



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

THAIS CRISTINA DA SILVA

**DO *SER* POETA: UM ESTUDO DOS CAMINHOS DA POESIA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Brasília – DF
2025

THAIS CRISTINA DA SILVA

**DO *SER* POETA: UM ESTUDO DOS CAMINHOS DA POESIA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

Brasília – DF
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS586s	Silva, Cristina da , Thais Do ser poeta: um estudo dos caminhos da poesia de Conceição Evaristo e Sophia de Mello Breyner Andresen / Thais Silva, Cristina da ; orientador Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa. Brasília, 2025. 190 p. Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, 2025. 1. Mar. 2. Cidade. 3. Voz lírica. 4. Conceição Evaristo. 5. Sophia de Mello Breyner Andresen. I. de Fátima Alexandrino Lima Barbosa, Adriana , orient. II. Título.
--------	--

THAIS CRISTINA DA SILVA

**DO *SER* POETA: OS CAMINHOS DA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO E SOPHIA
DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa (UnB) – Presidente

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ) – Membro externo

Profa. Dra. Calila das Mercês Oliveira (USP) – Membro externo

Profa. Dra. Anna Herron More (UnB) – Membro interno

Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues (UnB) – Membro suplente

À Isabella, irmã humana.
Ao Otto, irmão canino.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa, minha orientadora desde a graduação, por sua paciência infinita, suas considerações criteriosas e pelo impulso de conhecimento, estudo e renovações que a tornam, cada vez mais, uma professora, pesquisadora e humana incrível. Te admiro!

A meus pais, Graça e Reis, por desde cedo terem me despertado o sentimento de completude que vem com o conhecimento.

À minha irmã, Isabella, grande incentivadora e entusiasta para a conclusão dessa tese.

Às estimadas professoras do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, Ana Laura dos Reis Côrrea, Ana Cláudia da Silva e Ana Aguiar Cotrim, pelo rico repertório de suas aulas, que possibilitou novas abordagens para a escrita dessa tese.

À Profa. Dra. Luciana Barreto e Profa. Dra. Calila das Mercês Oliveira, por comporem a banca de qualificação e, na leitura do meu trabalho, visualizarem possibilidades e potencialidades que me deram ânimo para a conclusão. À Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani, por se dispor a ler meu trabalho e participar da banca de defesa.

À Profa. Dra. Anna Herron More, por sua participação na banca de defesa e, sobretudo, pelo extenso arcabouço teórico e discussões que sua aula de Literatura e Arquivo propiciaram, quando os rumos desse trabalho ainda eram bem distantes ao tema hoje apresentado.

À querida amiga Carla, parceira nos percalços de um doutorado, pelo seu constante apoio, amizade e risos.

Ao grupo de pesquisa Literatura e Corpo, pela doce acolhida de sempre e construção coletiva de saberes.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, atenta às demandas e receptiva a todas as dúvidas.

À CAPES, que financiou parte dessa pesquisa.

E a todos (muitos) que, com palavras de carinho e incentivo, torceram para a finalização dessa etapa.

*“[...] Everybody gon’ respect the shooter,
But the one in front of the gun lives forever”*

(Kendrick Lamar)

RESUMO

Este trabalho analisa o projeto estético-político da poesia da escritora brasileira Conceição Evaristo e da autora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen com base nos caminhos mar e cidade que as respectivas vozes líricas atravessam em suas poéticas. A tese defende que a voz lírica dessas subjetividades poéticas se constrói numa unidade inicial, o mar, e atravessa percursos distintos de composição e significações a partir do que a imagem recorrente dos oceanos representa: na tradição portuguesa, a completude do ser navegante, marco simbólico de uma nação, e, na matriz afrodiaspórica, a irrupção do tráfico transatlântico de povos escravizados. Ao trabalharmos com o gênero lírico, tomamos como referência teórica os apontamentos de György Lukács, e sua defesa de que o sujeito lírico se constitui como sujeito ativo, sendo sua subjetividade nascente mediante sua ação criadora, como também a perspectiva do francês Michel Collot, ao objetar sobre o enclausuramento da lírica à esfera da subjetividade passiva, enxergando a emoção como movimento de exteriorização ao mundo. Sendo o gênero lírico centro dessa proclamada subjetividade, a pesquisa debruçou-se em entender o processo de formação da sensibilidade humana, tendo por base o pensamento filosófico de Karl Marx e, em contraponto, os saberes e subjetividades negros, silenciados e negados pelo eurocentrismo e pelo racismo. Participam dessa discussão a visão crítica e teórica de Franz Fanon, Grada Kilomba, Sueli Carneiro, Neusa Santos Souza. As especificidades da lírica moderna entram em debate, sobretudo no que toca a cisão mundo-poeta dentro de uma tradição da literatura europeia e a contraface ao papel de resistência e reexistência, com a inerência de um *nós* poético que permeia a poesia afro-latino-americana. Nessa discussão, entre consonâncias e divergências, entram em diálogo os estudos de Theodor Adorno, Alfonso Berardinelli, Octavio Paz, Audre Lorde e o pensamento teórico sobre literatura de Conceição Evaristo. Compõem o *corpus* de nosso trabalho poemas selecionados de Sophia Mello Breyner Andresen, presentes nos livros *Dia do mar* (1947) e *Mar novo* (1958) e do livro de poemas de Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). A análise dos poemas selecionados permitiu concluir que, na poesia de Conceição Evaristo e Sophia M. B. Andresen, essas vozes líricas estão em processo ativo de construção. À medida que perfazem seus caminhos e descaminhos por mares, terras e adjacências, refletidamente, firmam seu canto e projetam um ideário político-social de coletivo/nação.

Palavras-chave: Mar. Cidade. Voz lírica. Conceição Evaristo. Sophia de Mello Breyner Andresen.

ABSTRACT

This work analyzes the aesthetic-political project of the poetry of the Brazilian writer Conceição Evaristo and the Portuguese author Sophia de Mello Breyner Andresen based on the sea and city paths that the respective lyrical voices cross in their poetics. The thesis argues that the lyrical voice of these poetic subjectivities is built in an initial unit, the sea, and crosses different paths of composition and meanings from what the recurrent image of the oceans represents: in the Portuguese tradition, the completeness of the navigational being, symbolic landmark of a nation, and, in the Afro-Diasporic matrix, the irruption of the transatlantic traffic of enslaved peoples. When working with the lyrical genre, we take as theoretical reference the notes of György Lukács and his defense that the lyrical subject is constituted as an active subject, being its nascent subjectivity through its creative action, as well as the perspective of the French Michel Collot, when objecting to the enclosure of the lyric to the sphere of passive subjectivity, seeing emotion as a movement of externalization to the world. As the lyrical genre is the center of this proclaimed subjectivity, the research focused on understanding the process of formation of human sensitivity, based on the philosophical thought of Karl Marx and, in contrast, the black knowledge and subjectivities, silenced and denied by Eurocentrism and racism. Participate in this discussion the critical and theoretical vision of Frantz Fanon, Grada Kilomba, Sueli Carneiro and Neusa Santos Souza. The specificities of modern lyric enter into debate, especially with regard to the split world-poet within a tradition of European literature and, in contrast, the role of resistance and re-existence, with the inherent of a poetic *we* that permeates afro-Latin American poetry. In this discussion, between consonances and divergences, the studies of Theodor Adorno, Alfonso Berardinelli, Octavio Paz, Audre Lorde and the theoretical thought on literature of Conceição Evaristo enter into dialogue. The *corpus* of our work is composed of selected poems by Sophia Mello Breyner Andresen, present in the books *Dia do mar* (1947) and *Mar novo* (1958) and the poems book by Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). The analysis of the selected poems allowed us to conclude that, in the poetry of Conceição Evaristo and Sophia M. B. Andresen, these lyrical voices are in the active process of construction. As they make their paths and missteps by seas, lands and adjacencies, reflectively, firm their song and project a political-social ideology of collective/nation.

Keywords: Sea. City. Lyrical Voice. Conceição Evaristo. Sophia de Mello Breyner Andresen.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage analyse le projet esthétique et politique de la poésie de l'écrivaine brésilienne Conceição Evaristo et de l'auteure portugaise Sophia de Mello Breyner Andresen à partir des chemins maritimes et urbains que leurs voix lyriques parcourent dans leurs poétiques. La thèse soutient que la voix lyrique de ces subjectivités aussi poétiques se construit dans une unité initiale, la mer, et traverse différents chemins de composition et de significations en fonction de ce que représente l'image récurrente des océans : dans la tradition portugaise, la complétude de l'être navigant, repère symbolique d'une nation, et, dans la matrice afro-diasporique, l'irruption du trafic transatlantique des peuples asservis. Lorsque nous travaillons avec le genre lyrique, nous prenons comme référence théorique les notes de György Lukács et sa défense selon laquelle le sujet lyrique est constitué comme un sujet actif, dont la subjectivité naît de son action créatrice, ainsi que la perspective du français Michel Collot, qui s'oppose à l'enfermement du lyrique dans la sphère de la subjectivité passive, considérant l'émotion comme un mouvement d'extériorisation au monde. Le genre lyrique étant au centre de cette subjectivité proclamée, la recherche s'est concentrée sur la compréhension du processus de formation de la sensibilité humaine, à partir de la pensée philosophique de Karl Marx et, en contrepoint, des connaissances et des subjectivités noires, réduites au silence et niées par l'eurocentrisme et le racisme. La vision critique et théorique de Franz Fanon, Grada Kilomba, Sueli Carneiro, Neusa Santos Souza participe à cette discussion. Les spécificités de la lyrique moderne entrent en débat, surtout lorsqu'il s'agit de la fracture du poète-monde au sein d'une tradition littéraire européenne et, en contrepoint, du rôle de la résistance et de la réexistence, avec l'héritage d'un nœud poétique qui imprègne la poésie afro-latino-américaine. Dans cette discussion, entre consonances et divergences, les études de Theodor Adorno, Alfonso Berardinelli, Octavio Paz, Audre Lorde et la pensée théorique sur la littérature de Conceição Evaristo entrent en dialogue. Le corpus de notre travail comprend des poèmes sélectionnés de Sophia Mello Breyner Andresen, présents dans les livres *Dia do mar* (1947) et *Mar novo* (1958) et du recueil de poèmes de Conceição Evaristo, *Poemas da Recordação e outros movimentos* (2017). L'analyse des poèmes sélectionnés nous a permis de conclure que, dans la poésie de Conceição Evaristo et Sophia M. B. Andresen, ces voix lyriques sont dans un processus actif de construction. En parcourant les mers, les terres et les environs, ils établissent par réflexe leur chant et projettent une idéologie politico-sociale de collectif/nation.

Mots-clés : Mer ; Ville ; Voix lyrique ; Conceição Evaristo ; Sophia de Mello Breyner Andresen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CAPÍTULO 1 – EU-NÓS: A FORMAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E SEU REFLEXO NO GÊNERO LÍRICO	18
1.1 TRABALHO E HUMANIZAÇÃO: A CONQUISTA DA SENSIBILIDADE HUMANA	20
1.2 DO ATO DE RESIS(EXIS)TÊNCIA EM AFIRMAR-SE PELA NEGAÇÃO: SUBJETIVIDADE E SABERES NEGROS	33
1.3 SOBRE A LÍRICA: DA ORDEM DA EMOÇÃO À EMOÇÃO POÉTICA	52
1.3.1 Sobre a lírica: a fratura do nós.....	66
1.3.2 Sobre a lírica: o futuro de um nós.....	73
2 CAPÍTULO 2 – O MAR: ENTRE TRAUMAS E TRADIÇÕES, PROJETOS E PROJEÇÕES	85
2.1 NO MOVIMENTO VAIVÉM DAS ÁGUA-LEMBRANÇAS, MEMÓRIAS SÃO REAVIDADAS E RAÍZES ANELADAS NA PROJEÇÃO DE UMA NOVA MITOPOÉTICA	92
2.2 NAS REMINISCÊNCIAS DE UM DIA NO MAR, UMA POETA SE ASSENTA NAS AREIAS DA PRAIA	107
2.2.1 “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim”: nos limites da praia refúgio, a ânsia de um mar absoluto como projeção de um futuro-outro	114
3 CAPÍTULO 3 – INTERLÚDIO: NAS VIELAS DA CIDADE, VOZES DE COMBATE	136
3.1 A CIDADE, A POETA E A POESIA: RELAÇÕES QUE EMBARGAM A RENÚNCIA DE UMA NAÇÃO	143
3.2 ENTRE PROCISSÕES E BRINCADEIRAS, PULO ESPAÇOS E (ME) DESCUBRO A POESIA	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS	182

ANEXOS	188
ANEXO A – Miradouro Sophia de Mello Breyner Andresen.....	188
ANEXO B – Busto em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen	189
ANEXO C – Conceição Evaristo tomando posse na Academia Mineira de Letras (AML) ..	190

INTRODUÇÃO

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

*Foi um imenso desperdiçar de gente
 Para que ela fosse aquela perfeição
 Solitária exilada sem destino
 (Sophia de Mello Breyner Andresen)*

Abrimos este trabalho com o poema “Retrato de uma princesa desconhecida”, publicado no livro *Dual* (1972), de Sophia de Mello Breyner Andresen¹, pois ele emana, em suas linhas, o pensamento benjaminiano de que “não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie” (Benjamin, 1987, p. 225). Os versos andresianos atentam a um discurso de que para a construção de uma figura “perfeita”, ela mesma um bem de luxo arduamente construído e desconsiderado, padecedora de homens cruéis, não menor foi o trabalho anônimo e explorado de gerações de escravizados.

Mas também citamos estes versos, porque ele é uma lembrança dos primeiros esboços do que hoje é o trabalho que se lê. De um projeto que, em seu princípio, tinha por objetivo analisar as figurações do feminino na poética da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, a ideia inicial transfigurou-se à medida que, durante o percurso de doutoramento, leituras, aulas e, principalmente, debates do grupo de pesquisa expandiram minhas referências para além do eixo branco-europeu, introduzindo todo um corpus afro-latino-americano, em especial, a obra poética e teórica da escritora mineira Conceição Evaristo.

Logo, expostos novamente a um poema como “Retrato de uma princesa desconhecida” tornou-se impossível desassociarmos-nos dos pressupostos de Walter Benjamin no seu texto “Sobre o conceito de história”, quando este teórico alemão destaca que “a história é objeto de

¹ À considerável extensão do nome Sophia de Mello Breyner Andresen, optamos por abreviá-lo, em alguns momentos do texto, para apenas Sophia, substituindo a frieza das siglas. Como nosso trabalho sempre buscou um equilíbrio no tratamento com ambas as autoras, a opção foi adotada também em referência à Conceição Evaristo, em alguns momentos mencionada somente por Conceição. Esperamos que tal opção não seja vinculada a nenhuma forma de descrédito em relação a essas admiráveis escritoras, mas também enxergamos como uma doce forma de proximidade.

uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1987, p. 229). Benjamin, ao estabelecer, dentro dos cânones ocidentais, uma crítica à própria abstração da ideia de um “universal” ou “humanidade” vazios, coloca-nos frente a um impasse em face do poema citado: em que pese toda a delicadeza empática da construção, persiste a incompletude do olhar e o inconformismo de uma unilateral voz de um texto performado por seus múltiplos atores sociais.

Dessas circunstâncias, por esse afã do contraponto e dos possíveis diálogos, emerge “*Do ser poeta: um estudo dos caminhos da poesia de Conceição Evaristo e Sophia de Mello Breyner Andresen*”.

Maria da Conceição Evaristo de Brito, nascida em Belo Horizonte em 1946, surge na cena literária a partir de 1990, com a publicação de contos e poemas na coletânea *Cadernos Negros*, periódico literário independente que tem como objetivo veicular produções de autoria afrobrasileira. Mesmo escrevendo desde criança, como a própria autora aponta em sua apresentação “Na escola eu adorava redações do tipo: ‘Onde passei as minhas férias’, ou ainda, ‘Um passeio à fazenda do meu tio’, como também, ‘A festa de meu aniversário’” (Evaristo, 2024, n.p.), Conceição Evaristo tem sua primeira obra individual publicada aos 57 anos, o romance *Ponciá Vicêncio*, financiado por ela mesma no ano de 2003 (Miranda, 2019). Após a publicação de seu romance inaugural *Ponciá Vicêncio*, seguiram-se o romance *Becos da memória* (2006), os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) até chegarmos, em 2017, com a publicação do livro de poemas *Poemas da recordação e outros movimentos*. Segue-se a ele, os romances *História para ninar menino grande* (2022) e seu trabalho mais recente, *Macabéa, flor de mulungu* (2023).

Contista, romancista e poeta. Para além dessa dimensão artística de Conceição Evaristo reconhecida, seus escritos expandem-se ao pensar criticamente a poética afrobrasileira, sendo Mestra em Literatura pela PUC-Rio, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996) e Doutora em Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com a tese intitulada *Poemas malungos, cânticos irmãos*, em 2011. É nesse lugar de pesquisadora que Conceição Evaristo alcunha o conceito de escrevivência, para abarcar as demandas estéticas e temáticas de uma autoria negra insubmissa a aspectos limitantes do cânone excludente e, prioritariamente, branco que relegou a escrita de sujeitos negros em sua história, entre eles Solano Trindade, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus.

Assim, define a autora:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada (Evaristo, 2020, p. 31).

O conceito de escrevivência demarca uma posição política e estética de pertença a um lugar definido: o lugar, sempre coletivo, da mulher negra e pobre. É impregnado da oralidade, pois tem em sua imagem fundadora a Mãe Preta, que vivia a condição de escravizada na casa-grande e, depois das inúmeras tarefas do dia a dia, cumprir-se-ia mais uma, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras” (Evaristo, 2020, p. 30). A escrevivência agiganta-se em sua insubordinação, na força de escrever dentro de uma situação de escassez e ao estabelecer o que essa escrita jamais será “não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 54).

