa memória ou indireta através das convenções históricas e culturais dadas. O poeta pressupõe uma linguagem que não é totalmente alheia ao seu contexto, se aquele contexto é nossa própria experiência, ou se ele estiver impregnado em nossa herança cultural, arremata.

A linguagem e suas associações, Hester denomina de “enchimento” do trabalho do poeta. A linguagem é o meio do poeta, tendo as qualidades do sentido, som e imaginário. As qualidades do “enchimento” dado ou tomado pelo poeta são divididas, por conseguinte, entre poeta e leitor.

Há ainda uma terceira razão para as imagens não serem livres, diz ele. Assim como o escultor não nos apresenta uma pedra não lapidada, o poeta não apresenta uma linguagem não trabalhada, ela é sempre estilizada, intencional. E ali sua intenção mais relevante, diz Hester, está em estruturar a metáfora. Ainda que os estilos tenham diferenças, caso seja um poeta metafísico ou um simbolista, ele sempre sustenta, através da metáfora, as intenções ou desejos dos poetas.

Ao ler uma metáfora, para o autor americano, nós devemos proceder como se cada elemento dado no ato da leitura fosse intencional; tal coisa é dizer, com Dufrenne, que há uma abertura permitindo os direitos originais de todos os dados. A cada elemento na metáfora deve ser permitida a possibilidade de integração com o poema como um todo. Estilo e metáfora vão contra a natureza acidental da livre associação. Por último, a metáfora é controlada, diz Hester, pelo ato-experiência de “ver como”, pois “ver como” é definitivo no imaginário; seleciona os aspectos relevantes da imagem metafórica, que estão sempre ligados à linguagem, por meio das nossas memórias, de convenções históricas, e das intenções do poeta de integrá-las na metáfora <sup>121</sup>.

Ricoeur conclui que a teoria do “ver como” apropriada por Hester “designa a mediação não-verbal do enunciado metafórico. Dizendo isto, a semântica reconhece sua fronteira e, ao fazer isto, encerra sua obra” <sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Op cit., p. 150.

<sup>122</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Op cit., p. 328.

## 2.4. ASSIMILAÇÃO PREDICATIVA, DIMENSAO PICTÓRICA E REFERÊNCIA DIVIDIDA

Ao pensar uma metodologia analítica da metáfora com base nas teorizações de Paul Ricoeur, não é demais lembrar que o filósofo tenciona completar a semântica da metáfora com o auxílio da psicologia da imaginação. O primeiro passo, diz ele, é romper com a visão de Hume da imagem como uma percepção sensorial enfraquecida, “um resíduo perceptual”<sup>123</sup>, para não compreender mal o papel desempenhado pela similaridade e pela imaginação no processo da mudança semântica.

### 2.4.1 A assimilação predicativa e suas operações semântico-perceptuais

A primeira das três fases de integração entre essas teorias é denominada pelo autor francês como “assimilação predicativa”. Nesta fase, a imaginação é entendida como uma visão do discurso ainda homogênea, mas que por meio deste vai dar origem a uma alteração da distância lógica, ou seja, um *insight* que ocorre dentro dos parâmetros aristotélicos da metáfora por analogia, de perceber relações entre termos semelhantes, e que constituem aí tanto um pensar como um ver. Pensar, segundo ele, porque constitui uma reestruturação dos campos semânticos, e um ver,

(...) no sentido de que o *insight* consiste na captação instantânea das possibilidades combinatórias oferecidas pela proporcionalidade e conseqüentemente o estabelecimento da proporcionalidade pela proximidade entre as duas razões<sup>124</sup>.

Desse modo, uma operação em consonância com a predicação, ato nuclear da linguagem, torna semelhantes e semanticamente próximos os termos do enunciado metafórico.

Exemplificando, nos versos de Cecília Meireles em *Miséria* (VI, 319), “O mar imóvel dos teus olhos/ Pode estar perto, e defronte”, o estágio da assimilação predicativa - de “ver e pensar” - coloca próximos os termos “mar” e “olhos”. Por meio

---

<sup>123</sup> RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon. (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 148.

<sup>124</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 149.

de um *insight*, o significado primeiro se apaga para encontrar na analogia de Aristóteles uma relação que identifica o mar aos olhos, fonte de lágrimas salgadas como suas águas, reestruturando, segundo Ricoeur, os campos semânticos e realinhando os termos do enunciado metafórico.

Toda uma série de relações que já conhecemos, como “olhos rasos d’água”, ou os afamados “olhos de ressaca” da Capitu de Machado, intervêm para auxiliar nessa relação. Richards, em *The Philosophy of Rethoric*, denomina isso de “sistema de lugares comuns associados”, do mesmo modo que Marcus Hester fará mais tarde, quando eles são adicionados aos significados sintáticos e semânticos das palavras. Forma-se um código de implicações mais ou menos livre, mas sempre particular. Por meio de uma compatibilidade nova que se sobrepõe à incompatibilidade anterior, e se torna a solução entre congruência e incongruência semânticas, é que obtemos um significado novo, que vem com a metáfora.

O mar, o “foco” para Max Black, ou o “veículo” para Richards, toma um sentido distinto do comum para recompor e dar ao verso, que é o “quadro” ou o “teor”, um novo significado; aqui, ele tanto pode incluir o elemento comum da água, quanto o tom e a cor do oceano, em geral azul ou verde, comparado aos olhos em outra metáfora bem conhecida, “mar de lágrimas”, tão banal a ponto de perder seu caráter poético.

Quanto ao fato de Ricoeur apresentar a imaginação como responsável pela assimilação de um predicado num termo de linguagem, em sua defesa ele recorre a “Ryle [e a seus] “deslizes de categoria” que consistem em apresentar os fatos pertencentes a uma categoria em termos apropriados a outra”<sup>125</sup>.

O raciocínio segue defendendo que a metáfora é obtida identificando-se a incompatibilidade anterior por meio da nova compatibilidade, portanto, a assimilação predicativa se estabelece não tanto entre uma tensão existente em meio a sujeito e predicado, mas entre congruência e incongruência semânticas. É dessa maneira que a assimilação produz tipos novos sem suprimir as diferenças, mas ao contrário, com o auxílio e apesar dessas mesmas diferenças, segundo o modelo de Max Black de “foco” e “quadro”.

---

<sup>125</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 150.

### 2.4.2 A metáfora enquanto quadro imagético

O segundo passo do processo interativo entre a semântica da metáfora e a psicologia da imaginação nos leva ao juízo de Gaston Bachelard na *Poética do espaço*, onde a imagem é percebida como “um ser pertencente à linguagem”<sup>126</sup>.

Nesse estágio, após a inclusão da dimensão pictórica da metáfora, incorporam-se as teorias de I. A. Richards de “teor” e “veículo”, que ultrapassam as distinções entre “foco” e “quadro” feitas por Max Black, pois enquanto os últimos englobam apenas o termo que é portador da mudança de significado dentro da sentença como um todo, ou seja, a ambientação contextual, os termos de Richards alcançam, além do significado conceitual, seu “envoltório pictórico”.

Tal significa que os termos “teor” e “veículo” nos apresentam a maneira pela qual esse processo se esquematiza, e ainda como é retratado. As distinções entre signo e ícone de Charles Sanders Peirce, em que o signo veicula informação, enquanto do ícone só se pode derivar informação, pois é um signo por semelhança e leva a determinar a idéia de um objeto, são tomadas por Paul Henle em *Metaphor: Language, Thought and Culture* para inferir que se uma metáfora nos coloca dois pensamentos, um deles é intencional, enquanto o outro é a base sobre a qual o primeiro se apresenta. Assim, leva-nos a pensar o discurso figurativo como uma análise entre dois termos equivalentes, o que constituiria a maneira icônica de significar, concluindo que, se há um elemento icônico na metáfora, ele não nos é apresentado, mas somente descrito.

A partir da teoria de Henle, Ricoeur conclui que o que está em causa é o desenvolvimento de

uma esquematização para uma apresentação icônica, (...) e seu enigma está na maneira pela qual a representação ocorre na assimilação predicativa: algo aparece e a partir dele percebemos a nova conexão. O enigma permanece não-resolvido enquanto pretendemos tratar a imagem como uma figura mental, ou seja, como uma réplica de algo ausente. Assim, a imagem deve permanecer à parte do processo, extrínseca à assimilação predicativa<sup>127</sup>.

Agora é preciso que entendamos de que modo, após o estabelecimento da analogia entre os termos, no estágio da assimilação predicativa, certa produção de imagens dá origem ao segundo estágio, que é a concepção da dimensão pictórica.

<sup>126</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p.

<sup>127</sup> RICOEUR, Paul. Op cit., p. 151.

Quando o discurso propõe uma torrente de imagens, gera proximidade entre elas e inicia mudanças na distância lógica. Portanto, a formação de imagens é o meio concreto através do qual percebemos analogias, ou, no dizer de Ricoeur, “Imaginar, assim, não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas expor relações de maneira figurativa”<sup>128</sup>, fazendo justiça ao conceito de “ver como”. Seu criador, Wittgenstein, na verdade, não o estendeu para além do campo da percepção e do processo de interpretação, como no famoso desenho pato/coelho.

Marcus Hester, entretanto, propõe esse conceito como uma chave para o entendimento das imagens poéticas com sua teoria das “imagens interligadas”, representações concretas provocadas pelo elemento verbal e controladas por ele, fazendo uma complementação concreta do processo metafórico em que o significado é lido sobre essa imagem. Por exemplo, “mar” e “olhos”, no poema “Miséria” (VI, 319), projetam imagens controladas por tais palavras, enquanto nós formamos uma figura mental personalizada. Ela pode ser a dos olhos de Capitu, de uma pessoa querida, ou ainda, alcançar o *status* intelectual do sentido da visão como símbolo de percepção intelectual, já assinalado pelo Taoísmo, pelo Bhagavad-Gita, e por Santo Agostinho e São Paulo<sup>129</sup>. Acrescentado o adjetivo “imóvel”, leva a concluir que a condição do ser a quem o eu lírico se dirige é de inércia, de morte até, o que, tratando-se de Cecília Meireles, para quem tais temas são caros, não é improvável.

A conclusão desse tópico para Paul Ricoeur é de que “o sentido metafórico é gerado pela densidade da cena imaginada, retratada pela estrutura verbal do poema. Tal é, a meu ver, o funcionamento da apreensão intuitiva de uma conexão predicativa”<sup>130</sup>.

### 2.4.3 A referência dividida e a suspensão de juízo

O terceiro passo da metodologia ricoeuriana que busca integrar semântica e imaginação dentro do processo metafórico trata do momento de negatividade, ou seja, da interrupção trazida pela imagem, e para isto é preciso retornar à noção básica de significado quando aplicado a uma expressão metafórica, que nos termos de Frege é chamada de *Sinn*, sentido, em oposição à *Bedeutung*, referência ou

<sup>128</sup> Op. cit., p. 151.

<sup>129</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 653.

<sup>130</sup> RICOUER, Paul. Op. cit., p. 152.

denotação. Diz Ricoeur que “Perguntar *sobre o que* uma expressão metafórica versa é alguma coisa diferente de perguntar *o que* ela diz” <sup>131</sup>. Comentando as teorias de Roman Jakobson sobre a função poética da mensagem oposta à função referencial, em que a primeira salienta a mensagem colocando a ênfase na parte palpável dos signos, o autor de *A metáfora viva* alega que estes pontos de vista, que percebem tanto a literatura quanto a poesia como mutações na linguagem, apesar de não serem falsos, dão uma idéia errônea do processo de referência do discurso poético, pois o próprio Jakobson admite que a referência se torna ambígua, mas não é extinta. O duplo sentido da mensagem se divide entre receptor, emissor e referência divididos, então, Ricoeur sugere que na discussão referencial da expressão metafórica seja empregado o termo “referência dividida”, a qual implica que a linguagem poética, ao dizer a realidade, utiliza uma estratégia mais sofisticada, e que necessita tanto da suspensão como da “anulação da referência comum ligada à linguagem descritiva” <sup>132</sup>.

É nesse momento que entramos na discussão do papel ocupado pela *epoché* (suspensão) e suas conexões, referidas aos objetivos ontológicos do discurso poético, onde o apagamento do sentido literal é a face negativa que permite o nascimento do sentido metafórico, mas mantém a visão habitual, em tensão com outra que nos é proposta.

Nos versos de Cecília, por meio da redução fenomenológica, nós suspendemos os significados usuais que “mar” tem num documento oficial da Marinha, e de “olhos” num tratado de oftalmologia, por exemplo, para buscar aquilo que o poema deseja transmitir, ou seja, um lirismo que alia o elemento humano, inerte, à natureza. Portanto, “o mar imóvel dos teus olhos” possibilita uma leitura dos versos em que o eu lírico utiliza-se da metáfora do mar para se dirigir a um interlocutor ausente, a alguém que não está mais aqui.

A argumentação do mestre francês agora propõe que

(...) uma das funções da imaginação é dar uma dimensão concreta ao apagamento ou *epoché* próprio à referência dividida. A imaginação não apenas *esquematiza* a assimilação predicativa entre termos pelo seu *insight* sintético em similaridades nem simplesmente retrata o sentido graças à exposição de imagens controladas pelo processo cognitivo. Ao contrário, contribui concretamente ao *epoché* de referência usual e à *projeção* de novas possibilidades de reescrever o mundo <sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Op. cit., p. 153.

<sup>132</sup> Op. cit., p. 154.

<sup>133</sup> Op. cit., p. 155.

E a seguir arremata com uma avaliação em que é perceptível o enraizamento de sua base filosófica nas disciplinas fenomenológicas, “De alguma maneira, toda *epoché* é o trabalho da imaginação. Imaginação é *epoché*”<sup>134</sup>, enfatizando que o cerne da questão está na afinidade entre esta última e a competência para idealizar novas possibilidades.

## 2.5 O SENTIMENTO POÉTICO

Além dos três tópicos discutidos por Ricoeur, ele deixa um espaço para introduzir uma teoria do sentimento aliada ao “mood” nos mesmos termos estabelecidos por Northrop Frye<sup>135</sup>, pois considera que há um lugar importante para o sentimento dentro do processo metafórico, que alcança até mesmo seu teor semântico. Nessa apreciação, estados da mente dirigidos para o interior e experiências mentais ligadas a distúrbios físicos como medo, dor, ira e prazer, ficam separados daquilo é considerado um sentimento genuíno, e que não são emoções, como é o caso dos sentimentos poéticos. O sentimento, diz Frye, é

(...) um processo de interiorização que segue um movimento de transcendência intencional dirigido para algum estado objetivo de situações. *Sentir*, no sentido emocional da palavra, é tornar nosso o que foi colocado a distância pelo pensamento em sua fase de objetivação. Os sentimentos, por isso, têm um tipo muito complexo de intencionalidade. Não são exatamente estados interiores, mas pensamentos interiorizados. Assim sendo, acompanham e completam o trabalho da imaginação como esquematização de uma operação sintética<sup>136</sup>.

Além disso, os sentimentos têm uma função pictórica que acompanha e completa a imaginação. Ligado a uma estrutura verbal própria, esse “mood” é gerado por uma corrente singular de palavras que nos afeta como ícone, “o icônico como é sentido”, diz Ricoeur.

E por último, o terceiro juízo sobre os sentimentos, no que seria sua função mais importante, assinala sua contribuição para a referência dividida no discurso poético, quando expõem uma estrutura compartilhada que completa aquela

<sup>134</sup> Op. cit., p. 155.

<sup>135</sup> FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

<sup>136</sup> Op. cit., p. 157.

pertencente ao componente cognitivo da metáfora, implicando uma espécie de *epoché* de nossas emoções corpóreas.

As teorias de Paul Ricoeur em *A metáfora viva* apresentam os passos percorridos pelo filósofo para estruturar sua teoria de aliar a semântica da metáfora a uma psicologia da imaginação. Neste processo, Ricoeur parte do pioneiro Aristóteles, que erigiu a definição clássica da metáfora como a figura que dá a uma coisa o nome de outra, por transporte ou por analogia, enaltecendo seu valor pela clareza e charme dados ao estilo, e por revelar a maestria do poeta. De seu mestre Platão, apontamos as ressalvas quanto aos ornamentos da linguagem, postura mais tarde compartilhada por empiristas britânicos como Hobbes e Locke, onde o último via nos discursos figurados a imperfeição e o abuso das palavras, insinuando idéias erradas e enganando o bom senso.

Mas surgiu Giambattista Vico e em fins de século XVIII a metáfora foi definida na *Ciência nova* como uma “pequena fábula”, recuperando o valor do tropo como um instrumento de expressão dos mais sofisticados. Em meados do século XIX, Pierre Fontanier escreve um dos últimos tratados à moda da velha Retórica, dá primazia à palavra e dispõe tropos e não-tropos sob a mesma noção de figura, procedendo a uma enumeração meticulosa e classificando-os sistematicamente.

A seguir, vem I. A. Richards e sua *The Philosophy of Rethoric*, e Max Black com *Models and Metaphors*, dois tratados clássicos que versam sobre a metáfora, onde são expostos os conceitos de “teor e veículo” e de “quadro e foco” para referenciar, num dos exemplos de Ricoeur, “a idéia original e a idéia emprestada”<sup>137</sup>, e cuja interação dá origem à metáfora. A contribuição maior de Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética*, está na idéia que percebe na metáfora um desvio, seguido por uma “redução de desvio”, causada pela sua “lei da pertinência semântica”. Se uma sentença metafórica lida em sentido literal é absurda, é a própria metáfora que recompõe o significado pela redução desse desvio. Michel Le Guern vai adiante e agrega sobre as bases de Cohen o que ele denomina de “imagem associada”, correspondendo àquela criada no espírito de cada autor quando é formulado o enunciado metafórico.

Na teoria da imagem, o poeta inglês Cecil Day Lewis apresenta as metáforas como fator constante da poesia contemporânea, retoma Dryden e critica a

---

<sup>137</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Op. cit., p. 130.

visão de que sejam um mero ornamento, vendo ainda o símbolo como algo denotativo. Já para Ricoeur, o símbolo tem duplo sentido, um semântico e um não-semântico, admitindo uma exegese interminável. A imagem literária, vista por Gaston Bachelard como importante para despertar a imaginação, tem como papel primordial não a formação dessa imagem, mas a deformação do que é proposto à percepção; além disso, também sugere que a imagem poética seja analisada do ponto de vista filosófico por uma fenomenologia da imaginação.

Mikel Dufrenne propõe a teoria da “natureza naturante”, falante e inspiradora, operando tanto no poético como na linguagem, onde as coisas percebidas, como o céu, as cores, as árvores, denominadas de “natureza naturada”, se revelam a nós por meio delas. Para Dufrenne, a poesia opera transformando a linguagem comum, aprofundando o sentido sem o compromisso de descobrir certas imagens de modo obsessivo. Com o termo “espectro de palavras”, ele define o estilo de um autor como algo marcado pela escolha de determinado vocabulário, mais sóbrio ou mais rebuscado, secundado pelo “murmúrio de palavras não enfatizadas” que fazem sobressair as demais.

Seguindo o conceito de Dufrenne de ver no objeto estético um objeto percebido, Marcus Hester propõe as teorias de Wittgenstein de “ver como” incorporadas ao funcionamento da linguagem poética, com o auxílio da metáfora e das teorias do imaginário. O poema, diz Hester, é um “objeto de leitura” aproximado da *epoché* de Husserl, onde se fundem o sentido e um fluxo de imagens provocadas ou ativadas, em que a experiência de “ver como” junta o sentido verbal ao imagístico. Tal teoria, segundo Ricoeur, estabelece a fronteira não-verbal do enunciado metafórico, e é essa a fronteira que encerra suas possibilidades semânticas.

Os desdobramentos na obra de Paul Ricoeur, *A metáfora viva*, das teorias formuladas pelos autores acima, são utilizados para ordenar as proposições em que se une a semântica da metáfora a uma teoria da imaginação e do sentimento. Esta nos servirá como base de apoio teórica durante a análise das metáforas do mar nas obras da autora brasileira Cecília Meireles e da portuguesa Sophia Andresen.

### 3 ENTRE MAR NEGRO E ESPUMAS BREVES: NAVEGANDO COM CECÍLIA

#### 3.1 UM RETRATO NATURAL DE CECÍLIA MEIRELES

No verbete sobre poesia brasileira, em *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Cecília Meireles é definida como “The highest feminine poetic genius of Brazil”<sup>138</sup>, numa tradução livre, o mais alto gênio da poesia feminina brasileira. A publicação americana a situa ligada ao grupo simbolista da revista *Festa*, mencionando também seu vínculo com a corrente místico-religiosa que inclui Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes, fazendo ainda menções como a influência da natureza e da lírica medieval, e apontando a recuperação do passado heróico feita no *Romanceiro da Inconfidência* como sua obra mais relevante.

Cecília, colocada por Luciana Stegagno Picchio ao lado de Sophia Andresen, de Rosalía de Castro e de Florbela Espanca, como “uma das vozes femininas mais puras da poesia de expressão portuguesa de todos os tempos”<sup>139</sup>, publica seu primeiro volume, *Espectros*, em 1919. A obra ficou desaparecida por muitos anos em virtude de suas influências parnasianas terem sido mais tarde rejeitadas pela autora, apesar de alguns críticos reconhecerem nela certos méritos e o substrato da poesia maior que viria a seguir. Outras obras que surgiram mais tarde, como *Nunca mais... e Poema dos Poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), tiveram igual sorte, tendo a autora reconhecido em sua *Obra poética*, editada pela Aguilar em 1958 e a única que efetivamente supervisionou, apenas o que foi publicado a partir de *Viagem*. Entretanto, o conjunto completo pode ser apreciado na edição organizada pela Nova Fronteira em 2001, sob a supervisão de Antônio Carlos Secchin, trazendo uma contribuição importante para a avaliação da gênese dessa lírica.

---

<sup>138</sup> PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MFJ Books, 1993. p. 145.

<sup>139</sup> PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 558.

Otto Maria Carpeaux, em *Livros na mesa* (1959), avalia que, não obstante Cecília ocupar um lugar de destaque nas nossas letras, ela não participa de sua evolução, o que fica comprovado em suas próprias palavras:

Também não me preocupam as escolas literárias senão de um ponto de vista histórico. Não sei se me faço entender. Acho que todos aprendemos com todos. Mas eu não gostaria de fazer discípulos, de ser chefe...etc. Não creio tanto em mim.<sup>140</sup>

Para Manuel Bandeira, se as quatro diretrizes do grupo de *Festa* – velocidade, totalidade, brasilidade, universalidade - estão bem definidas nos poemas do principal porta-voz do grupo, Tasso da Silveira, são incapazes de dar conta das características da poesia de Cecília Meireles, cuja voz a esse tempo já se distinguia entre os nossos poetas pela maestria no manejo de sua arte, em que jamais a mensagem foi prejudicada em favor de uma destreza técnica. Em Cecília, a forma, longe de ser apenas um adorno, identifica-se com a mensagem do poema.

Depois de afastada a sombra parnasiana dos primeiros poemas, cuja raiz na realidade objetiva e no cientificismo na verdade não se prestava de modo adequado à feição natural de Cecília, mais voltada em direção ao mundo transcendente, o controle da forma permaneceu de maneira indelével. Assim mostram as notas pontuais a esse respeito da parte de críticos como Carpeaux e Manuel Bandeira, e a perfeita divisão dos hemistíquios nos alexandrinos de sua última obra, *Solombra*.

Cecília, diz Bandeira,

(...) está sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos (...) [onde se percebem] as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer<sup>141</sup>.

É essa força poética que a faz se destacar num volume como *The poem itself: 45 modern poets in a new representation*<sup>142</sup>, uma antologia organizada por Stanley Burnshaw e datada de 1960, onde seu nome está ao lado dos mais representativos poetas dos últimos cem anos, nos idiomas italiano, alemão, francês,

<sup>140</sup> DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 64.

<sup>141</sup> BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957. p. 156.

<sup>142</sup> A presença de Cecília no volume não consta da edição da *Poesia completa* da Nova Fronteira organizada por Antônio Carlos Secchin (Nota da A.).

espanhol e português. Neste último domínio, constam os nomes de Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Jorge de Lima.

De Cecília, os poemas escolhidos para análise por Ernesto Guerra da Cal, encarregado da poesia portuguesa e espanhola, e para quem ela é um dos mais destacados poetas vivos em seu idioma, são “De longe te hei de amar” e “Motivo”, metapoema de *Viagem* onde proclama seu credo poético nos versos que dizem: “Eu canto porque o instante existe/e a minha vida está completa./Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta.//(...) Sei que canto. E a canção é tudo./Tem sangue eterno a asa ritmada./ E um dia sei que estarei mudo:/- mais nada”. A autorização para publicação foi dada pela própria autora, e seu nome consta dos agradecimentos.

Ivan Junqueira, para quem sem Rimbaud o Simbolismo não existiria, diz que os líderes desse movimento se equivocaram ao creditar em seu favor *Les illuminations* (1873-1875) e *Une saison en enfer* (1873), que não seriam nem poesia simbolista, nem mesmo pré-simbolista, mas na mesma direção de C. M. Bowra em *The heritage os Symbolism*, “constelações de prosa” antecipando não só o próprio movimento, mas toda a poesia moderna <sup>143</sup>.

Na lição de Carpeaux, o Simbolismo brasileiro foi um movimento falhado cujos maiores expoentes, Alphonsus de Guimarães e Cruz e Souza, morreram sem conhecer a fama, e o pós-simbolismo, fenômeno incomum entre os movimentos literários, seria o que melhor acomoda a poesia de Cecília Meireles. A essa apreciação podemos juntar o nome de Mário de Andrade quando compara os versos de *Terra* aos poemas de Valéry.

A recriação do Simbolismo por autores como Valéry, George, Blok, Yeats e Rilke, na ótica do mesmo Bowra, serve a Carpeaux como termo de comparação com a autora brasileira no poema “Reinvenção”, onde os versos “A vida só é possível/ reinventada.//Anda o sol pelas campinas/ e passeia a Mão dourada/ pelas águas, pelas folhas.../ Ah! tudo bolhas/que vêm de fundas piscinas/ de ilusionismo... – mais nada” (VM, p. 411), refletiriam um equilíbrio que não se entrega às novas realidades, num modernismo à Apollinaire.

Mas Cecília também não se retira esteticamente do mundo, como fizeram os simbolistas, adeptos de um escapismo idealista à moda de Villiers de L’Isle-

---

<sup>143</sup> JUNQUEIRA, Ivan (coord). *Escolas literárias no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 541.

Adam em *Axel*, obra lida com cuidado religioso por Yeats e chamada de “*Fausto* do século XIX”. Em seu protagonista Edmund Wilson vê o herói típico do Simbolismo, podendo ser resumido à frase “Viver? Nossos criados viverão por nós... Oh, o mundo exterior!”<sup>144</sup>. Sua obra deve ser entendida através de uma postura filosófica bastante influenciada pelo pensamento oriental,

(...) cujo núcleo essencial é o reconhecimento de um espírito universal – o UM – origem de todas as coisas e seres, estando neles onipresente. A identificação desse princípio conduz necessariamente à idéia de que a multiplicidade de entes no plano cósmico, bem como o seu desaparecimento, é pura ilusão<sup>145</sup>.

Mesmo acusado de evasioneiro e nefelibata, o movimento que postulou a recuperação dos símbolos na poesia trouxe conquistas do ponto de vista estético-formal que alcançaram também a poesia modernista, como a renovação da métrica pelo verso livre e o “abandono dos processos rítmico-rítmicos tradicionais”, com o emprego de um “estilo elíptico e de um intenso jogo metafórico”<sup>146</sup>.

A adoção pelo Simbolismo desse despojamento formal foi encampada, além dos pós-simbolistas, pelos modernistas, como Bowra percebe. E não deve ser esquecida quando se procede a uma análise de poética ceciliana. Por vezes inserida no movimento modernista (caso de Alfredo Bosi), a lírica de Cecília Meireles tem marcas que a colocam, acertadamente, ombreada a versos como os do *Cemitério marinho*, obra que muito deve à poesia pós-simbolista, que, a rigor, já pertence ao modernismo<sup>147</sup>. Assim, se a inserção da autora no Modernismo se deve à versos em que há maior liberdade da forma, cabe perguntar se essa é uma conquista que veio com ele, ou se é herança devida, como em Valéry, ao influxo simbolista. Mas Bosi acerta quando diz que ela, como Murilo Mendes, nada deve ao grupo de *Festa*, que caminhou em direção contrária ao grupo de Oswald de Andrade<sup>148</sup>.

Por outro lado, a múltipla filiação estética ceciliana apontada por Bandeira não se restringe ao período que poderíamos situar entre Baudelaire e T. S. Eliot, mas retroage a Camões e à lírica trovadoresca. Tal poética utiliza não somente os valores em voga no presente, mas avalia também o quê, em estilos e autores já

<sup>144</sup> WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 258.

<sup>145</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, FAPA, 2006. p. 31.

<sup>146</sup> JUNQUEIRA, Ivan (coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Op. cit., 545.

<sup>147</sup> Op. cit., p. 553.

<sup>148</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 35 ed. p. 343.

distantes, melhor lhe serve como instrumento para o que deseja expressar. Dessa maneira, é afirmada uma singularidade poética passando ao largo do transitório, para se posicionar dentro da voz mais legítima, não sendo incorreto afirmar com Junqueira que, por conta da ascendência simbolista, Cecília Meireles, vista por Carpeaux como possuidora de uma lírica legitimamente brasileira, como Henriqueta Lisboa, operava na contracorrente do influxo modernista em 1922.

De qualquer modo, o absoluto rigor dos hemistíquios em *Solombra*, de matar de inveja um parnasiano, atesta que seu depoimento é verdadeiro e as modas literárias não a interessam, estabelecendo a universalidade de sua poesia, dotada de “perfeição intemporal”<sup>149</sup>. Disso são prova os versos que dizem “Pousa//teu nome aqui, na fina pedra do silêncio,/no ar que freqüento, de caminhos extasiados,/ na água que leva cada encontro para a ausência//com amorosa melancolia” (SO, p. 1.263).

Acusada de falta de nacionalismo, o amadurecimento poético conquistado com os versos de *Viagem* foi recompensado inicialmente em Portugal, lugar da primeira impressão da obra dedicada aos amigos portugueses, e pomo da discórdia entre os acadêmicos como ganhadora do prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1938.

Descendente de açorianos, órfã muito cedo e criada pela avó oriunda da ilha de São Miguel, Cecília casa-se aos vinte anos com o ilustrador Fernando Correia Dias, pai de suas três filhas. Ela sempre conviveu de perto não só com a cultura formal portuguesa, mas também com as cantigas e parlendas aprendidas com a avó e Pedrina, sua babá. Correia Dias, que chega ao Brasil em 1914, era capista d' *A Águia*, revista onde Fernando Pessoa faz sua estréia como articulista em 1912. O recebimento pelo marido de publicações portuguesas mesmo após sua mudança para o Rio de Janeiro é a hipótese mais provável do conhecimento precoce dos autores do Modernismo português por parte de Cecília Meireles, que já em *O Espírito vitorioso*, tese apresentada no concurso para a cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, em 1929, exibia trechos da *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: \_\_\_\_\_. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960. p. 207.

<sup>150</sup> GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminura, 2001.

Se *O Espírito Vitorioso* não logrou a intenção de conseguir a vaga de professora para uma candidata oposta à Igreja e defensora do estudo laico, numa banca constituída, entre outros, pelo pensador católico Alceu Amoroso Lima, é texto relevante por conta da apreciação feita pela autora de poetas portugueses e brasileiros. Revelam-se no processo intenções e preferências pessoais, fazendo sobressair os nomes de Bocage, Tomás Antônio Gonzaga, e do por ela chamado de “inaugurador verdadeiro” do Simbolismo no Brasil, o catarinense Cruz e Sousa.

A proeminência dada ao poeta indica as afinidades de Cecília com o movimento quando enaltece no autor de *Broquéis* o cuidado formal, o requinte dos vocábulos e a “linguagem deslumbrada diante da dor” sem lamentos nem queixas “Vai, peregrino do caminho santo,/ Faz da tua alma lâmpada de cego,/ Iluminando, pego sobre pego,/ As invisíveis amplidões do pranto”. Fala Cecília:

Cruz e Souza (sic) ficará sendo, inestimavelmente, o iniciador do Simbolismo, entre nós, (...) ele foi o que sentiu a suprema beleza das formas espiritualizadas, e ascendeu aos segredos invioláveis, de que todos os poetas se aflagiram, inutilmente, por essa dolorosa mas luminosa ascensão da intuição mística. Intuição mística: isto é, nenhuma tonalidade religiosa ou filosófica. A simples sublimação do mundo e das criaturas por uma profunda aspiração da virtude <sup>151</sup>.

Não é preciso mais. A passagem é notável por revelar, na avaliação de Cruz e Sousa, tonalidades poéticas encontradas de modo expressivo na lírica de Cecília, não apenas na forma, mas no teor da mensagem que ela própria deseja transmitir, percebendo como virtude “a tendência a assistir com serenidade a decadência do indivíduo, ao fracasso dos sucessos materiais, à ruína das aparências, ao despojamento, à quase involuntária perda de si mesmo” <sup>152</sup>.

A constituição estética de sua obra, onde prevalecem notas de matiz interior, manifesta apreço também pelo Simbolismo de origem lusitana de Eugênio de Castro e António Nobre, este, segundo Antônio Cândido, o último autor português com influência na literatura brasileira, onde elogios aos versos “Longe dos homens maus, dos pecadores,/ Numa herdade do céu, entre charruas,/ A cavar entre simples lavradores,/ Semeando estrelas e plantando luas...” são indicativos do caminho a ser trilhado por ela nos anos seguintes, mantendo em comum sugestões sonoras, gráficas e rítmicas e provocando pensamentos que escapam a uma relação imediata.

<sup>151</sup> MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Rio de Janeiro: Editora Anuário do Brasil, 1929. p. 107.

<sup>152</sup> Op. cit., p. 107.

Já em Eugênio de Castro,

Surpreendem-se musicalidades na construção do verso, como querendo traduzir não mais o visível, o concreto, o palpável, mas o espírito, a irradiação, a essência misteriosa que anima cada forma <sup>153</sup>.

O elogio do Simbolismo refletido em *O espírito vitorioso* será para sempre marca inexorável de Cecília, todavia distanciado da obscuridade de sua raiz francesa e mais condizente com um pós-simbolismo à Valery nos versos de “Cemitério marinho”, provável inspiração dos versos de *Mar absoluto*. Porém, a poeta mantém no léxico marcas de nacionalidade e um modo de dizer que provam sua identificação com o linguajar poético à brasileira, ao qual já fora acusada de faltar. Esse intimismo, aliado ao interesse por aquela matéria que não sem alguma soberba chamamos metafísica, como fala Borges, molda sua artesanaria de maneira singular, ao lado do apuro formal que, a princípio, seria contrário à simplicidade e à leveza de seus versos.

O prosseguimento da linha filosófica de interpretação será uma das bases de Ana Maria Lisboa de Mello para o trabalho *A poesia de Cecília Meireles: encontro com a vida*, que também aborda a filosofia pessoal da própria poeta, examinando sua visão de mundo ao longo da trajetória literária. De que modo sua poeticidade resulta em uma visão determinada, é um dos propósitos da análise, dividida pela autora em quatro partes. A nosso ver, principal é a segunda, em que os subcapítulos são: “O Ser Absoluto – o Um”, “O eterno e o efêmero”, “O exílio terreno” e “O cumprimento do destino”. A ensaísta vê nos poemas de Cecília a influência dos estóicos, numa obra eclética marcada pelo misticismo e pelas religiões orientais.

Outro ponto abordado é o tratamento dado ao tempo, visto como um fluir inexorável que escapa ao controle de todos os seres vivos e lhes dá o sentido de brevidade da vida, no qual as lembranças fazem parte de um passado que não retorna, desvanecendo a vida no momento presente: “Observando a natureza, o Eu poético sente que sua trajetória no mundo fenomênico repete a história de todos os entes que estão no mundo”.

Essa visão das categorias do tempo está dividida, como parte essencial da poética ceciliana, entre um plano superior, transcendente, e um

---

<sup>153</sup> Op. cit., p. 91.

plano inferior, imanente. A idéia de finitude é aceita pela poeta com resignação e tranqüilidade. Visão idêntica condiciona a vida, a existência e o plano terreno a passagens necessárias para o crescimento espiritual, numa poesia que supera “a ilusão de multiplicidade e finitude” <sup>154</sup>.

É dentro do espaço textual que a apreciação espiritualista do mundo, pelos olhos de Cecília Meireles, ganha sentido, diz a autora. Ali, as imagens e a poeticidade cecilianas se constituem a partir da “contemplação e inventário das formas de vida e de existir” <sup>155</sup>. Sobre *Viagem*, a autora do ensaio vê no título da obra que trouxe reconhecimento à poeta não só um termo geográfico, mas também metafórico, em que o eu lírico navega entre mares e navios, buscando um destino que está aliado tanto ao seu próprio eu, como a um fado comum, que une os movimentos de sua alma aos da humanidade.

O papel do símbolo, que tem estreita relação com essa lírica, além das análises dos aspectos imagéticos e da investigação dos mitos, é tema desenvolvido na obra *Poesia e imaginário*, <sup>156</sup> em que a autora vê a influência da tradição literária, religiosa e humanista, manifestando-se através da preocupação central da poética ceciliana, a transcendência. Os estudos da imaginação na obra do filósofo francês Gaston Bachelard, e sua influência sobre Durand, conduzem a base filosófica desse trabalho que investiga as relações entre a lírica e o imaginário.

Um olhar abrangente da matéria poética ceciliana não prescinde de outro elemento importante, a lusitanidade, esta abarcando uma variedade de modos que alcançam o período largo de vai de Camões a Fernando Pessoa, este último, uma influência arrevesada, se podemos dizer, que a poeta tinha dificuldade em reconhecer.

A intenção manifesta pelos nossos modernistas de romper laços com sua pátria-mãe de além mar em busca dos legítimos valores nacionais, conta com

---

<sup>154</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia de Cecília Meireles: encontro com a vida. 155 f. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 48.

<sup>155</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Construções do imaginário na poesia de Cecília Meireles. In:\_\_\_\_. *Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Porto Alegre: FAPA, 2002, p. 22.

<sup>156</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

testemunhos candentes, como os de Ronald de Carvalho (“ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal”, em 1920) e Mário de Andrade (um “paisinho desimportante” para os modernistas, em 1925). Junte-se o juízo de Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde (“Portugal deixou, de todo em todo, de exercer sobre nós qualquer espécie de influência literária” – em 1928), seguido da contundente opinião juvenil de Carlos Drummond de Andrade, que num artigo de 1924 dispara contra os lusitanos ( um “povo que gerou *Os Lusíadas* e morreu”) <sup>157</sup>.

Refutando o que João do Rio chamaria de “onda lusófoba”, em contrapartida às críticas demolidoras sofridas por brasileiros em Portugal, Arnaldo Saraiva questiona se na verdade essa nave chegou a zarpar. Se alguma vez o Eça das *Farpas* modelou o brasileiro como de maus bofes, e José de Alencar queixava-se do desdém português contra nossa incipiente literatura, uma rede de relações que incluía diplomatas, acadêmicos e livreiros, à parte a epistolografia que acusa o trânsito cultural entre escritores de Brasil e de Portugal, corria lateralmente à cizânia.

Alheia à polêmica, Cecília Meireles mantinha larga correspondência com autores lusos, um deles, o de *Literatura brasileira* (1926), José Osório de Oliveira, de quem Mário de Andrade proclama, com algum exagero, que antes dele “a bem dizer, não havia literatura brasileira em Portugal” <sup>158</sup>. Osório era grande admirador da poesia de Cecília, cuja obra conheceu em 1923 através do segundo livro, *Nunca mais... e Poema dos poemas*, e foi o responsável por sua recepção e encontro com poetas portugueses, requisitados por ela na sua primeira visita ao país, em companhia de Correia Dias, no ano de 1934. Trocou larga correspondência com a autora ao longo da vida, e foi dos seus mais próximos amigos em terras lusas <sup>159</sup>.

Uma antologia organizada por ela em 1944, *Poetas novos de Portugal*, faz a apresentação oficial do autor de *Mensagem* aos brasileiros, trazendo entre outros, os nomes de Adolfo Casais Monteiro, Camilo Pessanha, Jorge de Sena, José Régio e Miguel Torga. A obra também circula em Portugal, onde não é bem vista pelo salazarismo, e inverte o caminho de *Viagem*, trazendo ao conhecimento dos lusitanos nomes ainda ignorados, segundo Eduardo Lourenço:

A antologia foi a primeira consagração, com um olhar de fora, da poesia modernista portuguesa, e por meio dela tomei conhecimento também da

---

<sup>157</sup> SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 21.

<sup>158</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>159</sup> GOUVÊA, Leila V. B. Op. cit., p. 37.

poesia de Pessoa, que naquela época ainda era quase desconhecido mesmo em Portugal<sup>160</sup>.

Cecília Meireles foi, provavelmente, a única brasileira a ler a grande obra de Pessoa cerca do período em que foi publicada, escrevendo sobre o autor português, diz Arnaldo Saraiva, “com admirável penetração”<sup>161</sup>. Fala a autora de *Mar absoluto*:

Fernando Pessoa é o caso mais extraordinário das letras portuguesas. Nascido em 1888, possuidor de qualidades líricas tão raras que dulcificam, eternizam a língua em que escreveu, tornando-a um instrumento de delicadeza nova, sensível ao mais abstrato toque, - não se limitou a viver a sua personalidade: desdobrou-se em outras diferentes, mas igualmente poderosas, realizando assim a obra de quatro poetas que fossem igualmente geniais.<sup>162</sup>

É a Pessoa que Cecília dedica seu comentário mais largo, onde faz uma apresentação dos heterônimos e discorre sobre suas distintas “biografias” e *personas* poéticas. Ela opina que, apesar de *Mensagem* ser seu único volume reunido em vida, é o que menos o caracteriza, salientando que o próprio, como poeta, não é “um caso simples; lírico da mais clara essência é, ao mesmo tempo, esotérico, e súbito se faz profético e patriótico”<sup>163</sup>.

Na viagem que fez a Lisboa em 1934, Cecília desejava encontrar-se com Fernando Pessoa. Telefona ao poeta e marca um encontro no café *A Brasileira*, no Chiado. Ela espera por ele das doze às quatorze horas, em vão. Mais tarde, passando pelo hotel onde ela e o marido estão hospedados, Pessoa deixa o volume de *Mensagem*, acabado de sair, com a dedicatória:

À Cecília Meireles, alto  
poeta, e a Correia  
Dias, artista, velho  
amigo, e até  
cúmplice (vide “Águia”,  
etc...),  
na invocação de  
Apolo e de Atena,

<sup>160</sup> GOUVÊA, Leila V. B. Op. cit., p. 22.

<sup>161</sup> SARAIVA, Arnaldo. Op. cit., p. 188.

<sup>162</sup> MEIRELES, Cecília. *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944. p. 38.

<sup>163</sup> MEIRELES, Cecília. *Poetas novos de Portugal*. Op. cit., p. 44.

Fernando Pessoa  
10 – XII – 1934.

De acordo com informações do segundo marido de Cecília, Heitor Grilo, a explicação de Pessoa ao não comparecer foi de que o horóscopo feito por ele naquela manhã não prenunciava bons augúrios <sup>164</sup>.

Apesar de desapontada, é provável que a autora brasileira compreendesse as razões do poeta de *Tabacaria*, segundo colocado entre os dez poemas mais importantes do século XX, seguido de “Cemitério Marinho”, de Paul Valéry <sup>165</sup>. A veia mística de Pessoa não contradiz as inclinações metafísicas da própria Cecília, a que escreveu os versos de “Noções” (...) “Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,/ só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram” (VI, 271), parte dessa poética vista por José Paulo Paes como “uma região de terras altas, mais perto das nuvens que da cidade dos homens lá em baixo” <sup>166</sup>. Afinal, no Rio de Janeiro dos anos vinte, predominava entre a jovem intelectualidade carioca o gosto pela filosofia oriental e pelo culto a Tagore, que ela viria a traduzir <sup>167</sup>.

Cecília finalmente vai conhecer o país que tanto admira no início dos anos cinqüenta, quando viaja para a Índia em companhia do marido, e na ocasião, recebe o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Nova Déli. A longa estada produz frutos tanto na prosa como na poesia, surgindo em 1953 os *Poemas escritos na Índia*. Daí se pode dizer que a alma poética de Cecília Meireles transita entre estes dois oceanos, o Atlântico, reduto por excelência dos navegadores portugueses e divisa de águas com o Brasil, e o Índico, também local privilegiado das caravelas lusas e palco eleito por Camões para a grande epopéia marinha d’ *Os Lusíadas*.

### 3.2 ENTRE AREIAS E NUVENS, A MÚSICA DE SEDA

<sup>164</sup> SARAIVA, Arnaldo. Op. cit., p. 188. O volume faz parte da biblioteca que hoje pertence às filhas de Cecília Meireles.

<sup>165</sup> Em primeiro lugar, está T. S. Eliot, com *The waste land*. Eleição feita pelo jornal FSP, com dez críticos brasileiros. Folha de São Paulo. Caderno Mais! Número 412. 02/01/2000. p. 6. A eleição, vista sem surpresas por Ivo Barroso, um dos críticos, segundo ele atenta para a excelência da poesia modernista, que contribui com o maior número de poemas.

<sup>166</sup> PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 34.

<sup>167</sup> LAMEGO, Valéria. *Itinerário de uma cronista*. In: Dossiê Cecília Meireles. Poesia sempre. Fundação Biblioteca Nacional. Ano 8. nº 12. Mai/2000. p. 234.

“Foi desde sempre o mar”, dizem os versos de *Mar absoluto*, que dentre os volumes de versos da autora, é aquele em que o tema se destaca mais. Entretanto, falar da poética ceciliana é falar, inescapavelmente, de mar. Em suas primeiras obras, como o rejeitado *Espectros*, ao qual se seguiram *Nunca mais...e Poema dos poemas*, e ainda *Baladas para El-Rei*, essa presença não é identificada, porém, a partir de *Viagem*, entra para seu decálogo poético particular como um tema que não seria mais abandonado até as linhas derradeiras de *Solombra*.

Há na carga simbólica do elemento marinho uma identificação ligada de modo imediato com a interioridade melancólica revelada pelo eu lírico nos versos de Cecília, que já aparece como marca indelével em *Viagem*, continua com *Vaga música*, para alcançar o ponto máximo em *Mar absoluto*. Em *Retrato natural* essa presença é mais tênue, mas sobressai novamente três anos depois nas páginas de *Doze noturnos de Holanda*. Nesse espaço, há volumes em que ela se dedica a outros temas, como a poesia dos trovadores inspirada no *Amadis de Gaula*, de *Amor em Leonoreta*, e os longos anos dedicados à pesquisa que resultaram no *Romanceiro da Inconfidência*.

Aqui é preciso voltar ao juízo de Mário de Andrade, que faz um reparo a *Viagem* em *O empalhador de passarinho*, onde ele clama por uma indicação das datas em que os poemas foram escritos <sup>168</sup>. Para se referir a essa composição aleatória da obra, Mário usa como metáfora a expressão “bordado búlgaro que nem sempre me pareceu feliz” <sup>169</sup>, impossibilitando uma leitura de seu desenvolvimento, e do que ele chama de “viagens exteriores”.

O problema não se restringe apenas a esse volume. Nos demais, salvo indicativo do ano de edição, nada consta sobre as datas em que os poemas foram escritos. A organização da obra póstuma por Darcy Damasceno tentou amenizar o problema, anotando sempre que possível, as datas, ou o ano, nas edições estabelecidas por ele. Contudo, voltando ao pai de *Macunaíma*, a escolha por Cecília do método casual não permite uma análise do tema, as metáforas do mar, dentro de um desenvolvimento cronológico. No entanto, seu vocabulário marítimo de eleição está semeado ao longo da maior parte do volumes publicados, modificando-se, atenuado, apenas em *Solombra*, um ponto ao qual vamos fazer reparo.

---

<sup>168</sup> Nos poemas de *Viagem*, as datas estariam entre 1927 e 1935 (Nota da A.).

<sup>169</sup> ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 165.

Mas é perceptível que na obra de Cecília, ao longo dos anos, os poemas poderiam ser organizados formando certos núcleos, por conta de um caráter intrínseco, que Mikel Dufrenne chamaria de “espectro de palavras”, revelando em escritos publicados em datas diversas, uma definição estética característica que permite reuni-los em conjuntos denunciando termos, espaços, metros e ritmos afins.

Assim, em nossa percepção particular da poética ceciliana, a partir de seu primeiro livro, *Espectros*, até o último, publicado um ano antes de falecer, que é *Solombra*, ela poderia ser dividida em cinco grandes blocos estéticos, a saber: o primeiro deles, o da fase inicial sob influência parnasiana, *Espectros* (1919), e os demais, que já mostram influência do influxo simbolista, a saber, *Nunca mais...* e *Poema dos Poemas* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), *Cânticos* (1927) e *Morena, Pena de Amor* (1939)<sup>170</sup>. Como sabemos, essa fase foi rejeitada por Cecília mais tarde.

O segundo é o grande período de *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), e onde incluímos *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955) e *Canções* (1956). Aqui a autora alcança sua maturidade poética e o mar se torna o centro irradiador de sua poesia. O terceiro, o da poesia iluminada de *Retrato natural* (1949), *Poemas escritos na Índia* (1953) e *Poemas Italianos* (1953-1956), quando o influxo terreno se torna mais presente e seus versos, mais solares. O quarto, a poesia de inspiração trovadoresca e religiosa, com *Amor em Leonoreta* (1951), *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955) *Romance de Santa Cecília* (1957) e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957). E o derradeiro, cujos títulos são *Doze Noturnos de Holanda e O Aeronauta* (1952), *Metal rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), marcado pelo desvanecimento cada vez maior dos dados sensíveis, e que alcança o cume no último volume.

Se a divisão do primeiro e do quarto grupos talvez não suscite controvérsias, incluir no segundo grupo *Romanceiro da Inconfidência* e *Canções*, sem a presença de obras como *Retrato Natural* pode ser mais difícil. Nossa argumentação é de que já em *Mar absoluto*, Cecília publica “Este é o lenço” (MA,

<sup>170</sup> Segundo Antonio Carlos Secchin, Darcy Damasceno datava o volume de 1939; até 1953, data do *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília anunciava o lançamento do livro, o que nunca se concretizou em vida da autora. Sua primeira edição data de 1973, e ele encontra-se no volume 6 das *Poesias completas* organizadas por Damasceno. In: SECCHIN, Antônio Carlos. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (Org. Antônio Carlos Secchin). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 170.

473) e em *Retrato Natural*, “Balada de Ouro Preto” (RN, 648), insinuando a gestação do poema sobre a Inconfidência. No caso de *Canções*, entendemos que esse volume constitui uma reunião de poemas que por qualquer motivo a autora deixou reservados, mas que pertencem ao mesmo grupo estético.

No caso do terceiro grupo, com *Retrato Natural*, *Poemas escritos na Índia* e *Poemas Italianos*, percebemos uma nota diferenciada que migra da atmosfera soturna e tristonha característica de seus versos oceânicos para adentrar a terra, com temas pastoris privilegiando a vida na natureza. As mesmas notas são perceptíveis nos outros dois volumes. Aqui, o apêndice denominado “Os dias Felizes”, que consta em *Mar absoluto*, com certeza ficaria mais bem integrado.

O quarto grupo, com a poesia temática de inspiração religiosa, julgamos que dispensa maiores comentários.

Quanto ao quinto grupo, de *Doze Noturnos de Holanda* e *O Aeronauta*, *Metal rosicler* e *Solombra*, nele transparece uma nítida mudança de tom. Cecília Meireles pode contar, mesmo em seus livros renegados, com alguns versos de grande inspiração, numa lírica que joga de modo admirável com as palavras, as imagens e os sons - os *sense* e *sensa* de Marcus Hester. Mesmo temas como a perda, a morte, os afogados, transfiguram-se numa aura nova e surgem nos poemas transformados, num olhar mais afastado do pavor da civilização ocidental sobre esses temas e mais próximo da perspectiva do Oriente, onde são vistos como parte do grande ciclo da vida.

Ela, que para Alfredo Bosi é a poeta que melhor trabalhou os metros breves <sup>171</sup>, faz música quando escreve versos, mesmo que os temas sejam tristes, mas no quinto grupo, julgamos que o caso é diferente. A forma cuidada se mantém, mas a sonoridade é mais surda, menos melodiosa, a plasticidade das imagens se transforma, e os poemas ganham um ritmo novo que se aproxima mais da estética modernista, explicando porque em alguns manuais é listada ao lado dos grandes nomes desse movimento.

Alguns dos mais assombrosos poemas cecilianos fazem parte desse grupo, estrofes que dizem “Como as ervas do chão, como as ondas do mar,/os acasos se vão cumprindo e vão cessando./Mas, sem acaso, o amor límpido e exato jaz” (SO, 1270). Nesse volumes, sobressaem os poemas de estro modernista, ainda

---

<sup>171</sup> BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 461.

que a liberdade da forma seja apenas aparente, e para isso basta uma leitura mais cuidadosa dos versos de *Solombra*.

Contudo, queremos reiterar que a divisão acima obedece apenas à nossa percepção particular da obra de Cecília Meireles, e sob um enfoque estético, afastado do cronológico, na impossibilidade de se poderem confirmar nossas hipóteses. Esse árduo trabalho ainda está por fazer.

### 3.2.1. A Epopéia de *Viagem* (1939)

A *Viagem* de Cecília Meireles, já referida no título do volume vencedor do prêmio da Academia, é entendida por David Mourão-Ferreira como termo que alude a uma “noção de ‘espaço’ – percorrido ou sucessivamente habitado -, com a referência explícita a ‘lugares’ concretos”<sup>172</sup>. Tal observação pode ser correta, mas com a maturidade poética alcançada no livro, essa lírica privilegiou um *locus* por excelência, o mar. Toda a obra de Cecília - da qual podemos dizer que liga autor e eu lírico de modo muito estreito – é uma escrita poematizada de uma viagem interior, independente do espaço situado. Ali, a dimensão real do objeto se apaga para ceder lugar a uma recriação do mundo que alguns já descreveram como alucinatória. Para Ana Mello, *Viagem* (1939)

(...) marca o início de uma trajetória segura nos domínios de um lirismo sem fronteiras estéticas e temporais, com predileção pelas indagações de ordem metafísica, expressas através da harmonia entre ritmos e expressões simbólicas afinadas com a tradição, com ressonâncias míticas e místicas e, ao mesmo tempo, em sintonia com a modernidade pelo ecletismo das fontes, o diálogo com seus predecessores e contemporâneos, bem como pela liberdade formal.

<sup>173</sup>

Tal se comprova já nos primeiros versos de *Canção* (VI, 243):

“No desequilíbrio dos mares,/as proas giravam sozinhas.../Numa das naves que afundaram/é que tu certamente vinhas”.

No primeiro verso, a analogia entre os termos ‘desequilíbrio’ e ‘mares’, sugere por meio do *insight* um mar revolto, de ondas encapeladas, formando a idéia da tempestade. No segundo verso, referindo-se à parte dianteira do navio, a

<sup>172</sup> MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das letras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1964. p. 154.

<sup>173</sup> Op. cit., p. 246.

sinédoque em ‘proas’ que navegam sem rumo, estabelece o sentido de nau desgovernada, sem piloto, confirmado pelo naufrágio percebido em ‘afundaram’, finalizado com o fatal verbo no pretérito imperfeito, ‘vinhas’.

A formação da imagem do naufrago e do navio abandonado segue-se naturalmente, sem grande esforço, após a leitura dos versos, e ainda não implica um significado metafórico, mas ele se abre na segunda estrofe:

“Eu te esperei todos os séculos,/ sem desespero e sem desgosto,/ e morri de infinitas mortes/ guardando sempre o mesmo rosto/”.

A impossibilidade humana de aguardar por um período de tempo tão longo, sem a decrepitude do corpo, e morrendo várias vezes, resulta no *insight* que afasta o sentido literal para repor o significado metafórico, permitindo substituir os termos dos versos pela idéia nova do período de tempo infinito que dura uma espera dolorosa:

“Quando as ondas te carregaram,/ meus olhos, entre águas e areias,/ cegaram como os das estátuas,/ a tudo quanto existe alheias/”.

Na terceira estrofe, a imagem do afogado é nítida entre as ondas, seguindo-se a metonímia que posiciona o eu lírico entre terra e água, e aqui não sabemos se há um sentido literal de alguém que observa da praia, ou se é metáfora para situá-lo entre dois mundos. A comparação com o olhar das estátuas revela na imagem aquele que olha e não vê, indicando um desapego por todas as coisas após a perda:

“Minhas mãos pararam sobre o ar/ e endureceram junto ao vento,/ e perderam a cor que tinham/ e a lembrança do movimento”.

Nessa estrofe a poeta volta à comparação anterior com a estátua para retomá-la como metáfora, onde a imagem do corpo endurecido nos conduz à idéia que identifica imobilidade com desinteresse, num retrato físico desse abatimento interior:

“E o sorriso que eu te levava/ despreendeu-se e caiu de mim:/ e só ele talvez ainda viva/ dentro dessas águas sem fim”.

Na conclusão do poema, Cecília prossegue com a idéia da inércia através do sorriso que cai do rosto como uma máscara, adereço mortuário que afunda nas mesmas águas do afogado, levando consigo uma parte do eu lírico, talvez a última a permanecer viva. No poema, a imagem está dividida entre o oceano agitado onde está o afogado e o eu lírico que observa da praia, e possibilita uma leitura metafórica

dividindo entre terra e mar o mundo dos vivos e o mundo dos mortos; este, de águas infinitas que repartem o olhar do observador com a terra, onde a dor da separação o petrifica como as estátuas. Ele está em terra, porém uma parte de si mesmo foi levada pelas águas junto com o afogado, oportunizando a metáfora da perda dolorosa.

“Anunciação” (VI, 230) é um poema em que sobressai a afeição de Cecília pela música em versos de uma melopéia encantatória, semelhantes ao suave balanço de um barco no mar:

“Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,/ que apenas embala a noite e balança as estrelas noutra mar.//Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro, /com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.//”

“E o vento bate nas cordas, e estremecem as velas opacas, /e a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde./Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas.//”

“Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos; /e as cordas partidas andarão pelos ares dançando à toa.//”

O espaço marítimo aqui é lugar de passagem para a transcendência, situado entre terra e céu, onde os homens navegam até chegar ao outro lado, o espiritual. Na embarcação de metal dourado o valor intrínseco das coisas materiais é questionado, adaptando-se a impressão generalizada de desfazimento aos extensos versos livres com ausência de rimas, e demonstra o temor do eu lírico de que seus versos também se desfçam.

O ambiente está colocado de maneira sofisticada e intercala na mensagem impressões de beleza e de fragilidade vaporosas, expressando um sentido geral de apagamento em que o som da música é sutil <sup>174</sup> e, como vai tudo o mais, vai desaparecendo aos poucos; quando o poeta coloca ênfase em palavras como “frouxa”, “trêmula”, “fino”, “opacas”, “suspensos”, “à toa”, “partidas”, assume

---

<sup>174</sup> Margarida Maia Gouveia nota a recorrência em Cecília Meireles de termos relativos aos gêneros, instrumentos, e à música em geral: “canção, canto, cantiga, cantiguinha, cantar, balada, serenata, viola, piano, harpa, música”, acrescentando que alguns deram títulos a poemas ou livros, como *Baladas para El-Rei*, *Vaga música*, *Cânticos*, sem esquecer os oratórios, *Oratório de Santa Clara* e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*. Cecília constrói a música de seus versos com rimas, aliterações, assonâncias, por meio do alongamento das palavras, da “duração”, da “intensidade”, jogando com sílabas fracas e fortes e com o timbre. In: GOUVEIA, Margarida Maria. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

um tom de aniquilamento gradual em que é perceptível a ação do tempo roendo tudo, e também o que é belo e é precioso. De certa maneira, é uma estetização da morte.

A fala do eu lírico está dividida entre presente, no qual ele atua como testemunha, e futuro, sobre o qual faz um vaticínio, separados pelas palavras que iniciam os versos numa súplica, *Toca essa música de seda*, dividindo a canção do poeta entre os dois mundos, material e espiritual. A melodia das ondas, que toca frouxa e trêmula e na água alcança também as estrelas que balançam *noutro mar*, será mais tarde apenas uma *música de sombra*, pois as metáforas separam os dois espaços entre som e silêncio, movimento e imobilidade, colorido e incolor, carne e pó.

“Cessará essa música de sombra, que indica apenas valores de ar./Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.//”

“E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,/e em navios novos homens eternos navegarão.//”

A opacidade mostrada ao fim do poema transmite a sensação de que o barco e seus lúgubres tripulantes já chegam ao fim de sua viagem, transitando entre vida e morte, num lirismo triste que marca a preocupação de Cecília Meireles com o fenecer e o inexorável.

“Canção” (VI, 237) é um dos poemas mais conhecidos de Cecília, e em seus versos o eu lírico revela uma dor profunda, causada pela renúncia de um desejo, explorando ao máximo as possibilidades sensoriais num misto de agonia e beleza,

“Pus o meu sonho num navio/e o navio em cima do mar; - depois, abri o mar com as mãos,/para o meu sonho naufragar.//Minhas mãos ainda estão molhadas/do azul das ondas entreabertas,/e a cor que escorre dos meus dedos/colore as areias desertas.//”

“O vento vem vindo de longe,/a noite se curva de frio;/debaixo da água vai morrendo/meu sonho, dentro de um navio...//Chorarei quanto for preciso,/para fazer com que o mar cresça,/e o meu navio chegue ao fundo/ e o meu sonho desapareça.//”

“Depois, tudo estará perfeito:/praia lisa, águas ordenadas,/meus olhos secos como pedras/ e as minhas duas mãos quebradas.//”

Nos primeiros versos de *Canção*, o estágio da assimilação predicativa indica a materialização de “sonho”, e a indicação do eu lírico de que é colocado um navio sobre o mar, para depois abri-lo, conduzindo ao naufrágio.

A impossibilidade de tomar um desejo nas mãos já proporciona um primeiro sinal que suspende o sentido literal no verso, acrescentando o fator onírico a vontade manifestada pelo eu lírico.

Como ‘sonhos’ é substantivo abstrato, a formação da imagem nos deixa perceber navio, mar e um par de mãos. Nessa primeira quadra, a metáfora é clara quanto à decepção do eu lírico de um desejo cujo cumprimento é impossível.

Na segunda quadra, o recurso da cor que escorre das palmas deixando azulada a orla marítima guarda dentro dos versos uma ligação estreita da água com o eu poético, onde a cor azul líquida que escorre das mãos intersecciona dois sentidos, visão e tato. Como uma das características da água é ser incolor, o azul que escorre das palmas acende um sinal para o leitor da impossibilidade de leitura literal desses versos. O azul do oceano e o azul de um tinteiro não são o mesmo azul, diz o bom senso. Mas por analogia, eles são a mesma cor. A essa constatação se junta a imagem das mãos onde pinga água do mar numa doação simbólica, e profundamente poética, dessa faculdade de ser azul.

Na terceira quadra, suas dores têm a natureza como companheira na personificação da noite e do sonho alinhados à morte e ao sofrimento. A promessa de tantas lágrimas que farão crescer o mar, soçobrando navio e sonho, indica, mais que firmeza, um desgosto profundo que só terá fim com a transformação da imagem nos versos finais. Neles, o eu lírico fica distante do mar de águas calmas, está na praia lisa, e a aridez dos olhos comparados a uma secura de pedra contrasta com as mãos, antes molhadas do azul, e agora partidas. Os versos terminam com a metáfora que indica uma busca incansável para a cura de uma dor infinita, expressando uma interioridade muito cara à poética ceciliana.

“Corpo no mar” (VI, 266) continua o tema, agora sob uma perspectiva de imobilidade onde a metáfora é formada por adjetivos apontando para esse estado de inércia mantido nos versos seguintes:

“Água densa do sonho, quem navega?/Contra as auroras, contra as baías,/barca imóvel, estrela cega//

O poema opõe aos substantivos tocados pela beleza, como estrela e auroras, atributos disfuncionais que os tornam inúteis. A empreitada da viagem malogra, pois cada objeto apresentado se quebra ou acidenta:

“Bate o vento na vela e não a arqueia./-Não foi por mim!/Partiram-se as cordas, rodaram os mastros,/os remos entraram por dentro da areia...//Os remos torceram-se, e trançaram raízes./- Inútil forçá-los – alastram-se, fogem/na sombra secreta de eternos países...//Mudou-se a vela em nuvem clara!/Choraram meus olhos, minhas mãos correram.../- Alto e longe! – Não foi por mim...//”

Na quinta estrofe, o corpo do naufrago está dentro da barca, e a poeta substitui a fórmula gasta, “à mercê das ondas”, por outra palavra para referenciar o estado indefeso:

“E apenas pára/ um corpo na barca vazia, / à mercê das metamorfoses,/ olhos vertendo melancolia...//O vento sopra no coração...//”

“Ah! sobrevive o mar no meu ouvido.../Marinheiro! Marinheiro! //”

Nos últimos versos, “(Ilhas... Pássaros... Portos... – nesse ruído./ - O mar!... O mar...! O mar inteiro!...)//Mas é tempo perdido!” recupera-se uma amostra tênue da vida, da natureza e da segurança do cais - de tudo que contém; porém, um lamento derradeiro clama pela inutilidade de se voltar atrás.

Na verdade, dentro da perspectiva universalizante da poética ceciliana, o que a união de imagem e metáfora propõe é quão pouca margem de manobra há, tanto para o marinheiro do poema quanto para o homem, no sentido lato, diante de um destino que não controlam. Na leitura dos olhos melancólicos, cabe tanto o desencanto como a tristeza dessa autoconsciência.

Já em “Noções” (VI, 271), há uma postura menos dolorida e mais meditativa, com o desdobramento do eu lírico no duplo, dividido pela longa distância que há entre nossos desejos e as nossas reais possibilidades: “Entre mim e mim, há vastidões bastantes/para a navegação dos meus desejos afligidos”.

Os versos continuam com uma imagística inusitada:

“Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos. /Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge...//Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,/só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram//”.

Aqui as metáforas multiplicam-se ao longo dos versos, a cada palavra que se acrescenta. Se a aproximação dos termos ‘vastidões bastantes’,

“navegação’, ‘desejos afligidos’, projeta a imagem de um espaço largo, necessário para conter as frustrações do eu lírico no ambiente marinho, os navios espelhados salientam o quanto essa navegação é cuidadosa. O reflexo da água no espelho continua com ‘lâmina’, induzindo à visão da faca e a lembrança do fio que corta, mas também reflete. A travessia perigosa é como uma briga de facas, onde o lutador ‘arrisca’, ‘investe’ [investiga], ‘atinge’. É interessante notar como a leitura isolada do verso o transfere para outro contexto, contudo, o espaço retorna à água na estrofe seguinte.

Em ‘sonhos exposto à correnteza’ se repete o sentido do primeiro verso, ‘navegação dos meus desejos afligidos’. E a seguir, o queixume do poeta é metáfora para o desgosto com a falta de sentido da vida, na sinestesia que explora o paladar ao evocar o sabor.

O poema é um jogo de espelhos – um tema muito ao gosto de Cecília Meireles - aonde o eu lírico mira sua vida: “Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a./Minha virtude era esta errância por mares contraditórios, e este abandono para além da felicidade e da beleza”.

A inútil procura por respostas finaliza com a deprecação:

“Ó meu Deus, isto é a minha alma:/ qualquer coisa que flutua sobre o meu corpo efêmero e precário,/ como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...//”.

Numa comparação admirável unem-se alma e vento, corpo e areia, comungando homem e natureza, na imagem que nos transporta de volta à terra, sentindo soprar a brisa. Para Ana Mello, essa é uma uma poeticidade que privilegia os aspectos imagéticos, divididos entre um mundo imanente e um transcendente, e que dá importante papel ao símbolo:

No emprego dos pares simbólicos – água-mar/areia; noite/dia; céu/terra – observa-se que os símbolos de transcendência (água-noite – céu) são os mais utilizados pela Autora, sendo que seus opostos, empregados com menos frequência, servem fundamentalmente para caracterizar a diferença de planos e reconhecer a existência de uma realidade sobre-humana, em contraposição à qual o plano da areia, dia ou terra é mera ilusão.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A poesia de Cecília Meireles: encontro com a vida*, 1984. 152 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUCRS, 1984. p. 72.

Mas há ainda uma metáfora do fim, notabilizada pelo grupo de palavras inconsúteis, ‘flutua’, ‘efêmero’, ‘precário’, ‘passivo’, que, no resquício da imagem, nos dá apenas o vazio.

“Sereia” (VI, 279) já mostra uma poesia menos melancólica, centrada na figura do ser mitológico metade peixe, metade mulher, dividido entre dois mundos, terra e água, e inspirado nas cantigas galaico-portuguesas. Os versos contam com as mesmas quatro estrofes, ou cobras, do seu formato costumeiro:

“Linda é a mulher e o seu canto,/ ambos guardados no luar./Seus olhos doces de pranto/ - quem os pudera enxugar/devagarinho com a boca, /ai!/ com a boca, devagarinho...”

O tom do eu lírico exalta a formosura sensualizada da sereia, já indicada pelo título, muito bela, cantando à luz da lua. Ela chora lágrimas doces, e não salgadas, impelindo à vontade de enxugá-las de mansinho com beijos, e conjuga beleza com melancolia. Na doçura das lágrimas, o poema metaforicamente edulcora a mulher-peixe quando empresta aos olhos, e através do paladar, uma característica que resulta num adjetivo abstrato do ser, a meiguice da sereia. Os últimos versos funcionam como refrão, repetidos em forma invertida, com os ‘ais’ peculiares a essas cantigas reforçando o sofrimento do cantador. A graça e as lágrimas doces acentuam, de modo terno, a tristeza de sua figura:

“Na sua voz transparente/giram sonhos de cristal./Nem ar nem onda corrente/ possuem suspiro igual,/ nem os búzios nem as violas,/ai!/nem as violas nem os búzios...”

Como a voz tem timbre, mas não tem cor, e o giro de sonhos de cristal é uma impossibilidade em termos concretos, no estágio da assimilação predicativa tais termos são percebidos como tributos à voz da sereia, vistos como elogios ofertados pelo eu lírico ao canto que nem búzios, nem violas, são capazes de igualar. A dimensão pictórica acrescenta à figura da sereia cantora as pequenas conchas e a guitarra, incapazes de soar como essa voz encantatória. Os búzios são ainda um atributo dos Tritões, e lugar de nascimento de Afrodite, simbolizando aqui seu uso como instrumento musical e sua relação com águas primevas.

O cantar que enfeitiçou os marinheiros de Ulisses aparece com a sinestesia, evocada através da visão num manejo hábil da poeta, que alinha esses versos em imagens abstratas e sem uso da cor, reafirmando novamente a qualidade dessa voz, comparada ao vento, ao som de búzios e de violas. Com a adesão das

conchas aos instrumentos musicais, formando uma orquestra inusitada, temos um auxílio maior na composição da imagem que, no entanto, continua limpa, quase incolor. Nessa segunda estrofe, o eu lírico continua a louvar os vários atributos da mulher-peixe, obedecendo ao esquema da poesia trovadoresca.

“Tudo pudesse a beleza,/ e, de encoberto país,/ viria alguém, com certeza,/ para fazê-la feliz,/ contemplando-lhe alma e corpo,/ ai!/ alma e corpo contemplando-lhe...”.

Como nas fábulas de princesas encantadas, também a sereia espera por alguém que vem de longe, enfeitiçado por sua beleza, num tom condicional, ‘tudo pudesse’, para, no encadeamento, corroborar a sua crença, ‘viria’ ‘com certeza’ na realização desse desejo, mantendo o tom dubitativo quanto ao futuro, como é usual nas terceiras estrofes dos poemas trovadorescos.

Os últimos versos contêm a metáfora da dupla beleza, da inteireza do ser que é belo de corpo e espírito, pois a impossível contemplação da alma induz o leitor a pensar numa abstração desse conhecimento que permita admirar também o ser interior. A *epoché* suspende o sentido usual de ‘contemplar’ para adequá-lo à percepção de um ‘ver’ espiritual das qualidades intrínsecas da sereia.

“Mas”, na quarta estrofe, inicia o “momento de recuperação do trovador”<sup>176</sup>: “Mas o mundo está dormindo,/ em travesseiros de luar./ A mulher do canto lindo/ ajuda o mundo a sonhar,/ com o canto que a vai matando,/ ai!/ E morrerá de cantar”.

Na interpretação dos ‘travesseiros de luar’ é necessário recorrer ao simbolismo da lua como princípio do feminino<sup>177</sup>, que permite a leitura do verso como metáfora do cantar que adormece o mundo. Nos últimos versos há uma intersecção da *persona* da sereia com o eu lírico, também ele um cantador, na profecia de que o canto lhe custará a morte.

Em “Sereia”, Cecília compõe um metapoema sob a perspectiva de um ser mitológico, famoso pelo poder de encantar até causar a morte, como ocorre aos marinheiros de Ulisses na Odisséia. Porém, esse feitiço que consome quem o ouve também arrasta a figura do próprio aedo, por conta do sacrifício necessário quando escolhe doar a vida ao seu canto.

<sup>176</sup> SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 49.

<sup>177</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Op. cit., p. 561.

### 3.2.2 O sopro de uma *Vaga música* (1942)

Em *Vaga música* (1942), Menotti del Picchia vê “o desdobramento mais pleno de *Viagem*, mais enriquecido de substância poética”<sup>178</sup>. Outra parte da crítica ressalta a abrangência de ritmos líricos variados como uma das principais características da obra, “clássica pela nitidez e pelo equilíbrio de suas arquiteturas métricas; moderna porque inteligível à sensibilidade atormentada destes tempos”<sup>179</sup>. Para João Gaspar Simões, é a partir de *Vaga música* que a poeta começa a se afastar da musicalidade lusíada apresentada em *Viagem* e se torna mais consciente do valor fonético da poesia à moda do Brasil<sup>180</sup>.

O primeiro título escolhido é “Epitáfio da navegadora” (VM, 328), que nos dá uma direção dos pensamentos do eu lírico no poema iniciado em tom reflexivo, “Se te perguntarem quem era/ essa que às areias e gelos/quis ensinar a primavera” nos versos compostos na *terza rima* oriunda de Dante, uma tradição seguida por Chaucer, Byron e T. S. Eliot. Ao emparelharmos “areias”, “gelos” e “primavera”, temos três texturas diferentes e ainda, estados físicos distintos que, acoplados ao verbo “ensinar”, rejeitam a nossa leitura em sentido literal. O estágio inicial de “ver e pensar”, como diz Ricoeur, conduz à percepção de “primavera” através dos “lugares comuns associados” de I. A. Richards, como a estação das flores – no plural.

Então, agora temos “areias”, “gelos” e “flores” no estágio da dimensão pictórica, onde esses elementos verbais controlam a formação das imagens induzindo também a uma apreensão do sentido tátil. Separa a aspereza mineral da areia e a frieza da água gelada como menos agradáveis à sensação que as pétalas de uma flor, formando a metáfora.

No estágio da referência dividida, o significado banal da água e da areia cede à suspensão do juízo com a *epoché*, permitindo a construção do tecido metafórico ligado a uma perspectiva renovada, onde se introduz uma idéia nova ao alinhar esses dois elementos àquilo que é frio e desagradável nas relações entre os seres humanos. A isso, podemos também associar um aspecto descolorido. A

<sup>178</sup> PICCHIA, Menotti del. Sobre *Vaga música*. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958. p. 45.

<sup>179</sup> PIMENTEL, Oscar. Cecília e a poesia. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985. p. 39.

<sup>180</sup> SIMÕES, João Gaspar. Fonética e poesia ou o *Retrato Natural* de Cecília Meireles. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958. p. 53.

metáfora espelha um desejo de renovação através das tonalidades, do perfume e da beleza trazidos com as flores quando chega a primavera, no entanto, o uso dos verbos no passado e o fato de ser uma elegia fúnebre refletem o destino malogrado desse projeto.

Seguem os versos: “e que perdeu seus olhos pelos/ mares sem deuses desta vida,/ sabendo que, de assim perdê-los, //ficaria também perdida;/ e que em algas e espumas presa/ deixou sua alma agradecida.”

As duas estrofes seguintes ainda expõem essa visão desesperançada, que perde os olhos <sup>181</sup> e a si mesma em “mares sem deuses”. Óculos se perdem, mas não os olhos, pois a perda da visão é aqui metáfora de um dano maior sofrido pelo eu lírico.

Nas quarta e quinta estrofes, “essa que sofreu de beleza/ e nunca desejou mais nada;/ que nunca teve uma surpresa//em sua face iluminada,/ dize: “eu não pude conhecê-la,/ sua história está mal contada,//mas seu nome, de barca e estrela, foi: SERENA DESESPERADA”.

É no último verso que está a metáfora da dicotomia do eu lírico, dividido entre barca e estrela. O nome, que por excelência designa e constitui o ser, é marcado pelo simbolismo da barca, presente em todas as civilizações, de conduzir a morte, e cujo exemplo mais conhecido é a de Caronte, na mitologia grega. Para Bachelard, antes de se lançarem ao mar, os antigos colocavam os ataúdes na água, fazendo da barca a primeira viagem, e não a última, “só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. (...) e “o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses” <sup>182</sup>.

A estrela guarda o simbolismo da iluminação, do brilho do espírito, em vários livros da Bíblia. O último verso do poema revela no verbo “foi” um tempo passado, combinado ao oxímoro da “serena desesperada”, dividindo o ser entre aparência e essência. O que a metáfora do nome definido por este eu poético como “de barca e estrela” resume, portanto, é sua estreita aderência a tudo que cerca a obscuridade, a finitude e a morte, de um lado, e o brilho do espírito, a iluminação e a eternidade, de outro.

---

<sup>181</sup> Os olhos, segundo os vitorinos, têm duas funções, uma intelectual e uma amorosa. A expressão *olho do espírito* ou *do coração* também está assinalada em Plotino, Santo Agostinho e São Paulo. IN: CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 654.

<sup>182</sup> BACHELARD, Gaston. O complexo de Caronte. In: \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 77.

A perspectiva heideggeriana do homem como um ser marcado para a morte também está presente no poema seguinte, “O rei do mar” (VM, 329):

“Muitas velas. Muitos remos./Âncora é outro falar.../ Tempo que navegaremos/ não se pode calcular./ Vimos as plêiades. Vemos agora a estrela Polar./ Muitas velas. Muitos remos./ Curta vida. Longo mar.”

Os artefatos náuticos como velas, remos, âncoras, seguem o título definindo o espaço do poema. Antes de formar a metáfora, eles funcionam como metonímia do barco que navega, não se sabe por quanto tempo. As reticências depois de “âncora” dão o sinal de alerta para a abertura do significado oculto dos versos. Ao invés da tripulação nos barcos, são apresentados as velas e os remos. As velas têm destino mais fácil, são levadas pelo vento, já os remos, necessitam de força, num paralelo com a sorte dividida que o destino nos envia. Estabelecida a metonímia, acrescenta-se ao estágio inicial da proporcionalidade a dimensão pictórica que nos dá uma imagem bastante clara dos instrumentos marítimos. Com “âncora”, alcançamos o estágio da referência dividida que separa o aspecto utilitário do objeto daquele proporcionado pela bifurcação do sentido, fazendo nascer a metáfora do imóvel – leia-se aqui, estático, sem vida e sem movimento. Esses três termos fazem a analogia entre a âncora e a morte, o fim da viagem e o fim da vida.

No poema noturno, os navegantes avistam as Plêiades e a estrela Polar. As primeiras, também chamadas de Sete Estrelo <sup>183</sup>, na mitologia grega eram as filhas de Atlas e Pleione. Cansadas de serem perseguidas por Órion, pediram a Zeus que as transformasse em estrelas. Formam uma constelação que pode ser vista nos hemisférios Norte e Sul. Mas talvez a principal referência do poema tenha sido o livro de Amós: “Ele que faz as Plêiades e o Órion, que transforma as trevas em manhã, que escurece o dia em noite, que convoca as águas do mar e as despeja sobre a face da terra, Senhor é o seu nome!” (Am 5-8); ou talvez, o Livro de Jó, onde há duas referências ao Sete Estrelo e à constelação de Órion. Sobre a estrela Polar, é a única que permanece fixa no firmamento em relação ao eixo da terra, e desde tempos imemoriais serve como guia aos viajantes. Como os navegadores já passaram pelas Plêiades, vistas nos dois hemisférios, e agora alcançam a estrela

---

<sup>183</sup> Há lendas indígenas brasileiras referentes à criação do “Sete Estrelo” (vide *Mundo da criança: a vida em vários países*. Vol. 5. p. 129, onde o nascimento da constelação é explicado pela subida ao céu dos filhos negligenciados de uma índia.

Polar, vista somente no hemisfério Norte, logo, eles seguem na direção norte, rumo ao alto.

“Por água brava ou serena/ Deixamos nosso cantar, vendo a voz como é pequena/sobre o comprimento do ar./ Se alguém ouvir, temos pena:/ só cantamos para o mar...”

Na estrofe seguinte, é abordada a herança deixada para trás, e o cantar do poeta é metáfora do resumo dessa existência, medida em ar.

“Nem tormenta nem tormento/ nos poderia parar./ (Muitas velas. Muitos remos./ Âncora é outro falar...) /Andamos entre água e vento/procurando o Rei do Mar.”

Na última estrofe, uma singela vogal faz a diferença entre a angústia e a procela, tormento/tormenta, incapazes de alterar esse destino inexorável. Da água para o vento, os dados sensíveis vão se desvanecendo, e o verso segue entre parênteses, concluindo lentamente. A procura pelo “Rei do Mar”, a essa altura, para Cecília Meireles, a poeta que viveu pelo eu lírico, já terminou. Nós, porém, dele ainda nada sabemos.

“Mar em redor” (VM, 330) consta de um terceto, um quarteto, e um quinteto, monólogo do eu lírico clamando sem resposta, “Meus ouvidos estão como conchas sonoras:/ música perdida no meu pensamento,/ na espuma da vida, na areia das horas...”

Aqui voltam as conchas e seu simbolismo ligado à audição, tão importante para o aedo. Se “espuma da vida” conduz a uma leitura metafórica que resulta numa imagem pouco clara, “areia das horas” nos dá a visão mais real da ampulheta, esse relógio milenar por onde o tempo escorre de modo implacável, numa tristeza marcada pelas reticências.

“Esqueceste a sombra no<sup>184</sup> vento./ Por isso, ficaste e partiste,/ e há finos deltas de felicidade/ abrindo os braços num oceano triste.”

A abstração do verso segue direto ao metafórico, pois só a materialidade permite a sombra<sup>185</sup>. O alheamento do ser que deixou o eu lírico esquecido no vento conduz a essa força elementar da natureza, tão liberta, ligada ao sopro e aos

<sup>184</sup> Aqui há uma gralha. Na comparação com a versão da *Obra poética* editada pela Nova Aguilar em 1958, consta, na página 144, “Esqueceste a sombra no vento”. Porém, como na edição que nos serve de base o verso faz menos sentido, “Esqueceste a sombra do vento”, optamos pela primeira (Nota da A.).

<sup>185</sup> Uma das explicações para a ausência de sombra é a libertação das limitações da existência corporal. In: CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 842.

Titãs, que nos textos bíblicos está relacionada ao influxo espiritual de origem celeste. A condição dissociada de ficar e partir remete à dúvida, pois se fica a matéria, vai o espírito, na perspectiva melancólica do eu lírico de apontar numa direção “triste”, de felicidade “fina”

“Soltei meus anéis nos aléns da saudade./ Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira./ Almas de todos os afogados/ chamam para diversos lados/ esta singular companheira”.

Na quintilha, temos o anel e seu simbolismo de compromisso, lançado ao mar no qual o eu lírico flutua por entre as águas<sup>186</sup>, numa imagem fantasmagórica, chamado pelos afogados e nos revelando o secreto desejo de ficar para sempre no mar dessa “singular companheira”, que vive, mas mantém o pensamento no mundo transcendente. Toda a estrutura do poema está ligada ao abstrato, ao volátil, exceto pelos peixes e algas que reforçam a estranheza da presença de um ser vivo em meio aos afogados, deslocado do ambiente ao qual pertence. A metáfora induz a uma leitura da irresistível atração provocada por esse mundo etéreo na figura flutuante, cuja aspiração é não ser.

Já em “Pequena canção da onda” (VM, 330), a perspectiva do eu poético é um tanto diferente:

“Os peixes de prata ficaram perdidos,/ com as velas e os remos, no meio do mar./A areia chamava, de longe, de longe,/ ouvia-se a areia chamar e chorar!”

Menos atraído pelas forças oceânicas, o eu lírico está dividido entre terra e mar, nesta pequena canção. Unindo as palavras “velas” e “remos” a “peixes de prata”, os dados são tornados próximos em razão de seu valor intrínseco para a navegação, que agrega aos peixes uma qualidade de metal nobre, “de prata”. A imagem formada a seguir é bastante clara, com o olhar próximo da água e mais distante da areia, que assume aqui a postura aflita de quem teme um afogamento, pedindo com súplicas, (chorar por ‘orar’) uma volta à segurança da terra.

“A areia tem rosto de música e o resto é tudo luar!”, comprova a antropomorfização da areia que agora, está de posse de um rosto, mas a complexa imagem “rosto de música” deixa espaço para uma metáfora também não muito simples; porém, é possível adicionar as qualidades intrínsecas à beleza e sedução

---

<sup>186</sup> O tema é recorrente em poesia. Há nos *Cantos* de Ezra Pound um poema em que um anel é jogado nos canais de Veneza, onde o poeta viveu. O ato era parte de uma cerimônia que perdurou por séculos, simbolizando a aliança entre a cidade e o mar (Nota da A.).

exercidas pela música ao rosto da areia, dando origem a um ser que é cantador – ou poeta. A areia, porém, é instável e pode se desfazer. Para explicar o fascínio que exalta o eu lírico ao terminar o verso em ponto de exclamação, num espaço no qual nada mais é perceptível, há a presença da lua, símbolo do feminino.

“Por ventos contrários, em noites sem luzes,/ do meio do oceano deixei-me rolar!/Meu corpo sonhava com a areia, com a areia,/ desprendi-me do mundo do mar!”

Às vezes, a lua é uma providencial lanterna, mas aqui ela está em outro sentido, e o ambiente na praia é dominado pela presença do vento, cujo simbolismo remete ao sopro divino e, nas antigas tradições persas, ao papel de suporte do mundo e de regulador dos equilíbrios cósmicos e morais <sup>187</sup>. Esse corpo se deixa arrastar pelo vento, desejando alcançar a areia e ficar em terra, e por sua vontade, ficar longe do mar.

“Mas o vento deu na areia./A areia é de desmanchar./Morro por seguir meu sonho,/longe do reino do mar.”

Tal figura, no entanto, não alcança praia, pois o vento chega até a areia, que não permanece no lugar. Numa última deprecação, o eu lírico ainda clama por seu sonho, ficar distante do mar. A metáfora, aqui, pode ser lida como a vontade de manter a estabilidade terrena e deixar de lado a navegação marítima, com todos os significados simbólicos contidos no mar, o que, em Cecília Meireles, é uma postura, e também um poema, um tanto inusitados.

“Naufrágio antigo” (VM, 402), dedicado a Margarete Kuhn, conta vinte e nove estrofes, a grande maioria em tercetos, e difere um pouco dos poemas anteriores. Ele escapa da atmosfera em tom de súplica que lembra as cantigas de amor trovadorescas, onde o eu lírico e seu interlocutor demonstram uma relação mais pessoal. A figura da qual se fala é a vítima de um naufrágio já apontada nos primeiros versos:

“Inglesinha de olhos tênue, corpo e vestido desfeitos/ em águas solenes;//Inglesinha do veleiro./ com tranças de metro e meio/embaraçando os peixes.”

Os longos cabelos da mocinha de olhos esmaecidos nos dão um indício da época do naufrágio, quando não se costumava cortar os cabelos, deixando as

<sup>187</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 935.

madeixas crescer livremente. A imagem que flutua nas águas, corpo e vestido desmanchados na moldura das tranças, é quase fantasmagórica.

Com “Medusas róseas nos dedos,/ algas pela cabeça,/ azuis e verdes.// Desceu muitos degraus de seda/ e atravessou muitas paredes/de vidro fresco.”, Cecília inicia a pintura desse quadro submerso, ela que sempre usou a paleta de cores com maestria. A quarta estrofe guarda a metáfora da atual morada da inglesinha, de seda e vidro fresco, agregando à leveza do ambiente aquático maciez e transparência. Nesse estágio, a imagem traduz uma beleza semelhante à pintura impressionista.

“Naufrágio antigo” aponta de modo exemplar o que Mikel Dufrenne denomina de “espectro de palavras”, isto é, a escolha pessoal do poeta por um grupo de palavras que ressoam nos versos e emitem seu timbre poético de maneira inconfundível. Veleiro, redes, estrelas, algas medusas, anêmonas, moluscos, peixes estão disseminados ao longo de cada linha, agregados à lua que desloca muitos de seus poemas para o ambiente noturno:

“Mira a lua seus dentes,/ seus olhos – de oceano cheios,/ seus lábios – hirtos de sede./ Muito tempo, muito tempo.../ Medusas róseas nos dedos,/ pelo peito, estrelas,/brancas e vermelhas.

Visão, fala, tato, misturam-se ao colorido do mar num paradoxo quase barroco, dispondo o corpo esmaecido no centro da imagem rodeado por toda sorte de seres vivos e coloridos presentes na fauna marinha, como adereços macabros enfeitando a inglesinha:

“Moluscos fosforescentes/ cobiçam os arabescos/de suas orelhas.”,  
 “Peixes de olhos densos/bebem suas veias/ azuis e violetas”.

Por vezes, o olhar do eu lírico é deslocado para fora do oceano, focalizando a saudade e a perda em terras distantes, enquanto a mocinha, “Embalada em seus cabelos/noutros mundos entra,/sempre mais imensos.” Segundo Cecília, há oceano mais largo que aquele singrado por caravelas lusitanas e veleiros ingleses.

Nas últimas estrofes, o eu lírico expõe o corpo decompondo-se ao longo do tempo:

“Branca ampulheta/ foi vertendo, vertendo/ séculos inteiros.  
 //Desmanchou-lhe o seio, desfolhou-lhe os dedos/e as madeixas, //medusas,  
 estrelas,/róseas e vermelhas, e algas verdes,” //

A ação implacável do tempo agindo a favor dos elementos agora transmuta a imagem impressionista recolocando a fantasmagoria das figuras de Francis Bacon no lugar das coloridas telas de Renoir. A inglesinha de tranças “cor de lua nascente” que há séculos foi tragada pelo mar no naufrágio de um veleiro é uma grande metáfora englobando temas caros a Cecília Meireles. O primeiro deles é a brevidade da vida, está claro. Mas também o tempo implacável que devora tudo aos poucos, explorado por ela quando numa estrofe nos apresenta a ampulheta, para depois atingir os restos da jovem, e num efeito surpresa, continuar, levando consigo também toda a vida no mar que cercava a inglesinha; quando pensamos que essa fúria se acalmou, o tempo continua a devorar, em *rallentando*, consumindo ainda:

“e <sup>188</sup> a voz do vento/que na areia/sofrera.// E a existência e a queixa//de quem teve/pena,/antigamente.”

Tal furor se abranda aos poucos, apenas quando é hora, quando não sobrou mais nada, e numa palavra de cinco sílabas bem escolhidas que remetem ao passado, termina num arpejo manso, nos deixando somente, acima do tempo, o eco do poema.

“Canção dos três barcos” (VM, 423) também apresenta o tema do náufrago, porém o espaço se distribui entre terra, céu e mar, “Meu avô me deu três barcos:/ um de rosas e cravos,/ um de céus estrelados,/ um de náufragos, náufragos..//ai, de náufragos!

Novamente é perceptível a nota da poesia trovadoresca no cantar magoado do eu lírico que segue o toar das parlendas. Há um barco carregado de flores insinuando cor e perfume, um de céu noturno, coberto de estrelas, trazendo o brilho, e um de náufragos, insinuando a morte e sobrepondo à exaltação dos sentidos a imobilidade, a palidez e o emaciado dos corpos inertes privados dessa faculdade.

“Embarcara no primeiro,/dera em altos rochedos,/ dera em mares de gelo,/ e partira-se ao meio...// ai, no meio!” Na viagem do eu lírico com o primeiro barco, encontrando “altos rochedos” e “mares de gelo”, ele se quebra e naufraga. Há um mesmo grupo de palavras de eleição já mencionadas no “Epitáfio da navegadora”, flores, gelo e rochas – ou areia. O significado metafórico está

---

<sup>188</sup> A ligação das estrofes por meio de conjunções, procedimento comum na lírica trovadoresca e que Cecília adota no poema, leva o nome de atafinda. Aqui, está ligada ao encavalgamento, quando o conteúdo de um verso fica truncado e se completa no seguinte. Ver MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 25.

transportado para “Canção dos três barcos”, acrescido dos infortúnios causados nessa viagem.

“No segundo me embarcara,/ e nem sombra de praia, e nem corpo nem alma/ e nem vida nem nada...//ai, nem nada!” e quando a segunda incursão também não tem sucesso, há o último barco: “Embarcara no terceiro,/e que vela e que remo!/ e que estrela e que vento!/ e que porto sereno!//ai, sereno!”

Há no poema um contra-senso entre essência e aparência. As viagens nos dois primeiros barcos, de rosas, cravos e estrelas, resultaram em fracassos, e a única bem sucedida foi aquela feita em companhia dos naufragos, contrariando a expectativa comum. O eu lírico retoma o tema na última estrofe: “Meu avô me deu três barcos:/ um de sonhos quebrados,/ um de sonhos amargos, e o de naufragos, naufragos!//ai, de naufragos.

Nos versos, uma adaptação ceciliana do soneto de disseminação e recolha, percebe-se a diferença no artigo definido para o barco salvador, “o”, colocado agora numa relação de privilégio frente aos outros. A serenidade, afinal, diz a metáfora, foi conquistada num sítio degradado, enquanto a beleza devolveu apenas decepção, numa tentativa de conciliação com o inexorável.

### 3.2.3. Em direção ao *Mar absoluto* (1945)

Com *Mar absoluto* (1945), a temática marinha na poética ceciliana chega ao ponto mais alto, e segundo Paulo Rónai,

(...) o mar tangível e verdadeiro está para o seu *Mar absoluto* como os objetivos da realidade para as idéias de Platão (...). A poetisa dispõe não apenas de sentidos apurados para captar-lhe as emanações, mas também de finíssimos instrumentos – as imagens para exprimir aquela recôndita essência”<sup>189</sup>.

Aqui o assunto se mostra evidente, a começar pelo título, que porta alguns dos poemas mais relevantes sobre o universo marítimo já escritos em língua portuguesa, como seus versos da abertura (MA, 448):

“Foi desde sempre o mar./E multidões passadas me empurravam/ como a barco esquecido.” // Agora recordo que falavam/da revolta dos ventos,/de linhos, de cordas, de ferros,/de sereias dadas à costa.//E o rosto de meus avós estava

<sup>189</sup> RÓNAI, Paulo. *Mar absoluto*. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958. p. 50.

caído/pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,/ e pelos mares do Norte, duros de gelo.”

A forma aqui se mostra mais liberta em estofes que vão de duas a sete, sempre contemplando o leitor com um rico espectro de imagens, cores, sons e texturas. O poema de Cecília recupera um passado ao mesmo tempo pessoal, de seus ascendentes navegadores, mas também histórico, das odisséias lusas que cruzaram o mundo em antigas caravelas. O instrumental marítimo é apresentado de modo intenso e violento nesse longo olhar do eu lírico atingindo acontecimentos seculares, as “multidões” que sofreram com as tempestades no mar, à mercê dos ventos, lutando com ferros e cordas e contando histórias de sereias. As longas distâncias percorridas pelos barcos lusos que levaram os jesuítas ao Japão pelo Pacífico, e Camões ao Oriente pelo Índico, nem sempre permitiram o retorno de seus marinheiros, os “rostos” cuja tumba é o mar.

Como já foi apontado, críticos como Mário de Andrade relacionaram a poesia de Cecília à do francês Paul Valéry, e, como Otto Maria Carpeaux, Ivan Junqueira também percebe ecos de *Cemitério marinho* nos poemas de *Mar absoluto*. A intertextualidade é possível, e cabe reparar em alguns versos do autor francês, onde se lê:

“Este teto tranqüilo, onde andam pombas,/Entre os pinheiros palpita, entre as tumbas;/O meio-dia em ponto aí pincela chamas/O mar, o mar, sempre recomeçado! Oh, após um pensamento ser recompensado/Com este longo olhar sobre a calma dos deuses!”

Aqui há um contraste interessante com a vibrante introdução cecilianiana, ainda que a perspectiva seja a mesma, a da perenidade marinha em face do fenecer humano sepultado na água, revelando como nas escritas de primeira grandeza uma influência é sempre uma transformação.

Em seus noventa e cinco versos, “Mar absoluto” está dividido entre uma exaltação oceânica e a homenagem feita por Cecília Meireles aos seus mortos e margeia a busca da transcendência que aparece como marca indelével em toda a sua obra, entrelaçando os temas, “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”, tecendo nas águas a mortalha eterna que os prenderá para sempre ao mar.

Essa afinidade entre natureza e poesia cumpre à perfeição o papel da primeira, segundo Mikel Dufrenne, inspirando o poeta pelas imagens infinitas que ela lhe propõe. O fluxo de imagens provocadas pelas palavras na poesia, ligando *sense* e *sensa*, sentido, som e imagem, na teoria de Marcus Hester, tem um exemplo perfeito nos poemas de Cecília, que não deixa qualquer aspecto desassistido.