Contudo, como observa Fernanda Miranda (2019), no livro *Silêncios prescritos: estudos de romance de autoras negras brasileiras*, o fato de a escrevivência marcar abertamente um sujeito social, no caso, a mulher negra periférica como sujeito do discurso a partir de suas experiências, dentro do texto literário, cria-se erroneamente uma ideia que, “no limite, é capaz de ler os textos fora da condição de ficcionalidade, gerando um universo interpretativo, muitas vezes centrado em abordagens sociológicas do texto literário” (Miranda, 2020, p. 276). Essa recepção superficial e limitante da escrevivência, reduzindo-a fora do eixo da ficcionalidade e da potência do fazer poético, e que muitas vezes se estende à grande parte da produção literária de autoria negra, é atentada pela própria Conceição Evaristo, que é enfática ao pronunciar seu processo de criação “Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso” (Miranda, 2019 *apud* Evaristo, 2007, p. 9).

Do outro lado, Sophia de Mello Breyner Andresen. Nascida no Porto, no ano de 1919, vinda de uma família abastada da velha aristocracia portuguesa e sob os dogmas da moral cristã tradicional. Atravessa a década de 1940 e chega ao final dos anos de 1990 com a publicação de inúmeras obras poéticas, sobretudo na lírica: *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), entre outros, à parte seu percurso nas narrativas infantis e contos. Morre em 2004 e, durante essa longa trajetória, sua vida funde-se aos acontecimentos

literários e políticos que atravessam Portugal no século XX. Contemporânea aos conhecidos poetas portugueses Jorge Sena e Eugénio Andrade, amiga do brasileiro João Cabral de Melo Neto, integrante da geração que publicou na *Cadernos de Poesia* (1940-1942). Se a poesia esteve sempre presente, a intervenção cívica é outro marco em sua biografia, pela deliberada oposição contra o Estado Novo de Portugal, tornando-se deputada da Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista após a Revolução de Abril no ano de 1974. Em 1999, é laureada com o Prémio Camões.

Entre Conceição Evaristo e Sophia de Mello Breyner Andresen, o signo da diferença pulsa: espaços e tempos distintos, origens e vivências distantes, poéticas em desalinho. Mas, entre elas, está o mar, símbolo potente da travessia a qual deflagará mudanças profundas na ordem mundial – a colonização, o imperialismo, o escravismo. Além dele, a poesia, sentida como presença imanente, e vislumbrada em seu potencial de agente de mudança.

Nessa pequena margem de aproximação, mas, acima de tudo, atenta as diferenças é que esta pesquisa emerge. Nela, tem-se como objetivo central investigar os diferentes estágios que perfazem a construção da voz lírica na poesia de Conceição Evaristo e Sophia de Mello Breyner Andresen à medida que essas subjetividades poéticas atravessam os espaços mar e, depois, cidade. Partimos do pressuposto de que voz lírica é moldada em consonância a um projeto estético-político originário, adjacente e transmutado por uma imagética inicial, o mar, assim como toda a poética de águas que ele suscita. Nesse estudo comparativo, tomamos a imagem do mar como elemento comum, primário e divisor das poéticas trabalhadas, uma vez que tal figuração reverbera em significados e desdobramentos distintos na tradição literária portuguesa e na poética afrodiaspórica, dentre o mais recorrente: para a primeira, a abertura de um espaço de identificação do povo luso, como pátria, e, para a segunda, também a construção da identidade, diaspórica, mas sob o signo do trauma da viagem negra.

Para o *corpus* do nosso trabalho, selecionamos os poemas presentes em duas obras de Sophia Andresen: *Dia do mar* (1947) e *Mar novo* (1958) – livros que, na poética andresiana, marcam um processo de transição de suas temáticas – e o livro de poemas de Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Esta obra de Evaristo é, até o momento, sua primeira e única incursão no gênero lírico. Atento a tal fato e reconhecendo a extensão da obra de Andresen, que atravessa cinco décadas de produção, a pesquisa procura equilibrar os dois referenciais através de uma seleção quantitativa equivalente do número de poemas a serem analisados em cada capítulo, sempre privilegiando, dentro dessas escolhas, uma linha narrativa que evoque a progressão orgânica da construção da voz lírica em seus caminhos, ora rentes ora distantes das águas.

Por sua vez, a assimetria temporal das publicações de ambas as escritoras, ainda que sobressalente, não se mostra um obstáculo para o estudo. De certo, impulsionam um olhar analítico das próprias implicações do tempo-espaço histórico dentro de uma lógica interna do tempo-espaço do poema e, por extensão, da própria tradição ou das influências literárias em que Evaristo e Andresen perfilam seus respectivos projetos de escrita.

O encaminhamento da pesquisa dar-se-á a partir da leitura, em capítulos temáticos, dos poemas de Sophia de Mello B. Andresen e Conceição Evaristo, priorizando um estudo rigoroso da composição dos textos selecionados: seus elementos estilísticos, referenciais temáticos, construções semânticas. A partir desses elementos intrínsecos da forma poema, estabelecemos um escopo estético-político dessas autoras em consonância com a realização literária analisada.

A leitura do *corpus* não é guiada por uma busca de pontos em comuns no processo de formação dessas subjetividades poéticas. Entende-se que, à imagem central que atravessa o trabalho – o mar e suas ramificações –, formas diferentes de leituras devem ser adotadas uma vez que as tradições, as filosofias, conhecimentos e estéticas afrodescendentes contrastam com a dos povos europeus. Tendo ciência da autonomia literária da obra, mas entendendo-a como intrinsicamente ligada a um construto histórico, observa-se a importância e o cuidado de tratar as poéticas de Evaristo e Andresen com arcabouços teóricos diferenciados.

Assim, a tese abraça um *corpus* eurocêntrico na leitura da poesia de Sophia, com ênfase em estudos da tradição lírica moderna europeia, aludindo aos estudos de Theodor Adorno, Alfonso Berardinelli, Walter Benjamin e nomes significativos do cânone português, como Eduardo Lourenço, para dispor sobre as particularidades de momentos decisivos da nação portuguesa e de sua identidade. Por sua vez, referências afrodescendentes, a citar Édouard Glissant, Leda Maria Martins e o próprio trabalho teórico de Conceição Evaristo, impulsionam a análise aprofundada das composições de *Poemas da recordação e outros movimentos*. Entretanto, a pesquisa não se isenta de estabelecer um diálogo entre ambos *corpus* quando a emergência de significados dentro dos textos nos guiar para uma aproximação ou comparação.

Nesse trilhar das sujeitas líricas entre mares e cidades, a tese procura identificar os caminhos estéticos que coadunam para a construção de vozes líricas subjetivas que, pressupomos, renovam-se ininterruptamente, a fim de refletir um projeto político de ideário de nação/coletivo. Cabe ressaltar que atribuímos uma marcação feminina à subjetividade poética. Em Conceição Evaristo, essa escolha explica-se pela elucidação, ponto de partida, com que a escritora situa a escrevivência: a experiência da mulher, negra. Com a poética de Andresen, tivermos que deliberadamente tomar partido de um eu poético feminino, uma vez que a

centralidade e individualidade do *eu*, em 1ª pessoa do singular, deu-nos pouca margem de abertura para uma marcação de gênero mais explícita.

Trabalhar com a poesia, consubstanciada na forma poema, leva-nos a perscrutar as características que acentuam o gênero lírico e, dentre elas, a maior: a pungência de sua subjetividade sobre os demais gêneros literários. Por isso, o primeiro capítulo, “Eu-nós: a formação da subjetividade e seu reflexo no gênero lírico”, procura afastar a lírica do paradigma de pura subjetividade, buscando entender como esse o processo de formação da sensibilidade humana se deu de forma ativa e como ele se estende ao reflexo lírico. Dialogam, nesse capítulo, as considerações de Hegel e Marx sobre a conquista da fruição estética (símbolo da conquista dessa subjetividade) advinda de uma longa educação dos sentidos pela efetivação do trabalho, e o pensamento de Frantz Fanon, Grada Kilomba, Neusa Santos Sousa e Sueli Carneiro, contrapondo-os na aguda observação de que aos corpos e subjetividades negras impôs, pela afirmação branca, a negação de subjetividades negras. Essa conflagração discursiva incidirá, naturalmente, em visões distintas sobre a arte e, de nosso interesse, sobre as próprias mutações e discordâncias sobre o gênero lírico, ganhando destaque as colocações de Audre Lorde, Alfonso Berardinelli, Denise Ferreira da Silva, György Lukács, Michel Collot, Theodor Adorno.

No segundo capítulo, “O mar: entre traumas e tradições, projetos e projeções”, selecionamos a primeira parte do livro *Poemas da recordação e outros movimentos* e o livro *Dia do mar* para objeto de análise. Na lírica de Conceição Evaristo, o fundo dos oceanos e seus grilhões é a imagem que desperta a voz lírica para ressignificar e invocar uma nova mitopoética, capaz de aflorar o surgimento de uma voz coletiva transversal. Na poética inicial de Sophia Andresen, presenciaremos o transe imobilizador do movimento das águas, refletindo o idílio e o desejo de renascer distante de um mundo apartado e sob os efeitos do pós-guerra.

E o terceiro capítulo, “Interlúdios: nas vielas da cidade, vozes-combates”, substituirá o movimento das ondas dos oceanos pelo andar da voz lírica nas ruas da cidade, para além-mar. Elegemos, nessa parte, a terceira seção de poemas do livro de Conceição Evaristo, em que a voz poética projetará um olhar panorâmico nas miudezas do cotidiano, e estabelecerá o choque entre a inocência e a violência, a brincadeira e a brutalidade, dentro de espaços urbanos relegados, compondo uma voz-denúncia das mazelas sociais. *Mar novo*, livro selecionado para análise referente à Sophia, transicionará a projeção do anseio natural perdido à visão da cidade e, conforme os passos poéticos, firmar-se-á, diante da recusa, do nojo e o desapossamento, uma voz poética de combate aos ditames totalitários do Estado Novo português.

1 CAPÍTULO 1 – EU-NÓS: A FORMAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E SEU REFLEXO NO GÊNERO LÍRICO

Há de se considerar um desafio a abordagem da poesia lírica. Desde sua conceituação, passando pelas características inerentes a este gênero literário – das inúmeras citações ao seu hermetismo ou ao seu traço personalíssimo – o estudo da lírica mostra sua face complexa e multifacetada, que, ao longo do tempo, recebeu de poetas e estudiosos inúmeros registros do que é, que abrangem desde imagens sugestivas e metáforas amplas a definições redutoras.

De caráter por vezes tão contraditório, o discurso sobre a lírica, como anuncia Alfonso Berardinelli (2007), ganha tons de “entretenimento infinito”, eleva-a a uma espécie de entidade indefinível cuja suposta qualidade indeterminável lança a poesia uma espiral de discursos ininterruptos que pouco dizem sobre si. Como revela o autor italiano:

Com ar de dizer a coisa essencial, não dizem senão isto: a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia. Esse beco sem saída sugere ao menos uma coisa interessante: que, quando temos de lidar com uma poesia que seja poesia, esse reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente (Berardinelli, 2007, p. 14).

O universo de abstrações e imprecisões que afetam o gênero lírico são impulsionados pelo próprio teor das revelações que marcam o processo da criação poética, encarada ora como a velha máxima da inspiração, como sonho, ora como fruto de um máximo rigor estético, por vezes ato epifânico. Corroborando com a aura personalíssima e alheia da lírica, entre tantas citações distintas do fazer poético especialmente que tange a criação de um poema, está o pensar do poeta espanhol Federico García Lorca que brava “O poeta que vai fazer um poema (sei-o por experiência própria) tem a vaga sensação de que vai para uma caçada noturna, num bosque longínquo. Um medo inexplicável rumoreja no coração” (Lorca, 1960, p. 77 *apud* Reis, 2015, p. 306).

Mais ainda: à parte das inúmeras passagens que permeiam os sentidos/sentimentos de criação da poesia lírica, Carlos Reis (2015) atém-se a um ponto relevante: a discussão da natureza funcional pronunciada no texto lírico, podendo ser entendido “como motivo de edificação cívico-moral e como fator de evasão; como instrumento de refinamento linguístico e como aspiração ao absoluto, como arte requintadamente superior e como acto ideologicamente empenhado” (Reis, 2015, p. 209). Naturalmente, a ideia de atribuir uma suposta função da lírica, ao mesmo tempo que é identificada pelo teórico Carlos Reis, é

relativizada – assim como por quem escreve. Mas não deixa de nos escapar a observação de que se fundem as qualidades substanciais da lírica aos próprios pressupostos utilitários, premente a um determinado contexto histórico-cultural, ainda não de todo transitório. “Edificação”, “aspiração ao absoluto”, “refinamento linguístico”, “evasão”, “ato” são termos que traduzem uma relação sensorial e cognitiva do sujeito poético com o mundo, marca a impressão de um conhecimento propiciado pela poesia.

Se o discurso da/sobre a lírica é grifado por uma densa névoa de suas fronteiras, cabe procurarmos – ainda que cientes dessa dificuldade – bases seguras para o tratamento desse objeto. E se existe uma certeza que tange o tratamento desse gênero literário, está, pois, na sua ligação evidente com a centralidade do sujeito poetante. Traduzido nas poucas e potentes palavras que György Lukács legou ao gênero lírico, “a subjetividade do poeta tem na lírica um significado específico, que é o fundamento deste gênero artístico” (2011, p. 246). Como resultado dessa centralização da subjetividade da lírica, a marca subjetiva alastra-se em todo o plano temático e técnico-compositivo do texto lírico, como também se concretiza um processo de interiorização do sujeito poético, este eminentemente egocêntrico.

Não que os demais gêneros literários estejam isentos de uma subjetividade latente. Lukács é vocal em afirmar que momentos subjetivos existem no drama e na épica, sobretudo neste último, “fortemente determinado pela subjetividade do artista enquanto sujeito da narração” (2011, p. 245). Nem tampouco, a lírica ausenta-se de traços objetivos, uma vez que ela também é produto reflexivo de uma realidade que existe independente de nossa consciência, como observa o teórico húngaro. Contudo, é no gênero lírico que a característica subjetiva adquire uma função qualitativamente diversa em comparação com os demais gêneros literários, sobretudo, é essencialmente na lírica que a subjetividade emerge como centro sensivelmente poético.

Assim, a subjetividade é o que se percebe de modo imediato ao nos depararmos com a poesia. Impressões, sensações, sentidos são os primeiros a se revelarem nesse gênero literário. García Lorca, novamente, ao refletir sobre o processo de interiorização lírica, na obra de Góngora, institui os sentidos como fator primário para tal. Declara, pois:

Um poeta tem que ser professor dos cinco sentidos corporais. Os cinco sentidos corporais por esta ordem: vista, tacto, ouvido, olfacto e gosto. Para poder ser dono das mais belas imagens tem que abrir portas de comunicação em todos eles e com muita frequência há-de sobrepor as suas sensações e também disfarçar as suas naturezas (Lorca, p. 70-71 *apud* Reis, 2015, p. 315).

De modo antagônico, a mesma acuidade dos sentidos do qual García Lorca enfatiza, a ciência dessa apurada sensibilidade e a capacidade de tornar a autorrepresentação da interioridade subjetiva como ação poética são fatores que alicerçam na configuração desse gênero, abrem margem para o espaço vago das imprecisões e das proposições tautológicas a qual Alfonso Berardinelli aludiu no início do texto. Pensemos isto porque entramos em um campo em que o que está sendo analisado não é apenas a poesia em si, mas o fundamento unívoco o qual a diferencia e a caracteriza marcadamente – a subjetividade, tão austera e dada a armadilhas quanto. Se García Lorca observa que ao poeta cabe apurar todos os sentidos, cabe perscrutar os processos/as bases de formação dessa sensibilidade – tão central à lírica – e sua relação intrínseca com a arte.

1.1 TRABALHO E HUMANIZAÇÃO: A CONQUISTA DA SENSIBILIDADE HUMANA

Na vastidão do pensamento hegeliano e marxista, tenhamos um vislumbre do processo de formação da sensibilidade humana e sua relação com a arte, sempre atentos à ponderação de não tomar o processo como universal totalizante. Ana Cotrim (2015), em sua tese de doutorado *Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística*, observa que dentre os inúmeros temas que envolvem a estética e a fruição artística, talvez, o mais elementar seja o modo como a sensibilidade é contemplada. A partir de uma questão central, o interesse na “formação dos cinco sentidos na relação com os objetos criados pela atividade humana” (Cotrim, 2015, p. 18), Cotrim dirige seus estudos ao teórico Karl Marx, que enxerga o processo de formação dos sentidos oriundo de uma humanização da natureza por meio do trabalho.

À pesquisa, interessa-nos compreender como o processo de subjetivação, nervo central do gênero lírico, encontra suas bases em uma realidade objetiva, partindo de uma abordagem dialética sujeito-objeto para uma consideração mais geral e rica da formação da sensibilidade do gênero humano. Introduzimos a concepção do filósofo germânico Friedrich Hegel somando, a partir de sua perspectiva crítica, o pensamento de Karl Marx de modo a evidenciar as relações entre a sensibilidade e a concepção de arte nestes dois teóricos.

No complexo sistema hegeliano, o idealismo de Hegel concebe que a essência do Espírito comporta um automovimento em direção a uma tomada de consciência de si. Todo esse deslocamento que leva o Espírito a uma autoconsciência é permeado de momentos de objetivação, ou seja, o momento em que o Espírito se faz coisa no mundo. Como resultado

dessa objetivação, os objetos tornam-se a exteriorização da consciência de si do Espírito. Conforme analisa a pesquisadora Ana Cotrim (2015, p. 21), o que importa é “precisamente esse momento de objetivação, já que ele é ato engendrador da objetividade e da sensibilidade”.