Não é nossa intenção abordar aqui a poética cecilianiana em suas relações com a biografia pessoal de Cecília Meireles, porém em alguns de seus poemas, como no caso de “Mar absoluto”, julgamos que tal aspecto é incontornável na constituição de uma perspectiva mais ampla desses versos. A longa série de perdas sofridas pela autora, algumas sabidamente traumáticas, deixaram uma marca permanente tanto em seus temas quanto em seu timbre poético, de uma melancolia etérea. No poema, diz o eu lírico “Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas”, listadas como “meu sangue”, “meus avós”, “meus tios remotos”, “gente passada”, “antigos mortos”, expondo a poderosa ascendência que esses mortos ainda mantém sobre os vivos.

Ela compactua com esse amor ancestral pelo mar

“Queremos a grande ilusão 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,” em que a terra é vista como um território aviltado, em referências pouco elogiosas, que falam de sua “fraca ilusão” e “solidez monótona”.

Ao mar foi dedicada a mais alta inspiração, resultando na estrofe de força e beleza espantosas:

“O mar é só 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.”

A menção ao touro, na tradição grega, traz o simbolismo da força e do arrebatamento, exemplares no Minotauro. Esses animais eram consagrados ao deus dos mares, Posêidon, e a Dionísio, deus da virilidade e do vinho; os touros selvagens significavam na mitologia a violência sem freios. Em *Fedra*, de Racine, por exemplo, Hipólito é morto por um touro que vem do mar,

A onda se aproxima, quebra, e, numa avalanche de espuma, vomita aos nossos olhos um monstro furibundo. A cabeça enorme é armada de chifres

pontiagudos (...). Touro selvagem, dragão inominável, o dorso corcoveando em espirais tortuosas, seus gemidos sem fim estremeciam as encostas <sup>190</sup>.

Jorge Luis Borges já fez menção de conhecer a poesia de Cecília Meireles, mas mesmo sem um juízo do expresso do escritor a respeito do verso, o mar “correndo como um touro azul por sua própria sombra” não faz feio ao lado do “caminho da baleia” de suas *kennings*. É uma imagem notável que transfere a fúria do animal ao mar, o qual lhe retribui doando sua cor, numa composição de elementos díspares ajustando à perfeição cor e forma. Num belo exemplo das metáforas complexas combinadas a imagens complexas propostas por Hester, é preciso “ver como” a curva das ondas, adornada pela espuma clara, tem um ajuste perfeito na meia-lua dos chifres do touro. O furor solitário do animal na arena é o veículo, como diria I. A. Richards, exato para propor a metáfora das vagas arremetendo contra o nada, até terminarem em pequenas gotas, como o suor que escorre dos músculos do animal em fúria.

Continua a ode ao mar

“Não precisa do destino fixo da terra,/ ele que, ao mesmo tempo,/ é o dançarino e sua dança./Tem um reino de metamorfose, para experiência:/ seu corpo é o próprio jogo,/e sua eternidade lúdica/não apenas gratuita: mas perfeita.” <sup>191</sup>, aqui se apresentam versos de um lirismo encantatório, revolvendo-se continuamente em voluptuosas piruetas, menções aos volteios de um dançarino incansável que brinca à volta dos próprios gestos num tempo infinito.

“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.”

A grandiosidade e o vigor dos seus habitantes, alguns de potência comparável aos garanhões épicos, abriga também a delicadeza pulsante das anêmonas, essas pequenas criaturas semelhantes a flores que dançam no ritmo do mar, e que são símbolo do efêmero, da alma aberta às influências do espírito.

<sup>190</sup> RACINE, Jean Baptiste. *Fedra*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 2001. p. 101.

<sup>191</sup> O verso faz referência a um ensaio, “Acerca do *Cemitério marinho*”, do próprio Valéry, em que ele compara as artes da Poesia e da Dança, opondo a primeira à prosa: “Assim, na arte da Dança, com o estado do dançarino (ou do amante de balés) sendo o objetivo dessa arte, os movimentos e os deslocamentos dos corpos não têm qualquer limite no espaço – nenhum objetivo visível; *nada* que os anule ao se juntar (...)”. In: VALÉRY, Paul. *Acerca do Cemitério marinho. Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 165.

A preocupação mística de Cecília se mostra nas últimas cinco estrofes, em versos que transmutam o eu lírico em água, “Aceita-me apenas convertida em sua natureza:/plástica, fluida, disponível,/igual a ele, em constante solilóquio”; e nos seguintes, “E eu, que viera cautelosa,/por procurar gente passada,/suspeito que me enganei,/que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;/que uma outra boca falava; não somente a de antigos mortos,/e o mar a que me mandam não é apenas este mar.”

É revelada no poema uma longa alegoria do passado ancestral lusitano de Cecília, agregada ao misticismo que elege o oceano como espaço de interlocução privilegiado, unindo as três pontas de seus temas favoritos, a tradição portuguesa, os seus mortos e o oceano onde está “(...) a pequena concha fervilhante,/ nódoa líquida e instável,/célula azul sumindo-se/no reino de um outro mar:/ah! do Mar Absoluto.”

“Caramujo do mar” (MA, 477) nos apresenta um eu lírico curioso, um caramujo que fenece na areia da praia e relembra seu passado enquanto observa o autoprocesso de desfazimento. Na introdução e na conclusão, feitas por outro eu lírico, um dístico denuncia o quanto a situação do caramujo é precária, “Caramujo do mar, caramujo,/ nas areias seco e sujo”.

Fala o caramujo: “Fui rosa das ondas, da lua e a aurora,/e aqui estou nas areias, cujo/ pó vai gastando meu dourado flanco,/sem azuis e espumas, agora.//”

Ele inicia seu discurso lembrando a antiga condição de importância, quando foi “rosa das ondas, da lua e da aurora”. O estágio de “ver e pensar”, no caramujo e na rosa, nos faz refletir em que medida tais termos se aproximam. O simbolismo da rosa está primeiramente ligado ao caramujo em razão da forma que se desdobra em direção ao centro, mas a rosa, além de símbolo das águas primordiais, é objeto de perfeição acabada. Seu significado também está ligado ao do coração de Cristo, nos Rosa-cruzes e na *Divina comédia*. Em *Mar absoluto* a flor ainda comparece em outros poemas, ligada ao misticismo da poesia persa <sup>192</sup>, onde tem lugar privilegiado nos cinco “Motivos da rosa”.

---

<sup>192</sup> Saadi de Shiraz, poeta do século XIV, tem poema notáveis em *The Orchard*, O Jardim das rosas, mas Cecília menciona o autor do *Rubayat*, Omar Khayyam, que também se dedica ao tema (Nota da A.).

Depois de agregados os predicados da rosa ao caramujo, a dimensão pictórica acrescenta a imagem que permite perceber e “ver como”, e em que medida, o formato do caramujo e da rosa coincidem,

Na referência dividida, a *epoché* suspende o significado de rosa e caramujo para um naturalista, por exemplo, para agregar uma acepção nova formando a metáfora do caramujo como rosa, um coração pulsante das ondas, da lua e da aurora.

Outro aspecto relevante no poema é a variedade da paleta de cores, onde rosa entra também com sentido de cor, e ainda o dourado, o azul, o branco. A textura seca da areia contrasta com o brilho da carapaça do caramujo, que fica opaco longe do mar, aqui por sinédoque, “sem azuis e espumas”.

Nas três estrofes seguintes, “Vai secando ao sol meu coração branco,/meu coração d’água, divino, divino,/onde a origem do mundo mora.//Vou ficando ao vento todo cristalino,/quanto mais me perco, me transformo e fujo/do intranquilo mundo de outrora.//Minha essência plástica e pura/docilmente se transfigura /e vai sendo vida sonora.”, há alguns pontos importantes; o primeiro, no coração que é branco, de água, da mesma água onde se origina a vida, confirmando a sacralidade do caramujo. A *secura* num sentido espiritual designa o estágio transitório da alma na ascensão ao místico.

Aqui a imagem não tem cor, é branca, de água ou cristalina, mas longe de ser mera variação estética, ela permite observar a lenta aniquilação que vai consumindo e desaparecendo com a matéria, até esta ser transfigurada em “vida sonora”, e aqui alcançamos o outro significado de caramujo, o da concha cuja forma e profundidade lembram o órgão feminino, como se percebe nas pinturas da americana Georgia O’Keefe, e também no pavilhão da orelha, “Órgão da percepção auditiva, instrumento da percepção intelectual, e a pérola, é, no caso, a palavra, o Verbo”<sup>193</sup>.

Emparelhando tais campos semânticos, por trás da figura do caramujo está desenhado o aedo em forma feminina, com o apagamento imagético como metáfora da expiração próxima do “Morto vivo, em silêncio rujo;/da praia rasa, absorvo a altura,/ e celebro as ondas, as luas, a aurora...<sup>194</sup>/as águas que dançam, a

<sup>193</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. Op. cit., p. 150.

<sup>194</sup> A aurora é o símbolo da esperança e do reencontro com a luz. Op. cit., p. 101.

espuma que chora...//”, e também da poeta que declama o dístico antes de dar a voz do eu lírico ao caramujo, pranteado nesse adeus apenas pelas ondas do mar.

Em “Beira-mar” (MA, 488), o eu lírico declama:

“Sou moradora das areias, das altas espumas: os navios/passam pelas minhas janelas/como o sangue nas minhas veias,/como os peixinhos nos rios...//”

Em voz feminina, a afinidade marinha relaciona a água salgada na qual estão os navios e os peixes ao sangue que corre pelas artérias, conjugando o fluxo dos elementos líquidos à estrutura radicular dos vasos sanguíneos, numa metáfora sutil entre o fluido que nos mantém vivos e a razão de viver no mar.

Na segunda estrofe, uma oitava, “Não têm velas e têm velas;/e o mar tem e não tem sereias; e eu navego e estou parada,/vejo mundos e estou cega,/porque isto é mal de família,/ser de areia, de água, de ilha.../E até sem barco navega /quem para o mar foi fadada.//”, o poema se divide entre o oceano real de navios sem as mitológicas sereias, navegando pelo mundo, e o ‘outro’, de barcos à vela circulando em águas habitadas por mulheres-peixe, percebido quando o eu lírico fecha os olhos, quando está parado. Nos dois últimos versos, descobrimos quem é o navegante que viaja em navios de verdade e também nas barcas da imaginação, “Deus te proteja, Cecília,/ que tudo é mar – e mais nada”, reunindo em volta do eu poético, as duas metades da realidade e do sonho.

“Evelyn” (MA, 489) revela o desejo do eu lírico de preservar do esquecimento essa figura feminina:

“Não te acabarás, Evelyn.//As rochas que te viram são negras, entre espumas finas;/sobre elas giram lisas gaivotas delicadas,/e ao longe as águas verdes revolvem seus jardins de vidro.//”

A imagem do poema é quase uma figura padrão do nosso imaginário marítimo, com espumas brancas batendo em rochas negras e gaivotas circulando pelo céu, com o verde mar ao fundo. A poeta quebra o arquétipo ao adicionar os “jardins de vidro”, palavras que remetem às algas presentes na flora marinha proporcionando a metáfora das plantas mergulhadas no oceano.

A decisão é reafirmada pelo eu lírico “Não te acabarás, Evelyn.//Guardei o vento que tocava/ a harpa dos teus cabelos verticais,/e teus olhos estão aqui, e são conchas brancas/ docemente fechados, como se vê nas estátuas.”

A relação entre as cordas do instrumento e os fios dos cabelos de Evelyn se completa com “verticais”, numa referência às longas madeixas e aos compridos

fios da harpa. No poema, os tempos verbais passados guardam a indicação de que essa situação se alterou, e que agora ela descansa, de olhos fechados como conchas brancas, entre os jardins de vidro.

“Guardei teu lábio de coral róseo/e teus dedos de coral branco./E estás para sempre, como naquele dia,/comendo, vagarosa, fibras elásticas de crustáceos,/mirando a tarde e o silêncio/ e a espuma que te orvalhava os pés.”

Era costume guardar os fios da cabeleira por sua ligação com a força vital, como Sansão na Bíblia. Mas a beleza de Evelyn é lembrada através de cores existentes no jardim do mar, como os corais brancos e rosados, enquanto o eu lírico rememora um certo dia em que a maré roçava, e que vai se perpetuar para sempre, pois, “Eu te farei aparecer entre as escarpas, sereia serena/ e os que não te viram procurarão por ti/ que eras tão bela e nem falaste.

Há ainda um raro terceiro interlocutor do eu lírico, “Evelyn! – disseram-me,/apontando-te entre as barcas.//E eras igual a meu destino://Evelyn – entre a água e o céu./Evelyn – entre a água e a terra./Evelyn – sozinha – entre os homens e Deus.”

“Evelyn”, que agora vive para sempre na água, é como o fado do eu lírico, um ser entre a terra dos homens e o céu de Deus, guardando a metáfora não só do perecer, mas do esquecimento que arrasta, depois da partida do corpo, a memória do espírito que o eu poético tenta resguardar.

Outro dos poemas na seleção de *Mar absoluto* é “Canção” (MA, 550), dedicado a Norman Fraser, e composto na voz de um eu lírico masculino:

“Vela teu rosto, formosa,/que eu sou um homem do mar:/Que há de fazer de uma rosa quem vive de navegar?/- se qualquer vento a desfolha,/qualquer sol a faz secar,/se o deus dos mares não olha/por quem se distrai a amar?”

Aqui o eu lírico é um marinheiro que inicia o poema com uma advertência à sua interlocutora, comparada à delicadeza de uma flor que escapa do simbolismo que lhe foi dado nos poemas anteriores, referida às suas características estéticas como textura aveludada, cor e perfume. A rosa é aqui uma metáfora da impotência humana diante das forças da natureza como o vento, o sol e a violência dos mares, onde paira a sombra de Netuno, um deus desapiedado.

“Pela grande água perdida,/anda, barca sem amor!/Cada qual tem sua vida:/ uns de deserto, uns, de flor./Vela teu rosto, formosa,/ que eu sou um homem do mar./Poupa ao teu cetim de rosa o sal que ajudo a formar...”

Na última estrofe, o marinheiro observa a vastidão marinha em companhia da solidão, e avisa a flor dos perigos que ela corre na maresia. Nas cantigas de amigo, a presença por trás dos versos era, na verdade, de amantes; aqui, o poema permite uma leitura inversa, em que a relação entre a rosa e o homem do mar é na verdade uma metáfora para as relações humanas, entre as mais fortes, e as mais delicadas e sujeitas aos desgostos.

Em “Noturno” (MA, 452), o eu lírico viaja por um mar ignorado:

“Brumoso navio/o que me carrega/por um mar abstrato./Que insigne alvedrio prende à idéia cega/teu vago retrato?//A distante viagem/adormece a espuma/breve da palavra:/ - máquina de aragem que percorre a bruma/e o deserto lavra.//”

A figura presente diz navegar por mar desconhecido, num navio misterioso. Mesmo que a imagem para essas linhas seja clara, concreta, o tom poético nos remete para um significado que ultrapassa o literal. Há uma pergunta sobre a quem cabe a decisão fatal, expressa em “idéia cega”, dessa travessia em que a metáfora para o interlocutor é “vago retrato”, e que não encontra resposta, mas o grupo de palavras incluindo “brumoso”, “abstrato”, “cega”, “vago”, “breve”, “bruma”, já indica um cenário ilusório que requer uma identificação fora da realidade palpável.

“A distante viagem/adormece a espuma/breve da palavra:/ - máquina de aragem/que percorre a bruma/e o deserto lavra.//Ceras de mistério/selam cada poro/da vida entregada./Em teu mar, no império/de exílio onde moro./tudo é igual a nada.//”

Após o tempo longo da travessia, uma metáfora indica o metapoema expressando a palavra como “espuma breve” e, unida à efemeridade do poema, exhibe a descrença do passageiro, corroborada pela sua descrição da poesia como fazedora de ar, a “máquina de aragem” que viaja arando o deserto. A idéia da palavra como uma semente que brota, e aqui cai no deserto, já era expressa na bíblia e foi aproveitada pelo padre Vieira no “Sermão da Sexagésima”. Nos termos “império de exílio” e “tudo é igual a nada” está expresso um profundo niilismo.

“Capitão que conte/quem és, porque existes,/deve ter havido./Eu? – bebo o horizonte.../Estrelas mais tristes./coração perdido.//Sonolentas velas/hoje dobraremos:/ - e a nossa cabeça./Talvez dentro delas/ou nos duros remos/teu NOME apareça.

O eu lírico ignora a identidade desse interlocutor, e “deve ter havido” ilustra a possibilidade de que tal curiosidade não se restringe a quem fez a pergunta, que responde de si, “bebo o horizonte”, num apelo sinestésico em que o sentido da visão é evocado por meio do paladar. Em “estrelas mais tristes”, a expressão do eu lírico empresta à imagem do céu noturno seu próprio estado de ânimo, reforçado com “coração perdido”. Coração não é guarda-chuva, para ser perdido, logo, enseja o desgosto dessa figura que já está aportando depois da lenta travessia, como nos revela a última estrofe, com “sonolentas”, e “dobraremos” as velas. No poema, o ato de mudar de direção vem seguido de “cabeça”, que aparece em lugar de olhos, pois a chegada já se vislumbra. Quem sabe, diz o eu lírico, essa identidade misteriosa venha impressa, como o nome dos navios, nessas velas ou nos remos.

Esse melancolia mostra o eu lírico numa travessia em que o navio, o mar e o companheiro são ignorados, enquanto especula sobre a eficácia do poema e, de modo obscuro, aponta a metáfora velada dirigida para indagações metafísicas. A noite, o oceano infinito envolto em neblina, o navio desconhecido, todos os elementos do imaginário comum dos ambientes misteriosos são utilizados no poema para criar o espaço propício à sensação de fantasmagoria, inclusive, com a estratégia de perguntas não respondidas a um interlocutor que não se revela.

### **3.2.4. À luz de um *Retrato natural* (1949)**

*Retrato natural* é um ponto diferenciando na poética de Cecília Meireles por expor, ao contrário dos poemas ligados à temática marinha vistos até este ponto, um conjunto mais voltado para a presença da vida longe da água, em terra; nesse conjunto, são observadas outras manifestações da natureza e é privilegiada nos poemas uma visão luminosa e ensolarada, substituindo o cenário lunar que paira em boa parte dos seus versos mais melancólicos.

Todavia, é preciso alertar de que tal juízo refere-se à totalidade da obra, editada em 1949, e não ao grupo de poemas focalizando as metáforas marinhas que constituem o núcleo desse trabalho e serão analisados a seguir. Voltamos à crítica de Mário de Andrade sobre a falta de datas, com o indício de que um poema de *Viagem*, “Corpo no mar”, tem correspondência estreita com o “Pranto no mar” que aparece em *Retrato natural*, publicado dez anos após o primeiro.

O poema de *Viagem* traz os termos ‘água’, ‘barca’, ‘vela’, ‘olhos’, e a deprecação “Mas é tempo perdido!”, enquanto “Pranto no mar” responde com ‘água’, ‘barca’, ‘mastro’, ‘olhos’, e a deprecação muda o tempo do verbo, “Mas foi tempo perdido.”, além das correspondências como ‘baía’ por ‘porto’, ‘funda cova’ por ‘caixão’, e ‘sombra’ por ‘escuridões’.

Mesmo que seja possível, duvidamos que Cecília tivesse buscado inspiração em papéis de mais dez anos, quando a parte mais inspirada de *Retrato natural* está nitidamente voltada em outra direção; mantendo o mesmo nível poético, mas um tanto afastada de seu espectro nostálgico, ela compõe versos luminosos como os de “Ar livre” (RN, 600), “A menina translúcida passa./Vê-se a luz do sol dentro dos seus dedos./Brilha em sua narina o coral do dia.” Por conta disso, em nosso parecer os poemas relacionados ao oceano reunidos no volume têm boa probabilidade de pertencer ao período de trabalho que compreende a fase que vai de *Viagem* a *Mar absoluto*.

Os primeiros versos de *Retrato natural* são os do poema “Apelo” (RN, 601):

“Abri na noite as grandes águas/criadas no tempo de chorar./Levantai os mortos do sonho/que trouxestes para viajar./Fechai os olhos, despedi-vos/atirai os mortos ao mar!//”

O poema abre com uma invocação que lembra o ritmo e a verbalização de um trecho bíblico, como um ordenamento sagrado que deve ser seguido para que tudo corra bem. No primeiro verso, a abertura da águas, compartilhando do simbolismo judaico-cristão, nos leva diretamente ao Mar Vermelho onde as águas se abriram para permitir que o povo judeu se libertasse do cativo do Egito. O adeus necessário aos mortos implica deixar para trás uma parte do passado e a voz ordena que haja uma despedida, numa metáfora que significa o descanso para quem já não pode cumprir essa viagem.

“Por amor às vossas estrelas,/chamai ventos de solidão./Em voz alta, dissei resposos,/descarregai o coração!/Aos mortos que descem das águas,/mandai amor, pedi perdão!”

Na segunda estrofe, a fala ordenatória instrui o interlocutor do eu lírico a entoar cânticos noturnos, numa voz imperativa que colabora para emprestar aos versos um tom de hierofania

“Fazei-vos marinheiros límpidos,/Dizei que, à procura dos deuses,/com um rumo sobrenatural,/necessitais da despedida/de toda lembrança mortal.”

O poema continua a ordenar as tarefas necessárias para essa espécie de “ablução” espiritual, palavra a que somos conduzidos pelo adjetivo emprestado aos marinheiros, “límpidos”, aproximado do sentido de pureza. Nessa estrofe, após as ordens, a voz esclarece a necessidade de libertação dos mortos antes da viagem para esse distante mar, um rumo sobrenatural. Mesmo pontuado por metáforas, em poucos poemas Cecília aborda o tema da passagem entre vida e morte de maneira tão direta.

“Ide, com o esbelto movimento,/a graça da libertação,/à proa das naves solenes/que aos deuses vos transportarão.//Mas não fiteis a densa vaga/ que se arquear em redor de vós!/- O rosto dos mortos flutua para sempre. E é um longo cometa a aérea franja da sua voz.”

O eu lírico ordena ao seu interlocutor que vá, mas não sem antes lhe dirigir uma advertência, tal como na Bíblia e na mitologia grega <sup>195</sup>, “não fiteis”. Na destruição de Sodoma, os anjos dizem a Ló, “não olhes para trás” (Gen. 19-17), para não se deixar arrastar pelo que ficou. Em vez do fogo bíblico, no poema é uma pesada onda o elemento da destruição. O alcance do lamento dos mortos se propaga no céu, tão longo e tão belo como a cauda de um cometa, numa construção singular unindo o comprimento da voz ao astro brilhante no firmamento.

A metáfora do poema adverte que a dificuldade de enfrentar a morte não reside somente na nossa angústia de abandonar a vida, mas também nos afetos que nos prendem a ela, e talvez seja essa a parte mais dolorosa.

“Apresentação” (RN, 606) contém apenas oito dísticos onde o eu lírico se apresenta unindo beleza e simplicidade nos substantivos abstratos aliados à concretude da imagem nesse auto-retrato metafórico da marinheira-poeta:

“Aqui está a minha vida – esta areia tão clara/com desenhos de andar dedicados ao vento” traz a metáfora da existência, definida na imagem luminosa da areia levada pela brisa, um exemplo perfeito de destino volátil.

“Aqui está minha voz – esta concha vazia,/sombra de som curtindo o seu próprio lamento.”, aproxima voz e concha alinhando as parecenças, depois aderindo a imagem da garganta como produtora de som à conformação oca que ambas têm

---

<sup>195</sup> SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antiguidade clássica*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 123.

em comum; Cecília brinca com a metáfora, em “sombra de som” há um eco que ressoa tal como a concha, no “próprio lamento”.

“Aqui está minha dor – este coral quebrado,/ sobrevivendo ao seu patético momento”.

A capacidade de relacionar amargura e beleza encontra na forma do coral um exemplo perfeito para encarnar essa dor tão mansa. Irregular, eriçado, cortante, esse animal simboliza na natureza os três reinos, animal, vegetal e mineral. Segundo uma lenda grega, ele teria surgido do sangue da Medusa, quando Perseu decepou sua cabeça, o que “parece coerente, segundo a dialética interna dos símbolos, quando se atenta para o fato de que a cabeça da Medusa tinha a propriedade de petrificar os que a fitavam”<sup>196</sup>.

“Aqui está minha herança – este mar solitário,/que de um lado era amor e, do outro esquecimento.”

A última estrofe está reservada para o legado do eu lírico, um mundo de água subdividido entre afeição e olvido nessa minúscula biografia que reúne em si o mínimo essencial, definindo a vida, a obra, os tormentos e a herança das suas afeições. É uma espécie de versão poética de necrológio, dentro dos termos em que a pessoa mais gostaria de se ver apresentada, e uma espécie de epitáfio antecipado.

Vejamos os versos de “Dia submarino” (RN, 637):

“No fundo do mar/estão entretidos/os naufragos.//Tão entretidos, tão entretidos,/que não sentem a água pelos seus vestidos.//E não precisam chorar;/porque o mar é só de lágrimas./Só de lágrimas, o mar.//A água é diamante<sup>197</sup> em seus olhos parados./E há mágicas luzes por todos os lados.”

“Não tem sede, nem fome./Livres agora, para sempre, os lábios,/sem palavras, sem sorriso,/sem memória nem do seu nome.//ah, tudo livre agora,/ não se fala nem se chora”

É uma tétrica liberdade a desses lábios sem serventia nem para comer, nem para beber, sorrir, chorar ou falar, combinados aos estáticos - e duros - olhos de diamantes.

<sup>196</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 283.

<sup>197</sup> O diamante representa, com sua limpidez e luminosidade, o símbolo maior da perfeição, mesmo que seu brilho não seja benéfico. Op. cit., p. 338.

Esses versos guardam alguma semelhança com o poema “Naufrágio antigo”, que será analisado no capítulo cinco, e que faz parte do conjunto de *Vaga música*. A principal imagem do poema são os naufragos, meninos afogados que estão no fundo do mar. Mais do que melancólica, ela é dolorosa quando vai colocando, ao longo dos versos, a visão das roupas, uma característica da civilização que ali está deslocada, traz a cena para perto da realidade humana e lhe dá um aspecto trágico.

“Mas os braços dos meninos movem-se ao peso das águas, pois são leves, são de limbo, líquido limbo das mágoas”.

A estrofe traz de volta ao poema uma imagem nítida com os braços das crianças flutuando no fundo do mar, e recupera o quadro ampliado dessa visão tenebrosa reforçando-a com “leves” e “limbo”; na primeira palavra, o significado semântico, de peso ínfimo, nos transporta para a delicadeza da forma infantil, enquanto a outra conduz ao estado de olvido que paira nas profundezas marinhas, de um esquecimento atemporal.

“E as mães pensam/que talvez as crianças/precisem colher as algas,<sup>198</sup>//e que estão sofrendo as crianças,/por inúteis esperanças,/sem palavras e sem lágrimas...//Isso é que tolda a alegria/no paraíso dos naufragos.”

A última estrofe desloca o espaço para as mães, preocupadas com a obscuridade do destino de seus filhos, persistindo nas mesmas preocupações maternas rotineiras, fome e solidão.

Como “Apelo”, “Dia submarino” também fala da dolorosa separação entre os vivos e os mortos; porém, quando o poema é colocado na perspectiva dessa separação entre mães e filhos, ainda crianças, a metáfora se torna bem mais sofrida.

“Desenho” (RN, 655) é um pequeno poema de duas quadras onde o eu lírico adverte o pescador sobre o peso da justiça divina:

“Pescador tão entretido/numa pedra de sol,/esperando o peixe ferido pelo teu anzol,//há um fio do céu descido/sobre o teu coração:/de longe estás sendo ferido/por outra mão.”

Na primeira quadra, a imagem se apresenta límpida, pueril, com o pescador sentado sobre uma pedra mirando o horizonte, nas mãos uma vara de pescar com a linha perdida na água, enquanto aguarda a sorte.

---

<sup>198</sup> As algas, no mar, simbolizam uma vida que não pode ser aniquilada, o alimento primordial. Op. cit., p. 30.

Na segunda quadra, a essa imagem une-se um longo fio descido do céu sobre a figura do pescador, quase como um desenho de cartunista; Deus também pesca, diz essa metáfora marota.

“O afogado” (RN, 655) é um prenúncio dos poemas que surgiram três anos depois, em 1952, com *Doze Noturnos de Holanda*, versos de uma atmosfera entre o onírico e o fantasmagórico, marcados pela água e pelas cores frias:

“Pelo mar azul,/pela água tão clara,/caminhava o morto/esta madrugada.//Subia nas vagas,/bordado de espuma,/seu corpo sem roupa,/sem força nenhuma.//O sol cor-de-rosa,/nascido nas águas,/via o navegante/procurar a praia.”

Há quatorze estrofes compostas em quadras, de ritmo menos sincopado que nas obras anteriores, onde Cecília consegue a proeza de compor versos elegantes sobre um cadáver que vem dar à praia usando um par de sapatos. Ela empresta ao corpo, por meio do calçado, uma referência não só humana, mas civilizatória, seguida de uma capacidade que ele não possui mais, a de caminhar. Além disso, adorna o corpo nu e desprotegido com os bordados da espuma, tratando da figura como se ela buscasse chegar à terra por vontade própria, investida de uma dignidade humana, e não como o peso inerte de um morto. Na alvorada de “róseos dedos” que lembra Homero, testemunha solitária da derradeira viagem, o sol assiste ao flutuar sem heroísmo e sem glória do navegante sem barco.

“Sem voz e sem olhos,/chegava de longe./Chegava – e ficara além do horizonte./Por dias e noites/viera atravessando/caminhos salgados/como o suor e o pranto./Dançarino estranho/de passos macabros,/com o corpo despido/e grossos sapatos.”

O eu lírico reforça a perda das faculdades sensoriais com a morte, não apenas recordando, mas insistindo naqueles detalhes particulares que diferenciam, como timbre e cor dos olhos. Vir de longe significa estar ainda mais distante da origem nesse estágio de abandono. O tempo transcorre entre as estrofes do poema, como se percebe pelos tempos verbais, pois ele “chegava”, mas “ficara” atrás da linha de rebentação. Os caminhos salgados, aqui, tanto podem ser o mar, quanto uma metáfora para o desgosto, a agonia.

A tétrica dança do cadáver flutuando nas ondas é acentuada pelo aparecimento do par de sapatos, novamente chamando a atenção para o fato de que ali há um homem. De alguma maneira, um corpo nu é mais aceitável e está mais integrado à natureza, mas, do mesmo modo que os “vestidos” dos meninos em

“Dia submarino”, esses adereços de civilidade transtornam a idéia de uma integração perfeita entre homem e mundo natural.

“Dançando e dançando,/por noites e dias,/chegou dentro da alva/às areias frias.//O mar e a neblina/que um morto navega/são muito mais fáceis/que, aos vivos, a terra.//Vencera a inconstante /planície intranqüila/numa silenciosa,/cega acrobacia.”

Dançar é outro prazer humano que já terminou para a figura que chega à terra com a alvorada. Os versos seguintes talvez sejam uma explicação metafórica para essa morte, a dificuldade de viver. E aqui vale para o outro verso, também; nós não sabemos se a planície que foi vencida com uma acrobacia cega nos indica um suicídio ou se são apenas as marés trazendo o corpo para a beira da praia.

“E então se deteve/seu corpo dobrado/por aquele imenso,/póstumo cansaço.//Era como os peixes/finalmente quietos:/ o peito, gelado/ e os olhos, abertos.//Um fio de sangue/corria em seu rosto/ irreconhecível/de secreto morto.”

Quando chega à terra, o corpo pára, já não se move, perto do “descanse em paz”, e agora o eu lírico vai retirando a humanidade do cadáver, comparado aos peixes mortos na beira da praia, gelado e de olhos abertos. Um filete de sangue relembra a violência, mas, como os peixes, ele permanece sem identidade.

“Miravam com pena/sua dúbia face./Quem era? Quem fora?/Nas ondas gastara-se.//Nu como nascera/ali se caía./Só tinha os sapatos:/lembrança da vida.”

Nas duas últimas estrofes, testemunhas olham tristonhas para o cadáver, curiosas de saber quem era, ou quem fora, numa metáfora que usa os tempos verbais do pretérito imperfeito e do mais-que-perfeito como demonstração de um rápido esquecimento. O arremate do poema devolve ao cadáver sua condição inicial de nudez ao nascer. Como única herança, um par de grossos sapatos

“O afogado” é um poema que permite uma longa discussão, mas alguns pontos são centrais, como a chegada pela água, no nascimento e na morte, e as metáforas da dificuldade na vida. Porém é crucial a nudez que reduz o corpo a um estado desprotegido absoluto alcançando mesmo a perda da identidade, sem os adornos artificiais que funcionam como uma couraça de proteção, do *status* no mundo. Por fim, há a extrema solidão da morte, que reduz a esse mínimo, a tão pouco. Nem sequer sobra a posse do corpo, a mais pessoal de todas, já chamado por Cecília de “invólucro transitório”. É isso que o poema quer apontar.

### 3.2.5 A fina pedra do silêncio

O último conjunto de poemas abrange três obras, *Doze noturnos de Holanda* (1952), *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), unidos por uma estética da rarefação; excetuando *Metal rosicler*, os outros dois títulos “são as obras mais representativas da simbologia da noite, concebidas como estado indiferenciado, transcendente<sup>199</sup>”.

Como já apontamos, o poema anterior tem relação direta com o conjunto de *Doze noturnos*, e, entre eles, é com o de número doze que guarda maior correspondência, então, começaremos por ele:

“Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado/nos canais de Amsterdão.//Quem passar entre as casas triangulares,/quem descer estas breves escadas,/quem subir para as barcas oscilantes,/repetirá perplexo:/ ‘Há um claro afogado nos canais de Amsterdão’.//É um pálido afogado, sem palavras nem datas,/sem crime nem suicídio, um lírico afogado,/com os olhos de cristal repletos de horizontes móveis,/ e os longínquos ouvidos recordando na água trêmula/realejos grandes como altares,/festivos carrilhões,/mansos campos de flores.” (DN, 722)

Em *Doze Noturnos*, Cecília constrói a figura do afogado de maneira bastante semelhante à do poema anterior, mas transfere o espaço da praia para o ambiente da cidade, entre os canais da cidade holandesa. O refrão conta com uma palavra de conotação semântica forte, “podridão”. Na procura ao dicionário, a maior parte dos sinônimos é referida ao sentido figurado, como desonestidade e corrupção. Num dos mais belos poemas bíblicos, o Livro de Jó, quando este servo de Deus é testado pela vontade divina, ferido por uma chaga maligna, ele “(...) raspava com um pedaço de telha a podridão” (Jó, 2-8). Jó era justo aos olhos de Deus, lacerado no corpo, mas de alma sã. No afogado do canal, o corpo está preservado da deterioração<sup>200</sup> da carne e mantém a forma limpa, não em razão de qualquer pudor por parte da autora, mas para exaltar como metáfora a pureza do espírito que em Jó aparece por contraste.

<sup>199</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, FAPA, 2006. p. 50.

<sup>200</sup> O simbolismo primordial de putrefação conduz à idéia de desfazimento e renovação numa vida nova, porém aqui ele é utilizado no sentido inverso. (Nota da A.).

O poema é um microcosmo da Holanda, conduzindo os olhos do leitor através das ruas com casas de tetos triangulares, com suas estreitas escadas, coladas uma a outra, à beira dos canais.

Tal como em *Retrato natural*, o afogado é desconhecido, não reclamado por ninguém; nos versos, o eu lírico transfere os nossos sentidos para dentro do olhar do próprio afogado, da sua visão da cidade com o balanço das águas, onde a linha do casario tremula; o foco é alterado em favor da audição quando os sinos badalam, e soa a antiga memória de um realejo, culminando com o sopro suave do vento sobre a imagem dos campos, talvez de tulipas, do maior exportador de flores do mundo.

“Sem podridão nenhuma,/jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.//Os lapidários podem vir mirar seus olhos:/não houve esmeralda assim, nem diamante, nem ditosa safira./Mas ninguém pode tocar nesses olhos transparentes,/que se tornariam viscosos e opacos, fora desse descanso/onde os encantados cintilam.// Poderão os profetas vir mirar seus finos vestidos:/bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;/ah! seus vestidos de água, com todas as miragens do mundo,/seus tênues vestidos como não há nos museus, nos palácios/nem nas sinagogas.../Mas não se pode tocar nesse ouro, nessa prata, nessa resplandecente seda:/pois apenas se encontraria limo, areia, lodo./Porque a morte é que o veste dessa maneira gloriosa,/a morte que o aguarda nos braços como um belo defunto sagrado.”

A autora dedica aos olhos do afogado um cuidado especial. Misturando o brilho das águas ao reflexo das gemas que nenhum lapidador viu tão belas, há outra referência aos Países Baixos, reconhecido centro de lapidação de pedras há vários séculos, relacionando o alto valor das pedras e dos olhos.

Aqui o afogado também está literalmente nu, mas, como o rei das histórias de Hans Christian Andersen, veste uma roupagem metafórica de grande beleza, de ouro, prata e seda, emprestada pela dignidade da morte. Com os ricos detalhes que o poema vai acrescentando, terminamos por compor uma imagem com as mãos pálidas e os trajes suntuosos que cobriam as figuras dos mestres flamengos. Tal magnificência não é encontrada nem nos museus e palácios, nem nas belas sinagogas, em mais uma referência histórica <sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> A sinagoga portuguesa de Amsterdam, a Esnoga, data de 1672 e é uma das mais antigas da cidade. O país acolheu a comunidade judaica após a perseguição religiosa e o declínio econômico

“Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.// Para sempre jazerá, e quem quiser pode vir vê-lo,/com seus cabelos estrelados,/com suas brandas mãos flutuantes, livres de tudo,/sem qualquer posse,/com sua boca de sorriso outonal, cor de libélula,/e o coração luminoso e imóvel, detido como grande jóia,/como o nácar mutável, pela inclinação das horas.//Todo mundo o verá, com lua, com chuva, com escuridão,/navegar nos canais, recostado em sua própria leveza e claridade.”

O eu lírico delinea o afogado com a beleza dos mártires nas telas dos grandes mestres, enfatizado pelo coração, “luminoso e imóvel”, e marcado de maneira incisiva pelas palavras de semântica alva, como a “cor de libélula”, “nácar”, “claridade”, como se ele brilhasse na escuridão sob um foco de luz, assim como uma pintura de Rembrandt.

“Sem podridão nenhuma,/ jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.//E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes./Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos./Eu me debrucei para ele, na borda da noite,/e falei-lhe sem palavras nem ais,/e ele me respondeu tão docemente,/que era felicidade esse profundo afogamento,/e tudo ficou para sempre numa divina aquiescência/entre a noite, a minha alma e as águas.”

A noite, outro tema recorrente em Cecília, é mais um símbolo ligado ao mar:

Em *Doze noturnos de Holanda* (1952) e *Solombra* (1963), a noite é a imagem que traduz e pontua a viagem a um plano metafísico. Nesses dois livros, os poemas têm entre si um fio narrativo que os interliga e assinala o progressivo alcance da dimensão espiritual pelo sujeito lírico, que vai revelando seus assombros e dúvidas, suas perplexidades.<sup>202</sup>

A nota sobre a “borda” anuncia o cair da noite e nessa hora o eu lírico trava uma conversa com o afogado “sem palavras nem ais”, mas que permite perceber a afinidade profunda entre ambos e o fascínio do primeiro pelo *locus* aquático.

“Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.//Não há nada que se possa cantar em sua memória:/qualquer suspiro seria uma nuvem sobre essa nitidez.”

---

que se seguiu na península Ibérica, caso da família do filósofo holandês Baruch de Espinosa, que viveu e faleceu ali (Nota da A.).

<sup>202</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Op. cit., p. 28.

Nos últimos versos, o eu lírico reforça o estado de pureza e de integridade humana do afogado, ficando dispensadas quaisquer litânias, sob o risco de macular a sua memória, pois essa pureza intrínseca dispensa as honras do mundo.

A idéia do corpo como envoltório temporário, que separado de sua essência não permite mais a interação com o mundo natural, é recorrente em *Doze noturnos* e aparece também no de número cinco:

“Claro rosto inexplicável,/límpido rosto de outrora,/quase de água, só de areia,/o que vai seguindo a noite/pelas nuvens, pelas dunas, desmanchado no ar de outono,/dolorido e sorridente,/livre de amor e de sono...//”

“Pobre rosto quase de cinza/ transformado no nevoeiro/em flor de sal e de vento, com seu perfil estrangeiro.//”

“O mar no Norte está perto,/pelas dunas abraçado./E vê passar esse rosto de si mesmo deslebrado. /Entre as estrelas e a lua,/passa pelo mar no Norte/um breve rosto sem datas,/curta pétala de morte.//”

“Passa já de olhos fechados.../Intermináveis cortinas,/silêncio de água nas flores, versões de coisas divinas...” (DN, 715)

No que Fontanier chamaria de sinédoque, o rosto conta como figura do afogado que vaga pelas águas geladas do Mar do Norte, adjetivado como “claro”, “límpido”, que é de areia, quase de cinza, pois essas palavras valem aqui pelo pó ao qual todos retornaremos. Porém, o corpo está em comunhão com a água, e vai seguindo ao longo da praia em noite de nuvens e de lua, onde é perceptível uma escuridão e uma friagem tumultuosa. O cadáver desaparece do mundo com metáforas e, após “desmanchado”, se liga a termos como “nevoeiro”, “flor de sal e de vento”, imagens nêvas ou abstratas que referem o corpo implicando também o apagamento do espírito. Nos últimos versos, “cortinas” são aproximadas de “olhos”, que estão com as pálpebras cerradas, agora para sempre, incapazes de ver as flores que o eu lírico aponta como manifestações do divino.

No poema a seguir, o décimo primeiro noturno, temos versos pontuados pela conjunção “mas”, que inicia algumas estrofes, como se o texto fosse a continuação de uma história anterior:

“Mas a pequena areia caminha com seu passo invisível;/do cristal quebrado, da montanha submersa,/a areia sobe e forma paisagens, campos, países...//Mas o esquema do peixe e da concha modela seus desenhos/e desenrola-

se a anêmona, /e o fundo do mar imita o inalcançável firmamento./Mas a flor está subindo, próxima,/cheia de sutis arabescos.” (DN, 721)

Na verdade, essa é realmente uma história que já está sendo contada há vários milênios, e da qual faremos parte apenas por um breve tempo. A areia que forma a montanha e o cristal tem o simbolismo do inumerável, é dócil e onipresente, e está sempre em mutação, pois “Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra, a areia...”<sup>203</sup>.

Em outro ambiente, a água, os três reinos são um simulacro da vida na terra. A areia sopra, os peixes nadam, a flor nasce, enquanto no próximo verso, “Mas a água está palpitando entre o pólo e o canal,/viva e sem nome e sem hora.//mas o sonho está sendo alargado como as imensas redes,/ao vento do mundo, à espuma do tempo,/e todas as metamorfoses caídas aí se agitam,/resvalando entre as malhas muito exíguas/que separam o que é vida do que é morte.”

Tudo se move, modifica e renova, na natureza e no homem, num ciclo perene e contínuo, mas para a água o tempo não passa, nem para a areia, e nem o peixe e a anêmona que se agitam no fundo do mar lhe dão qualquer importância; porém para o homem que sonha, as malhas são estreitas, a espuma do tempo, ligeira, e a duração do tempo em que vai perdurar a nossa curta metamorfose, um enigma.

Seguem as duas últimas estrofes:

“E a mão que dorme está sendo lavrada pela noite, pela noite que conhece todas as veias, que protege e destrói pétala e cartilagem,/a pequena larva da água/e o touro que investe contra o nascer do dia...//Porque o dia vem. E a nossa voz é um som que se prolonga, através da noite./um som que só tem sentido na noite./Um som que aprende, na noite,/a ser o absoluto silêncio.”

Os últimos versos desse poema de *Doze noturnos de Holanda*, assim como os do poema anterior, mais e mais se aproximam da região das “terras altas”, segundo a percepção de José Paulo Paes da poética cecilianista<sup>204</sup>. As imagens nos vêm à mente com facilidade, pois os termos em seu sentido unilateral, dicionarizado, têm um significado semântico delimitado e bem conhecido. Assim, forma, cor e

<sup>203</sup> BORGES, Jorge Luis. *Fragmentos de um evangelho apócrifo*. In: \_\_\_\_ *Elogio da sombra*. São Paulo: Círculo do Livro, 2006.

<sup>204</sup> PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 34.

perfume entranham os versos, com a noite escura, a mão e suas veias azuis e vermelhas, as pétalas e a flor, e por fim, a minúscula e pálida larva e o touro violento e negro, num esquema de oposição.

Até aqui, não há problemas no entendimento do poema, são imagens simples de visualizar. Porém, estruturadas como metáforas, a situação é diferente. Cecília adensa os significados metafóricos nas três obras, *Doze noturnos*, *Metalrosicler* e *Solombra* e, para ficar nas figuras de linguagem, uma teia envolve esses versos, de tal maneira, que não é difícil ser apanhado.

No décimo segundo noturno, algumas marcas históricas e culturais holandesas colaboraram para estruturar a interpretação dentro de certos limites, porém nas referências ao afogado havia um apagamento da mensagem impossibilitando uma leitura rasa. Aqui, da mesma maneira, metáforas rarefeitas fazem o fechamento do poema, e quanto mais aberto o significado, mais complexas elas se tornam. Naturalmente que a leitura de um poema, mesmo compartilhando uma memória cultural e histórica comum, sempre vai possibilitar a visão pessoal de cada leitor, mas como diz Hester, essa nunca é uma liberdade completa, pois fica sempre atrelada a essa memória. Assim, “lapidários” está em *Doze noturnos* porque é uma profissão secular na Holanda, servindo tanto ao propósito do poema quanto ao do poeta de localizar os versos num espaço determinado.

Portanto, os três estágios de formação da metáfora segundo Paul Ricoeur, aliando teoria semântica e psicologia da imaginação, nessas obras de Cecília Meireles, em razão de uma abertura de sentido maior, mais e mais necessitam desse imaginário, tornando a tarefa de elucidá-lo mais complexa e mais cerca dos substantivos abstratos que nos aproximam desse mundo inconsútil.

Mas voltando ao poema, a palavra “mão” está aqui como metonímia da figura indefesa diante do poder da noite, que conhece cada “veia” e cada ser, da larva ao “touro” ou, as águas no horizonte quando nasce o dia. “Porque o dia vem”, diz o verso, como a água e a areia, fatalmente ele vem, e aí já não sabemos se é o período de sol, ou um dia temido pelo eu lírico. Mas diz a voz ser um som que apenas se prolonga e tem sentido na noite, imagem do inconsciente e que engendrou “o sono e a morte”<sup>205</sup>, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. O som dessa voz, talvez pertença àquela mão que toma da pena para escrever versos,

---

<sup>205</sup> O verso talvez seja inspirado numa fala de Shakespeare, quando Macbeth menciona “o sono, irmão da morte”, uma herança que já vem de Homero (*Ilíada*, XIV) e de Hesíodo (*Teogonia*, 212-213).

atenta ao escoar do tempo, som que “aprende, na noite, a ser o absoluto silêncio”, a se calar, aguardando o tempo em que a metamorfose acaba.

Este noturno é um metapoema menos conhecido que “Motivo” (VI, 227); no entanto, seu eu lírico retoma o mesmo assunto sob metáforas mais veladas, mais complexas, como o passar do tempo, as mudanças na natureza, e suas medidas cronológicas tão mais amplas que as nossas, além da angústia de saber, como no poema de *Viagem*, “se fico, ou passo”, esperando o fatal “E um dia sei que estarei mudo: - mais nada”.

*Metal rosicler*, volume de 1960, é nome retirado, segunda a epígrafe da autora, da obra de Antonil, *Cultura e opulência do Brasil* (1711). Seria uma pedra negra cujo pó, misturado a água, resulta primeiro numa tinta avermelhada, e depois em prata. O último poema do livro, não numerado, diz:

“Negra pedra, copiosa mina/do pó que imita a vida e a morte;/ - e o metal rosicler descansa.//Na noite densa que se inclina, por faca ou chave que abra ou corte,/estremece em tênue lembrança.//Pois um sangue vivo aglutina/dados coloridos da sorte,/para uns acasos de esperança.” (MR, 1257).

Fernando Cristóvão observava como essa operação tem afinidades com a artesanaria poética ceciliana, em razão da presença da água, e também por conta de um grupo de palavras que sobressaem entre as demais, como “lágrimas, pranto, mar, chuva”, nos poemas em que a água “é onipresente, quer como semema, quer em metáforas com ela relacionadas”<sup>206</sup>.

No terceiro poema de *Metal rosicler*, dizem os versos:

“O gosto da vida equórea /é o da lágrima na boca:/porém a profundidade é o pranto da vida toda!/Justa armadura salgada, pungente e dura redoma/que não livra dos perigos, mas reúne na mesma onda/os monstros no seu império/e o amargo herói que os defronta./Sob a lisa superfície, que vasta luta revolta!/Cada face que aparece/logo se transforma noutra” (MR, 1211)

A primeira metáfora do poema é simples, a vida na água tem gosto de lágrima, é salgada, mas se retornarmos ao clichê, “mar de lágrimas”, percebemos que é dessa profundidade que o eu lírico fala. Nos versos seguintes, há a união peculiar do elemento líquido representado como “uma justa armadura” ligada à imagem da redoma, transportando o mar para dentro dum aquário, num efeito

---

<sup>206</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. A alquimia poética de *Metal rosicler*. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2007. p. 64-65.

inusitado. A capacidade de proteção é questionada em razão da luta violenta, oculta pela placidez da superfície, entre heróis e monstros.