Com efeito, Hegel estabelece que as construções de caráter humana são necessariamente “seres espirituais”, movimentos de exteriorização que levam ao automovimento do pensamento. Karl Marx, nos *Manuscritos econômicos-filosóficos*, ao atribuir as contribuições de Hegel, assinala:

A grandeza da “*Fenomenologia*” hegeliana e de seu resultado final – a dialética, a negatividade enquanto princípio motor e gerador – é que Hegel toma, por um lado, a autoprodução do homem como um processo [...]; é que compreende a essência do *trabalho* e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como resultado de seu *próprio trabalho*. O comportamento *efetivo, ativo* do homem para consigo na condição de ser genérico, ou o acionamento de seu ser [ser genérico] enquanto um ser genérico efetivo, isto é, na condição ser humano, somente é possível porque ele efetivamente expõe (*herauschafft*) todas as suas *forças genéricas* – o que é possível apenas mediante a ação conjunta dos homens, somente enquanto resultado da história [...] (Marx, 2004, p. 123).

Na passagem acima, Marx (2004) atribui a Hegel seu mérito primordial: enxergar o trabalho humano como base da autoprodução do indivíduo, tornar-se *ser*. Isso porque, no processo de objetivação, resulta em uma efetiva produção ativa de indivíduos efetivos. Como declara Cotrim, em sua análise:

Esse resultado é também compreendido como produto da ‘ação conjunta dos homens’, portanto socialmente, como exteriorização de forças genéricas, que existem como forças do gênero humano; por conseguinte, ‘somente enquanto resultado da história’. Nessa medida, a própria humanidade efetiva, assim como a natureza humanizada, é entendida em Hegel como produtos históricos, engendrados pela atividade social (Cotrim, 2015, p. 21).

Contudo, como declara Marx, o pensamento de Hegel esbarra no próprio abstracionismo ao qual ele é refém, uma vez que todo esse movimento de exteriorização, de objetivação do trabalho humano, serve com o propósito unilateral para uma etapa da atividade espiritual, estágio para o aprimoramento da essência na concepção integrante do Ideal Absoluto. A objetividade, no sistema hegeliano, apresenta-se nos seguintes termos para György Lukács:

O conceito hegeliano de objetividade, porém, é idealista; por sua essência mesma, é uma objetividade de natureza espiritual, mental. O conceito básico da dialética objetiva de Hegel é, portanto, internamente contraditório (como gostam de dizer os húngaros, é um férreo anel de madeira). É consciência, mas não consciência do

sujeito, do homem; para conferir-lhe um portador, portanto, Hegel tem que inventar o Espírito, o Espírito do Mundo, ou seja, aquele princípio que, embora de natureza espiritual e mental, existe ao mesmo tempo independentemente de toda consciência subjetiva humana e é até mesmo o criador da consciência humana. Esta mistificação tem como consequência que a filosofia hegeliana, que se apresenta com a pretensão de apreender a realidade objetiva em sua autêntica essência, acabe se perdendo num misticismo religioso (Lukács, 2011, p. 58).

Para Hegel, a atividade de autoprodução humana é alienada, posto que sua existência é subjugada a um espiritual abstrato. Assim, Marx observa que Hegel enxerga o sujeito como “somente o homem *abstratamente* concebido é gerado por meio da abstração” (2004, p. 125). O indivíduo, assim, não é tomado como sujeito único, de sua objetivação, mas como momento de essência humana abstrata; seu trabalho não resulta em uma humanização/sensibilização de suas potências, mas meio motor de realização de um sujeito único, abstrato, de alcunha mística.

O abstracionismo da ideia de Hegel torna até mesmo o momento de exteriorização do Espírito, algo necessário, em negatividade, momento de estranhamento, de coisidade da essência humana – tomada como espiritual, abstrata. O único fim ao processo de objetivação, ser posto objeto no mundo, é direcionar as etapas do movimento interno da consciência. Sucintamente, a necessidade de, pela exteriorização de si (abstrato) – no objeto (concreto), reconhecer-se de si no outro de si que foi objetivado. Nas palavras de Cotrim (2015):

Vemos assim o estatuto negativo que tem para Hegel a objetividade em geral, como sinônima de estranhamento, e a particularidade da natureza como exteriorização, que se constitui como pura negatividade. A objetivação carrega um sentido positivo, em todo caso, como movimento da consciência-de-si em direção a si mesma, e, mesmo no que tange ao primeiro ato, de intuição da natureza, há também o sentido positivo de, primeiro, inaugurar o automovimento e, segundo, confirmar a essência abstrata, espiritual do verdadeiro ser. Mas, segundo Marx, no pensar especulativo, assim como o caráter propriamente *objetivo* dos objetos é negatividade, a natureza como tal, em sua essência sensível, é *nada* (Cotrim, 2015, p. 30).

Como crítica ao pensamento hegeliano, Marx enxerga que a ideia de um ser abstrato promove a incapacidade de este dotar-se de qualidades sensíveis. A aquisição de uma sensibilidade, como veremos na perspectiva de Marx, dar-se-á pela apropriação humanizada da natureza pelo trabalho, não no caminho de uma consciência estranhada fora-de-si.

Trazendo esta discussão para o campo da arte, as contribuições de Hegel encontram-se, sobretudo, compiladas nos seus escritos de *Estética*. Ao movimento de exteriorização da consciência do Espírito, a arte desponta para o filósofo alemão como o primeiro estágio de afirmação do Espírito Absoluto, fase inicial de exteriorização, que depois será superado pela religião e, por fim, pela filosofia. Como passo inicial de automovimento do Espírito em direção

a uma consciência-de-si, a arte é uma manifestação objetiva e sensível do Espírito, etapa de objetivação que dá a conhecer os homens sua essência efetiva.

Como disserta o pesquisador Celso Frederico (2013):

No difícil e obscuro sistema hegeliano, a arte é, simultaneamente, uma manifestação que torna o Espírito consciente de seus interesses e um modo através do qual o homem diferencia-se da natureza, situa-se em face de seu próprio ser, faz-se objeto de contemplação, exterioriza-se, desdobra-se, projeta-se representasse a si próprio e, assim, toma a consciência de si. Para o homem, a arte é uma forma de conhecimento e uma afirmação ontológica. Portanto, diversamente da indiferença dos objetos naturais, os objetos artísticos são possuidores de um conteúdo, de um sentido, posto objetivamente pelo artista e aceito subjetivamente pelo receptor (Frederico, 2013, p. 27).

Hegel, assim, confirma a inteligibilidade da arte, afasta-a de um irracionalismo entretido e, apesar do “invólucro místico” como alude Frederico (2013), o trabalho artístico é posto como detentor de um caráter histórico e social, posto que é exteriorização do ser no mundo. Sobretudo, a perspectiva de Hegel é fundamental ao defender um caráter humano da arte, meio o qual afasta o indivíduo de permanecer em um estado natural.

Vemos, aqui, a recusa de Hegel ao belo natural, estágio carente de essência espiritual humana, tomado como um sensível imediato, “impuro”. Em contraponto ao belo natural, está o belo artístico, dotado de ideia, essência que se figura sensivelmente. Nas palavras de Hegel, na *Estética*:

A obra de arte se oferece à apreensão sensível. Ela é apresentada para a apreensão sensível, exterior ou interior, para a intuição e a representação sensíveis, tal como a natureza exterior que nos rodeia ou como nossa própria natureza sensível interior. [...] Não obstante, a obra de arte enquanto objeto sensível não é apenas para a apreensão *sensível*, mas a natureza de sua posição é tal que ela, enquanto sensível, é ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Ele deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação (E. I., p. 56 *apud* Cotrim, 2015, p. 38).

A figuração de uma sensibilidade artística é importante para um fim: a exposição da verdade, que, na arte, dá-se através da “contradição reconciliada entre mundo efetivo e espiritual” (Cotrim, 2015, p. 37). Ou seja, à arte é atribuída uma função mediadora a qual constituindo-se como uma atividade sensível destituída aos nossos sentidos dirige-se a um passo maior, ao interesse do ideal do Espírito.

A arte, como a filosofia, também é uma busca espiritual da verdade, mas, diferentemente desta, a arte possui um aspecto sensível imediato, pois opera nas coisas materiais. Mas, por ser uma união do espiritual com o sensível, a matéria da arte não

pode ser o sensível imediato, mas sim o sensível no “estado da idealidade”, em sua condição de sensível espiritualizado ou de espírito sensibilizado. [...]

Tendo por função tornar o Espírito acessível à nossa contemplação, a arte se impõe como uma forma especial de conhecimento, como uma tomada de consciência do Absoluto a partir do sensível. Através dela, o homem exercita a sua liberdade deixando de ver a exterioridade como mera exterioridade. Com a representação artística, ele se reconhece em suas obras ao vê-las como um resultado de sua atividade consciente (Frederico, 2013, p. 29).

A partir das palavras de Celso Frederico, observamos que, mais uma vez, em um caminho de pensamento que se dirige a um processo complexo e dialético de reconciliação entre objetividade e sensibilidade, há a preponderância ontológica do Espírito. Na medida em que há o avanço em reconhecer o caráter sensível necessário ao trabalho artístico pelo conteúdo que ele expõe, muito da atividade humana sensorial perde-se por um mero reflexo da ideia absoluta, reduzindo, por conseguinte, a própria objetividade real quanto o processo histórico. Como atém-se Ronaldo Reis (2018):

Se não restam dúvidas que a Estética de Hegel representou um significativo passo em direção à compreensão científica da sensibilidade e, por extensão, do fenômeno artístico, não menos verdadeiro é que ao não levar em conta a práxis humana, tais concepções deram margem ao esquematismo teológico das academias artísticas burguesas do século XIX (Reis, 2018, p. 20).

Posto o objetivo de situarmos a sensibilidade dentro de um espectro de objetivações e da práxis, enxergamos que, na perspectiva de Hegel, a própria atividade prática do trabalho é concebida de maneira abstrata, espiritual, forma de exteriorização e afastamento da natureza em direção a um saber, este cada vez mais autoconsciente e abstrato. Logo, no viés da subjetividade, a arte situa-se prioritariamente como espiritual ao invés de potencializar a natureza dos sentidos.

Como observa acertadamente a pesquisadora Ana Cotrim (2015), em Hegel a arte vale mais pela ideia que se apresenta na forma sensível. Entretanto, dentro de seu quadro de automovimento da consciência do Espírito, Hegel é categórico em afirmar a posição introdutória da arte para o objetivo tal, e a demanda da sensibilidade é prova incontestável desse momento inicial de baixa determinação do Espírito.

A necessidade da sensibilidade para a tomada de consciência de si é o que denota esse momento pouco desenvolvido da determinação. Aquilo que representa para a arte a sua perfeição é imperfeição do ponto de vista do espírito: assim como a objetividade sensível deve ser suprasumida no interior do movimento do espírito, assim também essa forma específica de sua manifestação (arte, ideia no sensível) deve ser superada no decorrer do movimento de sua autoconsciência (ou, em termos humanos, no decorrer da história) (Cotrim, 2015, p. 30).

Se a arte compete a alcunha de um estágio preliminar de conhecimento, Hegel, preso em seu abstracionismo, defende uma superação da arte, uma vez que esta, embebida em sensibilidade objetiva, exteriorizada, é forma inadequada da essência da realidade se comparada à distante liberdade provinda do abstratamente espiritual. Tal superação dar-se-á por outras formas de consciência humana distinta da arte para se chegar ao ideal absoluto, puro pensamento sem exteriorização. Como constata Celso Frederico:

A exigência da forma espiritualizada de expressão e a necessidade de exprimir o absoluto além das limitações de sua manifestação sensível apontam para a necessidade de superação da arte. Por isso, no segundo momento do sistema hegeliano, a intuição sensível fornecida pela arte dá lugar a uma forma mais elevada de consciência para que o homem possa afirmar a verdade: *a religião*, momento que efetua a passagem para a representação do absoluto. Finalmente, no terceiro momento do sistema, surge triunfante *a filosofia*, a forma suprema e livre da manifestação do Espírito, que supera a religião: enquanto nesta a verdade anuncia-se sob a forma de representação por imagens, na filosofia a verdade é plenamente refletida pelo pensamento puro, que tudo cria a partir de si, dispensando a referência à exterioridade (2013, p. 30).

Naturalmente, a contribuição do pensamento hegeliano, sobretudo no campo da estética, estende-se a discussões muito maiores e mais aprofundadas que aqui não nos alongamos, visto que nosso escopo se concentrou na objetivação do sensível. E se vimos que os momentos de objetivação do Espírito engendram construções humanas como a sensibilidade, a arte – objeto dotado de uma verdade sensível – por sua exata sensibilidade revela, dentro do sistema historicizante de Hegel, apenas uma penumbra insólita do Espírito, estágio a um fim maior.

Apesar desse avanço, mantemo-nos ainda em um campo instável para a compreensão de uma real dialética da sensibilidade e, assim, pensarmos seu reflexo na lírica. Para tais inquietações, encontramos respostas nas considerações do filósofo Karl Marx (2004), a partir de suas críticas aos limites do pensamento hegeliano.

Ao contrário de Hegel, Karl Marx nunca chegou a compilar em um livro, ou ao menos em um texto acabado, seus apontamentos sobre a estética, a arte ou precisamente ao problema da literatura. Suas consideráveis contribuições no campo estético encontram-se dispersas, como aponta Lukács (2011), em cartas, passagens, trechos extraídos de trabalhos dedicados a diversos assuntos, os quais acabam por apontar problemas relacionados à literatura. Decorrentes desses apontamentos, autores posteriores de tendências marxistas alinharam o pensamento marxiano ao tratarem de temas estéticos e literários.

O húngaro György Lukács é um dos teóricos que se sobressaiu ao apreender uma unidade sistemática do que Marx concebeu sobre arte e literatura. Trabalhando em conjunto com o filósofo e crítico de arte soviético Mikhail Lifshitz, no Instituto Marx-Engels, estes dois autores “dedicaram-se a estudar e organizar os textos de Marx, e estiveram entre aqueles que primeiro leram e trouxeram a público os Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844” (Cotrim, 2015, p. 9). Dessa atuação conjunta, “o resultado ideal mais relevante deste processo de esclarecimento foi o reconhecimento da existência de uma estética marxista, autônoma e unitária” (Lukács, 2011, p. 25).

Interessa-nos aqui, perante essa breve introdução, é que a partir da atuação de Lukács e Lifschitz chega a nós os *Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844* ou *Manuscritos de Paris*, texto que norteia uma discussão e entendimento sobre a sensibilidade humana “no ambiente mais amplo da discussão sobre natureza e humanização” (Cotrim, 2015, p. 13) e, ademais, como essa sensibilidade se permuta em um processo dialético de objetivação, exteriorização.

Em “Apresentação” à edição dos *Manuscritos*, Jesus Ranieri (2004) atenta que, pela primeira vez, Marx posiciona de forma central o lugar do trabalho como efetivador do ser social, o percurso do fazer-se a si mesmo do indivíduo por meio do trabalho humano e, como consequência, a sua efetivação como ser genérico. Ao observar que todo trabalho engendra um valor, pois é exteriorização sensível do potencial humano, o caminho de defesa do filósofo direciona-se a uma emancipação do ser, “a base para sua legitimação é aquela solidariedade que cimenta a continuidade do próprio gênero humano, ou seja, um valor nascido e renascido do trabalho” (Ranieri, 2004, p. 14 *apud* Marx, 2004).

A defesa de uma socialidade e liberdade oriundas da atividade vital humana, nos *Manuscritos*, encontra sua lógica necessária quando a produção capitalista, a posse privatizada, promove o estranhamento do indivíduo com o próprio trabalho e, em extensão, a perda de si mesmo, de sua natureza humanizada. Logo, Ranieri precisamente considera que “a marca maior dos *Manuscritos econômico-filosóficos* está na demonstração do estranhamento genérico do ser humano sob o pressuposto do trabalho subordinado ao capital” (Ranieri, 2004, p. 13 *apud* Marx, 2004). A partir dessas breves considerações, adentramos ao texto.

Em linhas gerais, Marx defende que o processo de objetivação do ser no mundo dá-se na mediação entre o indivíduo e a natureza por meio da sua ação do trabalho, gerando um objeto sensível. A natureza, tomada como o mundo exterior sensível, é a matéria na qual o sujeito

efetiva seu trabalho. Nesse processo de apropriação do mundo externo, Marx defende que a natureza é o “corpo inorgânico do homem”, no sentido de que:

O homem *vive* da natureza significa: a natureza é o seu *corpo*, com o qual ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer. Que a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza (Marx, 2004, p. 84).

Contudo, a apropriação do trabalho do indivíduo do mundo sensível se engendra de tal maneira que, cada vez mais, o trabalho deixa de ser meio de vida em um sentido mais imediato, de subsistência, para alcançar um sentido mais amplo e profundo. O trabalho, ação de exteriorização do ser no mundo, torna-se atividade humana vital. Marx, assim, observa que “o homem faz da sua atividade vital mesma um objeto de sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente” (2004, p. 84). Na perspectiva marxiana, a consciência não é algo dado, predecessor ao indivíduo, ela é resultado direto e concomitante do agir do homem no mundo, é produto da sua atividade vital. Em termos mais precisos, o ser determina sua consciência por meio de seu trabalho e, assim, faz-se sujeito livre.

Naturalmente essa produção, a troca com a natureza, não é exclusividade da espécie humana. Também faz os demais seres. Mas há uma distinção prioritária que definirá a essência humana. Assim, Marx toma:

[...] É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz sua natureza inteira; [no animal], o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência da espécie à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (Marx, 2004, p. 85).

Da passagem acima, retiramos dois pontos essenciais. O primeiro, revela que não apenas a espécie humana constrói a si ao construir o seu mundo externo sensível como também reproduz para a sua espécie. No pensamento de Marx, isso torna o indivíduo um ser genérico, uma vez que este, ao elaborar sua natureza inorgânica, relaciona-se com o “gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico” (Marx, 2004, p. 85); seu trabalho e o produto dele só pode ser/pertencer para o homem mesmo.

Logo, o indivíduo é ser natural: de um lado atua forças vitais – tomadas como *pulsões* – que o tornam um ser ativo; por outro lado, enquanto ser natural (corpóreo, sensível e objetivo), o indivíduo torna-se um padecedor, no sentido de que suas *pulsões* – que existem independente dele – torna-o dependente e limitado. Porém, a efetividade do ser no mundo, por meio do trabalho, transforma tais limitações em objetos de seu ser, de sua manifestação de vida para si e sua espécie. Transforma-se, assim, o homem não apenas em ser natural, “mas em ser natural humano, isto é, ser existente para si mesmo, por isso, *ser genérico*, que, enquanto tal, tem de atuar e confirmar-se tanto em seu ser quanto em seu saber” (Marx, 2004, p. 128).

Vemos, portanto, que a objetivação do ser no mundo, em Marx, é fator necessário para seu desenvolvimento como tal. Diferente de Hegel, que enxerga a exteriorização como um passo negativo, mas necessário para o automovimento do Espírito Absoluto, Marx observa que:

Um ser que não tenha sua natureza fora de si não é nenhum ser *natural*, não toma parte na essência da natureza. Um ser que não tenha nenhum objeto fora de si não é nenhum ser objetivo. Um ser que não seja ele mesmo objeto para um terceiro ser não tem nenhum ser para seu *objeto*, isto é, não se comporta objetivamente, seu ser não é nenhum [ser] objetivo.

Um ser não-objetivo é um *não-ser* (Marx, 2004, p. 127).

Em suma, Karl Marx enxerga a objetivação, a capacidade humana de construir objetos de sua sensibilidade, como requisito essencial da emancipação do ser como tal, indivíduo humanizado. Se um ser não é sensível, efetivado, se ele existe apenas como abstração ele é não-ser. Ademais, vale ressaltar que Marx dispõe que, uma vez que o indivíduo longe de abstrações assenta suas forças essenciais em objetos sensíveis de seu padecimento, mediante exteriorização, dá-se não apenas o assentar de um mero sujeito, mas a subjetividade de forças essenciais objetivas.

Na máxima sintética do filósofo alemão, “ser sensível é ser padecente” (Marx, 2004, p. 128). Isso significa que a carência humana, o ato de padecer torna este ser um apaixonado – o tormento de seu padecer, a servidão para com o objeto leva-o cada vez mais a um processo de desenvolvimento e humanização de suas forças essenciais, de sua natureza. O agir sobre a natureza humaniza a sua própria e reverbera em sociedade efetiva com outros indivíduos, afasta o homem do animal em direção a um ser social. Assim:

Posto que também sou *cientificamente* ativo etc., uma atividade que raramente posso realizar em comunidade imediata com outros, então sou ativo *socialmente* porque [o sou] enquanto *homem*. Não apenas o material da minha atividade – como a própria língua na qual o pensador é ativo – me é dado como produto social, a minha *própria* existência é atividade social; por isso, o que faço a partir de mim, faço a partir de mim

para a sociedade, e com a consciência de mim como um ser social (Marx, 2004, p. 107).

Afora a ênfase que Marx faz ao ser como ser genérico na passagem anteriormente citada, recorremos novamente a ela para destacarmos um segundo ponto importante para discussão. Não apenas Marx toma o indivíduo como alguém que sabe “produzir a medida de qualquer species”, como também o faz “segundo as leis da beleza”. É nessa última passagem que nos concentramos a fim de envolvermos a própria questão da arte.

Vimos que, distante de Hegel e seu idealismo, a essência humana é moldada no mundo objetivo, na exteriorização de objetos. Nesse prisma, decorre naturalmente a tendência de considerarmos que um aspecto como a beleza, para Marx, não é moldado como dado natural, é algo que constrói seu sentido mediante o trabalho humano. Nas palavras do autor:

Consequentemente, nem os objetos humanos são os objetos naturais assim como estes se oferecem imediatamente, nem o sentido humano, tal como é imediata e objetivamente, é sensibilidade humana, objetividade humana. A natureza não está, nem objetiva nem subjetivamente, imediatamente disponível ao ser humano de modo adequado (Marx, 2014, p. 128).

Assim como o indivíduo é afirmado no mundo objetivo, também seus sentidos o são. Em uma afirmativa mais completa, a construção dos sentidos e da sensibilidade humana é o resultado direto de seu trabalho de apropriação do mundo efetivo. Mais uma vez, Marx é enfático em vislumbrar o protagonismo do indivíduo, figura central e total de todo processo ativo da construção de si, de sua essência humana. Nada é abstração, idealização, nem mesmo a subjetividade do sujeito atuante.

O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações humanas com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgãos comunitários, são no seu comportamento *objetivo* ou no seu comportamento para com o objeto a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade humana; seu comportamento para com o objeto é o acionamento da efetividade humana [...] (Marx, 2004, p. 108).

Percebemos, assim, que a formação dos sentidos humanos não é algo inerente, é construído. Em Marx, não existe uma ideia abstrata de pura subjetividade, nossos sentidos assim como o corpo todo inserem-se dentro de um processo de humanização. Os sentidos tornam-se humanos conforme a criação e apropriação de objetos feitos por humanos. Mais uma vez, vemos que a objetivação é essencial para a cristalização de forças humanas vitais. Sobretudo, o que

queremos destacar é o fato de nossa sensibilidade advir tanto subjetiva quanto objetivamente. O objeto sensível material nada mais é do que reflexo de forças da expressão da subjetividade humana.

Também, é só em termos práticos que um olho, um ouvido, órgãos do nosso sentido imediato, deixam de ser rudes e tornam-se humanos, tidos como órgãos sociais, pois “a atividade em imediata sociedade com outros etc., tornou-se um órgão da *minha externalização de vida* e um modo de apropriação da vida *humana*” (Marx, 2004, p. 109). No processo de formação da subjetividade, os nossos sentidos físicos se alteram à medida que atribuímos inteligibilidade, significação ao objeto. Por sua vez, essa significação só pode ser efetivada no mundo objetivo, como confirmação da própria ação humana. O desenvolvimento dos sentidos humanos é marcado pela migração de uma imediatricidade, uma natureza egoísta para um estágio mais profundo de utilidade humana e social à medida que, em termos práticos, o indivíduo só pode se relacionar humanamente com um objeto se este vem lhe ser um objeto humano, exteriorização de sua carência humana e, por extensão, necessidade genérica, do gênero humano.

Para além dos sentidos físicos, é importante ressaltar a emergência de sentidos novos. Em Marx, estes emergem:

[é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada* (Marx, 2004, p. 110).

Na significativa passagem acima, entendemos que muito da nossa sensibilidade humana subjetiva emerge pela riqueza objetiva da essência humana. É apenas no ato de criação humana, de objetivação, que nossos sentidos adquirem maior completude e, maior ainda: nossa subjetividade é aprimorada na medida em que os sentidos se transformam mediante exteriorização pela práxis, engendrando, assim, novos sentidos tomados como “*sentidos práticos*” ou “*sentidos espirituais*” – sentimentos – a exemplo do amor e da vontade. Marx toma que “imediatamente em sua práxis, os sentidos se tornaram teóricos” (2004, p. 109). Esta afirmação é permeada de entendimento na explicação da pesquisadora Ana Cotrim (2015). Segundo a autora:

O processo de humanização dos sentidos é o processo de criação dos sentidos internos, espirituais, dos quais aqueles não se desvinculam. Um ouvido capaz de apreciar a beleza da música não se cria como cultivo do sentido auditivo isoladamente do engendramento da consciência, da imaginação, dos sentimentos, porque apreciar a música significa diretamente mover os sentimentos e a imaginação. Apreciar a beleza de uma pintura é ao mesmo tempo compreender seu significado, imaginar a história de que ela é um dos momentos, emocionar-se com a cena. Da mesma maneira, a observação científica aprimora não apenas os olhos, mas a visão em conexão imediata com a consciência. Os instrumentos criados como extensão do sentido visual, por exemplo os microscópios e os telescópios, trazem imagens que só fazem sentido ao indivíduo cuja razão científica tenha sido cultivada, de modo que, na sua utilização, confundem-se a ação de *ver* e *compreender* (Cotrim, 2015, p. 98).

A partir da fala de Ana Cotrim, depreendemos que o trabalho – ação vital humana – tem como seu principal produto o próprio ser humano, em sua total dimensão. Reforçando a tese de Marx, que o afastará completamente da ideia do Espírito Absoluto de Hegel, não são forças subjetivas abstratas que geram coisas no mundo, mas sim o fato de o ser humano poder criar coisas objetivas sensíveis – posto que ele é ser objetivo desde a sua natureza – que atuam concomitantemente na formação de sua própria subjetividade enquanto produzem o objeto. A objetivação da essência humana é indispensável “tanto para fazer *humanos os sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural” (Marx, 2004, p. 111).

Os sentidos humanos, e como decorrência a subjetividade humana, aprimoraram-se em uma relação mediada na produção que o indivíduo faz de si e de sua espécie a partir de sua exteriorização no mundo sensível, na apropriação de objetos feito por humanos, revelando sua potência criadora e transformadora. Em decorrência, Marx declara que a “formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (2004, p. 110). Tal afirmação concentra a força do núcleo humano na ontologia marxiana, onde ser e pensar se fazem numa relação mútua.

Não obstante, é pensando na riqueza da essência humana oriunda do longo processo de humanização da natureza subjetiva deste indivíduo e no vasto campo de possibilidades do gênero humano enquanto em conjunto das relações sociais que Marx alerta à necessidade de superação da propriedade privada, do mundo capitalista, para até mesmo podermos recuperar a sensibilidade de nós, já que:

A propriedade privada nos fez tão cretinos que um objeto somente é o *nosso* [objeto] se o temos, portanto, quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado por nós etc. enfim, *usado*.

Embora a propriedade privada apreenda todas estas efetivações imediatas da própria posse novamente apenas como *meios de vida*, e a vida, à qual servem de meio, é a *vida da propriedade privada*: trabalho e capitalização (Marx, 2004, p. 108).

Não nos cabe aqui discutir toda a amplitude da questão da propriedade privada e do trabalho estranhado dentro da obra de Karl Marx, tampouco conseguiríamos, mas é importante trazer o efeito deste conceito para a questão da sensibilidade humana e para o efeito artístico. Se a propriedade privada altera o lugar dos sentidos físicos e espirituais, sendo esses tornados estranhados, se o sentido do ser perde espaço para o sentido do ter e se o indivíduo não se reconhece mais suas forças ativas de produção, naturalmente, haverá um regresso desse processo de humanização a necessidades elementares. Em termos mais precisos, há uma ruptura da vida sensível, uma suspensão dos sentidos tão caros à fruição das artes.

Todo o trabalho de criação humana perde-se, estranha-se, no regime da exploração do trabalho, suas pulsões criativas sensíveis são reificadas sob a forma de mercadoria. Como observa Marx, “o homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum” (2004, p. 110). Ou seja, sob a realidade capitalista hostil, a sensibilidade (sempre provindo de uma materialidade), a potência subjetiva humana se perde no ato imediato de supressão de necessidades elementares.

Assim, é notável que para Marx a concepção de arte vai ao encontro de sua defesa antropológica. De acordo com Celso Frederico (2013), na linha de pensamento da ontologia de Marx, a arte emerge como um desdobramento do trabalho, uma forma tardia de objetivação do ser social, pois afastada da necessidade imediata, a relação do indivíduo com a arte é capaz de moldar-se segundo as tidas leis da beleza, transcender uma realidade imediata em favor da adoção de “anseios subjetivos”, como atenta o autor. Sendo uma nova forma de afirmação das forças humanas, a atividade artística “reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente” (Frederico, 2013, p. 44).

Longe de situar a arte numa posição secundária, de ser um meio aos fins dos desígnios do Espírito, como dispôs Hegel, é importante ressaltar como a arte na perspectiva marxiana ganha amplitude humana essencial e não hierárquica, sendo “inscrita na trajetória real do

processo histórico, na longa luta do homem para lograr o ‘recuo das barreiras naturais’ através do processo civilizatório” (Frederico, 2013, p. 45). Da citação presente, a arte situada dentro de um processo de “avanço civilizatório” e “recuo natural” revela seu caráter antropomorfizado. Semelhante a Hegel, não há espaço, na visão marxiana, para a apreciação desinteressada e passiva de um belo natural. Os sentidos, como analisados, apesar de terem um fundamento natural – reconhecido por Marx como as *pulsões* – adquiriram um longo desenvolvimento social a partir da objetivação do trabalho humano sobre a natureza. Logo, também a arte não pode ser vinculada a essa concepção/conformação naturalista.

Em conformidade à posição ativa do ser, que constrói a si mesmo perante sua atividade, “como atividade prática, a arte é um momento decisivo do processo de autoformação do gênero, de apropriação da realidade e doação de sentido” (Frederico, 2013, p. 53). O que queremos aqui destacar é que ao situar a arte dentro da ontologia marxiana, onde essa revela-se como realização progressiva da essência humana, exteriorização resultante de um processo histórico avançado das forças produtivas, ela atua como uma formadora significativa de sentidos; estes são engendrados mediante apropriação da arte – produto da ação humana e, nesse sentido, humanizadora da sensibilidade objetiva.

E como todos os sentidos, Marx (2004) observa que estes dependem sempre de uma permanente educação, de aprimoramento, de fruição. Nessa linha de pensamento, a atividade artística no universo das proposições marxistas é pensada não apenas como uma das formas de objetivação do ser social em direção a uma humanização, mas também como contraponto à realidade hostil do trabalho, meio essencial de educação dos sentidos em face às potencialidades humanas anestesiadas pelo capital. Afinal, “se a história traduz a luta do homem pelo autocontrole da sua sensibilidade, tudo o que lhe é extensivo [...] se impõe como uma dualidade a ser superada como formas de recuperar a humanidade pilhada pelo trabalho empregado na produção da mercadoria” (Reis, 2018, p. 23).

1.2 DO ATO DE RESIS(EXIS)TÊNCIA EM AFIRMAR-SE PELA NEGAÇÃO: SUBJETIVIDADE E SABERES NEGROS

*O nada e o não,
ausência alguma,
borda em mim o empecilho.
Há tempos treino*

o equilíbrio sobre
 esse alquebrado corpo,
 e, se inteira fui,
 cada pedaço que guardo de mim
 tem na memória o anelar
 de outros pedaços.
 E da história que me resta
 estilhaçados sons esculpem
 partes de uma música inteira.
 Traço então a nossa roda gira-gira
 em que os de ontem, os de hoje,
 e os de amanhã se reconhecem
 nos pedaços uns dos outros.
 Inteiros.

(A roda dos não ausentes – Conceição Evaristo)

Iniciamos o presente tópico com o poema “A roda dos não ausentes”, de Conceição Evaristo, pois este emana em sua fluência lírica o posicionamento de uma voz que se constrói nas agruras do “apesar de”. A negativa, a carência, os pedaços e estilhaços compõem uma poética de reconhecimento da força do vazio e do residual e, apesar disso, há o navegar contra, perfazendo seu canto lírico nas lacunas das ausências e nos silêncios que se fazem presenças e vozes sentidas. Almejamos com a epígrafe que abre nossa discussão expressar que, ao silenciamento e a negação impostos, lugares tomados e histórias negras interrompidas por meio de inúmeros subterfúgios, a poesia faz destes salto para realização plena, mas que não se deixa omitir ou apagar os rastros deixados.

Se nos debruçamos anteriormente em entender o processo de formação da sensibilidade humana mediante seu trabalho, se vimos a longa jornada de conquista de sua humanização e consciência, tais referências perdem-se na irracionalidade e violência dos gestos e dos discursos dirigidos a sujeitos e saberes negros ao longo da história.

Encontramos, pois, aqui apenas o homem na sua imediatez; tal é o homem em África. Logo que o homem surge como homem, põe-se em oposição à natureza; só assim se torna homem. *Mas na medida em que se distingue simplesmente da natureza, encontra-se no primeiro estágio, é dominado pela paixão, é um homem em bruto. É na brutalidade e na selvageria que vemos o homem africano*, na medida em que o podemos observar; e assim permanece hoje. O negro representa o homem natural em toda a sua selvageria e barbárie: se pretendemos compreendê-lo, devemos deixar de lado todas as representações europeias. Não devemos pensar num Deus espiritual, numa lei moral; temos de abstrair de todo o respeito, de toda a eticidade, do que chamamos sentimento, se desejarmos apreendê-lo de um modo correto. *Tudo isto não existe no homem imediato; neste caráter nada se encontra que faça recordar o humano* (Hegel, s/d, p. 218 *apud* Carneiro, 2023, p. 92).

Como afirma Praxedes (2008)², o trecho acima ilustra uma das inúmeras heranças eurocêntricas da filosofia moderna, cuja fala assemelha-se entre tantas outras de filósofos ocidentais do período, como Emmanuel Kant, na reprodução de uma gramática da violência ao tratar uma suposta ausência de humanidade de povos africanos a partir da observância de suas práticas e modelos de vida díspares do padrão europeu. Georg Hegel – influenciador direto na elaboração do pensamento dialético de Karl Marx – não apenas retira a condição de seres humanos aos povos que lá habitam, como também descarta as fronteiras geográficas da África da história universal ao considerar que esta “não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar” (Hegel, 1999, p. 88 *apud* Praxedes, 2008, p. 2).

Irrompe-se extremos e uma cisão incontornável a partir da fala hegeliana: um centro (europeu/ocidental) e uma margem (africana/oriental); um Eu (branco, civilizado, humanizado) e um Outro (negro, primitivo, bestializado); um sujeito (que fala) e um objeto (que é descrito). Acompanha essas dicotomias, uma redução das potencialidades da essência humana, um profundo esvaziamento e recuo de sua omnilateralidade, característica que ao ser confere uma ampla abertura que o preenche em relação à sua realidade exterior, natural e social.