Lida a primeira estrofe do poema, já é possível encontrar um sentido de metapoema cujas metáforas de simbolismo sofisticado remetem ao embate entre o poeta, solitário em sua redoma, armado de caneta e papel, e o léxico; as faces que se transformam são as palavras, em seu sentido literal e no sentido poético.

“Nenhuma palavra existe./Horizonte não se encontra./Deus paira acima das águas,/e o jogo é todo de sombras./Nas claras praias alegres,/é a espuma do mar que assoma:/combate, vitória, enigma,/jamais se movem `a tona./O herói sozinho se mede/e a memória é a sua força./E quando vence o perigo,/na vitória não repousa:/a disciplina é o sentido/da luta que o aperfeiçoa.//”

O mesmo espírito da estrofe anterior é seguido no lamento da luta que percebe Deus afastado desse embate, que o aedo luta sozinho. A dualidade permanece opondo o jogo de sombras à alegria da praia, a profundidade à superfície. Tal esforço não é aparente e passa despercebido pelo leitor, só emergindo a beleza do poema, simbolizada pela espuma clara.

A tarefa do lutador é incessante, exigindo um regramento permanente, apoiado na lembrança, na memória que guarda a habilidade de construir esse processo, e seu aprimoramento depende disso, disciplina e auto-regramento, para conseguir sobreviver. Na menção à memória, cabe a mítica da linguagem vista como manifestação divina na figura de Mnemosýne, a Memória; como uma das Musas, ela representa a transcendência do canto e a garantia de que há nele uma manifestação da vontade divina. Os versos também espelham o significado das lutas interiores travadas dentro de nós mesmos, com a internalização desses esforços refletindo externamente uma placidez que não os revela<sup>207</sup>.

Os últimos versos, “Deixa a medusa perfeita/em sua acúlea coroa./E a pérola imóvel deixa/na sua sorte da intacta concha”, recuperam duas figuras marinhas muito presentes na poética de Cecília. A medusa, alva, fluida, parece não oferecer perigo em seus tentáculos, mas também remete ao mito do herói grego Perseu, que degolou a cabeça da Medusa, uma das três Górgonas e outrora uma bela mulher, que possuía serpentes em vez de cabelos e petrificava quem a visse. A simbólica da Medusa significa o inimigo a abater.

---

<sup>207</sup> TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 16.

No poema de Cecília, o monstro é deixado em paz e permanece ileso com sua coroa pontiaguda. A pérola, símbolo místico da iluminação e do nascimento espiritual, evoca o que está oculto, abrigado, difícil de se atingir. Ela também possui o significado da lua e do feminino, da sublimação dos instintos e da “luz intelectual no coração”<sup>208</sup>. Deixada dentro da concha, mostra um saber que não aparece, que não vem à luz. Há de novo a oposição entre a treva e a claridade, a ignorância e o saber. O que a metáfora subentende é a dificuldade do poeta ao lidar com sua matéria, a língua, que permanece intacta nesse embate, em que, por vezes, a pérola se recusa a sair de dentro da concha.

Seguindo com *Metal rosicler*, no vigésimo poema são perceptíveis sinais do progressivo esvaziamento dos dados sensíveis que resultariam num conjunto cuja estrutura é integral quanto à forma, objeto e eu lírico, nesta que é a última obra de Cecília, *Solombra*:

(MR, 1226): “Tristes /essas mãos na areia/levantando dunas.// Sonho solitário,/vãs arquiteturas:/sobre simples brisa,/deslizem espumas,/ morrem os zimbórios/do império das dunas/e os vultos amados/nas suas colunas.”

Mais e mais, os possíveis indícios de auxílio para adentrar na significação do poema escasseiam, a começar pela ausência de título. Na primeira estrofe, um terceto, a palavra “tristes” é colocada sozinha, enfatizando a melancolia do eu lírico. Na imagem, há um par de mãos mergulhadas na areia em que o ato do manuseio implica um desejo de voltar ao ventre materno. Na arquitetura inútil em que desmoronam as abóbadas, se percebe um templo sagrado, com as figuras dos santos nos nichos. Toda a imagem induz a uma visão de desfazimento, nas espumas, dunas e na brisa que sopra, e não há nenhum ser vivo presente, exceto a voz do eu lírico.

“Tristes/essas mãos na areia/trabalhando obscuras.//Voltam ao princípio em sonhos e lutas, contra os altos ventos/e as tênues espumas./e estes grãos tão finos - sílex e fagulhas! - /que queimam os olhos!/E as lágrimas duras/que jamais enxugam/nem os ventos altos/nem tênues espumas...”

Volta o refrão, com a troca de um termo, “obscuras”; a imagem, após “sonhos e lutas”, apenas permite visualizar – ou sentir – um sopro de vento, e as espumas leves. O eu lírico chora um pranto interminável, que nem os ventos nem as

<sup>208</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 712.

espumas conseguem secar. A dureza da pedra e das fagulhas, abrasando os olhos, retorna como adjetivo das lágrimas, já com uma tênue imagem da natureza enfurecida investindo contra o pranto dessa figura solitária.

“Tristes/essas mãos na areia/levantando dunas.//Moram longe aqueles/  
das felizes ruas:/ não sabem que estradas/ longas e soturnas/ conduzem às  
praias/do mar, inseguras./Não sabem de ventos,/não sabem de espumas,/dos  
curvos zimbórios,/das lentas colunas,/das mãos soterradas/nestas esculturas...”

O refrão retorna ao modelo inicial, e mantém a visão das mãos com areia escorrendo por entre os dedos, quando o eu lírico rememora um lugar longe dali, em que há felicidade, ignorante dos perigos do mar, das praias e espumas, e dos domos que desabam. “O domo representa universalmente a abóbada celeste. O conjunto de um edifício que tem cúpula é, assim, a imagem do mundo”<sup>209</sup>. É a única representação ligada ao mundo dito civilizado, tudo o mais é natureza onde prevalece a violência do vento, símbolo da espiritualidade celestial.

Uma possível metáfora desse hermético poema é a chegada do eu lírico a um sítio além do mar, do grande oceano, que não é o Atlântico, nem o Pacífico, nem o Índico. O eu lírico chora em estado convulso, enquanto o vento sopra num cenário de terra arrasada. Poderíamos dizer que esse é um exercício poético de visualização do “lá”, uma prospecção do imaginário além da finitude, concorde com Eliane Zagury, que vê na obra “exercícios místicos de morte”<sup>210</sup>.

Do onipresente mar, agora com praias perigosas, só restam as espumas, e é interessante notar como num certo grupo de poemas de *Metal rosicler* já sucede o mesmo que em *Solombra*, o abandono do elemento da água, substituído por outro, o ar, marcando-se os versos com uma onomatopéia rumo à sibilância. Há um grande número de palavras onde a autora usa o [s], simulando o sopro do vento.

Por fim, em *Solombra*, como tentamos demonstrar, a presença do mar é incomum. Ela foi substituída pelos ventos e pela presença difusa do eu lírico num cenário desolado, onírico, em que os apelos sinestésicos se mostram bastante apagados. Elegemos alguns versos onde aparece vagamente a presença do mar:

“No mar da vida, ser coral de pensamento.” (SO, 1265)

“Tudo são praias onde o mar afoga o amor.” (SO, 1266)

<sup>209</sup> Op. cit., p. 347.

<sup>210</sup> ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 95.

“Arco de pedra, torre em nuvens embutida,/ sino em cima do mar e luas de asas brancas... /Meu vulto anda em redor, abraçado a perguntas.” (SO, 1267)

“(...) olhos com jaspes frágeis de distância,/lábios em que a palavra se interrompe:/medusas da alta noite e espumas breves.” (SO, 1267)

“Esses adeuses que caíam pelos mares,/declamatórios, a pregar sua amargura,/emudeceram: já não há tempos nem ecos.” (SO, 1281)

Tais versos escapam do foco de analisar as metáforas em que o espaço preferencial do poema seja o oceano, mas é perceptível que a preferência da autora pelo elemento já definha. A presença do vocabulário relativo ao oceano é reduzida consideravelmente, tomando em conta as obras anteriores. Ainda que se sejam contados, entre os vinte e oito poemas de *Solombra*, aqueles em que o espaço do poema claramente não é o mar, mas onde se vêem menções soltas ao universo marinho, há uma redução significativa.

Cecília Meireles é uma poeta que pode contar uma rara unidade poética em sua produção, a partir do princípio. Mesmo os volumes exilados por ela são importantes para se perceber o desenvolvimento da sua obra, contudo, colocados lado a lado com os seguintes, sofrem do pecado fatal de não alcançar um padrão estético tão elevado numa seleção que nunca é menos que rigorosa.

Os blocos estéticos em que dividimos sua obra, para caracterizar a coesão de sua tessitura metafórica, se intercomunicam e jamais se distanciam demasiado do rigor da forma, da escolha estética, do padrão vocabular, e da sutil melopéia percebida sempre que se lê um poema de Cecília Meireles.

## 4. DE AREIAS, ILHAS E CORAIS: O MAR DE SOPHIA

### 4.1 O NOME DAS COISAS SEGUNDO SOPHIA ANDRESEN

Um poema de João Cabral de Melo Neto, grande amigo da poeta, abre a *Antologia* publicada pela Portugália Editora, em 1968, “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”:

“O engenho bangüê (o rolo compressor,/mais o monjolo, a moela de galinha,/e muitas moelas e moendas de poetas)/vai unicamente numa direção: na ida./Ele faz quando na ida, ou ao desfazer/em bagaço e caldo; ele faz o informe;/faz-des-faz na direção de moer a cana,/que aí deixa; e que de mel nos moldes/madura só, faz-se: no cristal que sabe,/o do mascavo, cego (de luz e corte).//2//Sofia vai de ida e de volta (e a usina);/ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,/e usando apenas (sem turbinas, vácuos)/ algarves de sol e mar por serpentinas./Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal, em cristais (os dela, de luz marinha)”<sup>211</sup>.

Apresentados por amigos comuns quando João Cabral era cônsul na Espanha, nessa ocasião ele elogia os poemas de Sophia, onde encontrava muitos “substantivos concretos” <sup>212</sup>. Nesse louvor de Cabral à amiga, Fernando J. B. Martinho observa como se conservam elementos representativos do universo cabralino ao nível “(...) lexical, imagético, rítmico e sintático”, ou seja, o poeta não abdica de si mesmo nesse processo, nem “do seu mundo, da sua linguagem” <sup>213</sup>. Entretanto, se o autor de “O cão sem plumas” é fiel a si ao enaltecer Sophia, nem

---

<sup>211</sup> MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 7.

<sup>212</sup> Entrevista de Sophia Andresen a Maria Maia. Sophia, substantiva e concreta. In: *Jornal da UBE*. n. 105. out.2003, p. 12.

<sup>213</sup> MARTINHO, Fernando J. B. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. V. 6 n. 12. p. 205.

por isso mascara a feição poética que é própria a ela, nas palavras finais que a definem em cristais “de luz marinha”, até porque a secura solar dos seus versos não divide com a autora de *Dia de Mar* a preferência pelo elemento aquático.

Mas a influência de Cabral não escapa a Eugênio de Andrade quando nota que “Ela vinha de Pascoaes, dos românticos ingleses (toda a vida foi fiel a Byron), dos românticos alemães, particularmente Hölderlin e Rilke. (...) encontrou Camões no seu caminho, e Pessoa (ou, se preferem, Ricardo Reis) e o brasileiro João Cabral”, e foi a autora “dos mais notáveis poemas da Revolução de Abril”<sup>214</sup>.

Na descrição de Eduardo Lourenço, Sophia é apresentada “Não alheia, mas aquém ou além da história, intensamente imersa na Natureza. De que é incandescente musa e sílfide”<sup>215</sup>, e desponta para a poesia ao decorar os versos da *Nau Catarineta*, aos quatro anos de idade. De família aristocrática com raízes escandinavas, nasceu no Porto a 6 de novembro de 1919, e ainda permanece pouco conhecida no Brasil fora do círculo restrito das atividades acadêmicas.

Num volume intitulado *The uses of poetry* (1978), Denys Thompson faz um estudo da utilização da poesia desde os tempos mais remotos. Na obra, o autor discorre sobre o emprego da lírica como instrumento na vida diária pré-tecnológica<sup>216</sup>, e aqui estamos falando de antes de Gutenberg e até mesmo dos copistas medievais. Nessa tradição, a arte do verso estava ligada a uma condição de imanência que a unia ao mundo real, longe das proposições romântico-metafísicas que surgiriam séculos depois e relacionaram a poética com um universo onírico e diáfano, numa identificação que ainda se mantém diante do senso comum nos dias de hoje. A poesia era parte da vida diária, instrumento necessário à memorização, guardadora da tradição, da faina, do conhecimento. É dessa poesia que Sophia trata, o poema necessário, não o diáfano, mas o que se forma nos interstícios da vida, pois segundo ela:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. (...) O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto de uma torre de

<sup>214</sup> ANDRADE, Eugênio. Saudades de Sophia. In: **Relâmpago**. n. 9-10, p. 94-95, 2001.

<sup>215</sup> LOURENÇO, Eduardo. Com Sophia no país dos soviets. In: **Relâmpago**, n. 9-10, p. 90-91, 2001.

<sup>216</sup> THOMPSON, Denys. *The uses of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros <sup>217</sup>.

João Rui de Souza se refere à obra de Sophia como uma “dialética entre o intento da unidade, pressuposta através duma operação de idealizante filtragem do real, e a ruptura e a dispersão que uma agudizada atenção ao quotidiano e à circunstância histórica não pode deixar de refletir” <sup>218</sup>. Quatro anos após a sua morte, não há ainda um razoável volume de crítica sobre a obra de Sophia, mas surgem obras de maior fôlego, em livro, e não apenas comentários, mais ou menos largos, da crítica especializada em magazines e periódicos. Nas bibliotecas portuguesas, a maioria dos trabalhos versando sobre a autora era, até pouco tempo atrás, dedicada à sua literatura infantil, mas esse panorama tem se alterado rapidamente.

Uma das causas para o lapso, segundo Jorge de Sena e Eduardo Prado Coelho, seria, para o primeiro, as dificuldades apresentadas por meio da “sua pureza essencial de sentimento e de expressão, a sua imagística de árvores e ventos, de praias e de mar, de noite e de sol coado pela vibração do momento” envolvidas numa dicção fluente que mascara a concentração e “o rigor da exigência ética aplicada (...) à vivência poética” <sup>219</sup>. Sena vê nessa obra uma atmosfera austera e fascinante na qual Sophia toma o lugar de “sibila mítica, fria e distante” que repele a análise.

Eduardo Prado Coelho, autor de um ensaio denominado “Sophia, a lírica e a lógica”, diz que essa poesia tem o poder de paralisar a crítica, deixando-a muda de admiração, “Porque a limpidez dessa linguagem dificilmente autoriza sua duplicação sob a forma de comentário” <sup>220</sup>.

Na verdade, para Prado Coelho, o que ele chama de “laboriosas máquinas analíticas da crítica contemporânea” não contam com a mercê de uma poesia que diz somente o essencial; quase todos os textos (passados quarenta anos da estréia da autora), diz ele, são mais resenhas que análises, apenas inventariando temas e linhas de interpretação, com alguns nomes de exceção onde se contam

---

<sup>217</sup> Discurso proferido no almoço em homenagem à autora pelo prêmio conferido a *Livro Sexto*, na data de 11 de julho de 1964. In: ANDRESEN, Sophia. *Livro Sexto*. Op. cit., p. 73.

<sup>218</sup> SOUZA, João Rui de. Sophia de Mello Breyner Andresen. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 12, p.85, mar. 1973.

<sup>219</sup> SENA, Jorge de. *Colóquio-Revista de Artes e letras*, n. 1, 1959, p. 54.

<sup>220</sup> COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: INCM, 1984, p. 109.

Oscar Lopes, Gastão Cruz, João Gaspar Simões e principalmente, Eduardo Lourenço.

Para o último, segundo Coelho, a poética andreseana é responsável por modificar na poesia portuguesa a tendência negativista e as dialéticas de consciência oferecendo, em seu lugar, um sentido positivo e original que canta a realidade em seu esplendor transitório e etéreo, identificado com o coração do mundo. Alguns dos aspectos mais relevantes dos seus versos, que iniciam em 1944 com *Poesia*, seriam uma adjetivação que não apenas adorna, mas informa, confirmando um dizer exato da experiência visual, numa “exaltação afirmativa do real”<sup>221</sup>.

Outros traços seriam o tema recorrente da passagem, como as aves que atravessam o céu, as cavalgadas do mar largo, e é claro, um lugar privilegiado para o mar. Também são percebidos “o caráter escultórico da sua concepção estética do mundo: a paixão humana que cria é feita de estátuas vibrantes”, e uma “identificação inicial entre o homem e o animal e o homem e a natureza (que se indiferenciam)”<sup>222</sup>, acrescentando-se ainda que esses poemas revelam um jogo incessante entre deuses e humanos. A poeta recusa a problemática do inconsciente, “assumindo-se como transparente face ao rosto liso e puro da paisagem”, e afastando os “nós conflituais da vida psíquica”<sup>223</sup>, donde Coelho conclui que a poesia de Sophia “oscila entre uma transcendência sem peso e uma imanência que se agita, paira e flutua”<sup>224</sup>.

Silvina Rodrigues Lopes publica em 1990 um dos primeiros volumes inteiramente dedicados à obra poética de Sophia, embora não constem ali os seus dois últimos livros de versos, *Musa* (1994) e *O búzio de Cós* (1997). Apesar disso, é um texto bastante didático para uma introdução aos seus poemas, onde consta uma pequena biografia, os pontos mais relevantes de sua trajetória literária, uma apreciação dos seus aspectos principais, e onde, ao final da obra, há uma antologia.

São assinaladas em marcas pontuais, como a não integração ao grupo da “Presença”, nem a quaisquer grupos, movimentos ou escolas literárias, e a colaboração em diversas revistas literárias, entre elas, os *Cadernos de Poesia*,

---

<sup>221</sup> Op. cit., p. 111.

<sup>222</sup> Op. cit., p. 118.

<sup>223</sup> Op. cit., p. 130.

<sup>224</sup> Op. cit., p. 131.

publicados entre 1940 e 1942, onde se contavam as presenças de Tomás Kim, José Blanc de Portugal, e Rui Cinatti, os fundadores, e ainda o amigo Jorge de Sena.

Silvina salienta de que maneira, na modernidade literária, marcada por elementos distintivos como ruptura e inovação, a tendência do que se costuma chamar de clássico tanto no sentido de relação com a civilização Greco-romana, quanto naquele do que escapa às variações de gosto e época, é o desaparecimento, pois na modernidade os entraves à percepção aumentam:

A generalização da comunicação faz-se à custa do apagamento de singularidades e conseqüente homogeneização de sentido. Nessa paisagem urbana, a resistência da poesia exerce-se pela afirmação da diversidade e da heterogeneidade: com uma poesia de excesso que se volta para experiências no limite da percepção, intensificando os efeitos da vertigem, coexistem múltiplos rostos de poesia, entre eles o daquela que, voltando-se para as coisas simples e elementais, não deixa por isso de ser também atenção ao progresso técnico e às alterações sociais (...) <sup>225</sup>

Segundo a crítica, o repúdio por Sophia da cidade, lugar degradado onde os aspectos da vida tendem à lógica da mercantilização, é contraposto pela rememoração do passado como momento positivo e fuga do efêmero. A paixão de Sophia pelo exterior, compartilhada com muitos poetas que não escaparam ao fascínio da civilização helênica, iniciada com Teixeira de Pascoaes<sup>226</sup>, não apresenta os excessos românticos desse autor.

No que toca às obras, para Silvina, em *Poesia, Dia do Mar e Coral* há “uma nostalgia e um desejo de regresso à natureza onde está quase ausente a problemática das relações humanas”. Se *No tempo dividido* e em *Mar Novo*, há uma atenção voltada para a história, *Livro Sexto* é um ponto de nitidez e de veemência das coisas exibidas na sua exterioridade, iluminadas por uma “espécie de eternidade” <sup>227</sup>.

Em *Geografia e Dual* ela se volta para “a celebração de lugares e monumentos, sobretudo gregos (...) [e à] meditação sobre a arte, a justiça, o tempo do exílio e a possibilidade/necessidade de um tempo de inteireza” <sup>228</sup>, enquanto em *O Nome das Coisas* aparecem implícitos os acontecimentos do 25 de Abril.

<sup>225</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação crítica. In:\_\_\_\_. (Org.) *A poesia de Sophia de Mello Breyner*. Lisboa: Comunicação, 1990.p. 16.

<sup>226</sup> Também esta, uma influência em comum com Cecília Meireles, bem apontada por Margarida Maia Gouveia. In: GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Lisboa: INCM, 2002. p. 92.

<sup>227</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. Op. cit., p. 19.

<sup>228</sup> Op. cit., p. 18-19.

*Navegações*, onde a evocação de Camões é clara, a unidade temática aponta para “a coincidência da aventura poética e das descobertas, expondo um pensamento e paixão presentes ao longo da obra” <sup>229</sup>. A partir desse título, Silvina propõe que:

A navegação, como a poesia, sua homóloga, resulta de um feliz entendimento da transparência e da imaginação. O ar e o mar são meios de transparências diferentes, o seu contacto, na superfície dos oceanos sem fim, é já apelo ao desconhecido onde se confundem a imaginação e a visão <sup>230</sup>.

*Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, de Carlos Ceia, é um estudo das relações com o mundo elemental, destacando-se a ação do vento, a luminosidade solar, o desafio do mar e a estética edênica do jardim, no que é chamado pelo autor de “trabalho propedêutico de conquista da ilusão sofisticada” <sup>231</sup> dessa poesia. A segunda parte do terceiro capítulo, denominado “A via elemental”, é intitulada “O desafio do mar” e refere a perspectiva do oceano nos versos de Sophia, que para o autor, tem domínios marinhos confinados à Granja, ao Norte de Portugal, ao Atlântico e, depois de *Livro Sexto*, ao Algarve, ao Mediterrâneo e ao mar Egeu. Apesar de falar constantemente do mar e dos seus habitantes, as referências marítimas de Sophia, são, na maior parte, segundo Ceia, oriundas de observações realizadas nas praias, resultando mais numa “poética da navegação onírica de quem prefere contemplar o mar a percorrer realmente as suas águas” <sup>232</sup>, e é apenas nesse sentido que ela pondera sobre o amor e a morte.

O outro volume de Ceia, *O estranho caminho de Delfos*, é um conjunto de ensaios, já publicados individualmente, versando sobre a “filomitologia” <sup>233</sup> e a cultura grega, em diálogo com os versos da autora de *Dual*.

A visão da poeta portuguesa como leitora nos é oportunizada com *Sophia Andresen: leitora de Camões*, Cesário Verde e Fernando Pessoa (2001), de Márcia Barbosa, perseguindo um caminho no qual:

(...) as idéias de leitor e de leitura expressas pela poeta em distintas ocasiões são, de modo parcial ou total, colocadas em prática ou

<sup>229</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>230</sup> Op. cit., p. 44.

<sup>231</sup> CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996. p. 9.

<sup>232</sup> Op. cit., p. 64.

<sup>233</sup> CEIA, Carlos. *O estranho caminho de Delfos*. Lisboa: Vega, 2003. p. 12.

consideradas no momento em que ela estabelece uma interlocução com outros escritores<sup>234</sup>.

Nessa volta à poética camoniana e às obras de Cesário Verde e Fernando Pessoa, tanto o perfil de leitor instituído por ela, quanto o de leitor pressuposto, para a autora, concordam com seus depoimentos, observações e projetos, no que tange à questão da leitura e da percepção da arte em geral. Nessa dialética com seus pares literários, segundo Barbosa, sobressaem no comportamento da Sophia leitora o som, a imagem e a despersonalização, e é o segundo ponto o que toma maior atenção, por conta da relevância assumida nas obras dos três autores

A escritora capta a natureza e o movimento do olhar de seus antecessores; visualiza as imagens que eles deixaram gravadas nos textos de sua autoria, assimilando-as, recuperando-as com suas próprias palavras, decifrando-as ou reinventando-as. Evidenciar essa aptidão é descobrir um novo sinal da fisionomia da leitora em que Sophia se transforma<sup>235</sup>.

Sua não identificação por inteiro como destinatária do texto lido é vista sob duas razões: a primeira, seu repúdio ao sentimentalismo, o que talvez seja explicado pelo diálogo com autores cuja literatura é marcadamente despersonalizada. A segunda, o distanciamento que ela mantém em relação às concepções que essas leituras projetam, numa adesão que é apenas parcial<sup>236</sup>. No dossiê dedicado à Sophia em 2001 pela revista *Relâmpago*, a percepção aguda de Herberto Helder aponta onde está a diferença entre a poesia que Sophia exercita e a de seus pares:

A ciência e inteligência de Sophia foi praticar (...) uma arte que fornecesse, contendo em si a intensidade e o tremor instintivos, mas elidido o sujeito, a referência literal. Em registro estrito e imediato exemplifica-se a dignidade do mundo. O poema existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancam à desordem para apresentar como ordem objetiva no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação. Fascina-me tamanho sonho, tão sobranceiramente natural, sonho irreduzível, é a prova do próprio mundo. Forçoso aceitá-lo, trata-se do concreto absoluto da percepção. "Vê-se" o verso liso e homogêneo; o corpo do poema não apresenta nenhuma ferida ou cicatriz. É a excelência.<sup>237</sup>

*Sophia de Mello Breyner Andresen*: um cruzamento original de tendências, é o título dado por Maria de Fátima Marinho a um estudo publicado na

<sup>234</sup> BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Sophia Andresen*: leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Passo Fundo: UPF, 2001. p. 21.

<sup>235</sup> Op. cit., p. 166.

<sup>236</sup> Op. cit., p. 167.

<sup>237</sup> HELDER, Herberto. Paradiso, um pouco. In: *Relâmpago*, n. 9-10, p. 97-99, 2001.

revista *Mathesis*, em outubro de 2001. O estudo, segundo Marinho, parte do que é designado como “um cruzamento original de tendências e práticas discursivas ou temáticas”, alcançando da “mítica Grécia do inconsciente coletivo ocidental” ao 25 de Abril . Também é abordada a preocupação de Sophia com a problemática do mundo, dividido entre “o eufórico e o ameno” e a “angústia e a morte”, e a questão temporal oscilando entre as trevas e a luz, que nesses versos “se compraz numa memória que (...) ultrapassa a de um tempo perdido na infância para se perder num passado arquetípico” <sup>238</sup>.

Nessa poesia, a busca incessante da utopia, diz ela, “culmina nas “várias definições de uma poética que, se deixa transparecer as vozes que nela ecoam, não se afirma com menor originalidade e força”. Como essas referências surgem de modo aleatório, Marinho também as enumera de modo caótico, com os nomes de Rilke, Horácio, Homero, Ovídio, Fernando Pessoa e seus heterônimos, Byron, Camões, Rimbaud, Lorca, Pascoaes, Ruy Cinatti, João Cabral de Melo Neto, Cesário Verde e ainda, Goethe. <sup>239</sup>. Nesse leque tão amplo, tal filiação:

tanto se pode verificar na prática textual intrínseca como se cingir à mera referência ou à glosa mais ou menos explícita. Numa autora onde não há uniformidade estrófica ou métrica (...). As paráfrases ou a paródia apontam indubitavelmente para o entrecruzamento de discursos que são em unísono o mesmo e o alheio <sup>240</sup>.

A paixão de Sophia pelos mitos gregos é o foco central de *Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real* (2004), de António Manuel dos Santos Cunha, centrado no estudo do mitos que sua poesia aborda com mais frequência, os de Orfeu e Eurídice, O Labirinto, de Apolo e Dioniso, e de Ulisses e Penélope, incluídos também os que versam sobre membros da Casa dos Atridas e da Casa dos Labdácidas.

Um olhar retrospectivo dessas críticas enseja a visão da poética andreseana como tributária de uma série de poetas que pontuam da Antiguidade à Idade Média e alcançam a poesia contemporânea, sobressaindo a percepção desses versos, por demais enfatizada, em ligação estreita com o real, seja o do cotidiano, da realidade histórica de um passado remoto, ou da situação política do tempo presente. Para Maria João Reynaud, transita-se em um fundo histórico

---

<sup>238</sup> MARINHO, Maria de Fátima. Sophia de Mello Breyner Andresen: Um cruzamento original de tendências. *Máthesis*, n. 10, p. 59072, 2001. p. 59.

<sup>239</sup> Op. cit., p. 59.

<sup>240</sup> Op. cit., p. 60.

dividido entre diferentes desígnios, o primeiro, “perfeito, indiviso e fechado em sua imanência”, e, ao lado, a visão da injustiça, sofrimento e opressão que seu âmago rejeita, num “quotidiano hostil, de ameaça e humilhação colectiva, que se contrapõe à pureza do mar da sua infância e às praias da adolescência” <sup>241</sup>.

Em junho de 2007, na esteira da coleção poética andreseana, a Editorial Caminho publica um volume intitulado *A Sophia: homenagem à Sophia de Mello Breyner Andresen*, de pouco mais de cento e quarenta páginas, onde algumas dezenas de autores (na verdade, sessenta e um), prestam um tributo à poeta, a maioria, com versos e depoimentos, mas há também dois ensaios. Como a lista é grande, vamos nos abster de elencar mesmo os mais conhecidos, porque são muitos. Entre eles, há poetas, escritores e críticos, num rol que inclui os nomes mais expressivos da literatura portuguesa, manifestando por meio dessas páginas a materialização do respeito que a obra de Sophia infunde em seus pares. Tal fato diz mais sobre a qualidade ímpar dessa poeta que antepor a ela quaisquer adjetivos, mesmo os mais poéticos, o que, aliás, já foi feito.

## 4.2 UMA GEOGRAFIA MARINHA: DAS MUSAS ÀS NEREIDAS

### 4.2.1. Meus gestos são gaivotas que se perdem: *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950)

*Poesia*, obra inaugural de Sophia, contém poemas escritos entre seus dezesseis e o vinte e três anos e foi primeiramente publicado numa edição do autor com trezentos exemplares. “Atlântico”, na abertura, era verso de um poema longo que constava na primeira edição e foi excluído parcialmente, onde um dístico de linhas singelas combinados com a metáfora expressiva indica fascinação pela figura humana diante da imensidão marinha:

“Mar;  
Metade da minha alma é feita de maresia.” (PO, 12)

As três letras dessa palavra mínima ganham destaque, sozinhas no primeiro verso, mas, apesar da simplicidade da exposição, dizem um mundo nesse

---

<sup>241</sup> REYNAUD, Maria João. Sophia: na luz branca da escrita. In: *A Sophia: homenagem de vários escritores a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. p. 133.

espaço onde o sinal gráfico é uma pausa da respiração necessária ao leitor para que esse largo significado seja apreendido.

No segundo verso, a assimilação do mar como predicado da alma nos conduz ao primeiro passo da formação da metáfora, quando dois substantivos abstratos, “alma” e “maresia” encontram afinidades comuns através da atmosfera marinha. A alma do eu lírico é definida por uma característica intrínseca ao oceano, o cheiro salgado das águas à beira-mar. A rigor, não é possível falar em sinestesia, pois a alma não está ligada a um sentido particular, ela é nosso lado imaterial e confunde-se com nossa consciência orgânica e psicológica, enquanto a maresia está ligada ao olfato e é passível de apreensão pelos sentidos. Na verdade, “maresia” está aqui por metonímia, como extensão do mar, relacionando a satisfação de sentir o odor de água salgada com o prazer espiritual desse contato.

Na imagem proporcionada pelos elementos verbais, há um mar ao qual cada leitor é conduzido pela visão imaginada e pela sensação do odor particular. “Metade” da alma, diz o eu lírico, é de maresia, referenciando nessa medida o quanto de si mesmo é doado ao amor pelo oceano, pois a palavra está aqui também no que Fontanier chamaria de sinédoque, subentendida numa ligação com o corpo e o prazer dos sentidos que ele transmite.

Mas para Jorge Fernandes da Silveira, o poema “é uma das mais sólidas interpretações da água como elemento de ligação entre uma vivência subjetiva e a sua memória cultural”<sup>242</sup>, e o Atlântico, o mar que divide as afeições de Sophia entre duas metades, Brasil e Portugal. Na metáfora se incorporam o odor da maré vazante e o espírito humano, envolvendo numa absorção completa sensações que o eu lírico escolhe para definir a si próprio por meio dessa afeição ao elemento marinho.

O poema seguinte, “Apolo Musageta” (PO, 18), é dedicado ao deus das artes e maestro do coro das Musas, Musageta:

“Eras o primeiro dia inteiro e puro/Banhando os horizontes de louvor.//Eras o espírito a falar em cada linha/Eras a madrugada em flor/Entre a brisa marinha./Eras uma vela bebendo o vento dos espaços/Eras o gesto luminoso de dois braços/Abertos sem limite./Eras a pureza e a força do mar/Eras o conhecimento pelo amor.//”

---

<sup>242</sup> SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Dobre/mosdobre: Sophia. In: **Relâmpago**, n. 9-10, p. 57-66, 2001.

Os dois primeiros versos se referem ao carro do Sol, que era conduzido pelo deus, enquanto o terceiro menciona o oráculo de Delfos, onde ele falava pela voz da pitonisa. Apolo reunia os ideais gregos mais sagrados e preciosos, a beleza, a verdade, a inteligência e a harmonia, e foi conhecido como deus da música, poesia, da profecia, da medicina, e também da caça, ao lado de sua irmã Diana. As qualidades listadas no poema vão no sentido contrário da antropomorfização, já que é a figura humana que se ajusta aos elementos naturais, como o sol, o mar e a brisa. Sophia brinca com o mesmo estratagema dos deuses olímpicos, contumazes no uso desse disfarce para, como ventos, afundarem navios, ou como chuva, seduzirem donzelas.

No quarto verso, o sol despontando no horizonte do mar serve como metáfora para a relação entre as flores e a madrugada. Os semas justapostos nos devolvem o ponto comum da estridência das cores no jardim e no raiar da manhã, agregando no estágio da dimensão pictórica a imensidão do céu colorido, que suspende com a *epoché* o mero período de tempo em que o sol retorna, para se aproximar de um sentido poético. E como um barco, Apolo vem pelos ares, leve como a vela tocada pelo vento; empregando a metáfora do carro do sol para construir outra metáfora, Sophia repõe “carro”, transporte terrestre utilizado como figura para o sol que desponta no céu, a seu gosto, numa terceira opção que o desloca para o mar, como um barco à vela.

“Sonhos e presença/De uma vida florindo/Possuída e suspensa.//Eras a medida suprema, o cânon eterno/Erguido e puro, perfeito e harmonioso/No coração da vida e para além da vida/No coração dos ritmos secretos.”

Todo o poema é desenvolvido ao redor dos simbolismos que regem a figura do mais belo deus grego, enaltecendo sua figura e exigindo um prévio conhecimento dessas estruturas para codificação. Tais versos, alinhando de um lado abstrações semânticas como “sonhos” e “suspensa”, nos levam ao caráter extracorpóreo dos habitantes do monte Olimpo. Nas esculturas, Febo, para os gregos, tem uma representação material de estética perfeita, definida em “erguido e puro”, “perfeito e harmonioso”.

Em *O nu na Antiguidade clássica*, Sophia diz que na Grécia o divino precede os deuses, e que “a lisura brilhante e azul das águas, contém em si a majestade e o esplendor de Zeus e de Apolo”:

(...) O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na *physis*. O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, que emerge. Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino.<sup>243</sup>

Como deus da medicina, é apresentado metaforicamente em “coração da vida”, como deus do amor, “para além da vida/No coração dos ritmos secretos”. “Apolo Musageta” é um bom exemplo de poema no qual todo o complexo metafórico exige um conhecimento precedente, que nós compartilhamos, do simbolismo das figuras mitológicas na cultura ocidental. Sem esse saber anterior, dificilmente o entendimento dessas metáforas alcançaria as mesmas conclusões.

Em “Casa branca” (PO, 26), o eu lírico assume um tom de recuperação da memória:

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

Os dois primeiros versos apresentam uma descrição da casa à beira-mar, ao lado de um jardim oceânico, onde pontua submersa a estranha beleza da vegetação marinha. A metáfora do terceiro verso, quando “silêncio” e “dorme” aliam seus campos semânticos, permite pensar na quietude do lugar como sítio de repouso que guarda as lembranças queridas do passado. Há uma linha separando a primeira estrofe das duas seguintes, uma pausa para a reflexão do eu lírico, que planeja:

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

O ponto central é encontrado em “incerto”, que, quando unido aos gestos de calor, coloca em dúvida a veracidade desses afetos. Sophia usa dois termos, “tumultos” e “deserto”, como figurativos das atribulações existenciais, ou do seu vazio. Ato impraticável, beijar os fantasmas nos devolve a metáfora da afeição do eu lírico por pessoas que já se foram, mas nem é necessário que sejam pessoas, pois também os objetos materiais ligados ao passado possibilitam a manutenção da

---

<sup>243</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade clássica*. Lisboa: Caminho, 1992. p. 17.

memória e podem, como uma velha boneca, por exemplo, fazer parte desse contexto.

“Em ti renascerei num mundo meu/E a redenção virá nas tuas linhas/Onde nenhuma coisa se perdeu/Do milagre das coisas que eram minhas”.

Gaston Bachelard diz que a casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos. Nesse espaço, “memória e imaginação não se deixam dissociar” e, quando voltam (...) “lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial”<sup>244</sup>. A leitura do filósofo desvenda uma boa parte dos versos de Sophia sobre a casa na praia, onde “nenhuma coisa se perdeu”, pois a memória guarda tudo que é precioso. A idéia de renascer propõe de maneira figurativa um reinício, onde o verbo entra com esta acepção. “Linhas” trazem o sentido de geometria necessário à construção, adaptado metaforicamente para abranger todos os limites da casa como espaço arquitetônico, sem esquecer que é a proximidade marítima e seu jardim submerso que fazem dela um lugar tão especial.

O último verso repete parte da primeira estrofe, em que o eu lírico demonstra a felicidade da posse de um espaço que guarda os rastros da memória no poema e que é, do ponto de vista metafórico, um hino ao lugar que mantém os atributos da meninice. Ele continua a ser um abrigo depois que essa infância já passou, permanecendo como ponto de ligação importante entre duas etapas da vida, e é ali que esse sujeito se percebe em completude.

“No alto mar” (PO, 43) conta com uma epígrafe, “À memória de meu pai”;

“No alto mar/ A luz escorre/Lisa sobre a água./Planície infinita/Que ninguém habita.//O sol brilha enorme/Sem que ninguém forme/Gestos na sua luz.//”

Como estamos falando sobre metáforas, podemos dizer que o título de um poema é uma espécie de biruta, apontando para onde o vento sopra. Assim, “No alto mar”, seguido da epígrafe que dedica os versos a alguém que já se foi, é uma pista para iniciar a leitura metafórica partindo de um mar que nunca é nomeado em cartas marítimas. Porém, há no poema algumas peculiaridades que o relacionam aos versos de “Cemitério marinho”, o que é apropriado, considerando que Sophia quer fazer uma homenagem póstuma ao seu pai. Relembrando os versos de Paul Valéry, temos nas duas primeiras estrofes:

<sup>244</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Op. cit., p. 112.

“Este telhado quieto, onde andam pombas,/Entre os pinheiros palpita,  
entre as tumbas;/O meio-dia em ponto aí pincela chamas/O mar, o mar, sempre  
recomeçado!/Oh, após um pensamento ser recompensado/com este longo olhar  
sobre a calma dos deuses!//”

“Que pura obra de sutis fulgurações consuma/Tanto diamante de  
imperceptível espuma,/E que paz parece então se conceber!/Quando sobre o  
abismo um sol repousa,/Criações puras de uma eterna causa,/O tempo resplandece  
e o sonho é saber.”

Primeiramente, nas afinidades percebidas entre os versos de Valéry e de  
Sophia, encontramos a definição de mar, “telhado quieto”, por “planície infinita”. Se  
no francês “O meio-dia em ponto aí pincela chamas”, ela responde com “A luz  
escorre lisa sobre a água”.

Há algumas palavras no poema andreseano sobressaindo de maneira a  
deslocar o espaço poético de Valéry para um ambiente um tanto mais longe, no  
“alto” mar. Os versos emprestam à luz a fluidez da água, quando ela “escorre” pela  
planície, adjetivada como “infinita”, que quer dizer “sem fim”, para sempre,  
metaforizando a imensidão aquática que nos devolve um mar verdejante como uma  
campina fúnebre.

A planície ensolarada não é habitada, informa o eu lírico sobre a imagem  
comum, e os dois versos seguintes, avisando que não se formam “gestos na sua  
luz”, reforçam com a metáfora um sentido de imaterialidade e de ausência.

Na terceira estrofe de “Alto Mar”, “Livre e verde a água ondula/Graça que  
não modula/O sonho de ninguém.//”

Se a vista da água é para Valéry “este longo olhar sobre a calma dos  
deuses”, a autora a vê como uma graça em estado de abandono, e no verso Sophia  
recupera com a ondulação oceânica a topologia suave de um campo santo. A  
palavra “ninguém” participa de todas as quatro estrofes do poema. Por meio dessa  
presença reiterada do termo, a autora especifica o sentido de ausência do lugar,  
pois “São claros e vastos os espaços/Onde baloiça o vento/E ninguém nunca de  
delícia ou de tormento/Abriu neles os seus braços”. A última estrofe incide  
novamente sobre o status de solidão, agora com “claros e vastos” definindo a  
imensidão do mar onde “baloiça” o vento, sem freio nenhum. Pessoa alguma,  
arremata o último verso, já desfrutou dessa vastidão, conduzindo à última metáfora,  
que indica, por sua vez, o caráter de última morada dessas profundezas.

Em algumas cerimônias fúnebres dos vikings, na Escandinávia, a remota terra ancestral de Sophia Andresen, os enterros eram no mar. Numa lírica tão inserida no universo marítimo, e ainda por conta de raízes dinamarquesas e portuguesas, faz sentido a escolha do espaço submerso de águas solenes como idealização metafórica para o repouso eterno.

*Dia do Mar*, volume seguinte, segundo Maria Andresen de Souza Tavares, filha da autora e organizadora da edição definitiva, foi o que mais sofreu alterações, com a adição de treze poemas que não fazem parte da *Obra Poética I*.

“Jardim do mar” (DM, 10) é um poema com pentimento, onde sob os versos nos quais se pode perceber a descrição do país num microcosmo, há uma segunda leitura escondendo um eu lírico irônico:

“Vi um jardim que se desenrolava/Ao longo de uma encosta  
suspensa/Milagrosamente sobre o mar/Que do largo contra ele  
cavalgava/Desconhecido e imenso//”

Numa rápida leitura, somos levados aos versos do século XIX que já serviram, inclusive, a folhetos turísticos no período do salazarismo como definição das terras lusas, “Jardim da Europa à beira-mar plantado”<sup>245</sup>.

A frase consta do poema “A Portugal”, de autoria do político e poeta bissexto Tomás Ribeiro (1831-1901). O flamante poema de quinze oitavas, no entanto, é desenvolvido por Sophia numa releitura onde Portugal é visto sob uma perspectiva irônica e desagradável. Enquanto o poema de Ribeiro demonstra um acentuado pendor nacionalista e exalta as belezas naturais da “Pátria! Filha do sol e das primaveras,/rica dona de messes e pomares”, Sophia faz a partir desses versos uma transposição inversa. Na primeira estrofe, por meio do “jardim” e do “mar”, suspensos na encosta vizinha ao oceano largo, vislumbra-se com facilidade o mapa de Portugal, vizinho do Atlântico, servindo ao propósito de situar o poema no espaço geográfico.

“A Portugal” desfia um “laranja em flor sempre odorante, (...)/minha noute de estrelas rutilante, meu vergado pomar de um rico outono; porém, “Jardim do mar” devolve um “Jardim de flores selvagens e duras/E cactos torcidos em mil dobras,/Caminhos de areia branca e estreitos/Entre as rochas escuras/E, aqui e além, os pinheiros/Magros e direitos//”.

<sup>245</sup> RIBEIRO, Tomás. A Portugal. In: \_\_\_\_\_. *Dom Jaime*. Porto: Moré, 1874. p. 3.

Sophia salienta no poema uma estética oposta através de termos como “selvagens e duras”, indo na contramão do cenário exuberante de Ribeiro. A descrição dos cactos retorcidos retrata uma imagem não apenas feia, mas disforme. No reino mineral, a caracterização degradada segue com as rochas negras e os caminhos de areias brancas, porém estreitos. Em vez da floresta cerrada, pinheiros esqueléticos<sup>246</sup>, ou seja, nada é belo aos olhos do eu lírico.

“Jardim do sol, do mar e do vento,/Áspero e salgado,/Pelos duros elementos devastado/Como por um obscuro tormento:/E que não podendo como as ondas florescer em espuma,/Raivoso atira para o largo, uma a uma,/As pétalas redondas/Das suas raras flores.//”

Nos versos acima, o “mar” “salgado” nos devolve a figura do autor de *Mensagem* em “Mar português”<sup>247</sup>, inserindo dentro do poema uma, diríamos, metáfora emprestada que, nos versos de Pessoa, exalta o sentido do sacrifício necessário a uma grande conquista – se a alma não for pequena. Portanto, na referência indireta, Sophia aprofunda o sentido dos versos com um metapoema. No quarto verso, sugerimos como metáfora de “obscuro tormento” o estado de exceção reinante no país, seguido pelas medidas de vigilância da polícia política culminando num êxodo em que muitos emigrantes abandonaram Portugal, vindo morar no Brasil.

“Jardim que a água chama e devora/Exausto pelos mil esplendores/De que o mar se reveste em cada hora.//Jardim onde o vento batalha/E que a mão do mar esculpe e talha./Nu, áspero, devastado,/numa contínua exaltação,/Jardim quebrado da imensidão./Estreita taça/A transbordar da anunciação/que às vezes nas coisas passa.//”

A última estrofe faz menção ao hino do país, também um texto de exaltação, mas de sentido bélico, impelindo às armas para o ressurgimento da nação, “Levantai hoje de novo/o esplendor de Portugal”. Na exaustão dos mil esplendores, percebe-se um sentido metafórico no qual o eu lírico deseja se referir ao contínuo guerrear entre nações na ânsia da conquista. A última imagem do jardim arrola quatro termos depreciativos, “nu”, “áspero”, “devastado” e “quebrado”, arrematados por outra figura, a da taça, simbólica da abundância, que o cantador

<sup>246</sup> A escolha não deve ser casual. No Oriente, o pinheiro simboliza a imortalidade, e no Japão, a força inquebrantável. In: CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 718.

<sup>247</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 82. Sobre a influência de Fernando Pessoa na obra de Sophia Andresen, ver: BARBOSA, Márcia. *Sophia Andresen: leitora de Camões*, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Passo Fundo: UPF Editora, 2001.

desesperançado adjetiva como “estreita” e transbordante, prenunciando o advento, a “anunciação” de uma mudança, quem sabe, política.

A despeito do lirismo do poema e da suave melopéia dos seus versos, Sophia usa, nos termos de Genette, a transtextualidade <sup>248</sup> para fazer uma crítica política ao Portugal de 1958. Por meio dos poemas de Ribeiro, de Pessoa e do hino nacional português, ela censura de forma ácida o estado de coisas no país. Novamente, é necessário um conhecimento prévio para a interpretação do significado metafórico do poema, mas esse hipertexto, para Genette, deve se constituir como leitura auto-suficiente em relação ao hipotexto, e no caso de uma leitura isolada, perde uma parte importante da dimensão que lhe é intrínseca.

Ao poema seguinte do volume *Dia do mar* não foi dado um título, mas apesar da falta dessa indicação, sempre um auxílio do que o poeta deseja expressar, em suas poucas linhas a metáfora adquire um sentido que se afasta do sofrimento em estado puro revelando um estado de expiação, como numa catarse já cumprida.

“Esgotei o meu mal, agora/Queria tudo esquecer, tudo abandonar,/Caminhar pela noite fora/Num barco em pleno mar.//

“Mergulhar as mãos nas ondas escuras/Até que elas fossem essas mãos/Solitárias e puras/Que eu sonhei ter.//” (DM, 15)

Ao modo abreviado de Sophia se coloca aqui como a presença do mar interage com o eu lírico, por meio do uso da cor e das sinestésias. É emprestada à água uma faculdade de ablução que não apenas purifica, mas através da imersão permite um isolamento que não é um estado melancólico, mas um regozijo pelo contato com a penumbra do oceano. Há uma vontade libertária de partir numa busca onde o elemento marítimo participa não como *locus* do desgosto, não constituindo apenas um caminho, mas é apontado como um fim em si mesmo. É quando a água toma um sentido elementar de purificação, com o mergulhar das mãos nas ondas expiando o mal do qual o sujeito deseja se afastar.