É de Frantz Fanon a reflexão mais poderosa sobre o exercício de pensar uma ontologia sobre as bases do racismo. Em sua célebre obra *Peles negras, máscaras brancas*, o psiquiatra e filósofo antilhano afirma que qualquer ontologia se torna “[...] irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Isso parece não ter recebido atenção suficiente daqueles que escreveram sobre a questão. Existe, na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que impugna qualquer explicação ontológica” (Fanon, 2020, p. 125). A fala de Fanon é preenchida de significados quando este pensa e compartilha sua experiência vivida de negro aos olhos do branco, enclausurado não em uma potencialidade de ser mas na descoberta de si como um objeto, asfixiado em uma “objetividade esmagadora”.

Ao deflagrar os estágios da relação/aceitação de sua negritude em diálogo com a branquitude, o pensamento de Frantz Fanon leva-nos aos meandros do aspecto subjetivo, pois o próprio parte do seguinte questionamento: o que o racismo imposto fez/faz com a subjetividade do sujeito negro? Para responder a tal pergunta, o pensador antilhano examina sua contiguidade – o corpo negro, dispondo que, primeiramente, no mundo branco, o indivíduo de cor dispõe de um conhecimento em terceira pessoa sobre sua consciência corporal. Sua

² Praxedes, Walter. **Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais**. São Paulo: Revista Espaço Acadêmico, 2008.

ciência está sempre sob a via da atividade negacional e da rasura. Paralelo ao signo da negação, Fanon alude a um constante exercício atribuído ao corpo negro em suprir as expectativas do olhar do outro. Ao corpo não basta apenas ser um corpo, ele torna-se um grande compilado de ânsias e responsabilidades a serem suprimidas pela pessoa que o preenche: fetichismo, ancestrais, viagens negreiras, raça, entre tantos outros.

Nesse rastro de pendências, a plenitude de ser e do ser negro é barrada por sua tematização. Como explica Frantz Fanon (2020), o negro está sempre “associado a”, “vinculado a”, aprisionado no desejo e na impossibilidade deste de ser, nas palavras do autor, apenas humano, um homem no meio de tantos. Em certa passagem de *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon declara, perante este aprisionamento das exigências do corpo negro, “me fiz objeto” (p. 128), pois enxerga, na subjetividade da pessoa negra, mecanismos que o levam a um deslocamento real da própria natureza, uma extração do si.

No processo cirúrgico de hemorragia do si, da perda de sua identidade pelo racismo, ocorre a passagem do Eu(negro) tornado Outro/Outra e do Sujeito (negro) transfigurado em Objeto. Se Fanon interroga-se sobre o impacto da subjetividade negra pelo racismo, em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba (2019) questiona o que é ser sujeito. Sua saída está, sobretudo, na linguagem, desde as minúcias da desconstrução linguística à aquisição de sujeito do discurso.

Para esta acadêmica e artista nascida em Lisboa e com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, o momento em que ocorre a virada de objeto para sujeito é o que marca a escrita como ato político. A escrita é o acontecimento chave da recuperação da identidade, o momento de construção de um novo tornar-se sujeito, pois se toma as rédeas da própria narrativa/realidade: “[...] escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (Kilomba, 2019, p. 28).

Se para ser sujeito é preciso ser detentor da fala, da escrita, ao *ser* escravizado compete, então, nesses termos, a alcunha de objeto. Não é arbitrariamente que Grada Kilomba inicia *Memórias da Plantação* trazendo a forte imagem do retrato de Anastácia. A máscara que esta carrega em seu retrato é a simbologia máxima da repressão e do silenciamento impostos aos escravizados, práticas representantes do colonialismo. Como observa a autora, a boca na

estrutura do racismo é um órgão de opressão e censura, mas também de poder, pois viabiliza a quem tem em seu domínio o privilégio de posse e de fala. O diálogo com Fanon é afiado, uma vez que, nas bases de compreensão da dimensão do indivíduo de cor, o autor privilegia a linguagem como elemento fundamental, ao dispor que “falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2020, p. 31).

No movimento de negação da mudez imposta pelo racismo e colonialismo, termos que se mostram inseparáveis, é que Kilomba se apropria da palavra, desvelando suas negações, para pensar a construção do sujeito negro, tendo sempre em mente que “a ontologia, quando se admite de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro já não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco” (Fanon, 2020, p. 125). Assim, a construção do *sujeito negro* faz-se na disparidade da relação estabelecida com o *sujeito branco*, que dita os rumos de tal vínculo.

É sob o viés da negação que se se legitima as estruturas da exclusão racial e se apregoa as marcas da subjetividade negra. Ainda em alusão à boca como metáfora de posse, Kilomba explica detalhadamente todo o processo de abstração do indivíduo branco para negar sua perversidade, subvertendo-a em vitimismo. Concomitantemente a tal ação, estabelece-se um inimigo:

Fantasia-se que o *sujeito negro* quer possuir algo que pertence ao senhor *branco*: os frutos, a cana-de-açúcar e os grãos de cacau. Ela ou ele querem *comê-los*, devorá-los, desapropriando assim o senhor de seus bens. Embora a plantação e seus frutos, de fato, pertençam “moralmente” à/ao colonizada/colonizado, o colonizador interpreta esse fato perversamente, invertendo-o numa narrativa que lê tal fato como roubo. “Estamos levando o que é Delas/es” torna-se “Elas/es estão tomando o que é Nosso”. Estamos lidando aqui com um processo de *negação*, no qual o senhor nega seu projeto de colonizado e o impõe à/ao colonizada/o. É justamente esse momento – no qual o *sujeito* afirma algo sobre a/o “*Outra/o*” que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do ego (Kilomba, 2019, p. 34).

Percebe-se que a negativa parte, então, do sujeito branco que encobre a verdade – seu projeto de domínio e exploração – a partir da alegação de protecionismo. Nesse deslocamento da narrativa, há de se fazer a contraface do bem, papel relegado aos sujeitos colonizados e escravizados, colocados na posição de outros/as. E, como bem delineia Grada Kilomba, especificamente em relação aos sujeitos negros, estes tornaram-se a tela de projeção – o corpo e alma, um rosto a ser oferecido – de tudo o que o colonizador, na (in)consciência da perversão de seus atos, buscou não ser relacionado e que, de fato, era.

O não aprisionamento do sujeito branco a uma máscara o possibilitou criar sua própria narrativa dos fatos, tirando-o do papel do tirano e transformando-o em vítima. Em paralelo, este tornou a figura do sujeito negro – real vítima – no opressor a ser silenciado e posteriormente aniquilado. As ações vis brancas são negadas e transferidas ao Outro/a, que logo passa a receber outras alcunhas como o/a marginal, o/a bandido/a, perpetuadas a exaustão e difundidas no imaginário coletivo.

Partindo para as vias da psicanálise, a autora portuguesa observa que a branquitude se perfaz e se manteve intacta por tanto tempo exteriorizando apenas suas partes boas do ego – correto, ideal e justo – enquanto atribuiu as partes ruins de si mesma, as quais ou não conseguia lidar ou não eram interessantes de serem apresentadas ao mundo por seu projeto de poder, à figura de um Outro.

[...] No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o objeto “*ruim*”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa (Kilomba, 2019, p. 37).

Dessa forma, entende-se que o sujeito negro não é *per se*, mas tornou-se cuidadosamente uma representação daquilo que o sujeito branco recusou/recusa em sua pessoa. Trata-se da construção de identidades relacionais, pois uma (a branca) afirma-se na repressão daquilo que não quer parecer, e para isso atribui a um outro grupo (negro) tais atributos. Não obstante, Fanon declara “com frequência, aquilo que é chamado de alma negra é uma construção do branco” (2020, p. 28). Essa fala nos alerta que, durante muito tempo e ainda hoje, o que se lida, de fato, não é com a negritude real, mas com um imaginário branco deturpado sobre o que seja esta. Sobretudo, evidencia que ao indivíduo negro a negação também se infiltrou como forma de rasura nas potencialidades de seu ser. Sobredeterminada e deslegitimada a partir do seu exterior, sua subjetividade foi sublimada pela presença asfixiante, impositiva do Outro branco.

Em terras brasileiras, a psiquiatra, psicanalista e escritora Neusa Santos Souza foi pioneira ao pensar a vida emocional de negros/as a partir de uma perspectiva psicanalítica freudiana, na sua dissertação de mestrado, que mais tarde seria publicada em formato de livro, intitulada *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, publicada no ano de 1983.

Assim como Fanon, por formações semelhantes, Neusa Santos Souza explora, em contexto sociohistórico brasileiro, os efeitos do colonialismo e do racismo na construção de subjetividades negras; a experiência de ser negro em uma sociedade de aspirações brancas, em âmbitos comportamentais, de classe, de ideologia, de padrões e de estética. O pioneirismo de seu estudo alia-se também à coragem de uma pesquisadora e ativista negra em trabalhar o tema das dimensões constitutivas psicossociais da violência racial na época do regime ditatorial brasileiro, cuja égide do mito da democracia racial era o imperativo de um racismo brutal, que transcorria velado na sociedade, aliado a uma ideologia de embranquecimento populacional. Como atenta Luiza Nasciutti:

Ao trazer à discussão um tema silenciado pela ditadura, que tinha como discurso oficial a democracia racial enquanto identidade nacional, e ao escancarar uma realidade crua e extremamente dolorosa da introdução do ‘desejo de ser branco’ por negros/as, apresentando uma saída política via positivação da identidade racial negra, Neusa impacta a cena ativista negra carioca, atrelada ao Movimento Negro Unificado (MNU) (2021, p. 2).

A abordagem de Neusa Santos Souza parte de um recorte específico: seu olhar se atenta sobre a experiência emocional de sujeitos negros que atravessaram as etapas de ascensão social, pois tal experiência, na sociedade brasileira, inegavelmente, vem implicada de um processo brusco de assimilação e/ou submissão a valores brancos. Trabalhar a partir desse recorte, nas palavras da autora, é entender todo o massacre emocional e identitário de negros/as na sociedade.

Deste modo, Souza inicia seu texto tendo em vista a proposição de que “a história da ascensão social do negro brasileiro é, concomitantemente, a história da construção de sua emocionalidade” (1983, p. 19), isso porque a psicanalista observa que a subjetividade negra foi forjada dentro de uma conjuntura generalizante da formação social brasileira, formação que, por sua vez, impôs de diversos mecanismos interpretativos para efetivar um paralelismo entre a cor negra e a posição social inferior. É nesse rastro histórico que analisa:

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a desagregação desta ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista, tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhe permitam justificar-se. E todo um dispositivo de atribuição de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social (Souza, 1983, p. 20).

Como atenta Neusa Santos Souza, a marca da diferença do negro no coletivo brasileiro foi forjada “à ferro em brasa”. A diferença aqui não se encontra em um campo neutro, mas foi arquitetado pelo proprietário/a branco/a – lugar de referência – que demarcará permanentemente o negro como Outro/a e inferior. Numa ordem social estreita em que os “serviços enobrecedores” e um tratamento dignificante eram concedidos às pessoas brancas, coube às pessoas de cor assemelharem-se ao branco para obter o direito de *ser*, ainda que para isso tivesse que perder sua identidade negra. Em tom assertivo, Souza afirma “foi com a disposição básica de ser gente que o negro organizou-se para a ascensão” (1983, p. 21).

Além da perda da cor em prol de tornar-se “figura importante” – ou seja, atender certos requisitos para ser tratado de acordo com as prerrogativas de sua nova posição social de predomínio branco –, a psicanalista observa que todo o processo foi pautado por uma ética deformada, de traços severamente individualistas, coerente com os predicados de uma suposta democracia racial que relega a responsabilidade de ascensão social apenas à capacidade individual.

A inexistência de barreiras de cor e de segregação racial – baluartes da democracia racial – associada à **ideologia do embranquecimento**, resultava num crescente desestímulo à solidariedade do negro que percebia seu grupo de origem como referência negativa, lugar de onde teria que escapar para realizar, individualmente, as expectativas de mobilidade vertical ascendente (Souza, 1983, p. 22, grifo meu).

Vemos, portanto, que os mesmos mecanismos que possibilitaram uma margem mínima de ascensão social do negro brasileiro promoveram ao mesmo tempo um enfraquecimento contumaz do coletivo negro harmônico, uma vez que, tornado exceção, esse sujeito negro que ascendeu se identificava com os interesses, valores e personalidade do mundo branco. O extremo desse enfraquecimento ocorre pela introjeção psíquica de tal cisão quando há uma reprodução dessa desigualdade no comportamento do negro para com outro, no julgamento e renegação de seu semelhante, gesto que Souza nomeia como primitivismo negro. Assim, nas palavras do historiador brasileiro Florestan Fernandes, “condena-se a negar-se [o negro] duplamente, como indivíduo e como parte de um estoque racial, para afirma-se socialmente” (Fernandes, p. 267-269 *apud* Souza, 1983, p. 23).

É com essa dupla opressão (de raça e de classe) que Souza (1983) estabelece que a sensibilidade do negro no Brasil foi consubstanciada no decorrer de sua história na perseguição do chamado Ideal do Ego Branco. A subjetividade que a autora tematiza em sua análise foi

aquela emergida na ideologia que endossou constantemente a indivíduos de cor a ideia de que o negro era sinônimo de miséria e o branco, o ideal a ser atingido. Para o alcance desse Ideal, foi imposto na construção destes corpos toda a negação e expurgo da própria negrura em todas as esferas de sua vida.

Na constatação devastadora da impossibilidade e da busca infrutífera em atender às demandas de tal Ideal branco, Souza observou em seu estudo duas saídas genéricas aos indivíduos negros que ascenderam: ou estes padeceram às exigências do superego, sucumbindo a diversas psicopatologias – desde a melancolia, retraimento, ansiedade etc. – ou a busca por novas saídas para realizar, de certo modo, a concretização desse Ideal, como a busca por parceiros/as afetivo-sexuais. Em ambos os casos, revela-se a força intrapsíquica do racismo na formação da emocionalidade do negro. No remate de Neusa Santos Souza:

O negro que elege o branco como Ideal do Ego engendra em si mesmo uma ferida narcísica, grave e dilacerante, que, como condição de cura, demanda ao negro a construção de um outro Ideal de Ego. Um novo Ideal de Ego que lhe configure um rosto próprio, que encarne seus valores e interesses, que tenha como referência e perspectiva a História (1983, p. 43-44).

A fala de Neusa Santos Souza evoca a direção de uma resistência que se afirmará na contramão de todo o processo subjugador e de negação, e que ocorrerá a partir de um novo Ideal de Ego que preencha e guie as subjetividades negras por um forte sentimento de etnicidade e corporeidade positivas. Para a psicanalista, mais do que ser negro, é necessário *tornar-se* negro, em um sentido que, ao massacre da identidade negra pela autoridade do embranquecimento, crie-se, a partir da consciência desse processo ideológico, uma nova consciência. A construção desta passa, invariavelmente, pela possibilidade deste novo rosto negro ter o bem de autodefinir-se e de produzir um discurso sobre si mesmo (Nasciutti, 2021). Percebemos, assim, que o tornar-se negro, de Neusa Santos Souza, é sobretudo, um ato impregnado de teor político-subjetivo, pensamento coerente com a forte defesa da prática política, para a estudiosa, como espaço de existência e afirmação da identidade negra e “lugar privilegiado de construção transformadora da História” (Souza, 1983, p. 44).

É justamente com o intuito de produção de discursos sobre si, da necessidade de tornar-se sujeitos detentores de fala, como demanda Grada Kilomba, que introduzimos como essencial o trabalho da filósofa brasileira Sueli Carneiro, intitulado *Dispositivo de racialidade*. No seu profícuo estudo, Carneiro (2023) demonstra que um dos pilares para a limação da subjetividade

do negro foi um longo processo de descridibilidade, por diferentes vias, da produção de discursos e saberes negros.

Perante a vastidão e complexidade da pesquisa de Sueli Carneiro, permitimo-nos a apenas um vislumbre desta, ainda que cientes das lacunas essenciais para amplitude da argumentação proposta por Carneiro de um assunto extenso e enveredado. Em especial, potencializamos nosso apreço por entender todo o multifacetado, por ora ostensivo, por vezes, velado, processo que leva ao rebaixamento ontológico do estatuto do ser Outro (negro).

Amparada na formulação do filósofo Michel Foucault sobre o conceito de *dispositivo*³ e a respectiva inserção deste no domínio da sexualidade como estratégia de demarcação do projeto político da classe burguesa assentado sobre corpos femininos, Carneiro (2023) vai além ao perceber, em suas palavras, um não-dito, e muito relegado, no pensamento foucaultiano. O não-dito aqui implica, junto do recorte da sexualidade, o território da racialidade, principalmente quando se tem em consideração um contingente considerável de sociedades plurirracial, com passado colonialista e escravocrata, tendo o racismo como uma mancha violenta e estruturadora na dinâmica de formação de tais sociedades. Nas suas palavras,

A minha proposta é complementar a visão de Foucault, afirmando que esse Eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. O dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constituiu-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença (Carneiro, 2023, p. 31).

Todo dispositivo atua de forma a instaurar uma cisão no campo ontológico: de um lado, o núcleo padronizado e, do outro, uma exterioridade às margens e insuperavelmente oposta, mas que é essencial para consolidar a vértebra identitária padrão da primeira. Foi assim com a loucura, que para assentar o status da normalidade foi preciso reforçar os parâmetros do que seria o patológico, lógica que se reproduz em diferentes campos de atuação. Sueli Carneiro reconhece a atuação de um dispositivo na dinâmica das relações raciais apto a projetar uma

³ Nas palavras de Michel Foucault, o dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (Foucault, p. 215 *apud* Carneiro, 2023, p. 27) e que fica disponível para ser ativado em diferentes épocas e em momentos estratégicos para manutenção de poder.

divisão ontológica: a afirmação da pessoa branca (Eu hegemônico) dá-se pela negação do ser das pessoas negras (Outro).