“Eurydice” (DM, 91) é um poema dedicado à linda esposa do filho de Febo, Orfeu, o cantador, que ficou presa ao reino de Hades e Perséfone após ser picada por uma cobra.

---

<sup>248</sup> GENETTE, Gerard. *Palimpsests*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997. p. 74.

“A noite é o seu manto que ela arrasta/Sobre a triste poeira do meu ser/Quando escuto o cantar do seu morrer/em que o meu coração todo se gasta.//Voam no firmamento os seus cabelos/Nas suas mãos a voz do mar ecoa/Usa as estrelas como uma coroa/E atravessa sorrindo os pesadelos//”

A figura feminina vestindo um manto, não de noite, mas de sol, e coroada de estrelas, nos é algo familiar, pois está no Apocalipse de São João (Apc. 12-1); ela simboliza não a S.S. Virgem Maria, mas toda a humanidade, e mais tarde empresta as características dessa imagem às representações artísticas de Nossa Senhora <sup>249</sup>.

Para Maria Helena da Rocha Pereira, há no poema uma evidente identificação de Eurídice com a poesia, somadas ainda as imagens cósmicas mais caras a Sophia, como a noite, o firmamento, o mar e as estrelas, “Mas, por trás, está o motivo rilkeano da perda da existência, da caducidade do ser”<sup>250</sup>.

Eurydice, isolada no Érebo, é uma metáfora da angústia da morte revelada pelo eu lírico, coberto por uma poeira triste numa materialização metafórica da capa da imobilidade e da melancolia. No “cantar do seu morrer”, a canção da morte traz duas marcas, o inexorável e o perene. Um coração falha, envelhece, mas o termo “gasto” tenta emprestar a esse músculo palpitante, que os antigos julgavam ser o centro das emoções, o caráter utilitário de um objeto com muito uso.

“Veio com ar de alguém que não existe,/Falava-me de tudo quanto morre/E devagar no ar quebrou-se, triste/De ser aparição, água que escorre.//”

A ninfa é representada no poema em comunhão com o céu, o mar e as estrelas, numa atitude serena e alheia aos sonhos maus, porém, conta o eu lírico, ela fala da morte, significando a mulher em solidão, retirada do mundo. A postura de Euridyce espelha a visão que os antigos gregos tinham do reino de Hades e Perséfone, refletida nos versos de Homero e Virgílio. Não há lugar para redenção, independente de o morto ser um herói ou um traidor, pois os poetas sempre o apresentam como um espaço tétrico e sombrio. No fim do poema, o ser etéreo assume uma forma capaz de se quebrar, triste. Avaliando as semelhanças entre os dois termos, chegamos ao sentido metafórico do desgosto insuportável que esfacela o corpo e altera a forma para o estado líquido, transformando a terrena ninfa dos pastos em uma Náíade, uma ninfa da água que esco.

<sup>249</sup> BÍBLIA SAGRADA. Trad. do padre Antônio Pereira de Figueiredo. Notas de Mons. José Alberto L. de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1971. p. 232.

<sup>250</sup> ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 1988. p. 312.

A figura feminina e solitária dos íferos serve ao poeta para expressar a sensação dolorosa do fenecer que acontece de modo inesperado, pois Eurídice não cumpriu sua missão na terra, na existência que durou pouco e não deixou descendência ao seu amado Orfeu. A respeito do assunto, em sua última obra J. M. Coetzee diz que a história de Eurídice está mal contada, e que seu tema verdadeiro é a solidão da morte. Ela acredita que Orfeu vem para salvá-la, mas esse amor não é forte o bastante, e ele volta para terra, para sua vida. Assim como o sujeito lírico nesse poema lamenta a separação e a intangibilidade, também Coetzee faz ver que:

A história de Eurídice nos relembra que a partir do momento da morte perdemos todo o poder de eleger nossos companheiros. Somos levados num vórtice para o destino a nós reservado; não nos compete decidir ao lado de quem passaremos a eternidade. A visão grega do além-túmulo me parece mais verdadeira do que a cristã. O além-túmulo é um lugar triste e parado <sup>251</sup>.

Em “Exílio” (DM, 97), o eu lírico se presentifica na esposa de Ulisses:

“Espero tecendo os dias/Imagino e contemplo.//Num país sem flores onde o mar não é mar/ E enigma são os navios,/Eu não entendo o sentido das velas/Tenho fome e sede de horizontes frios.”

Tal qual Penélope, o eu lírico sofre com uma longa espera, apontada nos versos em “tecendo os dias”, aguardando a passagem do tempo como a esposa de Ulisses. Porém, há outra tecedeira famosa nos mitos gregos entre as três Parcas, na Láquesis que tece o fio da vida, e que veste azul. A grande diferença entre ambas reside no fato de que Penélope desfazia sua teia à noite, mas a trama tecida pela parca era inalterável. De qualquer modo, entendemos que a metáfora reflete a espera ansiosa do ser desolado que, solitário, imagina e contempla.

No outro verso, podemos fazer novamente a leitura do poema de Ribeiro em “país sem flores”, seguido da anulação do significado simbólico da água como “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” <sup>252</sup>. No queixume do eu lírico de que os navios são enigmas, é necessário recorrer à ilação do barco cujo destino depende do capitão, implicando uma metáfora da desconfiança que, somada ao verso seguinte, significa uma descrença na atitude das pessoas. No último verso, em “horizontes frios”, pode-se fazer uma relação com países europeus situados nos paralelos mais altos, quem sabe uma metáfora desejosa de um ambiente mais

<sup>251</sup> COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11.

<sup>252</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 15.

democrático, ou, no sentido contrário a uma situação quente, em sentido metafórico, um ambiente mais libertário e menos sufocante.

“Navio naufragado” (DM, 42) a poesia de Sophia ressoa ainda dentro da temática política:

“Vinha dum mundo/Sonoro, nítido e denso./E agora o mar o guarda no seu fundo/Silencioso e suspenso.//É um esqueleto branco o capitão,/Branco como as areias,/Tem duas conchas na mão/Tem algas em vez de veias/E uma medusa em vez de coração.//”

“Em seu redor as grutas de mil cores/Tomam formas incertas quase ausentes/E a cor das águas toma a cor das flores/E os animais são mudos, transparentes./E os corpos espalhados nas areias/Tremem à passagem das sereias,/As sereias leves de cabelos roxos/Que têm olhos vagos e ausentes/E verdes como os olhos das videntes.//”

Sophia Andresen, numa composição marcada pelo viés político, utiliza o capitão fantasmagórico e seu barco para montar uma visão desagradável de outro comandante, que à época não estava morto, e que ainda iria durar mais vinte anos.

Cada uma das quatro estrofes de *Navio naufragado* pode ser interpretada como uma segunda camada, a que está por trás da primeira leitura, e que mostra na primeira quadra um Portugal ligado ao universo marinho já referido desde Camões até Pessoa, outrora “sonoro, nítido e denso” e que agora está “silencioso e suspenso”.

A segunda estrofe descreve o capitão como um esqueleto branco em que nossa leitura percebe a figura de Oliveira Salazar, sem sangue nas veias e com “uma medusa em vez de coração”, no que talvez seja a intenção principal dessa releitura poética, apresentar a *persona* do ditador lusitano como o mais que pálido capitão de um mundo inerte. O estado de coisas num país dominado pela ditadura é expresso pelas metáforas que colocam “incertas” e “ausentes” como indicativas da repressão que vigorava na época e encerrou a liberdade de manifestação e a democracia.

No quarto verso dessa estrofe, o povo português está “mudo” e “transparente”, deixado sem voz e ignorado em sua vontade, o que pode explicar a preferência de Sophia pelo vocábulo “animais” – homens incluídos – num poema que fala, a princípio, de mar. O mar como artifício metafórico segue a longa tradição

poética em que a crítica política, também pela veia satírica, aparece por meio desse estratagema que exige de seu leitor um *grano salis* para o perfeito entendimento.

O poema seguinte já pertence a *Coral* (CO, 18):

“Dia do mar, construído/Com sombras de cavalos e de plumas.//Dia do mar no meu quarto – cubo/Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam/Entre o animal e a flor como medusas.//

Dia do mar, dia alto/Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem/Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.” (CO, 18)

Sophia não nomeia o poema de *Coral*, mas isso é irrelevante, pois os versos falam por si. A ingerência do ambiente marinho invade todos os espaços, e a jornada se ordena de acordo com as imagens marítimas em que predominam as cores claras, ancoradas na brancura das ondas que inspiram o galope dos cavalos e que, no leve sopro da espumas, lembram a leveza das penas. A maresia invade também o espaço da casa, o cubo, cenário para o eu lírico sonolento movendo-se com a lentidão dos animais submarinos e seguindo os gestos das medusas. A imagem que o poema nos devolve é de luz intensa, dividida entre a paisagem marítima e a casa.

O verso seguinte repete a introdução, enfatizando que o dia radioso pertence ao mar, e projeta a imagem para o alto, para o céu aberto em que a largueza dos gestos se compara ao abraço amplo das gaivotas que mergulham livremente entre o céu e o mar:

“Dia do mar, dia alto/Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem/rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.”

A poeta empresta às aves marítimas a habilidade das ondas, na imagem onde se unem, sob o elemento comum do mar, o sentimento do branco, primeira semelhança entre as “vagas” e as “aves”, palavras que são entre si quase um anagrama. Há também uma capacidade de seguir em frente, ondas e gaivotas, sem freios, sem impedimento algum que não seja a dança circular em que dividem o mar e a terra.

Se há uma metáfora, ou imagem importante no poema que deva ser realçada, além do desejo poético de comungar desse clima marítimo, ela é com certeza simples e clara como esses versos: fala da beleza luminosa desse dia à beira-mar.



natural. Subjacente aos versos há uma metáfora totalizante, por assim dizer, de uma assimilação tão perfeita entre ser e mundo que cada transformação ocorrida na natureza é sentida como uma modificação acontecendo no próprio sujeito.

Em “Praia” (CO, 69), os versos iniciam em terra, mas apenas para mais tarde ceder essa primazia ao mar:

“Os pinheiros gemem quando passa o vento/O sol bate no chão e as pedras ardem.//Longe caminham os deuses fantásticos do mar/Branco de sal e brilhantes como peixes.//”

Pinheiros são inanimados, mas o verbo “gema” é usado como prosopopéia para exprimir os sons uivantes de um bosque aonde sopra o vento. O sol não golpeia o chão, porém este verbo também é de uso comum para falar da incidência dos raios, com a ardência das pedras levando diretamente ao calor excessivo. Dentro da via marítima, de maneira surpreendente, os deuses do oceano “caminham”, e no uso do verbo terrestre, Sophia lhes confere um lado carnal que ela afasta em seguida, imerge-os em uma brancura nevada, com a textura escamosa dos habitantes marinhos colada aos caracóis e ao tridente de Netuno, entrelaçando características do humano e do divino. Toda a natureza se revela como potência vibrante, em calor e movimento.

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

Nos versos acima há uma comparação das aves com pedras jogadas no ar e nossa atenção é movida para “selvagens”, que divide seu campo semântico com um ato violento, as “pedradas”. Tal significado inclui a cor arenosa das pedras conduzindo, por sua vez, ao tom das penas dos pássaros. “Morrem” está aqui como metáfora da queda súbita dos rasantes e mergulhos das aves pelo céu, enquanto uma palavra similar, “marram” também é metafórica das ondas que quebram na praia, imitando um ataque de carneiros com os cornos, essa “frente ornada de colunas”.

“E uma antiqüíssima nostalgia de ser mastro baloiça nos pinheiros.//”<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> As madeiras nobres usadas na construção dos navios eram protegidas por lei e só cortadas na lua certa, mas mesmo assim, um século depois as florestas estavam dizimadas. Cada caravela consumia

Estas últimas linhas são uma reverência em forma de metáfora na qual a terra se curva diante do mar. Se nos fixarmos em “antiquíssima”, deslocamos os ancestrais desses pinheiros para o tempo das caravelas, transformados em mastros altivos e direitos. A poeta inicia e finaliza os versos com o foco nos pinheiros, passando pelas imagens da praia para retornar às árvores, que testemunham o cenário marinho de longe, saudosas dessa remota navegação.

“Pirata” (CO, 71) é um poema de três quadras retratando uma personagem emblemática entre os marujos, a do fora-da-lei que tem por morada o navio nunca atracado, e cuja presença em nosso imaginário continua bastante viva:

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

O tom do corsário que assume a voz do eu lírico na primeira quadra é impetuoso, peremptório, e de completo desrespeito ao referir os “tigres e ursos”, amarrados ao convés inferior. Sua condição humana é desprezada e seu valor medido pela velocidade dos remos que movem a embarcação. Estabelecendo uma paridade entre homens e animais, Pela assimilação predicativa, é estabelecida em ambos a mesma condição de mamíferos não domesticados.

No segundo estágio, ver como tais elementos verbais controlam a imagem nos apresenta a crueldade das condições subumanas dos porões dos navios, fétidos e insalubres, num cenário execrável. No terceiro, retira-se o sentido usual do homem para acrescentar a selvageria do animal, restando a metáfora da transformação grotesca dos marinheiros que, por vontade ou a contragosto, tripulavam os navios séculos atrás.

Mas na segunda quadra, o tom vai se aplacando a cada verso, à medida que o pirata abre seus sentimentos sobre a vida em companhia do oceano:

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

O pirata se coloca como uma extensão do próprio navio e em comunhão com esse irmão do mar, o vento, que volta na quadra seguinte, em que o tom fica ainda mais cálido:

“A minha pátria é onde o vento passa,/A minha amada é onde os roseirais dão flor,/O meu desejo é o rastro que ficou das aves,/E nunca acordo desse sonho e nunca durmo.//”

A atmosfera poética se adensa quando o corsário usa metáforas para especificar o espaço geográfico da pátria como todos os lugares em que a brisa sopra, englobando todos os oceanos e mares do planeta. A figura da mulher também é definida de maneira metafórica através da beleza da rosa, ou seja, o eu lírico fala de um lugar por meio de um elemento abstrato, e depois alude a um elemento concreto por meio de um lugar. Nesse último, entenda-se que não por acaso, a “amada”, no singular, está ligada a “roseirais” no plural, para com o auxílio da figura de linguagem exprimir a variedade dos amores do pirata, com “um amor em cada porto”. Nos dois últimos versos, há uma metáfora da ausência do desejo indicada nos “rastros das aves”, e a expressão de atemporalidade marca a vida que é passada entre o oceano e o vento, sempre mirando a ampla infinitude do mar azul.

“Pirata” é metafórico no desejo da vida ao lado do mar, sem outro compromisso que não seja o da maresia. A “atividade profissional”, vamos dizer assim, é quase uma desculpa para esse contato que afasta das preocupações e da monotonia terrenas, num exercício de autoconhecimento e de solidão em que a permanência dentro desse espaço circundante torna difícil separar o sonho da realidade.

#### **4.2.2 O florir das ondas ordenadas: *No tempo dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *Livro Sexto* (1962)**

O próximo poema, do volume *No tempo dividido*, é um exemplo puro de imanência do ser que adere ao real, e de certa forma é um paradoxo, pois da materialidade das coisas retira sua completude numa inteireza que prescinde do transcendente:

“Iremos juntos sozinhos pela areia/Embalados no dia/Colhendo algas roxas e os corais/Que na praia deixou a maré cheia.//” (TD, 29)

Os versos são claros, tanto em relação ao intento quanto à sua imagem luminosa, descortinam a praia de areia fina onde o par caminha, como crianças, no balanço do dia, porque a poeta transporta a oscilação das ondas

para a terra. O espectro de cor é aumentado com o acréscimo dos corais e das algas num tom exuberante, o roxo, que assume o foco da imagem,

“As palavras que me disseres e que eu disser/Serão somente as palavras que há nas coisas/Virás comigo desumanamente/Como vêm as ondas com o vento.//”

A atmosfera calcada no real assume o controle do poema em tom imperativo, conduzindo a atenção para a materialidade das coisas presentes e absorvendo com avidez as sensações desse contato com o mundo concreto.

“Desumanamente” é escolhida pelo poeta para rogar ao interlocutor uma aderência ao mundo sensível, afastado do que caracteriza o homem em relação aos animais, o raciocínio.

“O belo dia liso como um linho/Interminável será sem um defeito/Cheio de imagens e conhecimento.//”

A comparação que reforça a amplitude e a pureza da luz é subterfúgio revelado pelo próprio poeta, sem “defeito”, e a última imagem que resta é o largo, claro pano de linho, branco como o dia, sem conhecimento nem informação nenhuma que não seja a da comunhão com a beleza daquilo que é real e está ao alcance.

*No tempo dividido* conta com um par de poemas que são apresentados pela autora em páginas diferentes, “O arco das espumas” (TD, 28) e “Praia” (TD, 31), mas que julgamos mais interessante apreciar como um trabalho em espelho:

No primeiro, “O mar rolou as suas ondas negras/Sobre as praias tocadas de infinito”.

No segundo, “As ondas desenrolam os seus braços/E brancas tombam de braços”.

O primeiro ponto em comum é um verbo e seu antônimo, “rolou” por “desenrolam”, seguido da escolha do gênero, masculino no primeiro e feminino no segundo, “o mar” e “as ondas”, para depois trocar por feminino e masculino, “as ondas” e “os braços”. Sophia continua a brincadeira ao mudar a cor, “negras” por “brancas”, formando uma metáfora que é bem simples e fala dos ciclos da vida: a maré que sobe, a maré que desce. Tudo nos poemas é complementar, claro e escuro, num jogo poético em que Sophia brinca de metáfora Yin e Yang e os opostos formam, desde tempos imemoriais, a inteireza do mundo.

“Caminho da Índia” (TD, 44) é homenagem prestada ao cantador da grande epopéia lusitana:

I: “Ante o seu rosto pára a história/E detém-se o exército dos ventos/Tinha o futuro por memória.//Coração atento em frente à linha lisa/Do horizonte/Vontade inteira e precisa/Exacto pressentimento.//”

A imagem contida na metáfora das primeiras linhas nos descortina a figura do grande vate luso, com seu olho ferido na guerra e a coroa de louros conferindo o alto estro, que parou a história no período das navegações para abrir com sua epopéia um espaço mais largo na memória coletiva. O poema recupera um episódio de *Os Lusíadas* em que os deuses do Olimpo intercedem para evitar o naufrágio das caravelas portuguesas, e aqui a visão de Walter Benjamin do anjo da história voltado para o passado se inverte, pois, segundo Sophia, Camões o recupera com um olhar no futuro, “Exacto pressentimento”.

II: “Que no largo mar azul se perca o vento/E nossa seja a nossa própria imagem.//Desejo de conhecimento/As tempestades deram-nos passagem.//E os lemes quebrados dos capitães mortos/E os naufragos azuis do fim do mundo/Na rota de todos os portos/No fundo do mar profundo/Com os seus braços ossos/E seus verdes destroços/Marcaram o caminho.//”

Na segunda parte, o eu lírico exalta a imensidão desconhecida e amedrontadora dos oceanos “nunca dantes navegados”, e é reafirmada a vontade de que a versão dessa história deve ser escrita pelos próprios portugueses, e “Cesse tudo que a Musa antiga canta/Que outro valor mais alto se alevanta”, dando passagem a esta “fúria grande e sonora” (*Os Lusíadas*, Canto I); são nomeadas as perdas com a grande aventura das navegações, tempestades, capitães mortos, naufragos, e no fundo do oceano, uma trilha de ossos que é metáfora reveladora da progressão lenta das rotas marítimas, feitas de tentativa e erro, paga a preço alto. Em sua homenagem a Camões, Sophia Andresen dialoga com os afamados versos da epopéia lusitana, porém, fiel a seu estilo conciso, revela nas entrelinhas os dizeres que sua parcimônia resguarda.

Os poucos versos alinhados ao fim do poema encobrem uma miríade de poemas sobre as perdas e os sacrifícios necessários para que “fosses nosso, ó mar”<sup>254</sup>, entre eles o “Mar português” de Fernando Pessoa, revelando a destreza poética

<sup>254</sup> “Ó mar salgado, quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal!// Por te cruzarmos, quantas mães choraram,/Quantos filhos em vão resaram! Quantas noivas ficaram por casar/ Para que fosses nosso,

dessa mestra, que num verso tão conciso entrelaça referências dos dois maiores vates portugueses, como apontam os versos abaixo.

“Prece” (TD, 45) é exemplo em que o lirismo mais alto empresta a pena, não para louvar, mas para moldar o próprio universo à volta do seu objeto de afeição:

“Que nenhuma estrela queime o teu perfil/Que nenhum deus se lembre do teu nome/Que nem o vento passe onde tu passas.//”

“Para ti eu criarei um dia puro/Livre como o vento e repetido/Como o florir das ondas ordenadas”.

No estágio metafórico inicial, as analogias entre “estrela” e “queima” conduzem ao astro de quinta grandeza que nos permite viver, mas a invocação é mais ampla, dirigida a todos os astros do universo. Aos imperfeitos deuses do Olimpo, possuidores das fraquezas que fazem o eu lírico temer pela lembrança do nome, podemos acrescentar algumas figuras, percebendo, de qualquer modo, que o desejo manifesto aqui é manter a negra Átropos e sua tesoura a uma boa distância.

Depois do sol, a súplica continua para alcançar até a suave brisa que nos desmancha os cabelos, e como a deusa nórdica Friga, zelosa mãe de Balder <sup>255</sup>, no poema também se pede a cada elemento da natureza que não cause nenhum dano ao ente querido, numa sutil lembrança da saga escandinava.

A imagem apresentada é sutil, e cada um de nós percebe nesse bem-amado uma figura de nossa própria afeição, porém a presença do sol e do vento, e também da poeta Sophia Andresen por trás do eu lírico, colocam o cenário numa atmosfera de muita luz, completada com “puro”, fixando na imagem radiosa esse adjetivo imaculado. A liberdade plena do ar retorna com o vento e a promessa de contínua florescência das ondas, que a par das semelhanças com as flores, se apresentam a nós como brancas, crespas, belas, numerosas.

---

é mar!//Valeu a pena? Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena./Quem quer passar além do Bojador/ Tem que passar além da dor./Deus ao mar o perigo e o abysmo deu, /Mas nelle é que espelhou o céu.” PESSOA, Fernando. “Mar português”. In: Mensagem. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 82.

<sup>255</sup> Friga, esposa de Odin, é vidente e prevê a morte de Balder. Sai pelo mundo pedindo a todos os seres da natureza que jurem não lhe fazer mal, mas Balder é morto de modo involuntário pelo próprio irmão, Hoder, com um dardo envenenado pelo deus Loke num ramo de visgo pequenino que não fez o juramento. As sagas nórdicas foram primeiramente narradas por Snorri Sturluson (1178-1241), autor muito citado por J. L. Borges. In: \_\_\_STURLUSON, Snorri. *The Prose Edda*. Introd. Rasmus B. Anderson. Chicago: Scott, Foresman and Co., 1901, p. 135.

Na metáfora do poema é perceptível através da prece não só uma oração, mas também uma oferenda. Esse amor é presente volátil e não vem em pacotes bem feitos, mas seu significado transcende a posse do material; ele alcança por meio da natureza uma maneira de possuir que, de certo modo, é ainda mais completa, e como as vagas do oceano, interminável.

O arquiteto João Andresen, irmão de Sophia, com um projeto de nome *Mar Novo* venceu em 1955 o concurso para a construção de um monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, mas a ditadura salazarista impediu sua construção. Numa afirmação política, Sophia adota o título para o livro publicado em 1958.

O primeiro poema de *Mar novo* que vamos analisar será “Náufrago” (MN, 36):

“Agora morto oscilas/Ao sabor das correntes/Com medusas em vez de pupilas.//Agora reinas entre imagens puras/Em países transparentes e de vidro,/Sem coração e sem memória/Em todas as presenças diluído.//”

A primeira imagem revela o corpo do náufrago levado pelas águas do mar, aderente ao oceano que lhe empresta o animal marinho elástico, de branca transparência, para a analogia que substitui a visão. Os afogados flutuando na morte parecem continuar sonhando, de acordo com Bachelard, pois a água partilha dos mesmos poderes da morte e da noite.

O caráter límpido desse espaço é reiterado através de termos como “puras”, “transparentes”, “de vidro”, notabilizando uma relação sutil em que as imagens do fundo do mar são referenciadas, mas na verdade esses adjetivos parecem pertencer ao náufrago. Ao mencionar a perda do coração, órgão crucial à vida que reúne uma poderosa carga semântica, junto da memória, sede das nossas lembranças e eixo central sobre o qual gira a construção do nosso ser, o eu lírico exhibe o processo de total desumanização desse corpo e a perda completa da sua essência vital.

“Agora liberto moras/Na pausa branca dos poemas./Teu corpo sobe e cai em cada vaga,/Sem nome e sem destino/Na limpidez da água.//”

Separado do que foi o espírito de si mesmo, o envoltório passageiro agora está enfim livre da dor, da fome, do frio, de todas as agonias do corpo, flutuando metaforicamente na expressão do eu lírico, “pausa branca dos poemas”, como que incorporado à alvura da página mostrada nos versos em afinidade com a água.

A imagem do cadáver desconhecido que fica à deriva no mar volta na última estrofe associado novamente à “limpidez”, termo utilizado para expressar um sentido de purificação total que abarca a vida, a memória, a identidade. Fica apenas uma casca, expurgada de tudo o mais de modo radical, regressando ao estágio bíblico primevo, que aqui não é o do retorno ao pó, pois numa perspectiva andreseana, ele só poderia ser em comunhão com a água.

No poema seguinte, “Seqüência” (MN, 37), como o título já indica, o tema é retomado,

“A sua face transpôs os temporais/O vento azul rolou entre os seus braços//A penumbra subiu e rodeou/O seu rosto aceso as suas mãos iguais//Dos seus ombros nasceram as estátuas/E o gesto dos seus dedos/Encantou os navios//Baloíça um enforcado na baía/Mãos sem corpo levam castiçais//Uma cortina enrola-se na brisa/Uma porta bate e de repente/Um corredor fica vazio.

“Seqüência” inicia com uma sinédoque, onde “face” vale pelo corpo do enforcado que flutua em meio às tempestades marinhas. No próximo verso, “rola” o vento, em vez de soprar, pois ele se adapta à estrutura cilíndrica dos braços do morto. A chegada da noite indica também a passagem do tempo, por meio do verbo “subir”, cobrindo as faces de escuro.

As linhas seguintes são enigmáticas, numa lembrança vaga do nascimento da deusa Palas Athena, surgida da cabeça de Zeus, depois que este pediu a Hefestos que a partisse ao meio com seu martelo. Mas talvez a leitura dos versos adiante indique um caminho no ofício do enforcado, quem sabe um escultor. A menção aos castiçais levados por mãos “sem corpo” lembra um afastamento em que o espírito sofre, prevalecendo sobre a materialidade do indivíduo, nas linhas completadas com três imagens de ausência, a cortina ao vento, o bater da porta, quem sabe um sinal de adeus, e a casa vazia.

O poema de Sophia é obscuro, permitindo leituras variadas, mas de algum modo parece contar uma história em *flash back*, em que o intróito consta do poema anterior, “Náufrago”. O objeto dos versos era nomeado como náufrago, porém na continuação, a causa da morte é definida como enforcamento. Neste resumo poético surge o enforcado, sua breve biografia, alguém sozinho, e por fim há uma discussão. Mas esta é apenas uma possibilidade entre tantas.

“Os navegadores” (MN, 57) mostra a atividade no barco e visualiza o alto mar:

“Eles habitam entre um mastro e o vento.//Têm as mãos brancas de sal/E os ombros vermelhos de sol.//Os espantados peixes se aproximam/Com olhos de gelatina.//”

O poema inicia com uma metáfora da liberdade da vida ao do ar livre, utilizando um termo abstrato, o vento, ao lado do mastro, concreto, para situar os marinheiros no espaço ao qual pertencem. São versos coloridos onde Sophia brinca com a vida e com a cor; mãos, ombros, olhos, são brancos, são vermelhos, ou de transparente gelatina.

“O mar manda florir seus roseirais de espuma”, desloca a campina para o largo oceano, unindo as vagas e a espuma às imagens das rosas em botão, para depois mudar o foco do nosso olhar para o alto,

“No oceano infinito/Estão detidos num barco/E o barco tem um destino/Que os astros altos indicam.//”

A primeira leitura possível desses versos une o céu, o navio e as estrelas; ou então, pode-se dizer de outro modo, que o mar é largo, a viagem é longa, e a rota depende das cartas celestes e do astrolábio. Nessa opção, as ondas quebram nas águas deixando espuma.

Mas há outra escolha, a terrestre, digamos assim: a vida nos apresenta muitas possibilidades, porém o destino é inexorável e não está em nossas mãos, enquanto na campina ao longe, os roseirais abrem seus botões.

Ou seja, a metáfora se presta para terra e mar, marinheiros ou camponeses, mas sejamos nós navegadores ou camponeses, na vida nunca há garantia - e também não há refúgio.

“Lusitânia” (MN, 60) é mais um poema em que há um protesto, na verdade, não muito velado:

“Os que avançam de frente para o mar/ E nele enterram como uma aguda faca/A proa negra dos seus barcos/Vivem de pouco pão e de luar.”

Em “Lusitânia” não há metáfora no primeiro verso, há uma comparação no segundo, e a metáfora se forma com a totalidade do poema, aproximando as formas acutiladas da proa e da faca, onde fica evidente a intenção do poeta de apontar um malefício. Na última metáfora, o alimento do corpo, o pão, ou no caso, a falta dele, entra por conta das carências a que as longas viagens por mares desconhecidos submetiam os marinheiros, numa oposição à presença da lua, foco de beleza que ilumina o navio solitário navegando na penumbra do oceano, abastecendo a alma.

Numa carta a Jorge de Sena datada de janeiro de 1960, Sophia diz estar dispersa, “escrevendo ‘uma coisa’ muito construída em que quase não tinha pensado”, e que “o mundo da *Poesia*, do *Dia do Mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* foi ultrapassado”<sup>256</sup>.

*Livro Sexto* foi o vencedor do Grande Prêmio de Poesia promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964, vencendo *Metamorfoses*, do próprio Jorge de Sena, no desempate. É uma de suas obras mais conhecidas.

Em “Musa” (LS, 16) há uma invocação ao modo dos antigos poemas épicos:

“Musa ensina-me o canto/Venerável e antigo/O canto para todos/Por todos entendido//Musa ensina-me o canto/O justo irmão das coisas/Incendiador da noite/E na tarde secreto//Musa ensina-me o canto/Em que eu mesma regresso/Sem demora e sem pressa/Tornada planta ou pedra//Ou tornada parede/Da casa primitiva/Ou tornada o murmúrio/Do mar que a cercava//(Eu me lembro do chão/De madeira lavada/E do seu perfume/Que me atravessava)//”

A primeira referência cabe ao aedo grego que cantou a ira de Aquiles, “Canta, ó Musa”, diz Homero. A invocação, componente tradicional da poesia épica e parte dos ensinamentos retóricos, segundo Aristóteles, consta não apenas da lírica grega, mas também da *Eneida* e dos *Lusíadas*, onde Camões faz uma substituição, conclamando as náíades do Tejo e do Mondego. Na *Retórica*, Aristóteles enfatiza a necessidade de antecipar o tema para que ele seja bem compreendido, como também quer Sophia. Na estrofe seguinte, ela usa dois termos, “incendiador” para a noite, e “secreto” para o dia, estabelecendo uma diferença entre poemas, o discurso velado e o discurso ardente.

Sophia volta aos gregos quando implora por um retorno à moda de Narciso, que voltou na beleza de uma flor, ou, como as vítimas da Górgonas, transformadas em pedra. Tal desejo vai além da identificação com o mundo natural e alcança a metamorfose à moda clássica dos mitos helênicos, em que todas as espécies são intercambiáveis, englobando os elementos num ciclo único<sup>257</sup>.

<sup>256</sup> ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Lisboa: Paz e Terra, 2006. p. 32.

<sup>257</sup> Zeus, grande sedutor, fazia muito uso desse recurso, transformando-se em chuva ou em cisne, em geral, motivado pela recusa de donzelas reticentes. In: *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e Latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 303.

Mas deixa o Letes e retorna às suas águas de eleição, ao Atlântico e a casa da sua infância, esclarecendo um desejo do eu lírico de integração em torno do lugar a que pertence, seu marco inicial. O olfato aparece como agente reativador da memória nessa volta à meninice que tenta resgatar um período temporal precioso, cujas lembranças guardadas têm tamanha profundidade que induzem a essa integração com a casa e a maresia.

“Musa ensina-me o canto.Onde o mar respira/Coberto de brilhos/Musa ensina-me o canto/Da janela quadrada/E do quarto branco//

Que eu possa dizer como/A tarde ali tocava/Na mesa e na porta/No espelho e no copo/E como os rodeava//

Pois o tempo me corta/O tempo me divide/O tempo me atravessa/E me separa viva/Do chão e da parede/Da casa primitiva//

Musa ensina-me o canto/Venerável e antigo/Para prender o brilho/Dessa manhã polida/Que poisava na duna/docemente seus dedos/E caiava as paredes/Da casa limpa e branca//

Musa ensina-me o canto/Que me corta a garganta// ”

O eu lírico implora à musa não o canto de ira do herói dos aqueus, mas o caminho poético que recupera o espaço sagrado da memória feliz através da materialidade dos objetos, como a janela, a mesa, o espelho, o copo. A simplicidade das formas guarda em si uma perspectiva inicial de apreensão do mundo, na tenruidade em que a realidade sólida do espaço circundante começa a ser nomeada. Há qualquer coisa de psicanalítico nesse retorno ao imaginário infantil que retém na memória formatos, cheiros, sombras e, evocados, transportam de volta a um tempo no qual as imagens do mundo e a sua apreensão traziam o assombro, mas que ao longo da vida vão se tornando banais.

O eu lírico se queixa de que o tempo separa, divide e atravessa essas duas fases, impedindo o nosso imaginário de perceber o comum e o essencial com uma visão de criança que repõe o seu real valor. Cantar o brilho da manhã é o seu pedido à Musa, a fim de guardar o momento em que os raios do sol “poem” as areias claras e pintam de cal as paredes da casa, mesmo consciente de que o instante lhe dói como ao Lorca do *Romanceiro gitano*, na “ferida que tenho do peito

até a garganta”<sup>258</sup>. Mas, insistindo com a Musa, ainda pede ajuda para continuar com o canto fatal.

“Barcos” (LS, 12) nos apresenta uma imagem de cartão postal, “Um a um para o mar passam os barcos/Passam em frente aos promontórios e terraços/Cortando as águas lisas como um chão//E todos os deuses são de novo nomeados/Para além das ruínas dos seus templos//”

A imagem das naves singrando as águas da península, com os terraços dos prédios na linha do horizonte, induz em nosso imaginário a visão de Lisboa, apoiada na metáfora que afasta as ondas e vê essas águas em completa lisura; ali, os barcos deslizam mansos como as notas de um fado, com sua tripulação tomando as alcunhas dos argonautas ou da sua descendência, os marinheiros que há um longo tempo se lançaram ao mar em mais de mil navios em busca da mulher de Menelau.

E por falar em marinheiros, o poema seguinte nos apresenta mais um deles, “Pescador” (LS, 11):

“1 Irmão limpo das coisas/Sem pranto interior/Sem introversão//2 Este que está inteiro em sua vida/Fez do mar e do céu seu ser profundo/E manteve com serena lucidez/Aberto seu olhar e posto sobre o mundo//”

A proximidade com a água produz a metáfora da purificação na pessoa do pescador, um asseio que se apresenta por dentro e por fora, num ente descrito pelo eu lírico como os heróis épicos por Lukács, ou seja, sem questionamentos e numa integração perfeita com o mundo, onde complementa o céu e o mar. Dessa certeza na constância de todas as coisas resulta um cotidiano sereno, paciente e submisso à ordem cósmica, onde a metáfora elege um ofício milenar para propor um acordo entre nós, homens angustiados, e o nosso destino.

Em “A vaga” (LS, 20), a poeta de “Dual” recupera o mote do animal selvagem, simbólico da força sem controle:

“Como toiro arremete/Mas sacode a crina/Como cavalgada//Seu próprio cavalo/como cavaleiro/Força e chicoteia/Porém é mulher/Deitada na areia/Ou é bailarina/Que sem pés passeia//”

As semelhanças entre a força do animal e a força das águas formam a primeira metáfora, numa imagem complexa que se transforma a cada verso, pois

---

<sup>258</sup> LORCA, Federico García. Romance sonâmbulo. In: \_\_\_\_\_. *Romanceiro gitano*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 321.

nas linhas seguintes se incorpora outra figura, quando entram os eqüinos com suas longas crinas, comparadas pelo eu lírico com a curva das ondas.

Depois do touro e do cavalo, agora a vaga toma o lugar do cavaleiro, açoitando as águas que se curvam como a linha de um chicote; mas, como no oceano as ondas se sucedem infinitamente, também aqui no poema, uma após da outra, a imagem se transforma, porque do mesmo modo que no mar, cada uma é diferente. E vem agora, depois da violência, a visão inesperada dessa curva associada ao elemento feminino, redonda, uma aquática Vênus calipígia, ou, na próxima vaga, quebrando mansa na conclusão do poema, em versão de sílfide, uma longilínea bailarina.

#### **4.2.3. Tudo é divino como convém ao real: *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977)**

No primeiro poema de *Geografia*, o “muito belo” “Procelária” (GE, 17), na opinião de Jorge de Sena<sup>259</sup>, a tempestade é motivo para Sophia brincar com a onomatopéia ao fazer crítica pessoal:

“É vista quando há vento e grande vaga/Ela faz o ninho no rolar da fúria/E voa firme e certa como bala//As suas asas empresta à tempestade/Quando os leões do mar rugem nas grutas/Sobre os abismos passa e vai em frente//”

Primeiro veremos o poema sob o significado dicionarizado do título, de ave marítima, os mesmos fura-buxos que anunciaram a presença de terra aos marinheiros de Pedro Álvares Cabral. Vivendo na crista das ondas, são conhecidas por anunciar as tempestades no mar, as procelas. Assim, a imagem descortina um mar encapelado onde o vento sopra forte, reafirmado na estrutura onomatopaica com palavras iniciadas com [v], até surgir a metáfora no segundo verso.

Ali, temos a palavra “ninho”, semelhante quanto à forma circular com o anel formador das ondas, e que recebe mais destaque no poema após o emprego do verbo “rolar”; assim, palavra por palavra, o poema vai construindo uma imagem indelével de redemoinho. Os campos semânticos unidos pelo espaço aéreo em “vento”, “ninho”, “voa”, “asas” se alinham sugerindo um imaginário que fixa diante de nós a presença viva do pássaro, possuidor de uma brancura profunda. Nos versos

---

<sup>259</sup> ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Lisboa: Paz e Terra, 2006. p. 58.

seguintes, em que a sibilância da ventania se fixa com o [s], um primeiro significado percebe a passagem destrutiva do vento furioso perto do mar e dos abismos.

“Ela não busca a rocha o cabo o cais/Mas faz da insegurança sua força/E do risco de morrer seu alimento//Por isso me parece imagem justa/Para quem vive e canta no mau tempo//”

Nesta estrofe, após sugerir os portos seguros onde se pode atracar um navio, a imagem fica mais apagada; o emprego de “procelária” para um cantador feliz em dia nublado já é em si uma metáfora, todavia, o verso fará mais sentido quando visto sob uma perspectiva metafórica completa.

Com o poema sob um segundo panorama, os termos “vento”, “vaga”, “fúria” e “tempestade” são metáforas exprimindo um estado social convulso. Construir o ninho dentro da tempestade toma o sentido de alguém que luta em meio a uma situação de dificuldade e, “Firme” e “certa” como uma bala, delineia um propósito inabalável. O ruflar de “asas” ao sabor da tempestade, assim como a passagem sobre os abismos quando surgem os leões, são uma composição metafórica para exemplificar o comportamento desenvolvido do ser que atravessa incólume todos os obstáculos. Como as procelárias, aves de alto mar, não procura abrigo seguro, sobrevoando os ares; no último verso diz o eu lírico que os versos retratam de maneira adequada um cantador que sobrevive no mau tempo.

Outra ave, o abutre, foi modelo para a persona de Oliveira Salazar em *Livro Sexto*, num poema que Sophia gostava muito de recitar, “O velho abutre é sábio e alisa suas penas“asas”<sup>260</sup> /A podridão lhe agrada e seus discursos/Têm o dom de tornar as almas mais pequenas” (LS, 68), conforme depoimento da própria autora a Gastão Cruz<sup>261</sup>.

O título de um filme sobre o ocaso de uma veterana atriz, “Crepúsculo dos deuses” (GE, 70)<sup>262</sup>, serve para Sophia discorrer poeticamente sobre a queda das divindades olímpicas:

<sup>260</sup> No que é o mais intenso estudo sobre a maldade, segundo Frank Kermode, *Macbeth*, de Shakespeare, traz uma longa lista onde as aves simbolizam mudanças da natureza, o mau agouro e o lado negro do ser humano, numa tradição literária que Sophia continua. Citando algumas delas, há corvos, morcegos, gaviões, martinetes, corujas, pombas, pegas, gralhas, harpias e abutres, entre outros. In: SHAKESPEARE, William. *The Riversides Shakespeare*. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1997. p. 1.355.

<sup>261</sup> A entrevista, que também contou com a presença de Eucanaã Ferraz, foi publicada na edição do jornal *Público*, de 10/07/04 na semana seguinte ao falecimento de Sophia. (Nota da A.)

<sup>262</sup> WILDER, Billy. *Crepúsculo dos deuses*. Gloria Swanson, Erich Von Stroheim, William Holden. Paramount, 1950.

“Um sorriso de espanto brotou nas ilhas do Egeu/E Homero fez florir o roxo sobre o mar/ O Kouros<sup>263</sup> avançou um passo exactamente/a palidez de Athena cintilou no dia//Então a claridade dos deuses venceu os monstros nos/ [frontões de todos os templos/E para o fundo do seu império recuaram os Persas//Celebramos a vitória: a treva/Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos/O grito rouco do coro purificou a cidade//”

Sophia faz menção ao épico grego e ao vate português quando nos apresenta o alvorecer na linha do verso, aludindo aos versos da *Odisséia* que falam da alva como a “Aurora de róseos dedos”, porém, alterando a cor para o roxo que vigorava no tempo de Camões, quando essa coloração é dada ao mar nos *Lusíadas*.

Sobre os *kouroi*, antiga estatuária que reúne os espíritos diversos da cultura jônica e dórica, Sophia diz que “Partindo de uma imagem que é o homem, o *Kouros* é um modelo para o homem”, porque “não pertence a um mundo teórico, nem a outro mundo, mas ao mundo em que estamos”<sup>264</sup>. Essas estátuas, afirma, reúnem características do homem jônico como a inteligência e a alegria vital, e “o amor da nudez, das formas claras e simples, o amor da ordem e da austeridade”<sup>265</sup> que vem dos dórios. Um *Kouros* em especial, o de Milo, mármore jônico de cerca de 540 a. C., é objeto de maior atenção, pois

O seu corpo intensamente diurno diz a distância que separa o sagrado do divino, diz que o mundo em que estamos é pátria do ser. De acordo com a lei da frontalidade, ele avança unicamente um passo. Mas esse passo deixa para trás o mundo difuso do terror primitivo, e mundo em que os deuses são chacais e serpentes, o mundo dos deuses devoradores sombrios do homem, e introduz-nos num mundo de formas precisas, lisas, maravilhadas e livres. Apolo matou o Python e Theseu já venceu o Minotauro. As métopas e os frontões de todos os templos começam a celebrar o triunfo da claridade<sup>266</sup>.

O trecho do ensaio é auto-explicativo e já aponta para a metáfora que resume o poema, confirma a cintilação da deusa da sabedoria, em linguagem figurada onde o dia luminoso refletido na palidez de Atena aponta para uma clarificação do saber, representado na menção à Homero e na atitude do *Kouros*

<sup>263</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade Clássica*. Op. cit., p. 35. Kouros, plural kouroi, feminino Korai, é o nome dado às representações masculinas dos nus gregos no período arcaico, persistindo até o início do período clássico que trouxe à escultura greco-romana uma forma mais naturalista. Os kouroi mostram grande influência da arte oriental do antigo Egito. Os exemplares mais antigos foram encontrados na ilha de Delos, sendo que uma de suas funções era representar o deus Apolo.

<sup>264</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade Clássica*. Op. cit., p. 45.

<sup>265</sup> Op. cit., p. 36.

<sup>266</sup> Op. cit., p. 52.

com um pé adiante do outro, pois os antigos deuses animais agora cedem a primazia ao antropomorfo.

O recuo dos persas alude às guerras Médicas <sup>267</sup> que expulsaram os exércitos de Xerxes e garantiram a hegemonia ateniense na Ásia Menor, iniciando o áureo período do século de Péricles em que floresceram as bases da cultura ocidental, cabendo ainda uma menção da poeta portuguesa ao nascimento da tragédia quando resgata “o grito rouco do coro”.

Em carta a Jorge de Sena em novembro de 1969, diz Sophia que “A *catharsis*, o *extasis*, a alegria veemente e trágica da nossa vida estavam na actualidade inesgotável e lucidíssima dos Kouroi e das Kourai <sup>268</sup>.”

“Como golfinhos <sup>269</sup> a alegria rápida/Rodeava os navios/O nosso corpo estava nu porque encontrara/A sua medida exata/Inventamos: as colunas de Sunion imanentes à luz/O mundo era mais nosso a cada dia//

Mas eis que se apagaram/Os antigos deuses sol interior das coisas/Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas/Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência/E aos mensageiros de Juliano a Sibila respondeu: ‘Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado/Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte/[melodiosa/A água que fala calou-se’. \*//

\* Resposta do Oráculo de Delphos a Oríbase, médico de Juliano, o Apóstata <sup>270</sup> (Cedrenus, *Resumo da História*).”

O poema vai se desenvolvendo em torno de metáforas que recuperam o período da supremacia grega no mar Egeu, unindo essa vocação marítima ao lirismo apolíneo das *kouroi*, onde o escultor “busca através da proporção e da geometria a fórmula mais exata porque o *Kouros* é a imagem fundamental, o homem ‘medida de todas as coisas’, a imagem das imagens” <sup>271</sup>.

<sup>267</sup> Nos *Lusíadas*, Canto X, Camões alude a Dario, às batalhas das Termópilas e de Maratona e à Ausônia de Tusco na *Eneida*, de Virgílio (Nota da A.).

<sup>268</sup> ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Op. cit., p. 107.

<sup>269</sup> O sétimo Hino Homérico relata a prisão de Dionysos por piratas tirrênios, mas ele se transforma em leão e faz crescer uma vinha no mastro. Apavorados, o piratas jogam-se ao mar e se transformam em golfinhos. Como deus do vinho, ele inspirava os homens para a música e a poesia. In: Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 168.

<sup>270</sup> Juliano, o Apóstata, foi o último imperador romano pagão, apesar de ter sido educado no cristianismo. Fez o possível para preservar o helenismo e restaurar a religião antiga. In: Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina. Op. cit., p. 297.

<sup>271</sup> ANDRESEN, Sophia. Op. cit., p. 46.

O crepúsculo dos deuses se aproxima, trazendo o ocaso da imanência e o vazio, a morte do loureiro e a sêca da fonte de Apolo. A metáfora melancólica do poema estabelece alguns fatos que possibilitaram a ascensão da mitologia greco-romana e a queda que nos afastou, como os heróis, da nossa essência, abrindo um vazio que, para o eu lírico, continua a nos perturbar até os dias de hoje.

“Vou publicar um livro”, diz Sophia, “e não sei como lhe hei de chamar. Talvez *Dual* mas é erudito demais (...) porque *dual* é uma forma arcaica que só Homero usa”<sup>272</sup>. “Ariadne em Naxos” (DU, 63) é o seguimento poético do poema anterior em *Dual*, “O Minotauro”, onde o eu lírico visita o palácio de Cnossos, em Creta, morada do homem-touro. Neste poema, é recuperada a história da princesa que se apaixona por Teseu e oferta o fio de linha que permite a saída do labirinto depois de matar o monstro:

“Tu Teseu que abandonas amadas/Junto de um mar inteiramente azul/Invocavam deixadas/No deserto fulgor de Junho e Sul//”

“Junto de um mar azul de rochas negras/Porém Dionysos sacudiu/Seus cabelos azuis sobre os rochedos/Dionysos pantera surgiu//

“E pelo Deus tocado renasceu/Todo o fulgor de antigas primaveras/Onde serei ou fui por fim ser eu/Em ti que dilaceras//”

Ariadne foi abandonada por Teseu na ilha de Dia (Naxos), depois de Dionysos ameaçá-lo dizendo que era noivo da moça. Temente aos deuses, Teseu obedece a ordem e abandona Ariadne. Mais tarde, encontrada por Dionysos, ela casa-se com ele<sup>273</sup>.

Os versos sem pontuação do poema podem deixar o leitor perdido como a jovem desamparada e sozinha na ilha, pois o entendimento das falas do eu lírico exige alguma atenção. Porém, se desrespeitarmos o hipérbato, com o auxílio da rima, a reprimenda do eu lírico ao matador do Minotauro fica mais clara, principalmente se a inicial maiúscula em “Sul” nos servir de guia.

Na primeira quadra, está claro que é de Ariadne que o eu lírico fala, chamando por Teseu no calor deserto numa ilha do Sul. Na segunda estrofe, porém, a similaridade da pantera com o deus grego se apóia na selvageria do deus do

<sup>272</sup> ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Op. cit., p. 123.

<sup>273</sup> O casamento de Teseu e Ariadne é mencionado por Hesíodo na parte referente aos deuses olímpicos, 947-949: “Dioniso de áureos cabelos à loira Ariadne virgem de Minos tomou por esposa florescente e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida”. IN: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 153.

vinho, haja vista o método utilizado para afastar o rival. Os cabelos longos e azuis, sacudidos por Dionysos, exibem um símbolo de masculinidade como o de Sansão na Bíblia, ligado ao forte e indomável que não admite submissão.

Na terceira estrofe, “fulgor de antigas primaveras” é uma expressão metafórica indicativa de um ressurgimento amoroso, provocado pelo toque do deus. A primavera é a estação em que no hemisfério norte a vida ressurgue depois do frio do inverno, e a poeta utiliza um termo, “fulgor”, contextualizado de tal maneira que amplia o significado de luminosidade, atingindo a sensação cálida proporcionada pela chama do sentimento.

O relato do eu lírico, nos dois últimos versos, passa para a primeira pessoa e ele se acusa, mostrando essa voz como a da própria Ariadne, que no passado foi, ou que no futuro será, ao lado de Dionysos, “todo ser que em ti dilaceras”; o antigo fulgor agora renasce, e como as flores soterradas sob a neve, cresce novamente. Porém a última palavra especifica como tal processo pode ser doloroso, pois para extinguir um sentimento tão forte dentro de nós, não basta a simples morte, é preciso mais, é preciso extirpar dentro de nós mesmos algo que não deve mais permanecer ali.

“Os gregos” (DU, 65) é uma espécie de resumo poético sobre a maneira como a poeta portuguesa percebe os habitantes do monte Olimpo que tanto admira:

“Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante/  
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz/Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga/A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo/O meandro do rio o fogo solene da montanha/E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre/Emergiam em consciência que se vê /Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia -/”

À imagem dos deuses olímpicos, a poeta adere o adjetivo “cintilante”, buscando assemelhar um sinônimo de brilho à majestade inerente a certas características do sagrado, como imortalidade e poder sobre a natureza. A esse quadro se introduz uma visualização da água, ar, terra e fogo, aqui substituído pela luz, conduzindo o panorama do poema em direção à filosofia pré-socrática, a Heráclito de Éfeso e aos quatro elementos, por ele chamados de “raízes” do mundo. Depois de citados no segundo verso, o eu lírico explana poeticamente a existência de cada um, deixando o ar por último e associando-o à grande abóbada celeste que abarca em si todos os outros. Essa interação com a imanência das coisas vem ao

lado do termo “consciência”, representado como dado afastador da percepção desse mundo como espaço de trevas e magia, numa alusão velada ao estudo dos fenômenos da *physys* e das ciências pelos antigos gregos.

“Esta existência desejávamos para nós próprios homens /Por isso repetíamos os gesto rituais que restabelecem/O estar-ser-inteiro inicial das coisas - /Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol/ [conhece/E também à treva interior porque somos habitados/E dentro da qual navega indicível o brilho.”

Neste verso o eu lírico faz uma associação entre a figura humana e os deuses, que, mesmo imortais e poderosos, manifestavam em si defeitos iguais aos dos homens, como ciúmes, acessos de raiva, paixão descontrolada, etc. A porta que comunicava esses dois mundos eram as cerimônias ritualísticas onde o humano e o divino interagiam, e é desse convívio que resultou o hibridismo que aglutina lados opostos; agora, semelhantes aos deuses, os homens conhecem tanto “a luz do sol” como a “treva interior”. Os dois termos são metáforas para o conhecimento do mundo e para a ciência de si mesmo que impulsionam a raça humana, que agora sabe que é nela que habitam os deuses, pois dentro dessa sombra, navega manso um indizível brilho.

No entanto, é preciso notar que o olhar do eu lírico abrange um largo período de tempo, o qual recua a uma época em que o entendimento do mundo não é o de hoje. Essas visões que distinguem a dicotomia entre o interior subjetivo e o exterior objetivo são traços culturais, porém, ao tempo de um poeta como Hesíodo eram percebidas de outro modo, e muitas

(...) das atribuições que hoje por nós são entendidas como meramente humanas, [seus] contemporâneos entendiam como privilégios da Divindade, inacessíveis aos mortais, - e o que na moderna perspectiva cristã se cinge exclusivamente ao Divino, os gregos arcaicos o compartilhavam em sua consciência com os seus Deuses<sup>274</sup>.

De qualquer modo, mesmo que as características do que era sagrado e do que era humano tenham se alterado nesse período, a metáfora coordena a idéia exibida no poema do humano mantendo em si um sopro bafejado pelo divino.

Pelo volume *O nome das coisas*, Sophia recebe, em 1977, o Prêmio Teixeira de Pascoaes. “Como o rumor” (NC, 18) apresenta a água do mar como espaço originário de criação da vida:

---

<sup>274</sup> TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: \_\_\_\_ HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 49.

“Como o rumor do mar<sup>275</sup> dentro de um búzio/O divino sussurra no universo/Algo emerge: primordial projecto”.

A brevidade dos três versos embute um tema que já foi abordado na Bíblia e na Teogonia e que hoje em dia freqüenta as páginas de revista científicas, a origem da vida na água. Quando o eu lírico compara o murmúrio do divino no universo ao som de um búzio, duas palavras se sobressaem, “rumor” e “sussurra”, ambas dentro do campo semântico do som, da audição. “Sussurra” traz a sibilância dos [s], e “rumor”, onde os [r] vibram alto, implica a metáfora não apenas do primeiro som que propaga a vontade divina, mas a assertiva de um “projecto”, pois o mundo não surge como obra do acaso. “Algo” emerge: não há imagem, apenas o pressentimento da substância microscópica que traz em si a respiração da vida. Quanto ao búzio, as conchas são formações existentes há milhares de anos e tanto no batismo de Cristo, na Bíblia, como no nascimento de Vênus, celebrado na pintura de Botticelli, simbolizam o receptáculo do ser. A metáfora do breve poema fala desse plano primordial a partir do qual fomos criados, ou seja, esses versos falam de nós.

As metáforas do mar coexistem em todas as fases da poética andreseana, e não seria ao pegar da pena dois dias após a Revolução dos Cravos, a 27 de abril de 1974, que sua ausência se faria sentir.

“Revolução” (NC, 29): “Como casa limpa/Como chão varrido/Como porta aberta//Como puro início/Como tempo novo/Sem mancha nem vício//Como a voz do mar interior de um povo//Como página em branco/Onde o poema emerge//Como arquitectura/Do homem que ergue/Sua habitação//”

O poema escrito por Sophia denuncia sua esperança de renovação com a mudança do regime político português. As comparações demonstram uma perspectiva onde prevalece a clareza e na qual comparece um adjetivo muito caro a ela, “puro”, circundado por outros ligados a ele semanticamente, como “sem mancha”, “novo”, “limpo”, “varrido” e “aberta”.

Este espectro de palavras que aprofundam um sentido de higienização escapa do sentido original de limpeza material, para se integrar à idéia abstrata de limpeza ética e moral, devendo ser somado a uma expectativa que, no lado oposto, percebe nos antônimos dessas palavras o olhar de Sophia sobre a ordem anterior,

---

<sup>275</sup> Poetizando a criação do universo na água, Sophia mantém uma tradição mítica que conta a origem da vida nesse elemento por diferentes povos, finlandeses, escandinavos, japoneses, micronésios, siberianos, indianos. In: RAGACHE, Claude-Catherine; LAVERDET, Marcel. *A criação do mundo: mitos e lendas*. São Paulo: Ática, 1994.

como “impuro”, “manchado”, “velho”, “sujo”, “empoeirado” e “fechado”. O país, morada de todos os portugueses, é visto como um macrocosmo da casa que necessita passar por um processo de higienização total, à moda do século XIX no hemisfério norte<sup>276</sup>, quando a neve ia embora e chegava a primavera. A autora descarta essa figura de linguagem mais exigente quanto à interpretação que é a metáfora, e escolhe a clareza da comparação, de modo a não deixar dúvidas quanto à verdadeira intenção do que quer dizer. Nesse procedimento aparecem os sentidos por imanência, na visão que deseja uma brancura sem mácula, no olfato percebendo o odor agradável do limpo, na audição que escuta a voz das ruas, e no tato movimentando tudo que é necessário para essa assepsia radical.

O poema junta comparação e metáfora para exprimir o cansaço da população com mais de quarenta anos sem democracia às águas do mar que são tão essenciais à configuração da alma lusitana, pois o mar é mostrado aqui como algo intrínseco a esse interior. Num verso simples transparece o panorama que permite recuperar tanto a história dos descobrimentos quanto o quase afogamento de Luis de Camões, os versos de Pessoa, ou a jangada de pedra de Saramago, confirmando essa afinidade estreita.

Sophia Andresen também aproveita para unir ao seu ofício a metáfora da página em branco onde tudo está por escrever e onde jaz o poema, com o começo de uma nova história surgindo por meio da palavra, na imagem percebida de uma folha imaculada. O sentido de renovação política e de construção do poema continua na última estrofe, unido novamente à figura da casa, “arquitetura do homem que ergue sua habitação”. A escritura de um verso, a estrutura de uma casa, a construção de um país novo, começa a partir dessa base íntegra, diz a metáfora.

“Estações do ano” (NC, 72), último poema de *O nome das coisas*, tem o sopro saudoso das memórias da infância, e até mesmo lembra, nos tons lúdicos das primeiras linhas, os versos escolares recitados em festas colegiais:

“Primeiro vem Janeiro/Suas longínquas metas/São Julho e são Agosto/Luz de sal e de setas//A praia onde o vento desfralda as barracas/E vira guarda-sóis/Ficou na infância antiga/Cuja memória passa/Pela rua à tarde/Como uma cantiga//”

---

<sup>276</sup> Ver Wilder, Laura Ingalls. Os nove livros da série da autora americana descrevem a vida de sua família durante os anos de 1870-1889.

O primeiro mês do ano abre os versos com seus dias a perder de vista e objetivos ainda a uma distância longa, mas na terceira linha já se passaram seis meses e chega o primeiro dia de julho, usado pela poeta para fazer um trocadilho, pois é a data em que o martirologio cristão comemora o dia de São Júlio; a este, segue-se o mês de agosto, que não é de Santo Augusto e sim do imperador romano, mas está santificado por ser mês de férias e de calor na Europa – e isto, para Sophia Andresen, significa ficar perto do mar. “Luz de sal” abrange a beira-mar luminosa incorporada às águas salgadas, impelindo à sinestesia, evocando através da brancura das ondas o gosto do tempero. “Setas” será tomado aqui como substantivo concreto e placa sinalizadora das vias rodoviárias orientando motoristas em férias. Nessa volta ao passado, o eu lírico revela através da metáfora o imaginário da infância que o vento carregou, assim como foram levados os guarda-sóis cravados na areia. A audição comparece e se agrega aos outros sentidos na canção antiga, trazida da meninice pela memória recuperada. Transpondo tempo e espaço, o poema volta à época atual, em verbos no presente que expõem um queixume, pois na atualidade há mais calor e menos vento. O significado da “frescura” desses estios de antigamente, nos dias de hoje, permite um sentido metafórico no qual os anos de frescor do eu lírico são algo que ficou no passado.

“É verão onde hoje moro/É mais duro e mais quente/Perdeu-se a frescura/Do verão adolescente//”

“Aqui onde estou/Entre sal e cal/Sob o peso do sol/Nenhuma folha bole/Na manhã parada/E o mar é de metal/Como um peixe-espada”

Com “sal”, “cal”, “metal” e “sol”, forma-se um imaginário que conjuga o calor das construções da cidade à temperatura do verão. As lembranças do eu lírico falam do vento movimentando as coisas na praia, opostas à imobilidade abrasadora da temporada urbana. “Duro” não é apenas o concreto armado, ou ter de suportar a temperatura elevada, o próprio mar se metaliza, associado às escamas do peixe espada, valendo o mar por existência, metáfora usual da poeta

#### **4.2.4. Mediterrânica noite azul e preta: *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994), *O búzio de Cós* (1997)**

Os poemas de *Navegações* partiram de uma encomenda governamental, em 1977, quando o Conselho da Revolução convidou Sophia Breyner Andresen

para tomar parte na celebração do Dia de Camões, no que seria sua primeira viagem ao Oriente. Em discurso proferido na entrega do Prêmio do Centro Português da Associação de Críticos Literários, em 1984, diz Sophia que em tais poemas “há um intrincado jogo de invocações e ecos mais ou menos explícitos. E também através dos poemas navega a frase em que algures Maria Velho da Costa se refere aos ‘visionários do invisível’<sup>277</sup>”.

À medida que os poemas iam surgindo ia-se decidindo em mim a vontade de os editar ao lado dos mapas da época, os mapas onde ainda é visível o espanto do olhar inicial, o deslumbramento perante a diferença, perante a multiplicidade do real, a veemência do real mais belo que o imaginado, o maravilhamento perante os coqueiros, os elefantes, as ilhas, os telhados arqueados dos pagodes. E também a revelação de um outro rosto do humano e do sagrado.<sup>278</sup>

O conjunto de versos de *Navegações* está dividido em duas partes, a primeira denominada de “Ilhas” e a segunda, “Deriva”. Após a conclusão dos poemas, o desejo de Sophia de publicá-los ao lado de mapas da época se cumpriu com o auxílio da Imprensa Nacional- Casa da Moeda, numa edição que inclui traduções para o inglês e o francês, e que vai nos servir de base para a análise ao lado da última, da Editorial Caminho.

As Ilhas, I (NA, 11): “Navegámos para Oriente - /a longa costa/Era de um verde espesso e sonolento//Um verde imóvel sob o nenhum vento/Até à branca praia cor de rosas/Tocada pelas águas transparentes//Então surgiram as ilhas luminosas/De um azul tão puro e violento/Que excedia o fulgor do firmamento/Navegado por garças milagrosas//E extinguiram-se em nós memória e tempo//”<sup>279</sup>

O primeiro poema de *Navegações* assume a voz de Luis Vaz de Camões e penetra no olhar do poeta sobre a costa do oceano Índico, colocando a visão de Sophia sobre a do eu lírico da epopéia camoniana, que no Canto I fala da “espessura de silvestre arvoredado abastecida”. A imagem da praia branca cor de “rosas” recupera o motivo da flor, tradicional na poesia do Oriente. As ilhas tão azuis, segundo a própria Sophia, são a visão aérea da costa do Vietnã, “três ilhas de coral azul-escuro. cercadas por lagunas de uma transparência azulada”<sup>280</sup>.

<sup>277</sup> ANDRESEN, Sophia. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004. p. 41.

<sup>278</sup> Op cit., p. 42.

<sup>279</sup> Segundo nota da autora, o poema I é uma invocação da voz de Camões. Op. cit., p. 39.

<sup>280</sup> Op. cit., p. 41.

Deriva, II (NA, 22): “Era a rota do oiro/Porém nos grandes mares/Ou em praias baloiçadas por coqueiros/O espanto nos guiava - /Água escorria de todas as imagens//”

O espanto das coisas encontradas no Oriente era maior do que o aparecimento de um tesouro por conta do nunca antes visto, daquilo que nos parece mágico, mas se apresenta em sua dimensão real. Sophia vai traçando o caminho desse espanto com metáforas que exploram o metal dourado, a água azulada, a vegetação muito verde em um cenário multicolor visto pelos olhos arregalados de assombro do europeu de quinhentos anos atrás.

Deriva, V (NA, 25): “Dos homens nus e negros contarei/E de como não havendo já connosco/quem de seu falar algo entendesse/Juntos dançamos pra nos entendermos//”<sup>281</sup>

Na rota das navegações portuguesas não poderia faltar menção à chamada certidão de nascimento brasileira, a carta do escrivão-mor de Dom Manuel I, que em certo trecho diz: “Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus”<sup>282</sup>.

Entre os poemas desse grupo, a edição ilustrada de *Navegações* traz um atlas da costa brasileira datado de 1519, “Lopo Homem – Reinéis”, pertencente à Bibliothèque Nationale de Paris, extensamente escrito e apresentando um contorno da costa brasileira bastante fiel, com ilustrações dos índios, nus ou cobertos de penas, aves e animais. Nessa altura já aparece, entre “momte pasquall” e “porto seguro”, o nome “brasyll”.

Deriva, X (NA, 30): “Sombrios deuses/Senhores do medo antigo/O sopro como estátuas suspendendo/Na movediça luz as lamparinas” (NA, 30)

No Canto X dos *Lusíadas*<sup>283</sup>, conta-se o naufrágio “triste e miserando” sofrido por Camões na foz do rio Mekong, onde as páginas de sua obra máxima quase se perderam. Não por acaso, o décimo poema de *Navegações* faz uma alusão às lamparinas e aos antigos deuses, trazendo ao lado, no volume ilustrado,

<sup>281</sup> Segundo nota da autora, o poema V é uma glosa livre da Carta de Pêro Vaz de Caminha. Op. cit., p. 39.

<sup>282</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta*. Introd. Rubem Braga. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968. p. 82.

<sup>283</sup> Não é demais lembrar que em *Mensagem* “Mar português” também tem o número X, numa referência de Pessoa a Camões, porém entendemos que aqui Sophia faz alusão apenas ao último. (Nota da A.)

um mapa do “Reino da China” de 1571, de Fernão Vaz Dourado, pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A reflexão sobre os antigos deuses orientais serve para Sophia explorar o exotismo com que se apresenta essa estatuária, tão diferente dos modelos ocidentais, porém nota-se, com a menção ao sopro suspenso, a vivacidade intrínseca de que são dotadas a despeito de serem representações do imaginário. Ela acentua ainda a atmosfera exótica com o auxílio das tradicionais luminárias chinesas que cercam a imagem poética de tons difusos de vermelho.

XIV (NA, 34): “Através do teu coração passou um barco/Que não pára de seguir sem ti o seu caminho” <sup>284</sup>.

O poeta Jorge de Sena, um dos grandes amigos de Sophia, é o homenageado do verso singelo em que ela recupera sob a linguagem do mar a figura do escritor, que morou no Brasil e aqui deu aulas, para mais tarde se fixar com a família nos Estados Unidos e onde permaneceu até falecer. Homem de temperamento combativo, Jorge de Sena dividia com Sophia a admiração pela poesia de Cecília Meireles, considerada por ele injustiçada no Brasil por não desfrutar da fama que seu talento merecia, “(...) nem um poeta como a Cecília eles em verdade admiram, porque não é nunca convencionalmente “brasileira” <sup>285</sup>.

O conjunto de poemas de *Navegações* inclui o ciclo português dos descobrimentos e abarca as viagens dos marinheiros que singraram há séculos por todos os mares, trazendo mapas da Ásia, África e América, mas como na homenagem a Jorge de Sena, também há espaço para prestar tributo aos amigos, ignorando tempo e espaço históricos. Tal procedimento não é novo, e Dante já o utilizava em favor ou desfavor de amigos e desafetos. O volume, afinal, acaba por ser um microcosmo dos *Lusíadas*<sup>286</sup>, composto ao modo econômico de Sophia, mas como provam as notas reveladas pela própria autora, esses pequenos indícios já nos iluminam o caminho para uma percepção mais ampla dos poemas, que de qualquer modo, são autônomos, independendo de mapas ou pés de página.

“Para mim”, diz Sophia,

(...) o tema das *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a

<sup>284</sup> Segundo nota da autora, o poema XIV é uma invocação de Jorge de Sena. Op. cit., p. 39.

<sup>285</sup> ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência: 1959-1978*. Lisboa: Paz e Terra, 2006. p. 99.

<sup>286</sup> Com esta apreciação, também concorda Jorge Fernandes da Silveira. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Op. cit., p. 58.

desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos.<sup>287</sup>

Em seu último período de produção, antes do volume final nomeado como *O búzio de Cós*, estão os versos de *Ilhas* e *Musa*; em ambos, se faz sentir um adensamento das imagens mais terrenas. A presença do mar, ainda que compareça com bons poemas, já não fornece o tema para as linhas mais inspiradas, tomados de outra parte. Sophia relata ao amigo Jorge de Sena algumas de suas impressões sobre a viagem que fizera à Grécia:

O que eu sabia da Grécia adivinhei-o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. Ali encontrei as coisas todas inteiras e presentes na sua unidade. Não estou a falar só de coisas, mas da ligação do homem com as coisas (...), uma intensa felicidade de existir que nos lava de tantas feridas.<sup>288</sup>

“Não te esqueças nunca” (IL, 16) é um reflexo desse encontro feliz:

“Não te esqueças nunca de Thasos nem de Egina/O pinhal a coluna a veemência divina/O templo o teatro o rolar de uma pinha/O ar cheirava a mel a pedra e a resina/Na estátua morava a tua nudez marinha/Sob o sol azul e a veemência divina//Não te esqueças nunca Treblinka e Hiroshima/O horror o terror a suprema ignomínia//”

Os primeiros versos falam de duas ilhas gregas conhecidas pela beleza, enquanto o eu lírico vai desfiando um imaginário atemporal com pinheiros, colunas e templos. No terceiro verso, é introduzida uma palavra preciosa para a cultura grega, “teatro”, proporcionando o que Gaston Bachelard chamaria de “explosão de imagens” e trazendo aos nossos olhos a morte de Antígona, a fúria de Medéia, ou Édipo Rei cego.

Disse Aristóteles que a história do jovem que decifrou o enigma da Esfinge é a maior de todas; de qualquer modo, ainda que o teatro grego não seja apenas tragédia, a força violenta da *catharsis* nos impele, de modo geral, à recuperação das cenas causadoras de maior comoção. O pinhal já foi mencionado, mas agora a imagem revela uma pinha que cai. Depois de alinhados o templo, lugar de sacrifício, e o teatro, espaço da catarse, essa queda nos faz pensar que talvez a separação da árvore aponte para algo mais, para seu formato de pequena cabeça,

<sup>287</sup> Op. cit., p. 42.

<sup>288</sup> Op. cit., p. 70.

por exemplo. A essa altura, quando são acrescentados os antiqüíssimos cheiros de mel, de pedra e de resina, o poema já está dividido entre dois significados distintos, o primeiro deles, solidamente materializado, enquanto o segundo ainda se mantém suspenso.

No quinto verso, há a beleza apolínea da estatuária grega e a presença do mar, do largo e azul oceano inundando o poema com sua cor. No entanto, essa promessa do belo não se conclui, pois o poema se retrai quando a imagem apresenta um inusitado sol azul ao lado da “veemência divina”. Sophia nos dá um espaço para respiração e conclui o pressentimento fatal na segunda estrofe, onde reitera o título, “não te esqueças nunca” seguido dos nomes que gritam, Treblinka, Hiroshima. Apesar da abstração, os dois substantivos, horror, terror, são quase palpáveis, e algo onomatopaicos na sua exigência de sopro impelindo à catarse. Mas não é possível, diz a metáfora, pois o imaginário proposto na primeira parte pertence a um mundo perdido há séculos no tempo.

Agora, os versos tomam outra dimensão e as palavras suspendem seu significado anterior, Thasos torna-se Treblinka e Egina vira Hiroshima. A imagem clara da paisagem helênica cede lugar a um tétrico cinza, o templo e o teatro se tornam a cidade arrasada e o campo rodeado pelo arame farpado. O cheiro doce do mel e da resina dá passagem ao odor macabro dos fornos e da explosão do sol azul, quando a imagem se completa revelando um cogumelo atômico após a explosão nuclear. A nudez perfeita, à imagem e semelhança de Deus, que encontramos no “Discóbolo”, se torna a nudez vergonhosa da roupa que desapareceu queimada pela bomba e das filas desnudas, expoliadas, seguindo para as câmaras de gás.

Neste poema, a metáfora tem sua chave tanto no título como nos topônimos, iniciado com a beleza de Thasos e Egina e concluído com duas referências históricas do que foi capaz a barbárie humana no século XX, aproximando o belo e a ignomínia, e sugerindo que a memória deve guardar para nunca repetir - nem mesmo como farsa.

Um panorama azulado, fundindo céu e mar, é a proposta do próximo poema de *Ilhas*, “Madrugada” (IL, 29):

“Um leve tremor precede a madrugada/Quando mar e céu na mesma cor se azulam/E são mais claras as luzes dos barcos pescadores/E para além de insânias e rumores/A nossa vida se vê extasiada//”

Por meio da palavra “tremor”, o poema enfatiza o momento em que céu e mar se complementam, formando um complexo azulado que a linha do horizonte mal divide. Essa inteireza em que não se sabe se é o céu que toma a cor do mar, ou se é o mar que adere aos tons do céu, é salpicada pelas pequenas luzes das estrelas distantes que pontuam no céu, e pelos barcos pesqueiros, que estão próximos e iluminam o mar. Mais do que uma metáfora do oceano, o poema é uma homenagem ao céu, ao mar e ao azul, onde o eu lírico se mostra mais do que agradecido, “extasiado”, por desfrutar da beleza dessa imagem.

“Os navegadores” (IL, 33) contrasta o fascínio do novo mundo descoberto com a repressão religiosa:

“O múltiplo nos inebria/O espanto nos guia/Com audácia desejo e calculado engenho/Forçamos os limites -/ Porém o Deus uno/De desvios nos protege/Por isso ao longo das escalas/Cobrimos de oiro o interior sombrio da igrejas//”

Guiados pelo título, a leitura do poema conduz o leitor pelas sendas dos bravos descobridores que singraram os mares sem saber se cairiam pelas bordas do fim do mundo ou se os monstros marinhos chegariam primeiro, pois o Atlântico era temido pelos marinheiros como lugar que monstros e de águas ferventes perto do Equador. A analogia entre “múltiplo”, e sinônimos como ‘vários’, ‘diversos’, são o motor da renúncia da pátria e da família para seguir em busca de aventuras, prêmios e glória, quem sabe até mesmo um título de nobreza, guiados também pela avidez de contato com o desconhecido. Mas para isso, é preciso, além de coragem e conhecimento das lides do mar, enfrentar calmarias e ousar ir além dos limites das águas do mundo, protegidos dos desvios da rota por Deus Uno, levando a sua palavra aos reinos pagãos. Em paga por essa proteção, os retábulos dourados e os santos esculpidos testemunham quão agradecidos e tementes a Deus eram esses bravos aventureiros.

Apesar dos desvios do pecado, por intermédio dos sacramentos havia o perdão de Nosso Senhor Jesus Cristo. Por isso, ao longo das “escalas”, leia-se aqui, iniquidades, saques e violência que vieram no rastro do período dos descobrimentos, a escuridão das igrejas medievais é metáfora para esse negro interior que cobria com o brilho do ouro os altares, tentando, com o pagamento dessa régia indulgência, comprar a mercê de Deus.

“Ondas”, (MU, 9)

“Onde – ondas – mais belos cavalos/do que estes ondas que vós sois?/Onde mais bela curva do pescoço/Onde mais bela crina sacudida/Ou impetuoso arfar no mar imenso/onde tão ébrio amor em vasta praia?

A beleza do movimento eqüestre é retomada no poema de *Musa* para, junto da onomatopéia, falar do movimento ondulante das vagas. Com o auxílio da vogal [o], o caráter circular das palavras toma a estrutura arredondada das vagas, que, por sua vez, se adaptam ao galope sinuoso dos cavalos. Na assimilação predicativa, a semelhança é encontrada nos farrapos da espuma igualados à crina, apresentando uma imagem em que percebemos as ondas se movimentando como a cabeleira dos animais. Sophia também explora a presença do mar através da audição, comparando ao ressoar das vagas o respirar arfante dos eqüinos. Por fim, a sensação de liberdade desse galope é análoga ao correr das marolas, então, a quem o eu lírico dedica seu amor, se aos cavalos ou à praia, quem sabe a ambos, é a questão que permanece.

“Os amigos” (MU, 33)

Voltar ali onde/A verde rebentação da vaga/A espuma o nevoeiro o horizonte a praia/Guardam intacta a impetuosa/ Juventude antiga - /Mas como sem os amigos/Sem a partilha o abraço a comunhão/Respirar o cheiro a alga da maresia/E colher a estrela do mar em minha mão//”

É um sentimento de memória e de saudade, essa palavra tão portuguesa cujas sete letras estão demasiado gastas para serem usadas num poema, que surge da leitura de tais versos, onde é posto em relevo um tipo de afeto mais raramente cantado, o da amizade. Conjugam-se aqui essa ternura marcada pela ausência das pessoas queridas, à presença de outras coisas caras ao eu lírico, como as do imaginário oceânico.

Esse contato estreito se apresenta através de vários aspectos sensoriais, na audição que ouve a rebentação das ondas, na visão do horizonte e da praia, no olfato que respira a maresia e no tato que recolhe a estrela do mar.

O eu lírico enumera uma série de componentes ligados ao universo marinho, vaga, espuma, praia, que, dizem os versos, mantém a memória dessa juventude: além disso, também a onda, o resquício da espuma, a maresia, estão sempre em companhia uns dos outros sem perder o viço. É como se o poeta enumerasse uma lista onde os nomes de seus amigos perdidos fossem substituídos pelas coisas do mar, e de certa maneira, esse bem-querer aos elementos da

natureza, daquilo que sempre foi percebido de maneira tão próxima e tão estreita, de repente fizesse parte de um universo separado. Por conta da condição humana do eu lírico, ele é mantido dentro do outro grupo, de um tempo efêmero, e cuja transitoriedade desfruta da companhia desse oceano eterno apenas por um breve período.

Nas palavras “impetuosa juventude antiga”, a metáfora exprime um desejo de regresso a essa época, conservada pela memória da natureza na vaga, na maresia, na praia, onde os ciclos do tempo são marcados em outra medida, e então “Outros amarão as coisas que eu amei” (DM, 77). O eu lírico demonstra uma nostalgia da vida onde seu olhar se coloca ao lado dos amigos que já se foram. Mas como já foi dito em um poema de *Livro Sexto*, há uma saída, porque “Quando morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar”

O autor da *Epístola aos Pisões* é homenageado por Sophia numa releitura de suas *Odes* em “À maneira de Horácio” (MU, 40):

“Feliz aquele que disse o poema ao som da lira/À mesa do banquete entre os amigos/E coroados de rosas e de mirto//Seu canto nascia da solar memória dos seus dias/E da pausa mágica da noite - /Seu canto celebrava/Consciente da areia fina que escorria/Enquanto o mar as rochas desgastava//”

A chave para esses versos é a palavra “lira”, que situa o leitor no tempo longínquo em que os poemas eram acompanhados por música, como na época de Horácio, um dos primeiros tópicos de que trata Aristóteles em sua *Poética*. O segundo verso, ao mencionar a forma do banquete, descortina o imaginário da Antiguidade em que os convidados, sentados em longos bancos, com suas túnicas e peplos<sup>289</sup>, provavam finas iguarias em cenário idílico com perfume de flores<sup>290</sup>, numa visão estereotipada do entretenimento nos tempos áureos de Roma. No entanto, por trás dessa visão, nos é proporcionada a materialização da filosofia epicurista com a qual Horácio compactuava, numa linhagem que continuou através do tempo e onde o vinho, as rosas e a brevidade da vida foram temas explorados por outros poetas, como no *Rubayat* de Omar Kayyam, por exemplo.

Horácio, que recusou o convite do imperador Augusto para ser seu secretário particular, graças ao seu grande amigo Mecenas, a quem foi apresentado

<sup>289</sup> O peplo, peça masculina, era o manto usado sobre a túnica, ou quítion. In: LOBATO, Monteiro. *O minotauro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 114.

<sup>290</sup> A jovem ninfa Erato, musa da poesia lírica e erótica, era representada com uma coroa de rosas e de mirto, segurando uma lira na mão direita e um arco na esquerda.

por outro amigo comum, o poeta Virgílio, pode retirar-se para Tivoli dedicando-se inteiramente aos seus versos <sup>291</sup>. Assim, entre a “solar memória dos dias” e a “pausa mágica da noite”, celebrava seu canto.

A metáfora utilizada para demonstrar a passagem do tempo também é do século I a. C., a imagem da areia correndo na ampulheta, e como são versos de Sophia, se acrescenta ainda um oceano perene e azul desgastando os rochedos para falar do implacável Cronos, o tempo que corrói tudo.

“O búzio de Cós” (BC, 10)

“Este búzio não o encontrei eu própria numa praia/Mas na mediterrânica noite azul e preta/comprei-o em Cós numa venda junto ao cais/Rente aos mastros baloiçantes dos navios/E comigo trouxe o ressoar dos temporais//Porém nele não oiço/Nem o marulho de Cós nem o de Egina/Mas sinto o cântico da longa vasta praia/Atlântica e sagrada/Onde para sempre minha alma foi criada//”

“Os búzios têm muito bom ouvido, ouvem tudo, são os ouvidos do mar”, diz a pequena bailarina em *A menina do mar* <sup>292</sup>. Como a menina do mar, personagem das histórias infanto-juvenis de Sophia, o eu lírico aqui também é feminino, “eu própria”, dizem os versos. Ou seja, o búzio não apareceu por obra do acaso num passeio à beira-mar, ele foi parte da transação comercial numa intenção manifesta, oposta no poema ao espontâneo maravilhamento de ser encontrado. Na escuridão da noite do mar Mediterrâneo, numa ilha grega onde há milênios os navios aportam, os mastros baloiçantes lembram a personagem de Homero que pediu para ser amarrado no convés e ouvir cantarem as sereias.

O eu lírico guarda com ele não o mavioso canto, mas o eco das tempestades marítimas que não vem das praias gregas, mas da longínqua praia lusitana que lhe devolve um cântico de outras águas, atlânticas e venerandas e à qual ele adere o próprio ser. Entre os diversos sentidos evidenciados no poema, temos a visão que percebe o cais, os navios e a noite, e o tato que toma o búzio em suas mãos, mas os aspectos mais relevantes comparecem através da audição, que ouve o sibilo dos mastros, o ressoar dos temporais, os marulhos de Cós e de Egina, e finalmente, os cânticos da praia tocada pelo Atlântico. Como o balanço de um

<sup>291</sup> Ao falecer, Horácio era o poeta laureado, seguindo seu amigo Virgílio. De acordo com Afrânio Coutinho, seus funerais tiveram honras de Estado e a presença do imperador Augusto. In: Enciclopédia Barsa, vol. 9. p. 118.

<sup>292</sup> ANDRESEN, Sophia. *A menina do mar*. Ilustrações de Luís Noronha da Costa. Lisboa: Figueirinhas, 2004. p. 26.

navio, a sensação de movimento também é mostrada no agito dos barcos e na oscilação da tempestade, e ainda há um movimento a mais que está implícito nos versos: o da alma do eu lírico, marinheira que navega entre o oceano Atlântico e o Mar Mediterrâneo.

“Foi no mar que aprendi” (BC,11)

“Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela/Ao olhar sem fim o sucessivo/Inchar e desabar da vaga/A bela curva luzidia do seu dorso/O longo espriar das mãos de espuma//Por isso nos museus da Grécia antiga/Olhando as estátuas frisos e colunas/Sempre me aclaro mais leve e mais viva/E respiro melhor como na praia//”

No primeiro versos o eu lírico faz uma apreciação estética sobre a forma das ondas que enseja a sinestesia, pois se “gosto” vale para “julgamento”, também vale para assuntos do paladar, e de maneira inconsciente um sabor salgado se faz sentir com o emparelhamento da palavra ao lado das vagas. A estatuária grega se faz presente na relação eqüestre entre o galopar das ondas e o movimento dos animais em “bela curva luzidia do seu dorso”, inspirada nos alvos contornos dos mármorees do Partenon onde Fídias esculpiu uma cavalgada, brancura que alcança a praia rendada<sup>293</sup>. Sophia novamente explora diversos sentidos, como o ressoar das ondas e as “mãos” de espuma.

Na estrofe seguinte, eu lírico faz uma crítica do juízo ao explicar como desenvolveu esse olhar a partir da contemplação do horizonte marítimo, que como elemento liberto proporciona a visualização de uma infinidade de contornos, numa relação que vai da fluidez da água à sólida textura do mármore, os mesmos percebidos nos museus em “estátuas, frisos e colunas”; por isso, conclui, respira “melhor como na praia”. Nessa parte se acrescenta, com a visão e o olfato, uma sutil insinuação de branco que já vem dos versos anteriores e se reafirma na *persona* do eu lírico em pessoa, “aclarar”; desse modo, ele cerra fileiras ao lado do oceano, das estátuas e da alvura da areia à beira-mar, elencando na lista diminuta, as razões

---

<sup>293</sup> A relação entre o movimento das ondas, o galope eqüestre e a estatuária grega, além de versos inspirados refletindo o gosto de Sophia pela cultura helênica, está assentada na perspectiva crítica que aponta o *Discóbolo* (450-440 a.C.), de Míron, o mais velho dos grandes escultores do século de Péricles, ao lado de Fídias e Policleto, como a impressão suprema de movimento nessa arte. Míron foi atleta e analisou o lançamento de um disco em suas diversas fases, dando-lhe um ritmo em que se ausentam a fadiga e o esforço, na primeira obra clássica de que se tem notícia. In: Enciclopédia Barsa. Rio de Janeiro; São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1994. vol. 11. p. 111.

singelas que desvendam quase todos os poemas da obra de Sophia vistos até agora.

“O infante” (BC, 21) é uma homenagem ao primeiro desbravador, o visionário que iniciou a epopéia marítima portuguesa criando a Escola de Sagres, o Infante D. Henrique <sup>294</sup>.

“Aos homens ordenou que navegassem/Sempre mais longe para ver o que havia/E sempre para o sul e que indagassem/O mar a terra o vento a calmaria/Os povos e os astros/E no desconhecido cada dia entrassem//”

Com o primeiro verso, o poema define bem a pessoa do filho de d. João I, homem austero que respondeu rudemente a Gil Eanes, após uma tentativa frustrada de ultrapassar o Bojador no início de 1434, dizendo-lhe que tentasse novamente. Foram mais de quinze empreitadas com esse fim, entre 1424 e 1433. Sua curiosidade geográfica era lendária, e ele nunca mediu esforços para avançar no mar, vencer na terra e superar a falta de vento, o que foi enfim conseguido em maio de 1434, quando Gil Eanes passou “além da dor”, como disse Pessoa, vencendo o traiçoeiro Bojador.

A caravela, apesar de adaptada do “caravo”, pesqueiro árabe, foi uma das maiores obras do engenho lusitano, que sob as ordens de D. Henrique começou a modificar o estreito mundo dos geógrafos medievais e a esboçar os contornos do globo moderno. A comunidade cosmopolita reunida em Sagres, na maioria, judeus oriundos de Castela que fugiam da perseguição religiosa, desenvolveu novos instrumentos de navegação como o astrolábio, a agulha de marear e a balestrilha, e aprimorou os antigos portulanos, mapas náuticos árabes feitos de pele de carneiro ou pergaminho <sup>295</sup>.

Não cabe aqui o levantamento da biografia do grande nobre lusitano, pois a despeito de apenas seis versos sucintos, nos entremeios da linguagem caberiam várias páginas com os relatos da vida desse homem religioso ao extremo, cuja inteligência tenaz e firmeza de propósitos empurraram os súditos desse pequeno

---

<sup>294</sup> D. Henrique, ao fundar a Escola de Sagres, atraiu ao Algarve sábios, cartógrafos, astrônomos e astrólogos, pois decidira “descobrir a verdade sobre a terra que estava além das Canárias, porque até então não havia ninguém na cristandade que disso soubesse, nem das cartas de marear nem de mapas-múndi”. Derrotado ao tentar conquistar as terras castelhanas, viu-se forçado a enviar seus navios para a costa africana, ao sul dessas ilhas, e tentar ultrapassar o chamado “Cabo Não”, o Bojador. In: BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 58.

<sup>295</sup> BUENO, Eduardo. Op. cit., p. 73.

país oceano adentro, revolucionando a ciência, a geografia, a economia e a história do mundo. É à grandeza dessa personagem que Sophia dedica os versos.

“Harpa” (BC, 23):

“A juventude impetuosa do mar invade o quarto/A musa poisa no espaço vazio à contraluz/As cordas transparentes da harpa//E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes”

A última composição de *O búzio de Cós* é um metapoema.

Um eu lírico em terceira pessoa nos fala sobre a “juventude impetuosa” do mar, o mar-oceano que não tem idade, que é e será jovem para sempre, metaforicamente invadindo o quarto, por meio da visão, ou até da lembrança. A primeira imagem do poema nos transporta para uma das nove filhas de Zeus e Mnemósine, Érato<sup>296</sup>, representada com uma coroa de rosas e de mirto, a lira e o arco. Porém, a figura com uma túnica de pregas, com flores nos cabelos, dedilhando um instrumento tão antigo, é uma representação de um tempo passado que não cabe em nosso imaginário contemporâneo, então, ela é substituída por outra musa, talvez não tão jovem, porque se sente idosa comparada ao mar. Essa musa, como a outra, está ligada à poesia, e à meia-luz deposita uma folha pautada, “espaço vazio” de “cordas transparentes”. Há uma pausa, e na estrofe seguinte, esta outra musa dedilha no “espaço vazio” da página as “cordas ressoantes”, ou, as palavras que são a música do poema.

Aqui também há um interregno de tempo largo, anterior aos poemas de Horácio, que alcança a praia lusitana do século XX onde a música continua a soar, o poema a ser escrito, e a musa, como as ondas no mar, aparenta ser mais do que jovem, tem um ar imortal.

Segundo a lição de João Barrento, a poesia de Sophia Andresen não vive no plano do ideal. É uma poesia “de combate” que nomeia coisas concretas, “e sonha com o Ser inteiro num tempo e numa civilização que não sabem o que isso é, porque vivem de estratégias, de conveniências e de contingências”. Para se falar dela, é preferível nomear as coisas que, mesmo parecendo pertencer à ordem do abstrato, habitam o mundo sensível, “como as cores, a liberdade, as palavras, o Ser”

<sup>297</sup> .

<sup>296</sup> Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e Latina. Trad. Márcio da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 350.

<sup>297</sup> BARRENTO, João. Sophia substantiva. *Público*. Lisboa, 10 abr. 2007.

## 5 CONCLUSÃO: INTERSEÇÕES, METÁFORAS E IMAGINÁRIO MARÍTIMO EM CECÍLIA E SOPHIA

### 5.1 UMA POÉTICA DO OCEANO: DE VIAGENS E MARES ABSOLUTOS A DIAS DE MAR

Num ensaio publicado na revista *Cidade Nova* em 1956 com o título *A poesia de Cecília Meireles*, Sophia Andresen diz que “Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos. Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge”<sup>298</sup>.

Além das dificuldades que a autora de *Dia do mar* percebe na empreitada, uma primeira aproximação entre as duas poetisas começa com a espinhosa tarefa de enquadrá-las num movimento literário definido, pois tanto uma quanto a outra buscaram trilhar caminhos próprios que rejeitaram as correntes, fossem elas essencialmente estéticas ou ligadas a determinado perfil ideológico, que corriam lateralmente ao tempo histórico vivido. Assim, discute-se a questão de qual movimento acolheria melhor a poesia de Cecília Meireles, Simbolismo ou Modernismo, ao passo que Sophia permanece à margem tanto do grupo da *Presença* como do programa neo-realista. A procura por novos paradigmas estéticos, que marcou as primeiras décadas do século XX, recusava os modelos clássicos, influência comum das duas autoras, que, todavia absorveram da novidade o tanto que lhes servia para constituir, nos dois casos, espécimes poéticos que a crítica tem alguma dificuldade em situar.

Outro ponto de interlocução entre ambas é a lusitanidade, na poeta brasileira cognominada no Brasil de modo pejorativo como “portuguesa”, por conta das ligações estreitas de sua poesia com a cultura ancestral, e a colega da cidade

---

<sup>298</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A poesia de Cecília Meireles*. In: FERRAZ, Eucanaã (org). *Os trabalhos e os dias de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Metamorfoses, Rio de Janeiro, nº 1, p. 61-71, 2000. (Publicado primeiramente na revista *Cidade Nova*, IV série, n. 6, pp. 341-352, nov. 1956).

do Porto que cresceu vendo a avó assombrar-se com os versos de Manuel Bandeira e, entre os poucos ensaios que se dedicou a escrever, redige o acima citado por ocasião de uma visita da já consagrada poeta Cecília Meireles a Portugal. A afeição da brasileira por essa terra, pátria do falecido marido, permaneceu por toda a vida e manteve no país amizades que permaneceram por décadas, tanto no continente quanto nos Açores, lugar de nascimento de seus avós. Do mesmo modo, também Sophia admirava e mantinha amizade com poetas brasileiros, entre eles o próprio Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, a quem conheceu por intermédio de amigos comuns numa visita ao então cônsul do Brasil na Espanha. Além da influência de poética clássica e da lírica camoniana, Sophia e Cecília ainda partilham uma admiração evidente, e que alcança o diálogo poético, pela obra de Fernando Pessoa, apresentado aos brasileiros pelas mãos da poeta carioca.

Separadas por uma diferença de dezoito anos (07/11/1901 e 06/11/1919), Cecília já era autora reconhecida quando, em fins de 1951, depois de um lapso de dezessete anos, retorna a Portugal e aos Açores, tendo sido programado um banquete para homenageá-la com a presença dos poetas Adolfo Casais Monteiro, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena, Alberto de Lacerda e outros. E, entre eles, Sophia de Mello Breyner Andresen. Cecília, entretanto, não comparece a nenhuma das duas efemérides programadas<sup>299</sup>, mas o desapontamento da poeta portuguesa com sua ausência não escapa a João Gaspar Simões<sup>300</sup>.

Numa entrevista a Maria Maia<sup>301</sup>, Sophia relata que mais tarde recebeu de Cecília uma cesta com frutas de Natal, porém elas não se encontrariam mais. A autora brasileira é objeto de vários estudos de escritores portugueses, e está entre os autores mais citados nas epígrafes de obras literárias naquele país, além de contar com um poema da própria Sophia, escrito por ocasião de seu falecimento

#### NA MORTE DE CECÍLIA MEIRELES

Seu canto permanece  
 Alinhando nas páginas dos livros  
 Verso por verso letra por letra  
 Canto de pedra  
 Canto

<sup>299</sup> Sophia toca no assunto também em entrevista a João Almino, publicada na Folha de São Paulo. Caderno Mais!, de 26/09/1999.

<sup>300</sup> GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 108.

<sup>301</sup> MAIA, Maria. *Sophia, substantiva e concreta*. Jornal da UBE, São Paulo, n. 105, p. 12, out. 2003.

Interior a tudo

Canto de Cecília  
 A profunda a secreta  
 Construtora de um dia  
 Amargo e ledado  
 Construtora de um espaço clássico  
 Num arquipélago nebuloso e medido

Cecília – cinza  
 As palavras no meio do mar permanecem enxutas<sup>302</sup>

O primeiro e mais importante fator de comunhão é, porém, um diálogo íntimo com a natureza em todas as suas formas de representação, mas no qual prevalece o mar e sua extensa carga de simbolismos. É também aqui que se percebe, a despeito desse objeto comum compartilhado, que é justamente ele o primeiro fator de ruptura entre as poéticas de Cecília e de Sophia.

Valendo-se do oceano como interlocutor basilar de seus poemas, as duas escritoras alcançam através desse meio, objetivos e modos de dizer diversos, e pode-se acrescentar, diametralmente opostos.

A poesia de Cecília Meireles está imersa no que Jorge de Sena com felicidade chamou de lirismo de “íntima meditação abstrata”, de feição metafísica e cuja preocupação essencial está na transcendência, à qual foi impelida através da dor e da perda. Fortemente embasada numa perspectiva espiritual que desde sempre foi sua marca, já revelada nos poemas de inspiração parnasiana e simbolista de suas obras iniciais, não é possível, no entanto, denominá-la de teocêntrica ou religiosa no sentido mais estrito. O termo teocêntrico não lhe cabe de maneira adequada, porquanto os horizontes espirituais revelados através de seus poemas são muito mais amplos do que o sentido estrito da palavra permite perceber. Mística, mantendo o olhar de seu eu lírico na distância, no “lá”, a transcendência, temática central da poesia de Cecília, permite maiores possibilidades exploratórias dos “sensa”, como Hester chama os desdobramentos icônicos do sentido no imaginário, prevalecendo nessa poética uma perspectiva em que vamos utilizar o termo “teocêntrico” no sentido mais lato.

---

<sup>302</sup> O poema, anteriormente publicado em *Geografia*, agora não consta em nenhuma das obras publicadas em volumes independentes pela Editorial Caminho (nota da A.).