A reflexão da filósofa brasileira delinea-se na percepção de que para a existência de uma ontologia – de alcunha universal – há de existir uma contraparte, a ontologia da diferença, esta que para garantir à branquitude um estatuto do ser em sua integral humanidade, assegurado todas as formas de potencialização de sua sensibilidade – ideias, razão, arte, etc. – renegou às pessoas de cor o estatuto do universal, aprisionando-as na imobilidade da figura espectral de um/a Outro/a (não-ser) e no prisma da diferença que, muitas vezes, ganha amparo sinonímico da negação/negativo. No cerne de *Dispositivo de racialidade*, está a constatação indubitável de que, no contexto da modernidade ocidental, a racialidade se constitui como um dispositivo de poder, produtora de um campo ontoepistemológico e que conforma modos de subjetivação capazes de redefinir, hierarquizar e subalternizar a amplitude da dimensão humana.

Embasada pela leitura da obra de Charles Mills, *O contrato racial*, Sueli Carneiro contextualiza que foi a partir do final do século XVI – momento de expansão marítima que se desdobrou na emergência do colonialismo europeu – o período em que as condições para a atuação de um dispositivo de racionalidade tornaram-se propícias, operando, no campo ontológico, a afirmação de um Eu através da elaboração, por vias negativas, de um (não) ser.

[...] Mills sustenta que as comemorações de efemérides ligadas à viagem de Colombo e as avaliações críticas e revisões historiográficas desses eventos colocaram a descoberto o mal-estar civilizatório segundo o qual o mundo em que vivemos foi “moldado fundamentalmente nós últimos quinhentos anos pelas realidades da dominação europeia e pela consolidação gradual da supremacia branca global”. Em linguagem foucaultiana, podemos dizer que o processo do que se convencionou chamar de “Descobrimento” fez emergir uma nova tríade de poder, saber e subjetividades informadas pela racialidade conformando novos sujeitos: homens, nativos, brancos, não brancos (Mills, 1997, p. 20 *apud* Carneiro, 2023, p. 34).

Em linhas gerais, o filósofo Charles Mills (1997) entende que o contrato social, tomado como “a língua franca de nosso tempo”, garante sua existência em muito pela realidade do mundo que esconde. Em especial, este contrato só encontra sua validade generalizante – pretensamente universal, supostamente neutra – pois se assenta indecorosamente em outra espécie peculiar de contrato, o contrato racial, que é:

[...] restrito aos racialmente homogêneos, no qual a violência racial em relação aos racialmente diferentes é um elemento de sustentação do próprio contrato, que desloca os diferentes para o estado de natureza. Ou seja, o contrato racial é um contrato firmado entre iguais “que contam”, no qual os instituídos como desiguais se inserem

como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação (Carneiro, 2023, p. 35).

Pelo excerto acima, Mills entende, ao que Carneiro apoia, que o contrato racial é perfeitamente localizável nos eventos históricos – sua insurgência à luz das “conquistas marítimas” – e que, sob suas bases, foi possível estabelecer uma rede em que todas as estruturas de poder, ou seja, todo o aparato jurídico, político, normativo e científico sustentam a violência racial para garantir a manutenção do poder – equivalente a dizer a manutenção de uma ordem racial – que assegurava os privilégios aos cidadãos brancos e a subordinação aos não-brancos. O exemplo mais explícito desta prática está na amálgama da escravidão racial, cuja infraestrutura moldou-se de forma a substituir o ato de crueldade e desumanização em linguagem jurídica e numa lógica político-econômica e nas estratégias de naturalização do racismo. Dessa forma, Sueli Carneiro complementa “o dispositivo de racialidade [...] beneficia-se das representações construídas sobre o negro durante o período colonial no que tange aos discursos e às práticas que justificaram a constituição de senhores e escravos, articulando-os e ressignificando-os à luz do racismo vigente no século XIX” (2023, p. 37).

O que se revela pungente no estudo de Sueli Carneiro é a aliança incontestável de existência e soberania entre a lógica capitalista e a racialização, uma sustentáculo da outra. É fato que o capitalismo é sempre racializado, e esse rebaixamento da questão racial em primazia a ideia de classe social é o que leva a autora a estabelecer considerações críticas ao materialismo histórico-dialético, limitante ao que tange todas as problemáticas. Essa observação fortalece-se, sobretudo, se levada em consideração que a falácia da raça foi um dos critérios estruturais para a formação das sociedades com passado colonial.

Especificamente no Brasil, Carneiro (2023) aponta a existência de um dispositivo de racialidade que opera na sociedade brasileira, e que foi (e ainda é) crucial para solidificar uma subjetividade (imaginária) do negro como Outro negativo por meio de estruturas raciais/capitais (concretas) que conspira(ra)m arduamente de tal modo a tornar esta subjugação do Eu não-ser naturalizada.

A ocasião fatídica que Sueli Carneiro observa para a emergência de um dispositivo de racialidade no Brasil é o período pós-abolição, momento em que o negro já não estava mais submetido às exigências da mão de obra escrava. É este o momento-chave – sob uma nova ordem de transformação econômica do Brasil do século XIX, envolto numa aura de modernidade periférica, com a emergência do capitalismo em *terra brasilis* – de atuação do

dispositivo de racialidade a fim de perpetuar a hierarquia da classe branca dominante, estabelecendo novos meios de marcar um assujeitamento da pessoa negra, em destaque, sua passagem de objeto de trabalho a objeto de pesquisa.

[...] os negros estiveram ausentes como sujeitos do conhecimento. Essa extraordinária produção sobre esse objeto se deu tomando-o como informante desse domínio, porém sem o seu acolhimento como sujeito político e de conhecimento e, em muitos momentos, desqualificando a resistência negra pelo apelo à racialidade enquanto fator de subordinação e exclusão social, passível de ser mobilizada para a superação das diferenças raciais socialmente construídas. Essa negação reitera o caráter reificado que o negro adquiriu na sociedade e as relações de poder que estão imbricadas nesse processo de objetivação, ajustando-se à visão de Foucault de que saber e poder se implicam, afinal “não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, como também, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder” (Foucault, p. 23 *apud* Carneiro, 2023, p. 45).

O interesse em desvendar o negro como um objeto da ciência, mormente a partir do final do século XIX nas ciências sociais brasileira, revela, na aguda visão de Sueli Carneiro, um espaço de disputa e poder no campo do saber “para brancos e entre brancos”. Na analogia que estabelecemos, se antes, a posse era pelo corpo do negro, transfere-se o anseio esmagador de um domínio branco sobre a tentativa de compreensão da “alma negra”, de suas subjetividades, embalado sob um manto inócuo de produção intelectualizada.

Nesse processo em que se solidifica cada vez mais interpretações brancas para a subjetivação negra, é visível todo um processo de deslegitimação da produção de pesquisadores negros sobre o tema. Há um claro desequilíbrio entre a sobressalência de vezes em que o negro é tematizado se comparada à diminuta presença da autoria negra (como voz, sujeito) em produções e espaços acadêmicos. Como observa a autora, “a *intelligentia* brasileira não deixou, à maneira de Foucault, de interrogar esse ‘objeto’ e, simultaneamente, de excluí-lo como sujeito de conhecimento” (Carneiro, 2023, p. 49). Percebe-se que o poder discursivo da racialidade àqueles detentores de poder criaram estratégias para desfavorecer a racialidade negra. Em decorrência, é notável que os saberes sobre o negro e a necessidade de preservar esse campo de conhecimento se fez sem considerar a demanda dos movimentos negros, em muitos casos, mostrou-se abertamente contrária aos interesses desse coletivo.

Dessa forma, Sueli Carneiro eleva o tema do *epistemicídio* a uma das etapas essenciais de todo o processo de assujeitamento de pessoas não brancas no Brasil⁴, situando-o como um

⁴ Paralelo ao epistemicídio, é importante destacar que Sueli Carneiro, assim como Neusa Santos Souza, toma a grande narrativa do mito da democracia racial como forma de assujeitamento do negro na sociedade brasileira.

elemento constitutivo do dispositivo de racialidade que opera no país. Cunhado por Boaventura de Sousa Santos, o epistemicídio é, juntamente com o genocídio, os pilares de violência em que se assenta o processo colonial. Nas palavras integrais do autor,

o genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do século, a expansão comunista [...]; e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais) (Santos, 1995, p. 328 *apud* Carneiro, 2023, p. 88).

À fala de Boaventura, Sueli Carneiro acresce:

Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes (Carneiro, 2023, p. 88).

Trazemos estas duas falas pois elas se complementam ao estabelecer, a partir da conceituação de epistemicídio, um nexos causal. Sueli Carneiro enxerga na definição de Boaventura de Sousa Santos uma relação entre o epistemicídio e a instauração da figura do Outro, diverso e por isso excluído, na tradição da filosofia ocidental. Complementamos, ainda, que a descrição que Carneiro traz sobre o epistemicídio, incide a este Outro, apartado, diversos meios de destituí-lo da razão, de impossibilitar este Outro de ser visto e apreciado como um sujeito cognoscente válido. Com efeito, torna-se evidentemente determinado, com essa separação, a quem a hegemonia da Razão, da Objetividade, da Ciência, ou seja, a plenitude do

Sob o discurso da miscigenação, que na verdade constituiu-se como “instrumento eficaz de embranquecimento do país, por meio da instituição de uma hierarquia cromática e de fenótipos que têm na base o negro retinto e no topo o ‘branco da terra’ oferecendo, aos intermediários, o benefício simbólico de estarem mais próximos do ideal humano, o branco” (Carneiro, 2023, p. 52), a possibilidade de estabelecer um forte coletivo negro foi barrada, assim como a implementação de políticas afirmativas de promoção da igualdade social dos negros, pois tudo se perdeu na pasteurização do termo *pardo*. Ainda, é interessante observar a ótica esquizofrênica e deturpada que Carneiro expõe o discurso da democracia racial nas bases da construção da identidade brasileira. Se é evidente o racismo e a rejeição a uma negritude da sociedade, o mito traz uma ilusão compensatória, de acordo com Jessé de Sousa, de uma civilização [brasileira] superior que celebra a mestiçagem quanto à realidade concreta impede uma ocidentalização concreta [almejada], em termos raciais e culturais.

ser – estatuto de humanidade – pertence e a quem é relegado, o *não ser*. Na passagem que marca o subtítulo da obra de Sueli Carneiro:

A negação da plena humanidade do Outro, o seu enclausuramento em categorias que lhe são estranhas, a afirmação de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a destituição da sua capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. **O Não Ser assim construído afirma o Ser.** Ou seja, o Ser constrói o Não Ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do ser pleno: autocontrole, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala” (Carneiro, 2023, p. 91-92, grifo nosso).

A eliminação de saberes negros, assim como de diversos grupos sociais subjugados, revela os limites da desrazão que se operou por séculos para manter uma razão institucionalizada, hegemônica e ansiosamente universal. Charles Mills (1997) observa que o contrato racial tem uma dimensão epistemológica que requer suas próprias normas e modelos para determinar a moral e o entendimento do mundo. Porém, para além da realidade sancionada pela episteme branca, há uma sociedade efetiva, marcada por fenômenos contraditórios, que dispersam a tênue aparência que o conhecimento branco legitima dentro de uma sociedade racializada.

Opera-se, dentro do contrato racial, o que Mills concebe como “epistemologia invertida” que, em termos sucintos, seria uma forma de validar uma interpretação unilateral e/ou errada de mundo para se perpetuar a autoridade epistemológica branca ocidentalizada e, com efeito, estabelecer um falseamento da própria concepção do ser negro.

Poderíamos dizer, portanto, como regra geral, que *a interpretação errada, a representação errada, a evasão e o autoengano nas questões relativas à raça* estão entre os mais generalizados fenômenos mentais dos últimos séculos, uma economia cognitiva e moral psiquicamente necessária para a conquista, civilização e escravização. E esses fenômenos não têm nada de *acidental*: são *prescritos* pelos termos do contrato racial, que requer uma certa medida de cegueira e obtusidade estruturadas a fim de estabelecer e manter a sociedade organizada branca (Mills, p. 18 *apud* Carneiro, 2023, p. 94, grifo da autora).

Ainda nesses parâmetros, é importante salientar os estudos da pesquisadora Denise Ferreira da Silva (2019), cujo percurso acadêmico/teórico decorre em relação paralela Brasil/Estados Unidos. No seu livro *A dívida impagável*, a autora, assim como Sueli Carneiro, reconhece a racialidade como um arsenal (um dispositivo) que opera de acordo com as regras do discurso do conhecimento moderno. Mais especificamente, Silva parte do pressuposto que a racialidade se (re)configura, para além do conjunto das relações jurídico-econômicas que constituem o par Estado-capital, ao nível ontoepistemológico, capaz de transformar crenças e

valores raciais (brancos), irracionais, em um déficit natural propositalmente embasado, ao passo em que as práticas violentas e legitimadas de expropriação que asseguram a estrutura colonial se mantêm ofuscadas. Como observa:

A imagem do outro fabricada pelo conhecimento racial é um efeito de uma violência dupla, a saber: a violência jurídica total responsável por assegurar a expropriação colonial e a violação científica produtora das ferramentas do conhecimento moderno que transubstanciam a expropriação colonial em um déficit natural, isto é, racial (Silva, 2019, p. 169).

É por isso que para Denise Ferreira da Silva, diante de um fato incontestável – de que a “justiça falha diante de corpos e territórios negros, os quais ela só pode conceber como excessivamente violentos, e desde aí prosseguir com uma exploração das possibilidades abrigadas por esta construção” (2019, p. 36) – a possibilidade de um meio de intervenção requer, indubitavelmente, uma reorientação ontoepistemológica. A autora argumenta que o modo como as ciências humanas se construiu, ao longo dos séculos, impulsionou, ora ativamente ora por inércia, meios de reproduzir e propagar as estruturas raciais.

De Descartes a Kant, passando por Hegel e Charles Darwin, toda a base do pensamento moderno ocidental se desenrolou em preceitos antigos, munidos cientificamente por noções de separabilidade e determinabilidade. A crítica de Silva é, sobretudo, essa necessária codependência que se estabeleceu em atribuir o progresso pelas ciências clássicas numa abordagem teórico-metodológica, em diferentes campos do saber, pautada em demarcar e reafirmar constantemente as diferenças humanas.

Durante séculos, como esses exemplos indicam, avanços na física pós-clássica – isto é, a relatividade e a mecânica quântica – foram cruciais para o desenvolvimento de abordagens teóricas e metodológicas no estudo das questões econômicas, jurídicas, éticas e políticas que tanto produziram quanto reafirmaram as diferenças humanas. Infelizmente, no entanto, tais avanços ainda não inspiraram imagens da diferença sem *separabilidade*, seja a diferença espaçotemporal, como nas coletividades culturais (Boas), ou a diferença formal, como no sujeito discursivamente produzido (Foucault). Previsivelmente, eles aprofundaram ainda mais a ideia de cultura e os conteúdos mentais referidos pela mesma *como* expressões de uma separação fundamental entre grupos humanos em relação à nacionalidade, etnicidade e identidade (de gênero, sexual e racial) social (Silva, 2019, p. 42).

Pela passagem acima, entende-se que toda ampla gama do conhecimento humano se pautou num princípio de promoção das diferenças étnico-culturais, ao ponto de transformar essa separabilidade intrínseca do método na figura do Outro diverso, rebaixado e ameaçador.

O grande questionamento que move o estudo de Denise Ferreira da Silva, e seu maior desafio, é saber se é possível falar da diferença sem essa separabilidade das estruturas científicas

clássicas, ou se é viável compreender uma existência sem essas ferramentas de reprodução? Na percepção que a filósofa delineia, tal possibilidade só será vislumbrada quando as correntes de um mundo ordenado, ou seja, um mundo em que princípios cartesianos como determinismos, temporalidades lineares, separabilidades espaciais, sequencialidades forem suspensos. Ou melhor, quando houver uma transgressão das estruturas científicas clássicas para a promoção de um mundo implicado em que a diferença não esbarre na criação de hierarquias e na figuração ameaçadora (invisível) do Outro.

A supressão intencional desses conhecimentos não hegemônicos ao conjunto da humanidade é incalculável, a dimensão epistemológica do contrato racial promoveu a subordinação de mentes/espíritos e corpos aos parâmetros ocidentais. Mogobe Ramose (2011), filósofo sul-africano, disserta que a dúvida sobre a existência de um pensamento filosófico africano não é nada mais do que o velho questionamento sobre o estatuto ontológico dos seres humanos africanos, ao que estende aos povos ameríndios, australianos e mulheres a constante dúvida sobre a racionalidade que os cerca.

É de suma importância reconhecer que esta dúvida é expressa a serviço da busca do poder para ter apenas um significado específico determinado pelos detentores da autoridade, como o significado autêntico da filosofia, ou seja, apenas um lado determina o significado do termo filosofia (Ramose, 2011, p. 9).

Como Ramose explica, o que está definitivamente expresso nas entrelinhas da dúvida de um pensamento e construção de subjetividade não brancas é a necessidade de reivindicar a hegemonia da racionalidade, em especial, a filosofia como um símbolo do poder do pensamento humano, que se converte em benefícios geopolíticos, econômicos (Nogueira, 2014 *apud* Reis, 2021).