Sua obra está seguramente estruturada em torno de um núcleo metafísico, ou do que Baruch de Espinosa chama de “substância que consta de infinitos atributos (...), uma essência eterna e infinita (...)”<sup>303</sup>. No entanto, esse eixo não gira em torno uma fé única, nem se restringe ao cristianismo ou às outras religiões de extração monoteísta. Segundo Roberto Calasso, um lingüista ilustre, Jacob Wackernagel, observou que na língua grega não se declina *theos*, “deus”, no vocativo. *Théos* tem, antes de tudo, um sentido predicativo: indica *algo que acontece*<sup>304</sup>. A partir de uma perspectiva similar, a obra de Cecília Meireles abrange um panteísmo que alcança as religiões orientais e que, no fundo, revela uma procura de diálogo com essa “essência eterna”, independente de rótulos e sectarismos.

Quanto à preferência da autora carioca por uma lírica que, na aparência, pode sugerir alheamento quanto às coisas do mundo, não cabe a acusação de alienada de que foi vítima. Um olhar cuidadoso sobre a sua obra distingue uma intensa preocupação com o destino humano perceptível na quase totalidade de seus poemas, sem contar aqueles ligados a fatos históricos como o *Romanceiro da Inconfidência* e *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro*, além de esparsos incluídos em vários de seus livros. Suas preocupações com a educação infantil, criadora da primeira biblioteca para crianças no Brasil, situada junto ao Pavilhão Mourisco, e seus artigos que atacavam o governo ditatorial de Getúlio Vargas quanto à política cultural, e que resultou no seu subsequente fechamento, fizeram com que fosse proibida de publicar suas crônicas nos meios de comunicação. Em alguns poemas de *Mar absoluto*, Cecília Meireles mostra sem peias seu repúdio pelos horrores passados durante a Segunda Guerra, onde o maior número de baixas, incluídas as de civis, aconteceu no mar, com o ataque dos submarinos alemães a navios brasileiros.

De sua parte, os fortes laços que ligam Sophia à cultura grega e ao seu imaginário de realidade histórica com notável influência no processo civilizatório, acabam por definir sua opção na direção de uma perspectiva antropocêntrica que caminha no sentido inverso ao de Cecília. As indagações metafísicas e espirituais dão lugar, na lírica da portuguesa, a um questionamento que busca dar conta da vida agora, do homem plantado firmemente em seu mundo. O tempo do eu lírico, em Sophia, é o dia de hoje. Mesmo quando reflete sobre o passado, essa poeticidade

---

<sup>303</sup> ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 21.

<sup>304</sup> CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Op. cit., p. 11.

evidencia certo viés que poderia ser chamado de existencialista, mostrando nesse olhar um compromisso com a perspectiva do belo e do tempo vivido absorvendo a realidade circundante no tempo presente.

As representações concretas provocadas pelo elemento verbal, propiciando as “imagens interligadas” de Marcus Hester, se abrem revelando na obra de Sophia uma reorganização poética do mundo calcada numa perspectiva histórica. Nela são privilegiados os relatos míticos, estes “restos esquecidos num acampamento abandonado”<sup>305</sup>, e a cultura grega, resultando numa lírica antropocêntrica e mítica que mantém o olhar na realidade humana e no tempo vivido, no “aqui”.

Intrinsecamente ligada à *physis* e aos contornos do real, uma filosofia da natureza, ou das considerações da natureza à maneira de Empédocles de Agrigento, de certo modo expressa os axiomas que guiam a poética andreseana. Na perspectiva da poeta portuguesa, a figura humana é colocada não apenas como testemunha ou catalisadora entre homem e mundo, mas como um destinatário privilegiado de tudo que se apresenta a ele por meio dos quatro elementos de Empédocles, nomeados pelo filósofo de “raízes”, a terra, a água, o fogo e o ar.

Com um passado político atuante cujo posicionamento lhe valeu o desagrado da ditadura salazarista e inclusive o confisco de seu passaporte pela PIDE, esse engajamento transparece de maneira evidente em sua obra, especialmente a partir de *Mar Novo*<sup>306</sup>, e constitui parte importante no conjunto de seus poemas. Entretanto, para Sophia, por um longo tempo, não foi possível fazer denúncia com liberdade. A fim de retratar a realidade histórica do momento em Portugal, era preciso recorrer a um artifício poético como a metáfora, escrevendo poemas que, como o deus grego Jano, tem duas faces. Numa leitura desavisada não é perceptível esse processo de palimpsesto poético no qual as imagens ocultam uma segunda camada; ali, transparece o inconformismo da autora com os rumos políticos de seu país.

As observações acima têm por objetivo situar não só o embasamento comum, as inter-relações e influências partilhadas que propiciam o diálogo entre as

---

<sup>305</sup> CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9.

<sup>306</sup> É essa a opinião de parte da crítica, mas com a reestruturação da obra poética de Sophia após a Revolução dos Cravos, introduzindo nos volumes poemas que foram escritos, mas que não passariam pelo crivo da PIDE naquele período, podemos perceber que o tema político já se formava, esparso, a partir de *No tempo dividido* (Nota da A.).

duas poetas, mas também esclarecer de que modo Cecília e Sophia exibem nas suas obras preocupações relacionadas diretamente com a realidade e o momento histórico.

Há ainda uma questão pouco vista na intersecção das duas líricas: a influência de Cecília sobre Sophia. Sabemos do encontro frustrado, do ensaio, da cesta de pinhas, da elegia. Mas há alguns poemas de Sophia que remetem diretamente a poemas de Cecília<sup>307</sup>, e cuja presença passa ao largo das análises da crítica na avaliação da poeta portuguesa como leitora de poesia e dos resultados que esses diálogos trazem à sua lírica, que pretendemos abordar aqui.

A leitura de Sophia Andresen dos poemas de Cecília Meireles, através dessa figura de palavra que é a metáfora, os transforma e lhes dá uma direção em rumo a um objetivo diferente daquela que poeta brasileira busca atingir. Segundo Jorge Luis Borges, “embora possam ser encontradas centenas e mesmo milhares de metáforas, todas elas podem ser reconduzidas a uns poucos modelos simples”. Porém, a essa observação, ele faz um adendo, “(...) isso não precisa nos preocupar, já que cada metáfora é diferente: toda vez que o modelo é usado, as variações são diferentes”, concluindo ainda que metáforas como “o caminho da baleia” não cabem nos modelos definidos<sup>308</sup>, o que dá a essa figura de linguagem perspectivas promissoras.

Gerard Genette, em *Palimpsests*, propõe o uso do termo “transtextualidade” para tudo aquilo que coloca determinada escrita em relação, manifesta ou oculta, com outros textos<sup>309</sup>. No caso da hipertextualidade, uma das cinco categorias de transtextualidade listadas pelo autor, um texto tem sua origem a partir de outro, sem o qual não poderia existir. A hipertextualidade, diz Genette, parte da definição de Lévi-Strauss de bricolagem, construindo a partir de dado objeto, algo novo, aqui apresentado como a transposição dos poemas de Cecília num esquema renovado, ao qual Sophia acrescenta um viés adaptado à sua poética e ao seu modo de ser particular, alcançando também a mensagem política. Essa transposição, segundo Genette, tem por função aproximar a obra de seu público.

---

<sup>307</sup> Na primavera de 2008, graças à gentileza de Ana Maria Domingues de Oliveira, recebemos o trabalho que Maria Inês Tavares Cavalcanti defendeu na Sorbonne em 2005, *Poèmes em regard: Cecília Meireles et Sophia de Mello Breyner*, em que a autora trata da visão de Sophia Andresen dos poemas de Meireles.

<sup>308</sup> BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Op cit., p. 49.

<sup>309</sup> GENETTE, Gerard. *Palimpsests: Literature in Second Degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997. p. 1.

## 5.2 NUMA LÍRICA DA ÁGUA, A PASTORA E A SIBILA

Na análise de alguns poemas que guardam essa relação intertextual, a temática marinha permanece como nosso foco central. Como não se trata aqui apenas de metáforas, mas também de relações intertextuais entre as duas autoras que nos interessam apontar, a respeito de poemas a cuja análise já se procedeu, serão enfatizados, sobretudo, a coincidência entre o espectro de palavras, muito similar, e o sentido metafórico, quase sempre divergente.

Um poema de *Viagem*, “Motivo”, aos olhos de Sophia é um caso exemplar por refletir em versos o posicionamento de Cecília diante da vida e também de si própria, havendo ali todos os componentes da beleza de suas obras: “a limpidez da sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exatidão das suas imagens, a nudez do seu pensamento, a serenidade da sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz”<sup>310</sup>. A constância nos aspectos formais e a fidelidade nos temas doam tais qualidades a volumes que se estendem até *Solombra*, mas como admiradores de sua obra, podemos devolver tais adjetivos aos poemas da própria Sophia.

Os primeiros poemas em que vamos apontar tais relações são “Canção” (ver p. 74), poema de *Viagem*, e os versos de *Dia do mar* iniciados com “Esgotei o meu mal...” (ver p. 132).

O que Mikel Dufrenne denominava de “espectro de palavras”, aquelas que aparecem com mais evidência no poema, aparecem em *Canção* de três a quatro vezes, porém a única palavra dessa lista utilizada por Sophia mais de uma vez é “mãos”, escolha que desloca a imagem para essa parte do eu lírico, dividida com o cenário marinho. Outra opção é transpor o ato de imergir em água, “naufragar”, por “mergulhar”, pois no poema de Sophia o eu lírico mergulha as mãos nas águas enquanto em Cecília ele é observador da nau que soçobra. Outras relações são “navio”, que aparece quatro vezes em “Canção, por “barco”, no poema da autora portuguesa. “Mar” é utilizado três vezes em Cecília, e apenas uma vez em Sophia; “noite” e “ondas”, citados uma vez cada um, nos dois poemas, e finalmente “sonho”, que a poeta portuguesa verbaliza como “sonhei”.

<sup>310</sup> ANDRESEN, Sophia. *A poesia de Cecília Meireles*. Op. cit., p. 61.

E finalmente, “o azul das ondas/ a cor que escorre dos meus dedos” de Cecília, transforma-se em “as mãos nas ondas escuras” nos versos de Sophia.

Em Sophia, os dois primeiros versos do poema funcionam como uma operação metafórica miniaturizada para expor os sentimentos do eu lírico, num processo de sintetização poética colocado de modo perfeito nesse paralelo com o poema ceciliano. Por conta da extensão dos versos, a poeta brasileira revela diante dos olhos do leitor sentimentos e imagens formando um conjunto mais amplo, explorando sensações, cores e sinestésias, onde transparece sua técnica exemplar, que jamais ornamenta sem informar, utilizando a forma exata. Todavia, por meio da cuidadosa escolha dos termos utilizados, Sophia nos oferece, numa versão mais enxuta, as penas desse eu lírico mais contido e das suas penas, que nos parecem menos dolorosas.

“Naufrágio antigo” (ver p. 85) é um longo poema de *Vaga música*, que ao lado de “Anunciação” (ver p. 73), de *Viagem*, revela no conjunto uma escala de palavras em comum com “Navio naufragado” (ver p. 135), de *Dia do mar*<sup>311</sup>.

O espectro que apresenta similaridade entre “Anunciação” e “Navio naufragado” conta “mar, fundo, mãos, águas, areias e suspensos”. Em lugar do adjetivo “vago”, utilizado por Cecília, a poeta de *Coral* escolhe “incertas” e “ausentes”, para nomear as formas desse universo marinho. Ao invés de “peixes”, denomina seus habitantes de “animais”, simplesmente.

“Olhos, corpo, águas, medusas, algas, verdes, areia, transparentes, mar, veias, cabelos”, “moluscos” ao invés de “conchas”, “violeta”, em lugar de “roxos”, e “branco”, ao invés de “branca”. É ainda mais longa a lista dos termos em comum entre “Naufrágio antigo” e o poema de Sophia. Como já foi apontado na análise, ele serve a um objetivo determinado, criticar a política salazarista.

“Mar absoluto” (ver p. 89), que também dá nome ao volume publicado em 1945, com seu espectro de palavras nos envia a um poema de *Livro Sexto*, “A vaga” (ver p. 149).

O oceano que nos versos de Cecília corre “como um touro azul por sua própria sombra”, sendo ao mesmo tempo “o dançarino e sua dança”, em Sophia fica nos limites mais diminutos das ondas, que “como toiro arremete/Mas sacode a crina/Como cavalgada” e também “é bailarina que sem pés passeia”. Nos dois

---

<sup>311</sup> Em seu trabalho, Maria Inês T. Cavalcanti também analisa “Naufrágio antigo” com “Navio naufragado”, mas sem incluir “Anunciação” (Nota da A.)

poemas, há uma referência implícita ao ensaio de Valéry sobre “Cemitério marinho” (ver p. 92). Se em “Mar absoluto, o “cavalo épico, anêmona suave,/entrega-se todo, despreza tudo, sustenta no seu prodigioso ritmo”, ele não se mostra menos forte no poema de Sophia, “Mas sacode a crina/Como cavalgada//Seu próprio cavalo/como cavaleiro/força e chicoteia”.

Recuperação do passado remoto, ode ao mar, caminho para a outra vida, o poema de Cecília Meireles é longo e reflete sentidos amplos, mas o que fica é uma longa relação entre a própria poeta e a pátria ancestral funcionando como um microcosmo da ligação entre o oceano e os homens, que há muito tempo tentam domar essa larga, líquida aventura profunda e azul.

Neste par de poemas, no entanto, pode-se perceber como Sophia Andresen trabalhou imagens já consagradas no teatro de Racine (ver p. 92) que também constam dos versos de “Mar absoluto”, escolhendo algumas das mais belas dentre as presentes nos versos. Enfeixando sua versão em poucas linhas, ela privilegia especialmente a sensação de movimento, o do mar, do cavalo e do touro, e a dança da bailarina. Em “A vaga”, é perceptível, mais do que uma mensagem imagética e metafórica, a intenção estética que move a autora.

O quarto núcleo, com “O afogado” (ver p. 102), de *Retrato natural*, e “Náufrago” (ver p.144), de *Mar novo*, é o que mantém a maior distância entre as datas de publicação das obras. Cecília publica seu livro em 1949 e Sophia, em 1958. Nas palavras coincidentes, “morto, corpo, vaga, água” e em termos equivalentes, navegas/oscilas, olhos/pupilas, clara/limpidez e “agora reinas entre imagens puras” substituindo “pela água tão clara”. Onde Cecília escreve “Sem voz e sem olhos”, Sophia opta por “Sem coração e sem memória”. Enquanto o poema de Cecília apresenta versos pungentes com uma visão degradada do afogado, mesmo preservando sua dignidade de morto, no eu lírico de Sophia ele adere ao mundo natural, incorpora-se à natureza e se mistura à água renovando o ciclo, numa perspectiva mais apaziguada e menos dolorosa da morte.

No último grupo, o quinto poema (ver p. 107), de *Os doze noturnos de Holanda*, de 1952, nos conduz a “Seqüência” (ver p. 145), de *Mar novo*, que Sophia Andresen publica em 1958. Entre todos, é aqui que as palavras coincidentes se mostram em menor número, e duas sobressaem, “rosto” e “cortinas”. Em comum, um afogado no mar, em cenário noturno, está à deriva, solitário. Se “rosto” é sinédoque nos dois poemas, “cortinas” para Cecília Meireles é metáfora ampla da

perda da visão, da escuridão da morte e do apagamento do mundo, mas em Sophia o pano mantém o significado literal de proteção às janelas, e o tecido “enrola-se na brisa”.

Ela também altera o cenário, conduzido pelo eu lírico, que muda o olhar sobre o enforcado nas águas do mar para o espaço terreno da casa. Em Cecília, a penumbra e a solidão da morte encobrendo o aniquilamento físico dão o tom dos versos, mas “Seqüência” tem um sentido diferente, conduzido pela menção ao enforcamento seguido pela mudança de panorama. A metáfora cecilianiana fala a respeito da angústia universal que assola o homem no sentido heideggeriano, da consciência da mortalidade, mas Sophia Andresen relata um drama que de certa maneira conduz ao panorama da existência vivida, e a morte é ali apenas o capítulo final.

Quanto ao conjunto da obra, outra diferença entre elas é o tom confessional aberto adotado por Cecília para os cantares de seu eu lírico, enquanto Sophia despersonaliza seus versos por meio de um hermetismo que transfere o olhar do leitor para outro foco do poema, mesmo quando fala de si.

Em Cecília somos levados a uma leitura das dores do eu poético intrinsecamente ligada ao sentimento de perda, de solidão e desamparo. Parece-nos que sua afinidade com o oceano revela por meio de suas metáforas um entendimento que poucas vezes se mostra apaziguado. O mar noturno de Cecília é metaforicamente uma entidade misteriosa que guarda corpos, navios carregando sonhos, desgostos, desencantos, lutas seculares, inglesinhas de tranças, e a postura do seu lírico é sempre de submissão temerosa frente a esse poder imensurável. Esse receio se traduz nessa poesia através de uma diplomacia poética que tenta ultrapassá-lo por meio da proximidade e do entendimento, mas não se mostra bem sucedida. As metáforas do mar na poesia de Cecília Meireles espelham invariavelmente a desproporção entre a fragilidade e a pequenez humana e a grandeza e a força do divino.

Sophia Breyner Andresen adota outra postura. Mesmo na primeira pessoa, o eu lírico andreseano desloca a visão particularizada do ser humano para a visualização da imagem num plano amplo. Para Sophia, o mar não é, como em Cecília, uma entidade metafísica, ele é um elemento natural ao qual ela incorpora características de deslumbramento perante a potência do real. A grande força na sua poesia não é o oceano ao qual se declara tanta afeição, é o homem. E a ele se

aderem traços que o aproximam do divino, “que humano foi como um deus grego” (Du, 18), numa paridade com o elemento natural que afasta qualquer temor respeitoso.

Em Cecília, as metáforas que aglutinam mar e humanidade estão em geral ligadas ao desfazimento e ao fim do ciclo da vida, que se incorpora às águas num destino sem remédio. Na autora portuguesa, o sentimento diante dessa comunhão com o mar não apenas não é temido, mas é buscado. O oceano é revelado como um espaço desejável, tanto que “Quando morrer voltarei para buscar/ Os instantes que não vivi junto do mar” (LS, 43), na hipótese desagradável, para o eu lírico, de não se encontrar na companhia das águas na eternidade. Eduardo Prado Coelho, poucos dias após o falecimento da autora, escreve uma crônica sobre esses versos, onde aponta que, para Sophia, é:

(...) do lado de lá, no espaço da morte, que deverá ser a vida mais vida, há como que a capacidade de regenerar o que foi o tempo inútil – e todo o tempo em que não se viveu junto ao mar é tempo perdido. (...) neles se inscreve lapidariamente uma fórmula de vida: esta oscilação entre a vida e a morte, entre o que está à flor da água e a transcendência de um mar profundo. E há uma espécie de felicidade indizível em falar destes “instantes que vivi junto ao mar”- numa linha de tal modo fina e litoral, desenhada e transparente, que entre mim e o mar, entre o corpo e as águas, entre o meu corpo e o teu corpo, todas as diferenças se rasuram. Sim, Sophia, “como as ondas do mar dançam em mim os pés do teu regresso.”<sup>312</sup>

Nessa poética, o cenário onde pontuam as ondas é sempre mostrado com clareza e movimento, comparado à energia do galopar dos cavalos – animais submissos ao homem – e sempre lembrado de maneira saudosa. O mar é revelado como um aliado em Sophia e com ambigüidade em Cecília, aí, numa tentativa de conciliação. A perspectiva nas duas está colocada de maneira inversa, pois enquanto na autora de *Viagem* o mar é a parte mais forte refletindo um panorama desproporcional, para Sophia Andresen a prioridade é o elemento humano.

Entretanto, é curioso notar como na poeta carioca o foco está localizado na direção do humano, o mais frágil, mas a autora de *Dual*, sem se inclinar diante dessa força, desvia o olhar para os elementos da natureza. É como se a imagem na poesia de Cecília colocasse diante dos nossos olhos a figura que narra, ao passo que na poética de Sophia essa voz está em *off*, dando primazia à paisagem.

<sup>312</sup> COELHO, Eduardo Prado. Sophia. **Público**, Lisboa, 10/04/2007.

Mesmo nas metáforas marítimas que remetem a uma recuperação do passado histórico, aliás, comum, entre as autoras, Cecília quase sempre rememora as lutas e os sofrimentos. Sophia, no entanto, propõe uma visão camoniana dos navegadores e, ainda que não se esqueça da labuta imensa e dos sacrifícios que foram necessários, flui nos seus versos um sentimento de conquista após o domínio dessa força natural tão imensa.

Na construção metafórica dos poemas de Cecília e Sophia, invertendo os três passos propostos para a análise por Ricoeur, na *epoché* o significado literal cede espaço para o sentido metafórico, e isso, é claro, acontece tanto em uma quanto em outra. Mas a concepção da imagem que aparece por meio da imaginação e do sentimento, e que constitui o último momento da formação da metáfora, e também o estágio da assimilação predicativa, revelam como nas duas autoras isso é estruturado de modos diferentes.

Cecília utiliza na construção de suas metáforas substantivos concretos para induzir a um imaginário abstrato que vai diretamente ao seu objetivo de apontar para o transcendente, enquanto na imanente Sophia, o concreto é colocado em seu sentido exato. Nessa espécie de poética da concretude se revelam imagens menos difusas, ao passo que a poesia cecilianiana dispõe estruturas formais mais longas e mais trabalhadas, o que seria comprovado com outros pontos de análise que não foram abordados aqui.

Tal hipótese talvez explique alguma dificuldade ao analisar o trabalho de Sophia, por conta da apresentação de imagens poéticas onde as coisas são o que realmente são, e às quais se adere um sentido metafórico. A dificuldade está em colocar no contexto exato essas imagens que mostram uma limpidez ilusória, como permitem ser percebidas e alcançam esse sentido metafórico que a analogia do primeiro estágio, através dos termos equivalentes, mantém sob controle, pois como diz Marcus Hester, essa liberdade de apreensão nunca é totalmente livre, e está sempre circunscrita às palavras.

No entanto, não é demais lembrar que tal julgamento fica delimitado, em ambas, ao conjunto da poética marinha, que na poesia de Cecília Meireles contém, numa divisão por temas, os mais melancólicos entre todos, enquanto nos poemas mais tristes que Sophia já escreveu o mar não desponta como cenário onipresente.

Assim, as metáforas do mar em Cecília e Sophia não apenas apontam para diferentes identidades ou encaminham seus barcos para portos distintos, mas

também se compõem por meio de estratégias desiguais. Mas é interessante notar como o recurso do espectro de palavras de Dufrenne propicia um panorama em que, no espaço relativamente diminuto dos poemas, um mesmo grupo toma roupagem nova e se ajusta sob medida a essa perspectiva nova.

Há ainda uma observação a fazer: nas duas autoras, o auge da técnica foi alcançado na segunda metade de suas trajetórias literárias, o que é corroborado pela própria Sophia em depoimento. Quanto a Cecília, se a partir de *Viagem* seu tratamento da forma já era louvado pelos colegas, no estágio final de sua obra ela alcança uma destreza raramente vista. E, igualmente, em ambas a presença do mar se dilui ao fim dessa jornada, cedendo lugar a outros temas, mas sem esquecer totalmente os motivos marinhos.

Concluimos aqui nossa proposição de que o oceano como metáfora nas poéticas de Cecília Meireles e Sophia Andresen adquire significados diversos a partir dos pressupostos da análise que aliam a semântica da metáfora a uma psicologia da imaginação.

Neste pequeno estudo sobre algumas relações de semelhança entre alguns poemas de Cecília Meireles e de Sophia Andresen, cabem breves considerações quanto ao conhecimento pela poeta portuguesa das obras da autora brasileira. Acreditamos ter assinalado o quanto esse entendimento foi profundo num trabalho em que, além dos outros pontos comuns já apontados, há uma mesma língua que ambas compartilham. A linguagem literária não é passível de manter-se isolada, os escritos e as influências se comunicam e se transformam numa relação interdependente.

Enquanto Cecília Meireles escreve poemas cuja melodia mais vibrante os torna mais fáceis de memorizar, eles se mostram, de modo singular, um tanto melancólicos sob essa capa musical.

Sophia, no entanto, apresenta em sua temática, por que não dizer, mais feliz, um ritmo menos exuberante, mais sereno, e um tanto mais contido. Ainda que este trabalho aponte um campo vocabular semelhante, a estrutura formal da poética andreseana se mostra não apenas mais enxuta, mas dotada de uma identidade própria que dota o conjunto de um caráter único. Na escolha dos títulos, ela denuncia o vínculo com os versos cecilianos de modo muito claro. A inteireza e a pungência de seus poemas se apresentam a nós com o ganho literário adicional de poder examiná-los em perspectiva mais larga, e apontando para lados opostos,

como flores de colorido diferente. Segundo o próprio depoimento da autora, “ser influenciado não quer dizer copiar ou ser parecido – influencia-me a pessoa que revela qualquer coisa”<sup>313</sup>.

Cecil Day Lewis diz que pisando através do espelho – em alusão à Alice de Lewis Carroll - dentro do recinto da crítica, o que parecia no início o reflexo de um mundo familiar tem fronteiras muito esgarçadas que ali são chamadas de “influências”, com um aviso, “Não pise na grama” e “Não colher os asfódelos – propriedade de W. Wordsworth”<sup>314</sup>. É mais uma metáfora expressando como a poesia, e com ela o mar, está marcada desde os tempos dos aedos como Homero, recitando seus poemas de memória, até o anel que cai nas águas de Veneza Sereníssima nos versos de Ezra Pound, por elementos do mundo natural que são intermináveis em seus significados, poéticos ou literais. Pois sempre será possível compor uma metáfora nova, uma vez que as metáforas vivas vão aos poucos se transformando em metáforas mortas, mas graças aos poetas a beleza da língua continua, renovada e pulsante, em arranjos novos da figura que Aristóteles julgava impossível ensinar.

Em sua lírica, a brasileira Cecília manifesta uma influência nítida da pátria ancestral que remete aos seus poetas canônicos, como Camões, do mesmo modo que Sophia, mas a portuguesa vai beber também nas fontes da antiguidade clássica, sem esquecer a admiração de ambas pela poesia persa e pelo autor das *Elegias de Duíno*, Rilke. Distingue-se nessas poéticas seu modo particular, sintético e característico de fazer poesia. Bebendo ambas das águas marinhas, enquanto o mar de Sophia tem sempre ao lado praias de uma brancura luminosa, o mar de Cecília, muito azul, é o alto mar em que o sol já se pôs, em águas mais profundas e mais salgadas.

A capacidade de compor variações a partir de um tema era uma entre as muitas grandezas que Bach e Mozart possuíam, mas a dificuldade de Tchaikovsky nesse campo, para alguns críticos, desabona seu nome e faz dele um compositor menor. E se podemos dizer assim, poemas são como os parques públicos, há um

---

<sup>313</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. In: **ICALP**, N. 6, p. 76. ago.dez. 1986.

<sup>314</sup> DAY LEWIS, Cecil. Op. cit., p. 15. A flor era usada na antiga Grécia nas cerimônias fúnebres, pois se acreditava que forrava o chão dos Campos Elíseos. Como *Daffodil*, de Wordsworth, Sophia Andresen também tem um poema sobre ela, *Os asphodelos* – e provavelmente assinaria ao lado de Cecil Day Lewis.

responsável por eles, mas por conta de sua beleza, deveriam ser acessíveis a todos. E quanto mais belos e aprazíveis, mais desejável essa proximidade se torna.

Assim, esperamos ter alcançado o objetivo de oportunizar de que modo se dá o inter-relacionamento entre essas duas grandes poetas, em que só tem a ganhar a literatura.

## 6 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dia do Mar*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *Coral*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *No Tempo Dividido*. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mar Novo*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *Livro Sexto*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *Geografia*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dual*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ilhas*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Musa*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Búzio de Cós*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mar*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Navegações*. Versão inglesa de Ruth Fainlight. Versão francesa de Joaquim Vital. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

ANDRESEN, Sophia. *A menina do mar*. Ilustrações de Luís Noronha da Costa. Lisboa: Figueirinhas, 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade clássica*. Lisboa: Caminho, 1992.

ANDRESEN, Sophia. SENA, Jorge de. *Correspondência*. Lisboa: Paz e Terra, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A poesia de Cecília Meireles*. In: FERRAZ, Eucanaã (org). Os trabalhos e os dias de Sophia de Mello Breyner Andresen. Metamorfoses, Rio de Janeiro, nº 1, p. 61-71, 2000. (Publicado primeiramente na revista *Cidade Nova*, IV série, n. 6, pp. 341-352, nov. 1956).

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles: a pastora de nuvens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*. 3. ed. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha Barbosa. *Sophia Andresen: leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa*. UPF, 2001.

BARRENTO, João. Sophia substantiva. **Público**. Lisboa, 10 abr. 2007.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. do padre Antônio Pereira de Figueiredo. Notas de Mons. José Alberto L. de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1971.

BLACK, Max. *Modelos y metáforas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1966.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 35 ed.

BROOKS, Cleanth. WARREN, Robert Penn. *Understanding poetry*. Forth Worth; Philadelphia: Hartcourt Brace College Publishers, 1976.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. A busca de Averróis. In: \_\_\_\_\_. *O aleph*. São Paulo: Globo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um evangelho apócrifo*. In: \_\_\_\_\_. *Elogio da sombra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta*. Introdução de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: \_\_\_\_\_. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

CAVALCANTI, Maria Inês T. *Poèmes en regard: Cecília Meireles et Sophia de Mello Breyner*. DEA, Université de La Sorbonne – Nouvelle – Paris III, 2005 (policopiada).

CEIA, Carlos. *O estranho caminho de Delfos: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 2003.

CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

COHEN, Jean. *El language de la poesía: teoria de la poeticidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

COHEN, Ted. Metáfora e o cultivo de intimidade. In: SACKS, Seldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CRISTÓVÃO, Fernando. A alquimia poética de *Metal rosicler*. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2007.

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

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. *Cecília Meireles: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

\_\_\_\_\_. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

DAY LEWIS, Cecil. *The poetic image*. New York: Oxford University Press, 1947.

Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e Latina. Trad. Márcio da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. *The phenomenology of aesthetic experience*. Translated by Edward S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Enciclopédia Barsa. Rio de Janeiro; São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1994.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FERRAZ, Eucanaã (org.). Os trabalhos e os dias de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Metamorfoses*, Lisboa, nº 1, out. 2000.

Os cem melhores poemas do século. **FOLHA DE SÃO PAULO**, Caderno Mais!, São Paulo, Número 412. 02/01/2000.

A literatura da cisma. **FOLHA DE SÃO PAULO**, Caderno Mais! São Paulo, Número 398. 26/09/1999.

FONTANIER, Pierre. Les figures du discours. Introduction par Gerard Genette. Paris: Flammarion, 1977.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. El Salvador; Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

GENETTE, Gerard. La Réthorique des Figures. In: FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

GENETTE, Gerard. *Palimpsests: Literatura in Second Degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997.

GOETHE, J. W. *Máximas e reflexões*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1992.

GOUVÊA, Leila V. B. Hora de desvendar Cecília. Revista do Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de filosofia, Ciências e Letras Humanas. Centro de Estudos Portugueses. Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 3, p. 75-84, 2000.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

HERMIDA, Antônio José Borges. *Compêndio de História do Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1971.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HESTER, Marcus. *The meaning of poetic metaphor*. The Hague; Paris: Mouton & Co., 1967.

*História do pensamento*. Escolástica: o nome da rosa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

JUNQUEIRA, Ivan (coord). *Escolas literárias no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

LAKOFF, George. *Metaphors we lived by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. *Sophia de Mello Breyner Andresen: da escrita ao texto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

LAMEGO, Valéria. *Itinerário de uma cronista*. In: Dossiê Cecília Meireles. Poesia sempre. Fundação Biblioteca Nacional. Ano 8. nº 12. Mai/2000.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonímia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LOBATO, Monteiro. *O minotauro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: FCG, 1999. vol. II.

LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação crítica. In: \_\_\_\_ (Org.) *A poesia de Sophia de Mello Breyner*. Lisboa: Comunicação, 1990.

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MAIA, Maria. *Sophia, substantiva e concreta*. **Jornal da UBE**, São Paulo, n. 105, p. 12, out. 2003.

MAN, Paul de. A epistemologia da metáfora. In: SACKS, Seldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992.

MARTINHO, Fernando J. B. Martinho. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929.

\_\_\_\_\_.(org.) *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.

\_\_\_\_\_. Cecília Meireles: obra poética. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_. MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A poesia de Cecília Meireles: encontro com a vida*. 155 f. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. Construções do imaginário na poesia de Cecília Meireles. In: *Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Porto Alegre: FAPA, 2002.

\_\_\_\_\_. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, FAPA, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da Presença*. Lisboa: Cotovia, 2003.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das letras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1964. p. 154.

MUNDO DA CRIANÇA, O: a vida em vários países. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1954.

- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PICCHIA, Menotti del. *Sobre Vaga música*. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958.
- PLATÃO. O sofista. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MFJ Books, 1993.
- RACINE, Jean Baptiste. *Fedra*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 2001.
- RAGACHE, Claude-Catherine; LAVERDET, Marcel. *A criação do mundo: mitos e lendas*. São Paulo: Ática, 1994.
- REYNAUD, Maria João. Sophia: na luz branca da escrita. IN: *A Sophia: homenagem de vários escritores a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- RIBEIRO, Tomás. A Portugal. In: \_\_\_\_\_. *Dom Jaime*. Porto: Moré, 1874.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The Philosophy of Rhetoric*. London; Oxford: Oxford University Press, 1965.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Seldon. *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- RÓNAI, Paulo. Mar absoluto. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958.
- SACKS, Sheldon. (org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antiguidade clássica*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

- SENA, Jorge de. In: Colóquio-Revista de Artes e letras, n. 1, 1959, p. 54.
- SHAKESPEARE, William. *The Riversides Shakespeare*. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1997.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Dobre/mosdobre: Sophia. In: Relâmpago, n. 9-10, p. 57-66, 2001.
- SIMÕES, João Gaspar. Epílogo: fonética e poesia. In: *Cecília Meireles: obra poética*. Org. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- SOUZA, João Rui de. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: Colóquio/Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 12, mar. 1973.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 49.
- STURLUSON, Snorri. *The Prose Edda: Tales from Norse Mythology*. New York: Carruthers Press, 2008.
- THOMPSON, Denys. *The uses of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5ª. Ed. Lisboa: Europa-América, 1987.
- WILDER, Billy. *Crepúsculo dos deuses*. Gloria Swanson, Erich Von Stroheim, William Holden. Paramount, 1950.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis: Vozes, 1973.

## 7 ANEXOS

CECÍLIA MEIRELES

### VIAGEM

#### CANÇÃO

No desequilíbrio dos mares,  
as proas giravam sozinhas...  
Numa das naves que afundaram  
é que tu certamente vinhas.

Eu te esperei todos os séculos,  
sem desespero e sem desgosto,  
e morri de infinitas mortes  
guardando sempre o mesmo rosto.

Quando as ondas te carregaram,  
meus olhos, entre águas e areias,  
cegaram como os das estátuas,  
a tudo quanto existe alheias.

Minhas mãos pararam sobre o ar  
e endureceram junto ao vento,  
e perderam a cor que tinham  
e a lembrança do movimento.

E o sorriso que eu te levava  
desprendeceu-se e caiu de mim:  
e só ele talvez ainda viva  
dentro dessas águas sem fim.

#### CORPO NO MAR

Água densa do sonho, quem navega?  
Contra as auroras, contra as baías,  
barca imóvel, estrela cega.

Bate o vento na vela e não a arqueia.  
- Não foi por mim!  
Partiram-se as cordas, rodaram os mastros,

os remos entraram por dentro da areia...

Os remos torceram-se, e trançaram raízes.  
- Inútil forçá-los O alastram-se, fogem  
Na sombra secreta de eternos países...

Mudou-se a vela em nuvem clara!  
Choraram meus olhos, minhas mãos correram...  
- alto e longe! – Não foi por mim...

E apenas pára  
um corpo na barca vazia,  
à mercê das metamorfoses,  
olhos vertendo melancolia...

O vento sopra no coração.

Adeus a todos os meridianos!  
Deito-me como num caixão.

Ah! sobrevive o mar no meu ouvido...  
'Marinheiro! Marinheiro!'

(Ilhas... Pássaros... Portos... – nesse ruído  
- O mar!... O mar...! O mar inteiro!...)

Mas é tempo perdido!

## CANÇÃO

Pus o meu sonho num navio  
e o navio em cima do mar;  
- depois, abri o mar com as mãos,  
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas  
do azul das ondas entreabertas,  
e a cor que escorre dos meus dedos  
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,  
a noite se curva de frio;  
debaixo da água vai morrendo  
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,  
para fazer com que o mar cresça,  
e o meu navio chegue ao fundo  
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:  
praia lisa, águas ordenadas,  
meus olhos secos como pedras  
e as minhas duas mãos quebradas.

## NOÇÕES

Entre mim e mim, há vastidões bastantes  
para a navegação dos meus desejos afligidos.

Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.  
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,  
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.  
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,  
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é a minha alma:  
qualquer coisa que flutua sobre o meu corpo efêmero e precário,  
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera.

## SEREIA

Linda é a mulher e o seu canto,  
ambos guardados no luar.  
Seus olhos doces de pranto  
- quem os pudera enxugar  
devagarinho com a boca,  
ai!  
com a boca, devagarinho...

Na sua voz transparente  
giram sonhos de cristal.  
Nem ar nem onda corrente  
possuem suspiro igual,  
nem os búzios nem as violas,  
ai!  
nem as violas nem os búzios....

Tudo pudesse a beleza,  
e, de encoberto país,  
viria alguém, com certeza,

para fazê-la feliz,  
contemplando-lhe alma e corpo,  
ai!  
alma e corpo contemplando-lhe...

Mas o mundo está dormindo  
em travesseiros de luar.  
A mulher do canto lindo  
ajuda o mundo a sonhar,  
com o canto que a vai matando,  
ai!  
E morrerá de cantar.

## VAGA MÚSICA

### EPITÁFIO DA NAVEGADORA

Se te perguntarem quem era  
essa que às areias e gelos  
quis ensinar a primavera;

E que perdeu seus olhos pelos  
mares sem deuses desta vida,  
sabendo que, de assim perdê-los,

ficaria também perdida;  
e que em algas e espumas presa  
deixou sua alma agradecida;

essa que sofreu de beleza  
e nunca desejou mais nada;  
que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,  
dize: “Eu não pude conhecê-la,  
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,  
foi: SERENA DESESPERADA”.

## O REI DO MAR

Muitas velas. Muitos remos.  
 Âncora é outro falar...  
 Tempo que navegaremos  
 não se pode calcular.  
 Vimos as plêiades. Vemos  
 agora a estrela Polar.  
 Muitas velas. Muitos remos.  
 Curta vida. Longo mar.

Por água brava ou serena  
 Deixamos nosso cantar,  
 vendo a voz como é pequena  
 sobre o comprimento do ar.  
 Se alguém ouvir, temos pena:  
 só cantamos para o mar...

Nem tormenta nem tormento  
 nos poderia parar.  
 (Muitas velas. Muitos remos.  
 Âncora é outro falar...)  
 Andamos entre água e vento  
 procurando o Rei do Mar.

## MAR EM REDOR

Meus ouvidos estão como conchas sonoras:  
 música perdida no meu pensamento,  
 na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra no vento.  
 Por isso, ficaste e partiste,  
 e há finos deltas de felicidade  
 abrindo os braços num oceano triste.

Soltei meus anéis nos aléns da saudade.  
 Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.  
 Almas de todos os afogados  
 chamam para diversos lados  
 esta singular companhia.

## PEQUENA CANÇÃO DA ONDA

Os peixes de prata ficaram perdidos,  
 com as velas e os remos, no meio do mar.  
 A areia chamava, de longe, de longe,  
 ouvia-se a areia chamar e chorar!

A areia tem rosto de música  
e o resto é tudo luar!  
Por ventos contrários, em noites sem luzes,  
do meio do oceano deixei-me rolar!  
Meu corpo sonhava com a areia, com a areia,  
despreendi-me do mundo do mar!

Mas o vento deu na areia.  
A areia é de desmanchar.  
Morro por seguir meu sonho,  
longe do reino do mar.

### CANÇÃO DOS TRÊS BARCOS

Meu avô me deu três barcos:  
um de rosas e cravos,  
um de céus estrelados,  
um de naufragos, naufragos...

ai, de naufragos!

Embarcara no primeiro,  
dera em altos rochedos,  
dera em mares de gelo,  
e partira-se ao meio...

ai, no meio!

No segundo me embarcara,  
e nem sombra de praia,  
e nem corpo nem alma  
e nem vida nem nada...

ai, nem nada!

Embarcara no terceiro,  
e que vela e que remo!  
e que estrela e que vento!  
e que porto sereno!

ai, sereno!

Meu avô me deu três barcos:  
um de sonhos quebrados,  
um de sonhos amargos,  
e o de naufragos, naufragos!

ai, de naufragos!

## NAUFRÁGIO ANTIGO

Inglesinha de olhos tênues,  
corpo e vestido desfeitos  
em águas solenes;

Inglesinha do veleiro,  
com tranças de metro e meio  
embaraçando os peixes.

Medusas róseas nos dedos,  
algas pela cabeça,  
azuis e verdes.

Desceu muitos degraus de seda  
e atravessou muitas paredes  
de vidro fresco.

Embalada em seus cabelos,  
navegava frios reinos  
de personagens lentos:

Mira a lua seus dentes,  
seus olhos – de oceano cheios,  
seus lábios – hirtos de sede.

Muito tempo, muito tempo...  
Medusas róseas nos dedos,  
pelo peito, estrelas,  
brancas e vermelhas.

Em praias de triste areia,  
o vento, sem o veleiro,  
chorava de pena.

Inglesinha de olhos tênues,  
ao longe suspensa  
em líquidas teias!

Vestidos sem consistência:  
medusas róseas no ventre,  
algas pelos joelhos, azuis e verdes.

Landes ermas  
vão sofrendo e morrendo  
porque a perderam.

Pelas águas transparentes,

suspiros que foram vê-la  
ficaram prisioneiros.

E as lágrimas que correram  
extraviaram-se, na rede  
da espuma crespa.

Inglesinha de olhos tênues  
volteia, volteia,  
no mar, em silêncio.

Moluscos fosforescentes  
cobiçam os arabescos  
de suas orelhas.

Peixes de olhos densos  
bebem suas veias  
azuis e violetas.

Embalada em seus cabelos  
noutros mundos entra,  
sempre mais imensos.

Por entre anêmonas,  
nadadeiras trêmulas,  
súbitos espelhos.

A cor dos planetas  
pinta seu rosto de cera  
e banha seus pensamentos.

(Porque ela ainda pensa:  
algas pelo ventre,  
azuis e verdes,  
medusas pelos artelhos.

E ainda sente.  
Sente e pensa e vai serena,  
embalada em seus cabelos.)

Inglesinha de olhos tênues,  
com tranças de metro e meio,  
cor de lua nascente.

Branca ampulheta  
foi vertendo, vertendo  
séculos inteiros.

Desmanchou-lhe o seio,

desfolhou-lhe os dedos  
e as madeixas,

medusas, estrelas,  
róseas e vermelhas,  
e algas verdes,

e a voz do vento  
que na areia  
sofrera.

E a existência  
e a queixa

de quem teve  
pena,  
antigamente.

## MAR ABSOLUTO

### CARAMUJO DO MAR

Caramujo do mar, caramujo,  
nas areias seco e sujo...

Fui rosa das ondas, da lua e a aurora,  
e aqui estou nas areias, cujo  
pó vai gastando meu dourado flanco,  
sem azuis e espumas, agora.

Vai secando ao sol meu coração branco,  
meu coração d'água, divino, divino,  
onde a origem do mundo mora.

Vou ficando ao vento todo cristalino,  
quanto mais me perco, me transformo e fujo  
do intranquilo mundo de outrora.

Minha essência plástica e pura  
docilmente se transfigura  
e vai sendo vida sonora.

Morto vivo, em silêncio rujo;  
da praia rasa, absorvo a altura,  
e celebro as ondas, as luas, a aurora...

as águas que dançam, a espuma que chora...

Caramujo do mar, caramujo,  
nas areias seco e sujo...

#### BEIRA-MAR

Sou moradora das areias,  
das altas espumas: os navios  
passam pelas minhas janelas  
como o sangue nas minhas veias,  
como os peixinhos nos rios...

Não têm velas e têm velas;  
e o mar tem e não tem sereias;  
e eu navego e estou parada,  
vejo mundos e estou cega,  
porque isto é mal de família,  
ser de areia, de água, de ilha...  
E até sem barco navega  
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,  
que tudo é mar – e mais nada.

#### EVELYN

Não te acabarás, Evelyn.

As rochas que te viram são negras, entre espumas finas;  
sobre elas giram lisas gaivotas delicadas,  
e ao longe as águas verdes revolvem seus jardins de vidro.

Não te acabarás, Evelyn.

Guardei o vento que tocava  
a harpa dos teus cabelos verticais,  
e teus olhos estão aqui, e são conchas brancas  
docemente fechados, como se vê nas estátuas.

Guardei teu lábio de coral róseo  
e teus dedos de coral branco.  
E estás para sempre, como naquele dia,  
comendo, vagarosa, fibras elásticas de crustáceos,  
mirando a tarde e o silêncio  
e a espuma que te orvalhava os pés.

Não te acabarás, Evelyn.

Eu te farei aparecer entre as escarpas,  
sereia serena  
e os que não te viram procurarão por ti  
que eras tão bela e nem falaste.

Evelyn! – disseram-me,  
apontando-te entre as barcas.

E eras igual a meu destino:

Evelyn – entre a água e o céu.  
Evelyn – entre a água e a terra.  
Evelyn – sozinha – entre os homens e Deus.

### CANÇÃO

Vela teu rosto, formosa,  
que eu sou um homem do mar.  
Que há de fazer de uma rosa  
quem vive de navegar?  
- se qualquer vento a desfolha,  
qualquer sol a faz secar,  
se o deus dos mares não olha  
por quem se distrai a amar?

Pela grande água perdida,  
anda, barca sem amor!  
Cada qual tem sua vida:  
uns de deserto, uns, de flor.  
Vela teu rosto, formosa,  
que eu sou um homem do mar.  
Poupa ao teu cetim de rosa  
o sal que ajudo a formar...

### NOTURNO

Brumoso navio  
o que me carrega  
por um mar abstrato.  
Que insigne alvedrio  
prende à idéia cega  
teu vago retrato?

A distante viagem  
adormece a espuma  
breve da palavra:  
- máquina de aragem

que percorre a bruma  
e o deserto lavra.

Ceras de mistério  
selam cada poro  
da vida entregada.  
Em teu mar, no império  
de exílio onde moro,  
tudo é igual a nada.

Capitão que conte  
quem és, porque existes,  
deve ter havido.  
Eu? – bebo o horizonte...  
Estrelas mais tristes.  
Coração perdido.

Sonolentas velas  
hoje dobraremos:  
- e a nossa cabeça.  
Talvez dentro delas  
ou nos duros remos  
teu NOME apareça.

## RETRATO NATURAL

### APELO

Abri na noite as grandes águas  
criadas no tempo de chorar.  
Levantai os mortos do sonho  
que trouxestes para viajar.  
Fechai os olhos, despedi-vos  
atirai os mortos ao mar!

Por amor às vossas estrelas,  
chamai ventos de solidão.  
Em voz alta, dizei responsos,  
descarregai o coração!  
Aos mortos que descem das águas,  
mandai amor, pedi perdão!

Fazei-vos marinheiros límpidos,  
isentos do bem e do mal.

Dizei que, à procura dos deuses,  
com um rumo sobrenatural,  
necessitais da despedida  
de toda lembrança mortal.

Ide, com o esbelto movimento,  
a graça da libertação,  
à proa das naves solenes  
que aos deuses vos transportarão.

Mas não fiteis a densa vaga  
que se arquear em redor de vós!  
- O rosto dos mortos flutua  
para sempre. E é um longo cometa  
a aérea franja da sua voz.

### APRESENTAÇÃO

Aqui está a minha vida – esta areia tão clara  
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,  
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,  
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,  
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.

### DIA SUBMARINO

No fundo do mar  
estão entretidos  
os naufragos.

Tão entretidos, tão entretidos,  
que não sentem a água pelos seus vestidos.

E não precisam chorar;  
porque o mar é só de lágrimas.  
Só de lágrimas, o mar.

A água é diamante em seus olhos parados.  
E há mágicas luzes por todos os lados.

Não tem sede, nem fome.  
Livres agora, para sempre, os lábios,  
sem palavras, sem sorriso,  
sem memória nem do seu nome.

Ah, tudo livre agora,  
não se fala nem se chora

Mas os braços dos meninos  
movem-se ao peso das águas  
pois são leves, são de limbo  
líquido limbo das mágoas.

E as mães pensam  
que talvez as crianças  
precisem colher as algas,

e que estão sofrendo as crianças  
por inúteis esperanças,  
sem palavras e sem lágrimas...

Isso é que tolda a alegria  
no paraíso dos naufragos.

#### DESENHO

Pescador tão entretido  
numa pedra de sol,  
esperando o peixe ferido  
pelo teu anzol,

há um fio do céu descido  
sobre o teu coração:  
de longe estás sendo ferido  
por outra mão.

#### O AFOGADO

Pelo mar azul,  
pela água tão clara  
caminhava o morto  
esta madrugada.

Subia nas vagas  
bordado de espuma,  
seu corpo sem roupa,  
sem força nenhuma.

O sol cor-de-rosa,  
nascido nas águas,  
via o navegante  
procurar a praia.

Sem voz e sem olhos,  
chegava de longe.  
Chegava – e ficara  
além do horizonte.

Por dias e noites  
viera atravessando  
caminhos salgados  
como o suor e o pranto.

Dançarino estranho  
de passos macabros,  
com o corpo despido  
e grossos sapatos.

Dançando e dançando,  
por noites e dias,  
chegou dentro da alva  
às areias frias.

O mar e a neblina  
que um morto navega  
são muito mais fáceis  
que, aos vivos, a terra.

Vencera a inconstante  
planície intranqüila  
numa silenciosa,  
cega acrobacia.

E então se deteve  
seu corpo dobrado  
por aquele imenso,  
póstumo cansaço.

Era como os peixes  
finalmente quietos:  
o peito, gelado  
e os olhos, abertos.

Um fio de sangue  
corria em seu rosto  
irreconhecível  
de secreto morto.

Miravam com pena  
sua dúbia face.  
Quem era? Quem fora?  
Nas ondas gastara-se.

Nu como nascera  
ali se caía.  
Só tinha os sapatos:  
lembrança da vida.

## DOZE NOTURNOS DE HOLANDA

### ONZE

Mas a pequena areia caminha com seu passo invisível;  
do cristal quebrado, da montanha submersa,  
a areia sobe e forma paisagens, campos, países...

Mas o esquema do peixe e da concha modela seus desenhos  
e desenrola-se a anêmona,  
e o fundo do mar imita o inalcançável firmamento.

Mas a flor está subindo, próxima,  
cheia de sutis arabescos.

Mas a água está palpitando entre o pólo e o canal,  
viva e sem nome e sem hora.  
Mas o sonho está sendo alargado como as imensas redes,  
ao vento do mundo, à espuma do tempo,  
e todas as metamorfoses caídas aí se agitam,  
resvalando entre as malhas muito exíguas  
que separam o que é vida do que é morte.

E a mão que dorme está sendo lavrada pela noite,  
pela noite que conhece todas as veias,  
que protege e destrói pétala e cartilagem,  
a pequena larva da água  
e o touro que investe contra o nascer do dia...

Porque o dia vem. E a nossa voz é um som que se prolonga,  
através da noite.  
Um som que só tem sentido na noite.  
Um som que aprende, na noite,  
a ser o absoluto silêncio.

## DOZE

Sem podridão nenhuma,  
jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.

Quem passar entre as casas triangulares,  
quem descer estas breves escadas,  
quem subir para as barcas oscilantes,  
repetirá perplexo:  
'Há um claro afogado nos canais de Amsterdão'.

É um pálido afogado, sem palavras nem datas,  
sem crime nem suicídio, um lírico afogado,  
com os olhos de cristal repletos de horizontes móveis,  
e os longínquos ouvidos recordando na água trêmula  
realejos grandes como altares,  
festivos carrilhões,  
mansos campos de flores.

Sem podridão nenhuma,  
jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.  
Os lapidários podem vir mirar seus olhos:  
não houve esmeralda assim, nem diamante, nem ditosa safira.  
Mas ninguém pode tocar nesses olhos transparentes,  
que se tornariam viscosos e opacos, fora desse descanso  
onde os encantados cintilam.

Poderão os profetas vir mirar seus finos vestidos:  
bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;  
ah! seus vestidos de água, com todas as miragens do mundo,  
seus tênues vestidos como não há nos museus, nos palácios  
nem nas sinagogas...  
Mas não se pode tocar nesse ouro, nessa prata,  
nessa resplandecente seda:  
pois apenas se encontraria limo, areia, lodo.  
Porque a morte é que o veste dessa maneira gloriosa,  
a morte que o aguarda nos braços como um belo defunto sagrado.  
Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.  
Para sempre jazerá, e quem quiser pode vir vê-lo,  
com seus cabelos estrelados,  
com suas brandas mãos flutuantes, livres de tudo,  
sem qualquer posse,  
com sua boca de sorriso outonal, cor de libélula,  
e o coração luminoso e imóvel, detido como grande jóia,  
como o nácar mutável, pela inclinação das horas.

Todo mundo o verá, com lua, com chuva, com escuridão,  
navegar nos canais, recostado em sua própria leveza e claridade.

Sem podridão nenhuma,  
 jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.  
 E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.  
 Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.  
 Eu me debrucei para ele, na borda da noite,  
 e falei-lhe sem palavras nem ais,  
 e ele me respondeu tão docemente,  
 que era felicidade esse profundo afogamento,  
 e tudo ficou para sempre numa divina aquiescência  
 entre a noite, a minha alma e as águas.

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado  
 nos canais de Amsterdão.

Não há nada que se possa cantar em sua memória:  
 qualquer suspiro seria uma nuvem sobre essa nitidez.

### METAL ROSICLER

#### 3

O gosto da vida equórea  
 é o da lágrima na boca:  
 porém a profundidade  
 é o pranto da vida toda!  
 Justa armadura salgada,  
 pungente e dura redoma  
 que não livra dos perigos,  
 mas reúne na mesma onda  
 os monstros no seu império  
 e o amargo herói que os defronta.  
 Sob a lisa superfície, que vasta luta revolta!  
 Cada face que aparece  
 logo se transforma noutra.

Nenhuma palavra existe.  
 Horizonte não se encontra.  
 Deus paira acima das águas,  
 e o jogo é todo de sombras.  
 Nas claras praias alegres,  
 é a espuma do mar que assoma:  
 combate, vitória, enigma,  
 jamais se movem `a tona.  
 O herói sozinho se mede  
 e a memória é a sua força.

E quando vence o perigo,  
na vitória não repousa:  
a disciplina é o sentido  
da luta que o aperfeiçoa.

Deixa a medusa perfeita  
em sua acúlea coroa.  
E a pérola imóvel deixa  
na sua sorte da intacta concha.

## 21

Tristes  
essas mãos na areia  
levantando dunas.

Sonho solitário,  
vãs arquiteturas:  
sobre simples brisa,  
deslizem espumas,  
morrem os zimbórios  
do império das dunas  
e os vultos amados/nas suas colunas.

Tristes  
essas mãos na areia  
trabalhando obscuras.

Voltam ao princípio  
em sonhos e lutas,  
contra os altos ventos  
e as tênues espumas.  
E estes grãos tão finos  
- sílex e fagulhas! –  
que queimam os olhos!  
E as lágrimas duras  
que jamais enxugam  
nem os ventos altos  
nem tênues espumas...

Tristes  
essas mãos na areia  
levantando dunas.

Moram longe aqueles  
das felizes ruas:  
não sabem que estradas  
longas e soturnas  
conduzem às praias

do mar, inseguras.  
Não sabem de ventos,  
não sabem de espumas,  
dos curvos zimbórios,  
das lentas colunas,  
das mãos soterradas  
nestas esculturas...

SOPHIA ANDRESEN

**POESIA**

ATLÂNTICO

Mar,  
Metade da minha alma é feita de maresia.

APOLO MUSAGETA

Eras o primeiro dia inteiro e puro  
Banhando os horizontes de louvor.

Eras o espírito a falar em cada linha  
Eras a madrugada em flor  
Entre a brisa marinha.  
Eras uma vela bebendo o vento dos espaços  
Eras o gesto luminoso de dois braços  
Abertos sem limite.  
Eras a pureza e a força do mar  
Eras o conhecimento pelo amor.

Sonho e presença  
De uma vida florindo  
Possuída e suspensa.

Eras a medida suprema, o cânon eterno  
Erguido e puro, perfeito e harmonioso  
No coração da vida e para além da vida  
No coração dos ritmos secretos.

CASA BRANCA

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

.....

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

Em ti renascerei num mundo meu  
E a redenção virá nas tuas linhas  
Onde nenhuma coisa se perdeu  
Do milagre das coisas que eram minhas.

### NO ALTO MAR

No alto mar  
A luz escorre  
Lisa sobre a água.  
Planície infinita  
Que ninguém habita.

O sol brilha enorme  
Sem que ninguém forme  
Gestos na sua luz.

Livre e verde a água ondula  
Graça que não modula  
O sonho de ninguém.

São claros e vastos os espaços  
Onde baloiça o vento  
E ninguém nunca de delícia ou de tormento  
Abriu neles os seus braços.

### DIA DO MAR

#### JARDIM DO MAR

Vi um jardim que se desenrolava  
Ao longo de uma encosta suspenso  
Milagrosamente sobre o mar  
Que do largo contra ele cavalgava  
Desconhecido e imenso.

Jardim de flores selvagens e duras  
E cactos torcidos em mil dobras,

Caminhos de areia branca e estreitos  
 Entre as rochas escuras  
 E, aqui e além, os pinheiros  
 Magros e direitos.

Jardim do sol, do mar e do vento,  
 Áspero e salgado,  
 Pelos duros elementos devastado  
 Como por um obscuro tormento:  
 E que não podendo como as ondas  
 Florescer em espuma,  
 Raivoso atira para o largo, uma a uma,  
 As pétalas redondas  
 Das suas raras flores.

Jardim que a água chama e devora  
 Exausto pelos mil esplendores  
 De que o mar se reveste em cada hora.  
 Jardim onde o vento batalha  
 E que a mão do mar esculpe e talha.  
 Nu, áspero, devastado,  
 Numa contínua exaltação,  
 Jardim quebrado  
 Da imensidão.  
 Estreita taça  
 A transbordar da anunciação  
 Que às vezes nas coisas passa.

\*\*\*

Esgotei o meu mal, agora  
 Queria tudo esquecer, tudo abandonar,  
 Caminhar pela noite fora  
 Num barco em pleno mar.

Mergulhar as mãos nas ondas escuras  
 Até que elas fossem essas mãos  
 Solitárias e puras  
 Que eu sonhei ter.

## EURIDYCE

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

Voam no firmamento os seus cabelos

Nas suas mãos a voz do mar ecoa  
Usa as estrelas como uma coroa  
E atravessa sorrindo os pesadelos.

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

### EXÍLIO

Espero tecendo os dias  
Imagino e contemplo.

Num país sem flores onde o mar não é mar  
E enigma são os navios,  
Eu não entendo o sentido das velas  
Tenho fome e sede de horizontes frios

### NAVIO NAUFRAGADO

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

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

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

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

## CORAL

Dia do mar, construído  
Com sombras de cavalos e de plumas.

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

Dia do mar, dia alto  
Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem  
Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.

## PÃ

Os troncos das árvores doem-se como se fossem  
[os meus ombros

Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal  
Dói-me o luar – branco pano que se rasga.

## PRAIA

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

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

Pássaros selvagens de repente,  
Atirados contra a luz como pedradas,  
Sobem e morrem no céu verticalmente  
E o seu corpo é tomado nos espaços.

As ondas marram quebrando contra a luz  
A sua frente ornada de colunas.

E uma antiqüíssima nostalgia de ser mastro  
baloíça nos pinheiros.

## PIRATA

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

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

A minha pátria é onde o vento passa,  
A minha amada é onde os roseirais dão flor,  
O meu desejo é o rastro que ficou das aves,  
E nunca acordo desse sonho e nunca durmo.

### NO TEMPO DIVIDIDO

Iremos juntos sozinhos pela areia  
Embalados no dia  
Colhendo algas roxas e os corais  
Que na praia deixou a maré cheia.

As palavras que me disseres e que eu disser  
Serão somente as palavras que há nas coisas  
Virás comigo desumanamente  
Como vêm as ondas com o vento.  
O belo dia liso como um linho  
Interminável será sem um defeito  
Cheio de imagens e conhecimento.

### O ARCO DAS ESPUMAS

O mar rolou as suas ondas negras  
Sobre as praias tocadas de infinito.

### PRAIA

As ondas desenrolam os seus braços  
E brancas tombam de bruços.

### CAMINHO DA ÍNDIA

I

Ante o seu rosto pára a história  
E detém-se o exército dos ventos  
Tinha o futuro por memória.

Coração atento em frente à linha lisa  
Do horizonte  
Vontade inteira e precisa  
Exacto pressentimento.

## II

Que no largo mar azul se perca o vento  
E nossa seja a nossa própria imagem.

Desejo de conhecimento  
As tempestades deram-nos passagem.

E os lemes quebrados dos capitães mortos  
E os naufragos azuis do fim do mundo  
Na rota de todos os portos  
No fundo do mar profundo  
Com os seus braços ossos  
E seus verdes destroços  
Marcaram o caminho.

## PRECE

Que nenhuma estrela queime o teu perfil  
Que nenhum deus se lembre do teu nome  
Que nem o vento passe onde tu passas.

Para ti eu criarei um dia puro  
Livre como o vento e repetido  
Como o florir das ondas ordenadas

## MAR NOVO

### NÁUFRAGO

Agora morto oscilas  
Ao sabor das correntes  
Com medusas em vez de pupilas.

Agora reinas entre imagens puras  
Em países transparentes e de vidro,  
Sem coração e sem memória  
Em todas as presenças diluído.

Agora liberto moras  
 Na pausa branca dos poemas.  
 Teu corpo sobe e cai em cada vaga,  
 Sem nome e sem destino  
 Na limpidez da água.

### SEQÜÊNCIA

A sua face transpôs os temporais  
 O vento azul rolou entre os seus braços

A penumbra subiu e rodeou  
 O seu rosto aceso as suas mãos iguais

Dos seus ombros nasceram as estátuas  
 E o gesto dos seus dedos  
 Encantou os navios

Baloíça um enforcado na baía  
 Mãos sem corpo levam castiçais

Uma cortina enrola-se na brisa  
 Uma porta bate e de repente  
 Um corredor fica vazio.

### OS NAVEGADORES

Eles habitam entre um mastro e o vento.

Têm as mãos brancas de sal  
 E os ombros vermelhos de sol.

Os espantados peixes se aproximam  
 Com olhos de gelatina.

No oceano infinito  
 Estão detidos num barco  
 E o barco tem um destino  
 Que os astros altos indicam.

### LUSITÂNIA

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

**LIVRO SEXTO**

## MUSA

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

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

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

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

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

Musa ensina-me o canto  
Onde o mar respira  
Coberto de brilhos  
Musa ensina-me o canto  
Da janela quadrada  
E do quarto branco

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

Pois o tempo me corta  
O tempo me divide  
O tempo me atravessa

E me separa viva  
do chão e da parede  
Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto.  
Onde o mar respira  
Coberto de brilhos  
Musa ensina-me o canto  
Da janela quadrada  
E do quarto branco

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

Pois o tempo me corta  
O tempo me divide  
O tempo me atravessa  
E me separa viva  
Do chão e da parede  
Da casa primitiva

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

Musa ensina-me o canto  
Que me corta a garganta

## BARCOS

Um a um para o mar passam os barcos  
Passam em frente aos promontórios e terraços  
Cortando as águas lisas como um chão

E todos os deuses são de novo nomeados  
Para além das ruínas dos seus templos

## PESCADOR

1

Irmão limpo das coisas  
Sem pranto interior  
Sem introversão

2

Este que está inteiro em sua vida  
Fez do mar e do céu seu ser profundo  
E manteve com serena lucidez  
Aberto seu olhar e posto sobre o mundo

## A VAGA

Como toiro arremete  
Mas sacode a crina  
Como cavalgada

Seu próprio cavalo  
Como cavaleiro  
Força e chicoteia  
Porém é mulher  
Deitada na areia  
Ou é bailarina  
Que sem pés passeia

## O VELHO ABUTRE

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

**GEOGRAFIA**

## PROCELÁRIA

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

As suas asas empresta à tempestade

Quando os leões do mar rugem nas grutas  
Sobre os abismos passa e vai em frente

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

Por isso me parece imagem justa  
Para quem vive e canta no mau tempo

### CREPÚSCULO DOS DEUSES

Um sorriso de espanto brotou nas ilhas do Egeu  
E Homero fez florir o roxo sobre o mar  
O Kouros avançou um passo exactamente  
A palidez de Athena cintilou no dia

Então a claridade dos deuses venceu os monstros nos  
[frontões de todos os templos  
E para o fundo do seu império recuaram os Persas

Celebramos a vitória: a treva  
Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos  
O grito rouco do coro purificou a cidade

Como golfinhos a alegria rápida  
Rodeava os navios  
O nosso corpo estava nu porque encontrara  
A sua medida exata  
Inventámos: as colunas de Sunion imanescentes à luz  
O mundo era mais nosso a cada dia

Mas eis que se apagaram  
Os antigos deuses sol interior das coisas  
Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas  
Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência  
E aos mensageiros de Juliano a Sibila respondeu:  
'Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado  
Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte  
[melodiosa

A água que fala calou-se'. \*

- Resposta do Oráculo de Delphos a Oríbase, médico de Juliano, o Apóstata (Cedrenus, *Resumo da História*).

**DUAL****ARIADNE EM NAXOS**

Tu Teseu que abandonas amadas  
 Junto de um mar inteiramente azul  
 Invocavam deixadas  
 No deserto fulgor de Junho e Sul

Junto de um mar azul de rochas negras  
 Porém Dionysos sacudiu  
 Seus cabelos azuis sobre os rochedos  
 Dyonisos pantera surgiu

E pelo Deus tocado renasceu  
 Todo o fulgor de antigas primaveras  
 Onde serei ou fui por fim ser eu  
 Em ti que dilaceras

**OS GREGOS**

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante  
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz  
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga  
 A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo  
 O meandro do rio o fogo solene da montanha  
 E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre  
 Emergiam em consciência que se vê  
 Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia –  
 Esta existência desejávamos para nós próprios homens  
 Por isso repetíamos os gesto rituais que restabelecem  
 O estar-ser-inteiro inicial das coisas –  
 Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol  
 [conhece  
 E também à treva interior porque somos habitados  
 E dentro da qual navega indicível o brilho

**O NOME DAS COISAS****COMO O RUMOR**

Como o rumor do mar dentro de um búzio  
 O divino sussurra no universo

Algo emerge: primordial projecto

### REVOLUÇÃO

Como casa limpa  
Como chão varrido  
Como porta aberta

Como puro início  
Como tempo novo  
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar  
Interior de um povo  
Como página em branco  
Onde o poema emerge

Como arquitectura  
Do homem que ergue  
Sua habitação

### ESTAÇÕES DO ANO

Primeiro vem Janeiro  
Suas longínquas metas  
São Julho e são Agosto  
Luz de sal e de setas

A praia onde o vento  
Desfralda as barracas  
E vira guarda-sóis  
Ficou na infância antiga  
Cuja memória passa  
Pela rua à tarde  
Como uma cantiga

É verão onde hoje moro  
É mais duro e mais quente  
Perdeu-se a frescura  
Do verão adolescente

Aqui onde estou  
Entre sal e cal  
Sob o peso do sol  
Nenhuma folha bole  
Na manhã parada  
E o mar é de metal  
Como um peixe-espada

## NAVEGAÇÕES

### I

Navegámos para Oriente –  
A longa costa  
Era de um verde espesso e sonolento

Um verde imóvel sob o nenhum vento  
Até à branca praia cor de rosas  
Tocada pelas águas transparentes

Então surgiram as ilhas luminosas  
De um azul tão puro e violento  
Que excedia o fulgor do firmamento  
Navegado por garças milagrosas

E extinguiram-se em nós memória e tempo

### II

Era a rota do oiro  
Porém nos grandes mares  
Ou em praias baloiçadas por coqueiros  
O espanto nos guiava –  
Água escorria de todas as imagens

### IV

Dos homens nus e negros contarei  
E de como não havendo já connosco  
Quem de seu falar algo entendesse  
Juntos dançamos pra nos entendermos

### X

Sombrios deuses  
Senhores do medo antigo  
O sopro como estátuas suspendendo  
Na movediça luz as lamparinas”

### XIV

Através do teu coração passou um barco  
Que não pára de seguir sem ti o seu caminho

## ILHAS

### NÃO TE ESQUEÇAS NUNCA

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

Não te esqueças nunca Treblinka e Hiroshima  
O horror o terror a suprema ignomínia

## OS NAVEGADORES

O múltiplo nos inebria  
O espanto nos guia  
Com audácia desejo e calculado engenho  
Forçamos os limites -  
Porém o Deus uno  
De desvios nos protege  
Por isso ao longo das escalas  
Cobrimos de ouro o interior sombrio da igrejas

## MADRUGADA

Um leve tremor precede a madrugada  
Quando mar e céu na mesma cor se azulam  
E são mais claras as luzes dos barcos pescadores  
E para além de insânias e rumores  
A nossa vida se vê extasiada

## MUSA

### ONDAS

Onde – ondas – mais belos cavalos  
 Do que estas ondas que vós sois?  
 Onde mais bela curva do pescoço  
 Onde mais bela crina sacudida  
 Ou impetuoso arfar no mar imenso  
 Onde tão ébrio amor em vasta praia?

### OS AMIGOS

Voltar ali onde  
 A verde rebentação da vaga  
 A espuma o nevoeiro o horizonte a praia  
 Guardam intacta a impetuosa  
 Juventude antiga –  
 Mas como sem os amigos  
 Sem a partilha o abraço a comunhão  
 Respirar o cheiro a alga da maresia  
 E colher a estrela do mar em minha mão

### À MANEIRA DE HORÁCIO

Feliz aquele que disse o poema ao som da lira  
 À mesa do banquete entre os amigos  
 E coroados de rosas e de mirto

Seu canto nascia da solar memória dos seus dias  
 E da pausa mágica da noite –  
 Seu canto celebrava  
 Consciente da areia fina que escorria  
 Enquanto o mar as rochas desgastava

### O BÚZIO DE CÓS

### O BÚZIO DE CÓS

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

Porém nele não oiço  
Nem o marulho de Cós nem o de Egina  
Mas sinto o cântico da longa vasta praia  
Atlântica e sagrada  
Onde para sempre minha alma foi criada

#### FOI NO MAR QUE APRENDI

Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela  
Ao olhar sem fim o sucessivo  
Inchar e desabar da vaga  
A bela curva luzidia do seu dorso  
O longo espriar das mãos de espuma

Por isso nos museus da Grécia antiga  
Olhando as estátuas frisos e colunas  
Sempre me aclaro mais leve e mais viva  
E respiro melhor como na praia

#### O INFANTE

Aos homens ordenou que navegassem  
Sempre mais longe para ver o que havia  
E sempre para o sul e que indagassem  
O mar a terra o vento a calmaria  
Os povos e os astros  
E no desconhecido cada dia entrassem

#### HARPA

A juventude impetuosa do mar invade o quarto  
A musa poisa no espaço vazio à contraluz  
As cordas transparentes da harpa

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes

<a href="#">Dados pessoais</a>	<a href="#">Formação acadêmica/Titulação</a>	<a href="#">Formação complementar</a>	<a href="#">Atuação profissional</a>	<a href="#">Linhas de pesquisa</a>	<a href="#">Projetos de pesquisa</a>	
<a href="#">Áreas de atuação</a>	<a href="#">Idiomas</a>	<a href="#">Prêmios e títulos</a>	<a href="#">Produção científica, tecnológica e artística/cultural</a>	<a href="#">Dados complementares</a>	<a href="#">Indicadores de produção</a>	<a href="#">Outras informações relevantes</a>

## Curriculum Vitae Karin Lilian Hagemann Backes

### Dados pessoais

Nome	Karin Lilian Hagemann Backes
Nome em citações bibliográficas:	BACKES, Karin L. H.
Sexo	feminino
Filiação	Ottokar Adolfo Hagemann e Thecla Hagemann
Nascimento	04/11/1960, Tubarão/SC - Brasil
Carteira de identidade	8036181942 / SJS / RS / 21/07/1984
CPF	36078824015
Endereço profissional	Porto Alegre
Endereço residencial	R: Cons. Augusto Hennig, 207/1101 Higienópolis 96820750 Santa Cruz do Sul, RS - Brasil Telefone: (51) 84299241 E-mail: karinlh@uol.com.br URL da home page: http://

[Voltar](#)

### Formação acadêmica/Titulação

2002 -	Mestrado em Lingüística e Letras.
2003	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, Brasil. Título: Natureza e transcendência na lírica de Cecília Meireles: abordagem fenomenológica. Ano de obtenção: 2003. Orientador: Maria da Glória Bordini. Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. Palavras-chave: Poesia de Cecília Meireles; Fenomenologia; Imagem. Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira. Setores de aplicação: Educação superior.
2000 -	Especialização em Literatura Brasileira.
2001	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, Brasil.
1979 -	Graduação em Direito.
1985	Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, Rio Grande do Sul, Brasil.
2005	Doutorado em Lingüística e Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, Brasil. Título: Mar de poeta: o oceano como metáfora nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen. Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello. Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. Palavras-chave: Metáfora. Áreas do conhecimento: Letras; Literatura Comparada. Setores de aplicação: Educação superior.
2004	Graduação em Letras. Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, Rio Grande do Sul, Brasil.

[Voltar](#)

### Atuação profissional

## Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Vínculo  
institucional2005 - Atual Vínculo: Bolsista , Enquadramento funcional: Doutorando, Regime:  
Dedicação exclusiva.

Atividades

3/2005 - Atual [Projetos de pesquisa](#), Faculdade de Letras, Departamento de Pós-Graduação em Letras.

Participação em projeto

1. [Estudos Culturais e Literaturas Luso-afro-asiáticas.](#)[Voltar](#)**Projetos de pesquisa**

2005 Estudos Culturais e Literaturas Luso-afro-asiáticas.

-  
Atua  
l

Descrição: Descrição: Constitui-se em releção teórica sobre o pensamento mais recente na área da Teoria da Literatura, dedicado à relação entre modelos clássicos são refundidos, os estilos se particularizam, recusando-se a assumir os lugares estéticos consagrados pelos diversos modernismos. Em andamento; Natureza: Pesquisa. Alunos envolvidos: Graduação ( 0 ) / Especialização ( 0 ) / Mestrado acadêmico ( 0 ) / Mestrado profissionalização ( 0 ) / Doutorado ( 0 ) / Pós-graduação ( 0 ) / Neiva - Maria Luiza Ritzel Remédios - Coordenador. Financiador(es): Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Outra / Universidade de São Paulo - Outra ( 1 ) / Situação: Em andamento; Natureza: Pesquisa. Alunos envolvidos: Doutorado (5). Integrantes: Karin Lilian Hagemann Backes (Responsável). I1

Número de produções C, T &  
AIO

: 2.

[Voltar](#)**Áreas de atuação**

1 Linguística, Letras e Artes, Letras.

2 Letras, Literatura Comparada.

3 Letras, Literaturas Lusófonas.

[Voltar](#)**Idiomas**

Compreende Espanhol (Bem), Inglês (Bem), Português (Bem).

Fala Espanhol (Razoavelmente), Inglês (Bem), Português (Bem).

Lê Espanhol (Bem), Inglês (Bem), Português (Bem).

Escreve Espanhol (Razoavelmente), Inglês (Bem), Português (Bem).

[Voltar](#)**Prêmios e títulos**

1999 Menção Honrosa - concurso de Histórias sobre os 150 Anos de Colonização Alemã, UNISC.

[Voltar](#)**Produção científica, tecnológica e artística/cultural**[Produção bibliográfica](#)[Produção técnica](#)[Produção artística/cultural](#)[Orientações concluídas](#)[Demais trabalhos](#)

Produção bibliográfica

Trabalhos completos em anais de eventos

- 1 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Aprendizagem de Ndani, por Abdulai Sila. In: XXI ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2007, São Paulo. Revoluções, Diásporas, Identidades. 2007.  
Palavras-chave: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; Homepage: <http://www.abraplip.org.br>.
- 2 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Estudos Culturais, identidade e diferença: Desonra, de J. M. Coetzee. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA LITERÁRIA, 2006, Porto Alegre. 2006.  
Áreas do conhecimento: Literaturas Estrangeiras Modernas.  
Setores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.
- 3 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Madorna de Iaiá: a berceuse afro-brasileira de Jorge de Lima. In: XX ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2005, Niterói. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No limite dos sentidos. Niterói: 2005.  
Palavras-chave: Literaturas Lusófonas.  
Áreas do conhecimento: Letras.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Digital.  
Em sua segunda fase, a poesia de Jorge de Lima expõe em vários de seus poemas as relações de entrelaçamento das culturas branca e africana, como é o caso de "Madorna de Iaiá". Colocam-se ali alguns dos aspectos da africanidade que a firmaram como influência cultural decisiva dentro da sociedade branca e escravocrata na qual se inseria. No poema, a riqueza dos vocábulos nordestinos se une à melopéia africana para fazer um registro no qual o poeta alagoano constrói uma lírica de marcada musicalidade, apoiada no ritmo modal, que ultrapassa as fronteiras sociológicas entre as culturas branca e negra que outros poetas deixaram por explorar, estabelecendo um novo padrão estético na poesia.
- 4 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Drummond: uma biografia poética de Portinari em Lição de coisas. In: XXII SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XXI SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 2004, Porto Alegre. 2004.  
Áreas do conhecimento: Educação.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.  
Análise do poema "A mão", que Drummond escreve quando falece Cândido Portinari, enfatizando o cruzamento de gêneros entre poesia e biografia.
- 5 BACKES, Karin Lilian Hagemann. A história de Brasil de Santa Cruz: do Império a abril de 1964. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 2003, Porto Alegre. 2003.  
Palavras-chave: História da Literatura.  
Áreas do conhecimento: História Regional do Brasil.  
Setores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.  
O trabalho procura mostrar como o autor constrói uma epopéia em que o próprio povo brasileiro conta sua história, através da perspectiva de Brasil de Santa Cruz, personagem de Sinval Medina no "Memorial de Santa Cruz". Encarcerado em 1o. de abril de 1964, mostra na alcunha seu caráter "antes genérico que individual" (Zilberman, 1983), que abrange num único personagem uma galeria de tipos brasileiros, condição que alcança pela situação migratória e pela invulnerabilidade. O espaço de tempo abrangido pela história é mostrado de maneira seletiva, de uma perspectiva que a historiografia não atinge, por meio do apagamento dos protagonistas dos relatos oficiais, e pondo em relevo a visão de seus coadjuvantes anônimos.
- 6 BACKES, Karin Lilian Hagemann. O tema da guerra na lírica de Cecília Meireles. In: III SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM LETRAS, 2003, Santa Maria. III Seminário Internacional em Letras: Leitura, Escrita e Cidadania. 2003.  
Palavras-chave: Poesia de Cecília Meireles; Literatura Brasileira.  
Áreas do conhecimento: Ciências Humanas.  
Setores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Digital; ISSN/ISBN: 8588667282.  
As mudanças na lírica e o enfoque dos poemas de guerra em "Mar absoluto", escritos por Cecília Meireles durante o período do conflito e publicados em 1945, além de sua reflexão sobre os coadjuvantes anônimos, como a noiva e os pais do soldado, são relacionados com a obra de Susan Sontag "Diante da dor dos outros", que defende que a manifestação da ira tem primazia na representação da arte. Se, aparentemente, "escapavam de sua tensão" (Zagury, 1973), os poemas de Meireles margeiam a busca do Absoluto, ponto central da temática ceciliana, para se fixar numa reflexão terrena da dor.
- 7 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Os dias felizes: trovadorismo e natureza na poética de Cecília Meireles. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, Curitiba. XIX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, Imaginário: o não-espço do real. Curitiba: 2003. p. 505-510.  
Palavras-chave: Poesia de Cecília Meireles; Literatura Brasileira.  
Áreas do conhecimento: Ciências Humanas.  
Setores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.  
Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Digital.  
Forte influência na lírica de Cecília Meireles, que tem estreitos laços com a tradição literária portuguesa, o Trovadorismo é a base poética de "Os dias felizes", apêndice de "Mar absoluto". A presença da lírica dos trovadores, sobretudo das

cantigas d'amigo, num cenário que privilegia a natureza e seus elementos, está ligada à tese do filósofo Mikel Dufrenne sobre a "natureza naturante", que defende que nessa relação entre natureza e poeta, é a natureza quem toma a iniciativa, e por meio da linguagem, se dá a conhecer perante o mundo.

- 8 BACKES, Karin Lilian Hagemann. A construção da nação na obra O mulato de Aluísio Azevedo. In: XIX SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA/XVIII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 2002, Porto Alegre. 2002.

Palavras-chave: Literatura Brasileira.

Áreas do conhecimento: História Regional do Brasil.

Sectores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.

Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

#### Resumos simples em anais de eventos

- 1 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Da França ao Cosme Velho: Machado de Assis e a literatura francesa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CENTENÁRIO DE DOIS IMORTAIS: MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA, 2008, Belo Horizonte. Machado de Assis e Guimarães Rosa: centenário de dois imortais. 2008.

Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.

Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

Entre os nomes sempre lembrados pela crítica entre as referências literárias que serviram de inspiração para Machado de Assis, apontado pelo próprio autor brasileiro como dos mais significativos, está o escritor inglês Laurence Sterne. Se a lembrança do autor de Tristan Shandy é irrevogável ao se tratar do assunto, tal não acontece com alguns dos autores daquela que é a segunda língua de Machado, o francês. Entre esses, destaca-se a influência de um autor que também mostrava gosto notável pela ironia, Prosper Mérimée. Seu primeiro conto publicado data de 1831 e intitula-se Mateo Falcone, história violenta que julgamos ter servido de inspiração a Machado de Assis para o seu Conto de Escola. Por meio da análise dos dois contos, é possível reencontrar a trilha feita por Machado para reconstruir a história a seu modo, e também esclarecer a origem de certos dados do texto que, a princípio, podem parecer aleatórios.

- 2 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Da França ao Cosme Velho: Machado de Assis e a literatura francesa. In: IX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 2008, Funchal - Ilha da Madeira. 2008.

Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.

Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

- 3 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Faustino Manso, O Seripipi viajante: um Ulisses africano. In: JORNADA DE PESQUISA DO GRUPO DE ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURAS LUSÓFONAS, 2008, Porto Alegre. Modernidade e Pós-Modernidade nas literaturas lusófonas. 2008.

Palavras-chave: Literaturas Lusófonas.

Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.

Sectores de aplicação: Educação.

Referências adicionais: Classificação do evento: Regional; Brasil/Português; Meio de divulgação: Outro.

- 4 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Poesia e natureza: o imaginário na lírica de Cecília Meireles. In: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 2005, Santiago de Compostela. 2005.

Áreas do conhecimento: Educação.

Referências adicionais: Classificação do evento: Internacional; Espanha/Português; Meio de divulgação: Impresso.

#### Capítulos de livros publicados

- 1 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Karin Hagemann. In: BRASIL, Luiz Antônio de Assis. (Org.). Oficina 30. Porto Alegre, 2003, v. 30, p. 119-126.

Palavras-chave: Contos Brasileiros; Literatura Brasileira.

Áreas do conhecimento: Ciências Humanas.

Sectores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

Coletânea de contos publicados ao final da Oficina Literária ministrada pelo prof. Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil, com duração de dois semestres, mantida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. A autora incluiu três contos na coletânea: "Um par de botas vermelhas", "Cabelos" e "Sobre coelhos e balanços".

- 2 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Os serões do meu avô. In: SCHNEIDER, Elenor José. (Org.). Fragmentos de vida. Santa Cruz do Sul, 1999, p. 21-25.

Palavras-chave: História - Santa Cruz do Sul; Imigração alemã; Contos Brasileiros.

Áreas do conhecimento: História Regional do Brasil.

Sectores de aplicação: Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; ISBN: 8585869437.

Conto publicado na coletânea que resultou do concurso promovido pela Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, por ocasião dos 150 Anos da Imigração Alemã, aberto à toda comunidade. Os autores, protegidos por pseudônimo, foram selecionados por uma comissão da própria universidade e por representantes da imprensa. A autora recebeu menção honrosa pelo trabalho.

#### Textos em revistas (magazines)

- 1 BACKES, Karin Lilian Hagemann. Resenha: Rilke shake, de Angélica Freitas. Brasil/Brazil, Porto Alegre, v. 35, p. 115-117, 01 jul. 2007.  
Palavras-chave: Poesia Brasileira; História - Santa Cruz do Sul; Imigração alemã.  
Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira.  
Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; Data de publicação: 01/07/2007; ISSN/ISBN: 0103751x.

[Voltar](#)

## Dados complementares

[Participação em bancas examinadoras](#)

[Participação em bancas de comissões julgadoras](#)

[Participação em eventos](#)

[Orientações em andamento](#)

### Participação em eventos

- 1 Congresso Internacional centenário de dois imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa. 2008. (Participações em eventos/Congresso).  
Áreas do conhecimento: Literatura Comparada.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Congresso Internacional centenário de dois imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa; Nome da instituição promotora: UFMG; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Belo Horizonte.
- 2 Encontro do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Literaturas Luso-afro-asiáticas. 2008. (Participações em eventos/Encontro).  
Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Modernidade e Pós-modernidade das Literaturas lusófonas; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre.  
07 e 08/07/2008 - Sala 305 Comunicação: Faustino Manso, o "Seripipi viajante": um Ulisses africano
- 3 IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 2008. (Participações em eventos/Congresso).  
Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Portugal; Nome do evento: IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas; Nome da instituição promotora: Universidade da Madeira; Local: Colégio dos Jesuítas- Largo do Colégio; Cidade: Funchal.
- 4 VI Festa Literária Internacional de Parati. 2008. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: VI Festa Literária Internacional de Parati; Nome da instituição promotora: Fundação Casa Azul; Local: Tenda principal; Cidade: Parati.
- 5 V Festa Literária Internacional de Parati. 2007. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: V Festa Literária Internacional de Parati; Nome da instituição promotora: Associação Casa Azul; Local: Tendas da FLIP; Cidade: Parati.  
De 08/07 a 08/07 de 2007, com as presenças de J. M. Coetzee, Nadine Gordimer e Amós Oz.
- 6 XVIII Congresso Internacional de Literatura Comparada. 2007. (Participações em eventos/Congresso).  
Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XVIII Congresso internacional de Literatura Comparada/AILC; Nome da instituição promotora: Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ; Local: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Cidade: Rio de Janeiro.  
De 29/07 a 04/08 de 2007, UFRJ. Para além dos binarismos: descontinuidade e deslocamentos em Literatura comparada
- 7 XXI Encontro de professores de Literatura Portuguesa. 2007. (Participações em eventos/Encontro).  
Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XXI Encontro da ABRAPLIP; Nome da instituição promotora: Universidade de São Paulo; Local: Faculdade de Letras da USP; Cidade: São Paulo.
- 8 Curso de Figuras da Ficção, ministrado na PUCRS. 2006. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: Literaturas Lusófonas.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Curso de Figuras da Ficção; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre.
- 9 IV Festa Literária Internacional de Parati. 2006. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Festa Literária Internacional de Parati; Nome da instituição promotora: Associação Casa Azul; Local: Tendas da FLIP; Cidade: Parati.
- 10 VI Fórum de Literatura Brasileira e I Fórum de Literatura Portuguesa e Luso-Africanas. 2006. (Participações em eventos/Outra).  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: VI Fórum de Literatura Brasileira e I Fórum de Literatura Portuguesa e Luso-Africanas: lírica moderna: uma homenagem a Mário Quintana; Nome da instituição promotora: UFRGS; Local: Casa de Cultura Mário Quintana; Cidade: Porto Alegre.  
Data : 30 de agosto a 1o. de setembro de 2006

- 11 XXIV Seminário de Crítica Literária, realizado de 05 a 07 de dezembro de 2006, registrado sob o número 7082-79. 2006. (Participações em eventos/Seminário).  
Áreas do conhecimento: Educação.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XXIV Seminário de Crítica Literária ; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Auditório deo prédio 50, na PUCRS; Cidade: Porto Alegre.
- 12 II Colóquio Leitura e cognição. 2005. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: II Colóquio Leitura e cognição; Nome da instituição promotora: UNISC; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Santa Cruz do Sul.
- 13 Seminário comemorativo aos 100 de nascimento do escritor Érico Veríssimo, buscando uma atualização da visão crítica sobre o autor gaúcho segundo as tendências dos Estudos Culturais, dos Estudos Pós-Modernos e Pós-Coloniais, com palestrantes do Brasil e de. 2005. (Participações em eventos/Seminário).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Érico: retratos de uma vida inteira; Nome da instituição promotora: ALEV; PUCRS; Copesul; Local: Casa de Cultura Mário Quintana; Cidade: Porto Alegre.
- 14 VI Seminário Internacional de História da Literatura. 2005. (Participações em eventos/Seminário).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: VI Seminário Internacional de História da Literatura; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Auditório prédio 9; Cidade: Porto Alegre.
- 15 VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 2005. (Participações em eventos/Congresso).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Espanha; Nome do evento: VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas; Nome da instituição promotora: Universidade de Santiago de Compostela - Núcleo de Professores de Filologia Portuguesa - USC; Local: Faculdade de Filologia da USC; Cidade: Santiago de Compostela.  
Comunicação: Poesia e natureza: o imaginário na lírica de Cecília Meireles. A apreciação da obra poética de Cecília Meireles privilegiando a formação da imagem em seus aspectos estéticos, e o gradativo espolamento dos dados sensíveis, da primeira à última fase de produção da autora, será o tema de nossa análise, embasada de acordo com o conceito de "natureza naturante" de Mikel Dufrenne, exposto em "O poético", de que é a própria natureza a fonte propulsora dessa lírica e o meio pelo qual ela se dá a conhecer.
- 16 Workshop com Hans Ulrich Gumbrecht. 2005. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: VI Seminário Internacional de História da Literatura; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Prédio 8 - Sala Elvo Clemente; Cidade: Porto Alegre.  
Título: Does literature have a specific type of historicity? What is a "literary event" and can this concept be made useful?
- 17 XX Encontro Brasileiro de professores de Literatura Portuguesa. 2005. (Participações em eventos/Encontro).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XX Encontro Brasileiro de professores de Literatura Portuguesa; Nome da instituição promotora: Universidade Federal Fluminense; Local: Campus Gragoatá; Cidade: Niterói - RJ.
- 18 IX Congresso Internacional da ABRALIC. 2004. (Participações em eventos/Congresso).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: IX Congresso Internacional da ABRALIC; Nome da instituição promotora: UFRGS; Local: Auditório da Reitoria da UFRGS; Cidade: Porto Alegre.
- 19 6o. Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. 2003. (Participações em eventos/Encontro).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: 6o. Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros; Nome da instituição promotora: PPGL - Programa de Pós-Graduação em Letras; Local: Auditórios da Faculdade de Letras - Campus da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.
- 20 Curso de Narratologia ministrado na UNIFRA, de 10 a 12 de setembro de 2003, com carga horária de 12 h/a. 2003. (Participações em eventos/Outra).  
Áreas do conhecimento: Teoria Literária.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: III Seminário Internacional em Letras: Leitura, Escrita e Cidadania; Nome da instituição promotora: UNIFRA; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Santa Maria - RS.  
Ementa: Tópicos de Narratologia O problema da ficcionalidade. a teoria dos mundos possíveis. Ficcionalidade e narratividade: articulações. Ficcionalidade e representação da História, ficcionalidade e representação ideológica. Ficcionalidade e conhecimento. O romance como gênero narrativo e como cronótopo. Narratividade e modelização ideológica. As categorias do romance e sua funcionalidade ideológica. subgêneros do romance.
- 21 III Seminário Internacional em Letras: Leitura, Escrita e Cidadania. 2003. (Participações em eventos/Seminário).  
Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: III Seminário Internacional em Letras: Leitura, Escrita e Cidadania; Nome da instituição promotora: Centro Universitário Franciscano - UNIFRA; Local: Auditório; Cidade: Santa Maria.
- 22 V Seminário Nacional de História da Literatura. 2003. (Participações em eventos/Seminário).  
Palavras-chave: Literatura Brasileira.

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: V Seminário Nacional de História da Literatura; Nome da instituição promotora: Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL - PUCRS; Local: Auditório do Prédio 9 do Campus Universitário da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.  
 Comunicação apresentada: "A história de Brasil de Santa Cruz: do Império a abril de 1964", na mesa de comunicações "Literatura e Identidade Nacional"

**23 XIX encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP. 2003. (Participações em eventos/Encontro).**

Palavras-chave: Literatura Brasileira.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Imaginário - o não espaço do real; Nome da instituição promotora: UFPR; Local: Auditório da Reitoria; Cidade: Curitiba.

**24 XXI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. 2003. (Participações em eventos/Seminário).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XXI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Nome da instituição promotora: Faculdade de Letras - PUCRS; Local: Auditório do Prédio 9 do Campus Universitário da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.

**25 Donaldo e os gregos. 2002. (Participações em eventos/Seminário).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Donaldo e os gregos; Nome da instituição promotora: PUCRS - Goethe Institut; Local: Faculdade de Filosofia; Cidade: Porto Alegre.

**26 VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 2002. (Participações em eventos/Congresso).**

Áreas do conhecimento: Educação.  
 Referências adicionais: Estados Unidos; Nome do evento: VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas; Nome da instituição promotora: Brown University - Department of Portuguese and Brazilian Studies; Local: Brown University; Cidade: Providence - Rhode Island.

**27 XX Seminário Brasileiro de Crítica literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. 2002. (Participações em eventos/Congresso).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XX Seminário de Crítica literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul: a transdisciplinaridade nos estudos literários; Nome da instituição promotora: PUCRS - PROEX; Local: Faculdade de Letras; Cidade: Porto Alegre.

**28 Colóquio da Associação Internacional de Lusitanistas. 2001. (Participações em eventos/Outra).**

Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Colóquio da Associação Internacional de Lusitanistas: Identidades múltiplas nas literaturas de expressão portuguesa; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Prédio 8, sala Elvo Clemente; Cidade: Porto Alegre.  
 Data: 30 de novembro de 2001 a 1o. de dezembro de 2001 Palestrantes: Ettore Finazzi-Agrò, Laura Cavalcante Padilha, Regina Zilberman e Carlos Reis.

**29 Curso Análise do Discurso Literário: conto e crônica. 2001. (Participações em eventos/Outra).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Curso de Análise do Discurso Literário: conto e crônica; Nome da instituição promotora: Pró-Reitoria de Extensão Universitária; Local: Auditório Central da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.

**30 I Encontro sobre Espaço e Linguagem: modernidade e modernismo no Brasil. 2001. (Participações em eventos/Encontro).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: I Encontro sobre Espaço e Linguagem; Nome da instituição promotora: Pró-Reitoria de Extensão Universitária; Local: Auditório Central da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.

**31 II Simposio Internacional Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa - Centro de Estudios de Narratología. 2001. (Participações em eventos/Simpósio).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Argentina; Nome do evento: Segundo simposio Internacional; Nome da instituição promotora: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires/UNESCO; Local: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la universidad de Buenos Aires; Cidade: Buenos Aires.

**32 IV Seminário Internacional de História da Literatura. 2001. (Participações em eventos/Seminário).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: IV Seminário internacional de História da Literatura; Nome da instituição promotora: Programa de Pós-Graduação em Letras- PUCRS; Local: Auditório do Prédio 09 - Campus Universitário da PUCRS; Cidade: Porto Alegre.

**33 XIX Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XVIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul: Literatura Confessional e Memorialismo. 2001. (Participações em eventos/Seminário).**

Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XIX Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XVIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Nome da instituição promotora: Pró-Reitoria de Extensão Universitária; Local: Auditório Elvo Clemente - PUCRS; Cidade: Porto Alegre.

- 34 XVIII encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. 2001. (Participações em eventos/Encontro).  
 Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa; Nome da instituição promotora: Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa/ UFSM; Local: Campus Universitário UFSM; Cidade: Santa Maria.
- 35 Jornada Internacional de Estudos Queirosianos & Exposição Internacional Eça de Queirós e a Criação Literária. 2000. (Participações em eventos/Outra).  
 Áreas do conhecimento: História da Filosofia.  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: Jornada Internacional de Estudos Queirosianos; Nome da instituição promotora: Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras/PUCRS, Biblioteca Nacional de Lisboa, Comissão de Comemoração do Centenário da Morte de Eça de Queirós; Local: Auditório Elvo Clemente; Cidade: Porto Alegre.
- 36 XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. 2000. (Participações em eventos/Seminário).  
 Referências adicionais: Brasil; Nome do evento: XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária: Narratologia e Crítica Literária; Nome da instituição promotora: PUCRS; Local: Prédio 8 sala Elvo Clemente; Cidade: Porto Alegre.  
 Palestrantes: Carlos Reis, Valéria de Marco, Petrona Rodríguez Pasques

[Voltar](#)

### Indicadores de produção

<a href="#">Produção bibliográfica</a>	<a href="#">Produção técnica</a>	<a href="#">Produção artística/cultural</a>	<a href="#">Orientações concluídas</a>	<a href="#">Demais trabalhos</a>	<a href="#">Dados complementares</a>	Total
Produção bibliográfica						
Trabalhos em eventos						12
Completos						8
Resumos						4
Livros e capítulos						2
Capítulos de livros publicados						2
Textos em jornais ou revistas (magazines)						1
Revistas (Magazines)						1
Dados complementares						
Participação em eventos						36

[Voltar](#)