Porém, “o nada e o não, / ausência alguma, / borda em mim o empecilho” (Evaristo, 2017, p. 12). Evocamos, mais uma vez, o poema “A roda dos não ausentes”, que abre esta discussão, para lembrarmos que há a afirmação, e que vozes e corpos se insurgem em cima desses não espaços. Silva (2019), em *A dívida impagável*, atribui à poética negra feminista a capacidade potencial de quebrar as expectativas de um mundo ordenado, enxerga, pois, em tal poética uma abertura ao “e se” em que tudo se implica. Imergimos na não negação dos versos iniciais para sermos recebidos por uma voz lírica ininterrupta (sem estrofes) que se constrói a partir dos antagonismos: ser inteira no ajuntamento das partes (vozes/corpos/mentes) perdidos e silenciados na “história que me resta” (v. 11). No mergulho dos versos, encontramos a essencialidade vital de um nós lírico “em que os de ontem, os de hoje, / e os de amanhã se

reconhecem” (Evaristo, 2017, p. 12), nós este que está profundamente enraizado na filosofia de base africana e afrodescendente, o *ubuntu*, em seu centro ético ontoepistemológico, e que, dentro de seus princípios, a partilha, cuidado mútuo e a comunidade provêm ontologicamente à lógica anterior de um indivíduo.

Nas palavras de Ramose (2010):

A concepção ubuntu do direito é parte integrante da filosofia do “Nós” que define a comunidade como uma entidade dinâmica com três esferas, a saber: a dos vivos, a dos mortos-vivos (ancestrais) e a dos ainda não nascidos. A justiça é a efetivação e a preservação das relações harmoniosos em todas as três esferas da comunidade, e o direito é o instrumento para alcançar esse fim (Ramos, 2010, n.p).

Ainda que não nos debrucemos, por ora, nas camadas mais profundas de interpretação da estrutura do poema, é visível que o texto, já em uma leitura inicial, ganha uma amplitude de mundo cíclica “nossa roda gira-gira” (v. 14), que rompe a ideia de um ordenamento espaço-temporal e torna possível um compartilhar e um reconhecer entre povos e tempos distintos e ainda unos. Reflete-se uma realidade pluriversal que encontra consonância no discurso do filósofo Mogobe Ramose.

Ramos formula o conceito de pluriversalidade ao invés de universalidade ao entender a existência de diferentes concepções epistêmicas e “rejeitar a noção de universal como modelo de redistribuição do poder em centro-periferia imposto como paradigma geral” (Reis, 2021, p. 339). Tal concepção pluriversal desconstrói hierarquias e confere centros múltiplos de relevância ao contrapor-se com uma lógica universal, que se fortaleceu com o impulso de concepções coloniais e sua defesa hegemônica e unilateral quanto ao domínio da racionalidade.

Trazemos o pensamento de Ramose para evidenciar que, à contraparte da eurocentrismo discursivo, optamos por priorizar em nosso discurso um trânsito e um diálogo de diferentes subjetivações, uma ao lado da outra, ao invés de sobrepor uma ideia particular ao pedestal da universalidade.

Por fim, transferimos a inquietude sobre a subjetividade do sujeito negro e seus saberes no rastro da racialidade do pensamento moderno para a questão da arte, cujo foco está a criação artística. No texto “Ler a arte como confronto”, por meio de uma perspectiva anticolonial, Denise Ferreira da Silva questiona “Se o objetivo é ir além da denúncia e mover-se para dismantelar e contra-atacar a violência epistêmica, o que uma arte anticolonial pode ser em termos de representação?” (2021, p. 291). Nossa discussão deu-se primariamente em entender e defender que, para além de toda a negação e interrupção por diferentes vias a corpos e mentes

não brancas, há a afirmação desses sujeitos. Deste modo, nos posicionamos, de antemão, consonantes à reflexão que a própria autora toma de sua pergunta inicial “uma obra de arte anticolonial questiona cada modo, cada forma de apresentação, transformando-a num confronto que é a apresentação como recusa de representação” (Silva, 2021, p. 293). O que significa que, para a filósofa, dentro do escopo artístico, é inconcebível pensar em individualidades ou coletivos autodeterminados que aceitem ser representados no lugar de serem portadores de suas próprias vozes.

Em especial, mobilizando a poética negra feminina, seu afeto de estudo e centro de potencialidades, Silva (2019) opta em desarticular uma relação ética, de preceitos kantianos determinados, em produções que emergem pelo estatuto da anticolonialidade. Falamos, principalmente, no anseio da pesquisadora em alertar criticamente a posição de “sujeito da antropologia empírica”, isto é, situar o artista como um *eu afetável*, um subalterno racial na posição de enunciação produzido pelas ferramentas da racialidade, aproximação que faz com o “informante nativo”, de Spivak.

[...] a obra de arte torna-se um objeto pós-colonial que remete a uma relação ética (uma imediatidade figurada pelo pressuposto de uma humanidade compartilhada em sua diversidade) que o próprio trabalho auspicia, mas apenas porque tal relação é mediada pelas ferramentas do entendimento, perante o qual o sujeito pós-colonial da produção artística é afetável (como um objeto antropológico) e o sujeito pós-colonial do julgamento estético permanece, por delegação, transparente (como o sujeito do conhecimento antropológico) (Silva, 2019, p. 51).

Numa astuta observação, Silva observa uma reprodução de hierarquia das mesmas posições, mas com novas facetas. Agora o colonizado, como sujeito da criação artística transforma-se, no percurso de recepção de sua criação, em um objeto afetável por ser aquele/a que se expõe, ao passo que o colonizador, na posição de objeto (receptáculo) da criação artística se torna sujeito (de conhecimento) por validar (ou não) o julgamento estético da obra que presencia.

Ao impasse que se apresenta em resistir às exigências de um sujeito (objetificado) que possibilita discursos redutivos, Silva opta pela defesa de enxergar a arte em seu estado bruto. Para além da familiaridade do sujeito que se/a apresenta, a matéria empregada evoca uma imbricada realidade social e histórica, ultrapassando a instância da representação, substituindo o “porquê” ou “quando” pela razão de seu “como” e “o quê” (Silva, 2021).

Não que esse desvio do foco da pessoa para a composição signifique a tese de uma autonomia da arte, a pesquisadora entende, e também acreditamos, que ao lançar uma *luz negra*

sobre a obra de arte, em contexto anticolonial, reflete-se “em relação ao arsenal da realidade na mesma medida em que se considera, também, a maneira como o trabalho artístico recusa tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica” (Silva, 2021, p. 48-49). A arte torna capaz, às subjetividades negras, de reconhecer os limites do mundo figurado e retirá-las desse interior, ampliá-lo e, assim, afirmá-lo para um todo mais complexo e desafiador.

1.3 SOBRE A LÍRICA: DA ORDEM DA EMOÇÃO À EMOÇÃO POÉTICA

Retornamos, assim, à discussão da riqueza do gênero lírico, dentro de um escopo que contempla a formação da subjetividade humana – que é a base desse gênero, como atestado anteriormente por Lukács (2011) – enquanto processo dialético de objetivação das forças do ser no mundo. Para isso, evocamos “No poema”, texto presente na obra *Livro Sexto*, de Sophia Andresen.

No poema

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa
(Andresen, 2004, p. 134).

A disposição, aparentemente, aleatória de elementos naturais e construções humanas chama-nos atenção em uma primeira leitura desta composição poética. Adentramos ao espaço do poema, enclausurados por uma forte substantivação da voz lírica “o quadro”, “o muro”, “a brisa”, “a flor”, etc., em que tudo é munido de um sentido sucinto e unívoco pela determinação de tais objetos. A impressão se intensifica no rigor estético da composição, composta por duas quadras.

À rigidez concreta dos elementos dispostos pela voz lírica, o sopro do movimento dá-se na presença do verbo “transferir”, que abre o primeiro verso do poema. Um movimento que ocorre de fora para dentro, pelo anúncio da ação da sujeita lírica de migrar o mundo externo

que a cerca ao “mundo” do poema, descrito em uma dimensão “limpa” e “rigorosa”, tal qual nossas primeiras impressões de leitura corroboram, uma vez que percebemos uma depuração da palavra substantivada, isenta de adjetivações extensas.

Dentro do espaço do poema, a ação da voz lírica ganha escopo e, sobretudo, um sentido de alarme. Não há mais apenas o movimento de transferência; soma-se a este a presença, na segunda estrofe, dos verbos “preservar” e “guardar”; verbos estes que em sua carga semântica acabam por desarticular o gesto inicial, deveras burocrático e/ou mecânico, de transferência, para um sentido afetivo e sensível de acolhida. A acolhida se justifica pela citação dos vocábulos “decadência”, “morte” e “ruína”, atributos a qual a voz lírica almeja, em sua ação de refúgio, distanciá-los do reino das palavras, que para além do rigor e do traço ímpoluto deste ambiente, ressalta a clareza, duplamente citada na composição.

Mais que um lugar de revelação, o mundo claro do poema carrega um sentido de clarividência, de revelação, pois é capaz de reconfigurar a opacidade e imobilidade dos objetos que se encontram no mundo exterior e permitir a eu lírica a emoção face ao (re)encontro “instante real de aparição” (v. 6), que se dá pelo ato fundante – a gesta – da escrita “o gesto claro da mão tocando a mesa” (v. 8).

Em relatos intitulados “Artes poéticas”, muito reconhecido nos estudos andresianos, Sophia Andresen, dentre muito momentos em que reflete sobre o processo de sua criação poética, pondera:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar (Andresen, 2018, p. 364).

Segue-se a este relato outras considerações da poeta que é pertinente destacar:

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

Recorremos às falas da autora, porque elas reverberam no poema aqui analisado, em especial, revelam a partir deste olhar único e relacional para com o sensível das coisas, do mundo natural e concreto – ressaltado nesta “objectividade do olhar” perante a mais simples das

realizações – a efetivação da criação poética. Ao intuir que o poema permite um “encontro com vozes e imagens”, situamos este encontro, mais precisamente, dentro de “No poema”, como um reencontro que se efetiva através da ação de compor. Em chave metalinguística, a ação externa de manuseio e trabalho com “o quadro”, “o muro”, “a flor” – a realidade objetiva sensível da voz poética – impulsiona-a ao encontro rigoroso e pleno com o próprio gesto da escrita, evidenciado na última estrofe do texto. O resgate dos objetos para o espaço da composição rompe um automatismo inicial da voz lírica, como apontado, preenchendo-a de novos matizes e emoções à medida que o reaver do objeto é posto à escrita.

Michel Collot (2018), teórico e poeta francês, em seu livro *A matéria-emoção*, explana sua defesa em encarar a emoção não como um fenômeno dotado de um suposto subjetivo absoluto, nem mesmo a percepção do sujeito lírico autônomo, invólucro na esfera da sua subjetividade. Nas suas palavras, a emoção se constitui como “a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte” (Collot, 2018, p. 15). Em seu esforço teórico de quebrar um preceito totalitário do signo da emoção dentro da esfera lírica – o qual observa atentamente que “a poesia, mais do que qualquer outro gênero, foi frequentemente colocada sob o signo da emoção” (Collot, 2018, p. 23), mas tampouco almejando um cortejo antilírico, o estudioso propõe uma outra abordagem do objeto capaz de retirar a emoção, o subjetivo, de um estado puramente interiorizado. Dessa forma, constata:

A poesia moderna nos convida a nos libertarmos dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras (Collot, 2018, p. 18).

A dicotomia a qual Michel Collot se refere é estabelecida pela filosofia clássica, ocidental, que na impossibilidade de conceber uma troca entre sujeito e objeto, atomizou o sensível ao inteligível, as impressões e sensações ao racionalismo. Às barreiras impostas pela paralisia de tal dicotomia limitante, o poeta francês observa uma evolução do pensamento ocidental moderno, consideravelmente por volta do século XVIII, tendendo a reabilitar e recolocar a emoção em novas configurações dialéticas. Em especial, Michel Collot acentua a atração que as tradições fora do eixo europeu, em destaque a chinesa e a africana, cujos bases epistemológicas e ontológicas isentas de tais clivagens em privilégio a um todo complexo, exerceram sobre a arte e o pensamento ocidental, atuantes como horizonte possível de

superação das imposições herdadas do próprio dualismo filosófico clássico, limitadoras na composição reflexiva da expressão artística da modernidade.

O pensamento e a estética chinesas repousam na participação do corpo e do espírito humanos nos sopros que animam os cosmos. E a poesia, em especial, “afirma a solidariedade do eu (*wo*) e das coisas (*wu*) e a inseparabilidade da emoção ou da experiência interior (*ch’ing*) da ‘cena’ ou do mundo exterior (*ching*)” (Liu, 1975, p. 59 *apud* Collot, 2018, p. 30).

Na tradição africana, a emoção também ocupa um lugar eminente, não como expressão de sentimentos pessoais, mas como abertura ao mundo: “No negro africano”, de acordo com Senghor, “a obra de arte, como o ato de conhecer, exprime a confrontação, o enlaçamento do sujeito e do objeto” (Senghor, 1977, p. 78 *apud* Collot, 2018, p. 30).

Explorando a morfologia das palavras, Collot conflagra a ideia de emoção contrária – ou, ao menos, não inteira – a uma interioridade asfixiante, dotando-a de movimento: *e-moção* “um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo” (Collot, 2018, p. 24). Na origem da emoção há sempre um encontro – seja de um evento interno ou externo – e ao ser emocionado tal evento abre-se como uma “íntima estranheza”, espécie de esclarecimento inconsciente que o modifica tanto por dentro como por fora.

Trazendo esta visão ao exercício de pensar a poesia, o teórico francês estabelece uma hipótese da qual partilhamos. Em suas palavras:

Minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo. Certamente, não é “objetiva”, mas também não é irracional; a emoção repousa em uma outra lógica, diferente da do terceiro excluído, e propõe uma outra abordagem do objeto. Ela pode, então, tornar-se uma fonte de criação artística ou intelectual (Collot, 2018, p. 23).

A partir desta citação, o retorno ao poema de Sophia Andresen preenche-nos de uma nova camada de interpretação. O encontro da voz lírica com o objeto e as sensações às quais estão expostas pelo sentido da visão desperta uma nova emoção. Essa emoção ganha mais nitidez ao ser reconfigurada pelo gesto da escrita, tomado como realidade estetizante. “No poema”, nesse mundo reconfigurado, tudo é único e absoluto; as determinações que, de início, marcariam uma rigidez deste espaço ganha nova significação: a moldura exterior, errônea, fenomênica, abstrata, opaca é tirada de sua inércia indefinida e torna-se coisa viva, profunda, única, ainda capaz de transfigurar-se em revelação, surpresa “Preservar de decadência morte ruína/ O instante real de aparição e surpresa” (v. 5 e v. 6). Esse redimensionamento não se limita apenas à percepção dos objetos, refaz-se também no plano das sensações com a ciência

aprimorada dos sentidos concomitante, e somente possível, na ação de compor, despertando, assim, a atenção sinestésica da eu-lírico ao perceber “a liquidez” e o “frio” da água, o “brilho” da madeira, o “gesto claro” da escrita. Em posição semelhante, chama-nos a atenção a fala de Kate Hamburger na relação sujeito-objeto disposta na lírica. Em termos precisos, Hamburger observa “[...] o sujeito lírico não toma como conteúdo de seu enunciado o objeto da experiência, **mas a experiência do objeto** [...] isso não [depende] do tipo de experiência e vale ao mesmo tempo para o poema realista, o poema engajado ou o poema individual, numa palavra, para todas as realizações do gênero lírico” (Hamburger, 1986, p. 243 *apud* Achcar, 1992, p. 30). E ainda complementa “o sujeito transforma a **realidade objetiva em realidade subjetiva vivida**” (Hamburger, 1986, p. 249 *apud* Achcar, 1992, p. 30, grifo meu).

E se percebemos uma moldura, por vezes, tipificada do quadro que se pinta ao longo dos versos é porque da emoção inicial que acomete o sujeito opera-se uma transformação. Nas palavras de Michel Collot (2018), a emoção passa de uma ordem de sensação à esfera da significação, ou seja:

Não é confessando seus estados de alma que o poeta criará esta emoção, que nada tem de “subjetivo”, mas tornando sensível o objeto que o inspirou e dando a seu próprio texto a consistência de um objeto verbal. É trabalhando simultaneamente seu sentido e sua significância que o poeta deserta nas palavras suas conotações afetivas. Ele coloca a língua em rebuliço ao mobilizar seus ritmos, suas figuras e suas sonoridades (Collot, 2018, p. 45).

O abalo emocional originário é transposto em palavra, vira emoção poética, metamorfoseada em coisa escrita. É importante destacar que, na passagem da emoção à efetuação do poema, a fusão catártica entre experiência e expressão escapa às convenções da linguagem e de um discurso ordenado. Dessa forma, na análise de Michel Collot (2018), resta ao poeta a incumbência de se “recarregar constantemente na lembrança da experiência original”, reavivar as emoções do seu encontro com a realidade sensível que operou tais sensações e que serão transmutadas posteriormente pela magia do verbo, com novas tintas e cores.

Mais do que reproduzir um sentimento, a atividade do poeta consistiria em “produzir uma emoção de uma tonalidade e de uma intensidade análogas, mas de uma qualidade diferente e apropriadamente estética” (Collot, 2018, p. 44-45). Posto isso, reportando-nos à citação inicial de Lukács (2011) no que tange o escopo subjetivo do gênero lírico como fundamento de tal, vemos que este subjetivo, na lírica, molda-se fora de uma esfera passivamente experimentada; na visão de Collot (2018), a emoção na composição poética torna-se “metodicamente

cultivada”, escolha de palavras que abre um precedente para focalizarmos uma atitude ativa, de ação geradora intrínseca à poesia.

Na leitura que abre nosso contato com a poesia de Sophia Andresen, a composição de “No poema” irrompe um fio condutor que nos guiará na compreensão inicial sobre o a lírica: no refazimento do objeto posto às mãos da escrita, a voz lírica refaz/repensa sua relação com o próprio mundo. Deste contato exterior e concreto, refeito pelo e no universo do verbo, é possível retirar-se do estado de inércia – a passagem do verbo *transferir* – ao impulso gerador autêntico e comovente de acolhida e resguardo – marcado pelas escolhas lexicais de *guardar* e *preservar* –, movimento que se torna concomitantemente dotado de consciência no reconhecimento, pela ação do resguardo, de uma semântica de ruínas que acoberta a realidade exterior, prenúncio da relação eu-mundo cindida que marca a lírica.

Não nos escapa que essa relação sempre ressignificada e avivada entre a voz lírica com a sua realidade externa sensível, em seus menores aspectos, é vocalizada por Sophia Andresen como um compromisso ético que atravessa a concepção e projeto de poesia. Dentre os inúmeros depoimentos que marcam a sua vivência e fazer poéticos, a autora portuguesa é enfática ao declarar sua moral poética:

E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno (Andresen, 2018, p. 364-365).

Em uma fala marcada por uma evidente inquietação do *ser* poeta em buscar, procurar, olhar para além dos traços fenomênicos, pretende-se ressaltar, a partir dessas considerações – e ainda que com certas ressalvas, uma condição generalizante que atravessa a lírica: sua iminente ação. Ganha espaço, assim, em nosso trabalho, a problemática da *ação*, posto que amparados, na concepção marxiana, a arte entra como concretude, figuração viva, de certas relações sociais. A figuração viva das relações de uma determinada sociedade, por sua vez, é expressa mediante a ação de um destino individual, dos sofrimentos e da atuação do ser concreto em situações concretas.

A questão da ação na literatura data de tempos antigos. Na própria *Poética*, Aristóteles tomava que “os imitadores imitam homens que praticam alguma acção” (1973, p. 105), mas a

centralidade da ação na vida, tanto defendida por Marx, acaba por refletir-se na própria centralidade da ação na literatura em geral, como observa o húngaro Lukács:

Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade de modo mais adequado possível. Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...] o único caminho adequado é a figuração da *ação*. E isso porque somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão (Lukács, 2011, p. 205).

Cria-se a ação para que as verdades do mundo possam aparecer, verdades estas que se encontram omitidas na superfície das relações humanas e sociais reificadas. Com a missão desfetichizadora da arte, a literatura realista⁵ encontra na ação de destinos individuais a possibilidade de trazer os nexos profundos da vida ao nível da vivência, da subjetividade. A grande literatura dissolve o que é objetivo no seu núcleo humano, em um conjunto de ações e relações humanas através da figuração estética.

O problema da ação é um ponto marcante no estudo da forma do romance e até da epopeia. Pela extensão dessas formas narrativas, pode-se sugerir que seja mais fácil, embora não menos desafiador e rico, a elaboração de um enredo que coloque personagens em situações e tomadas de ação que revelem suas essências ao mesmo tempo que exponha todas as contradições típicas do ser social. Porém, as especificidades tocantes ao gênero lírico – sua forma de elaboração e, sobretudo o foco na subjetividade do sujeito poético – tornam especialmente complexos os meios de figuração da ação que contemplem organicamente a realização estética com o reflexo real dos problemas da vida social por meio de um indivíduo.

Torna-se inevitável transferir as inquietudes da pesquisa não mais (ou não apenas) ao questionamento de que há ou não um traço objetivo dentro da subjetividade que permeia o gênero lírico, este existe, é inerente à formação da subjetividade e é inegável por tudo o que foi

⁵ Aqui cabe destacar que o conceito de realismo, cunhado pela estética marxista, da qual György Lukács discorre extensamente em seus escritos, sobretudo em seus textos realizados a partir da década de 1930, afasta-se radicalmente de uma espécie de naturalismo, combatendo qualquer tendência que concebe a literatura como uma “reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior” (Lukács, 2011, p. 103). O realismo na literatura atravessaria um sentido maior de resgate, diante da realidade ordinária da vida burguesa, da atividade espontânea do indivíduo e da integridade do homem perante a opressão do estágio de desenvolvimento da sociedade capitalista. Vai além da figuração média da realidade cotidiana e atinge tanto em sua individualidade quanto na ordem dos fenômenos sociais. Aprofunda-se na busca da essência que se encontra absorpta na realidade dos fenômenos e figura uma captação da vida de forma onilateral, sempre atento ao conjunto e múltiplo aspecto da vida humana.

apresentado no percorrer deste capítulo. A problemática que se instaura é a de como ocorre a figuração da ação na lírica.

Adentramos às minúcias de tal questionamento, mais uma vez, por meio da leitura do próprio poema, desta vez escolhendo “Com fúria e raiva”, de Sophia Andresen, publicado no seu livro *O nome das coisas*, lançado em 1977⁶:

Com fúria e raiva
 Com fúria e raiva acuso o demagogo
 E o seu capitalismo das palavras

 Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
 Que de longe muito longe um povo a trouxe
 E nela pôs sua alma confiada

 De longe muito longe desde o início
 O homem soube de si pela palavra
 E nomeou a pedra a flor a água
 E tudo emergiu porque ele disse

 Com fúria e raiva acuso o demagogo
 Que se promove à sombra da palavra
 E da palavra faz poder e jogo
 E transforma as palavras em moeda
 Como se fez com o trigo e com a terra

 (Andresen, 2018, p. 272).

No centro de produção desta obra, é inegável destacar os eventos da Revolução de 25 de abril, a Revolução dos Cravos. O poema aqui analisado foi escrito em junho de 1974 e, inevitavelmente, reflete o momento histórico de Portugal, de derrocada do regime ditatorial do Estado Novo. Tendo em perspectiva este pano de fundo, nosso foco está sobretudo nas emoções de fúria e raiva, explícitas logo no primeiro verso que abre o poema, que provêm da tomada da palavra, matéria-prima do poeta, de seu sentido mais imediato. A palavra que nomeia o simples “a pedra”, “a flor”, a água” sai do sentido mais imediato das nossas vidas, de reconhecimento e subsistência e adentra à esfera do profano “capitalismo das palavras” (v. 2).

Estabelece-se um movimento: o demagogo – aquele que no sentido etimológico da palavra representa o indivíduo que conduz o povo – retira a palavra do campo do compreensível, da consciência e a leva para a penumbra. Mais do que isso: o demagogo corrompe a palavra,

⁶ Seguindo um critério cronológico, *O nome das coisas* está dividido em três partes e traz poemas datados de 1972 e 1973 na sua primeira parte; a segunda escrita entre 1974 e 1975; a terceira, poemas criados a partir de 1976.

tornando-a mercadoria “transforma a palavra em moeda” (v. 13), retira seu sentido de comunicação, tornando-a espécie de “poder e jogo”.

No livro *O capital*, ao abordar o dinheiro, Karl Marx faz a seguinte observação:

Não revelando o dinheiro aquilo que nele se transforma, converte-se tudo em dinheiro, mercadoria ou não. Tudo se pode vender ou comprar. A circulação torna-se a grande retorta social a que se lança tudo, para ser devolvido sob a forma de dinheiro. Não escapam a essa alquimia os ossos dos santos e, menos ainda, itens mais refinados, como as coisas sacrossantas, “*res sacrosantae extra commercium hominum*”. No dinheiro desaparecem todas as diferenças qualitativas das mercadorias, e o dinheiro, nivelador radical apaga todas as distinções (Marx, 2006, p. 146).

No universo do capital, a propriedade privada toma para si os bens coletivos provindos da atividade do gênero humano e as qualidades se apagam por um equivalente geral: o dinheiro. Assim como o “trigo” e a “terra”, meios de subsistência transformados em moeda, a linguagem não escapa desta regra, ela torna-se algo estranhado, não efetivado pela ação dos detentores de poder. Dissemos, anteriormente, que a consciência não é algo inato, natural, ela provém de um processo de objetivações do ser humano, livres de um suposto instinto, e que acontece efetivamente em sociedade. A própria linguagem faz parte desse processo; a comunicação emerge de um movimento de socialização, de apropriação social.

No poema, há a captação desse movimento de alienação da palavra, retirada do campo da consciência perante as forças sociais mercadológicas. Cria-se, assim, um impasse na figuração artística, mimetizado no texto aqui analisado: se o demagogo se promove pela palavra, palavra esta que se torna corrompida por forças ocultas, a própria poeta usa, contraditoriamente, dessa mesma palavra corrompida para sua luta.

No longo processo de desenvolvimento e transformações da poesia, não nos escapa o sentimento, já tão confessado, de aflição perante a batalha com/contra as palavras, ao ponto de transfigurar as inquietudes da palavra diante de si em realização poética. Nas palavras do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz:

[...] Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la. Isso permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas (Paz, 2012, p. 191).

O poema que se entrelaça no arco tensionário de ser *artesanato* de palavras e que só pode se encarnar em algo externo a si, quer dizer, em uma expressão social e histórica, encontra sua fecunda contradição ao não ter sentido e existência sem a história e a sociedade da qual se alimenta e que, por inúmeras vezes, apresenta-se hostil à palavra do/da poeta⁷.

Visualizando embate semelhante, o crítico literário Antonio Candido (2004), a partir da análise da poesia do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), reflete que as inquietações do eu poético drummondiano – no caso, a desconfiança e difícil conciliação de abordar o mundo e o ser, pois para isso acontecer deve-se recorrer a um eu-interior, espécie de “pecado poético”, que na mesma medida que o constrange também o impulsiona para a criação – adquire uma síntese libertadora, mas nunca definitiva, por se vincular a outra inquietação tão importante quanto: o trabalho poético. Ao enxergar a obra do poeta mineiro como uma luta com/contra a palavra, Antonio Candido justifica:

Para ele [Drummond], **a experiência não é autêntica em si**, mas na medida em que ela pode ser refeita no universo do verbo. **A ideia só existe como** palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda natureza, uma **segunda inteligibilidade** (Candido, 2004, p. 92, grifo meu).

Cabe destacar que tomamos o pensamento de Antonio Candido porque ele abarca o problema da torsão em si que permeia a lírica e é determinante para uma compreensão da *ação* dentro desse gênero. O excerto acima atribui à poesia uma condição de ação reflexa. Conforme a poesia volta-se para si é que ela se constrói: um duplo trabalho de pensar a palavra para que assim esta se efetive. A referência a uma segunda inteligibilidade⁸ que atravessa a lírica perfaz-

⁷ Sobre a hostilidade que o poeta encontra na sociedade, no seu livro *O arco e a lira*, Octavio Paz atribui à poesia certo grau de periculosidade que muito se origina de uma discórdia latente que emana em todo o poema, espécie de palavra dual – um dito que pode ser *isto* e *aquilo*, ao mesmo tempo que isto é *também* aquilo – que se funde na unidade do poema. Decorrente desta ebulição, sobra para o poeta a alcunha de ser um “ser à parte”, cujas palavras tornam-se perigosas nem sempre pelo o que ele diz, mas pelo o que fica implícito nelas. Em um discurso espirituoso, Paz observa que “embora comungue no altar social e compartilhe com inteira boa-fé as crenças de sua época, o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz *outra coisa*, mesmo quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens da sua comunidade” (2012, p. 196).

⁸ Em consonância com Antonio Candido, atentamo-nos ao primado que Theodor Adorno confere à linguagem na realização lírica, contudo jamais tomando a linguagem numa forma absolutizada, como meio de abnegação do sujeito e do social, mas como meio intrínseco para que estes emergam de forma plena na composição. Adorno defende que “o paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária nem geral, até nas formas em prosa. **Pois a própria linguagem é algo duplo.** Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos, um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade” (Adorno, 2003, p. 74, grifo meu). Posto isso, o filósofo dispõe a linguagem como mediação entre a lírica e a sociedade, sobretudo, enfatiza que a lírica se

se somente quando os temas do eu e do mundo não estão desconectados da palavra que os traz ao universo do poema; estes só se efetivam e, sobretudo, vivificam-se quando assentados na potência reveladora da palavra, afinal “nas mãos do poeta, o lugar-comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou” (Candido, 2004, p. 92). A existência social, individual, histórica empíricas funde-se com a criação poética ao ponto de a criação manifestar-se como existência poética. Em outras palavras:

O tema da inquietação transporta-se para o domínio estético, e os assuntos mais consagrados (o amor, a polis, o milagre, a redenção) eventualmente nulos como fontes do poema, que daqui a pouco encontrará justificativa, para o poeta, não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie do objeto (Candido, 2004, p. 88).

Como observa Corrêa^{9 10} (2015), a leitura de Carlos Drummond de Andrade por Antonio Candido consegue, a partir do reconhecimento das dificuldades objetivas de uma subjetividade criadora e artística – a saber a abordagem dos problemas de si e sociais –, identificar uma dialética do reflexo lírico, a qual compartilhamos: “a poesia que se desfaz como registro ou notação e se institui como processo criativo que, ao desfigurar a imediatez do ser e do mundo, a refaz no plano estético, que, assim, se revela como uma outra imediatez: um objeto novo” (Corrêa, 2015, p. 7). Por essa razão, a pesquisadora explica o porquê da recorrência de o assunto da composição poética voltar/pensar tanto sobre si mesmo.

Esta espécie de ciranda autofágica de reprodução da poesia não escapa às observações do já citado teórico marxista György Lukács, que argumenta:

[...] A diferença qualitativa [da lírica] em relação aos outros gêneros artísticos é constituída não pela aberta emergência da subjetividade constitutiva, mas, ao contrário, pela específica e **visível ação desta subjetividade**, pelo seu específico modo de existência, pelo seu **papel dinâmico na própria forma da obra** (2011, p. 246, grifo meu).

efetiva socialmente quando não atendendo a uma espécie de exigência social, consegue reconstruir uma reconciliação do sujeito lírico com a linguagem: “a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito” (Adorno, 2003, p. 75).

⁹ CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “As palavras na curva da noite: reflexo lírico do mundo na atualidade do capitalismo”, 2015.

¹⁰ No trabalho em questão, Corrêa (2015) propõe a discussão do realismo do reflexo lírico, a partir da leitura do poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade.

Identificamos, assim, que para além de um redimensionamento do objeto, das objetivações humanas do mundo concreto, e porque é a partir dele efetivado na forma artística da poesia, é que ação na lírica se dá na construção de uma subjetividade poética própria, esta que, por sua vez, aflora junto ao processo de formação da própria *forma* da obra – no caso, o poema. Lukács (2011) alude ao poeta lírico a imagem de ser “espelho do mundo”, em um sentido que “é indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete” (Lukács, 2011, p. 247).

Se vimos que a ideia central do marxismo é de que, no processo da evolução histórica, o indivíduo faz a si mesmo por intermédio de seu trabalho, que este é ser padecedor e sua humanização advém da supressão de suas carências na realização de objetivações sensíveis, inegavelmente, ao transferirmos tais preposições para a estética marxista e, aqui especificamente, ao reflexo lírico, renega-se a “perspectiva de uma subjetividade puramente passiva e mecânica e menos ainda como forma de exclusão da atividade criadora do sujeito” (Corrêa, 2015, p. 3). Firma-se uma posição ativa da voz lírica, no sentido de construir a si mediante a ação criadora do texto; porém, o processo não é narcísico, trancafiado numa subjetividade criadora. Pelo contrário, é dialético; tomado como “espelho do mundo”, a atividade lírica também é reprodutora e o/a poeta “não suprime de modo algum o caráter fundamental de todo o processo, ou seja, o de ser um reflexo da realidade objetiva” (Lukács, 2011, p. 247).

Voltamos, pois, novamente ao poema “Com fúria e raiva”: nele, a figura da eu lírica projeta sua inquietude na retomada da palavra, base de seu ofício. É preciso limpá-la da sujeira que se instalou pelo poder dos “demagogos”, repô-la a um estágio anterior conhecido em que a palavra era sinônimo do sagrado e da comunhão “Pois é preciso saber que a palavra é sagrada/Que de longe muito longe um povo a trouxe/ E nela pôs sua alma confiada” (v. 3-5). Dessa forma, a ação do poema vem em forma de luta pela retomada da palavra corrompida. De maneira orgânica, a composição estética reflete a batalha travada pela ressignificação da palavra. A tomada de consciência da voz lírica ocorre paulatinamente, à medida que ela se volta ao ato poético de forma processual, argumentativa e enérgica – a destacar o uso da voz ativa que dá abertura ao poema “Com fúria e raiva *acuso* o demagogo”.

Se a voz da eu lírica ainda é tímida no começo (ainda que notoriamente enfática) proferindo apenas dois versos, a intensidade do sentimento colérico expande-se em paralelo à retomada do espaço/voz da poeta: na construção do texto observa-se que, em cada estrofe,

ocorre o aumento de um verso, o que enxergamos como um processo ativo de construção de consciência da realidade social que a cerca.

Destacamos a importante passagem do ensaio “A característica mais geral do reflexo lírico”, em que György Lukács arremata ao final de seu breve texto:

No interior do contexto geral da estética, portanto, a especificidade da forma lírica – deixando aqui de lado as formas de passagem – consiste no fato de que este processo emerge nela como processo também no plano artístico. A realidade representada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*; ao contrário, as formas da épica e do drama – também aqui com base na ação da dialética subjetiva – representam apenas, na realidade poeticamente refletida, a dialética objetiva de fenômeno e essência. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans* (Lukács, 2011, p. 247).

Emprestado do filósofo Baruch Espinosa (1632-1677), os conceitos de *natura naturata* (natureza naturada) e *natura naturans* (natureza naturante) evocam, em termos literais, respectivamente, a ideia de uma “natureza criada” em contraposição à “natureza no sentido ativo”, “autocriadora”, “concebida por si mesma”. A fala de Lukács expõe que nos gêneros da épica e do drama – *natura naturata* – “mesmo com seus importantes momentos subjetivos, predomina o reflexo da realidade objetiva que se configura dialeticamente no mundo criado pelo artista, onde agem os personagens” (Corrêa, 2015, p. 3). Isto significa que nestes gêneros toda a dialética fenômeno e essência – momentos da realidade objetiva – já está posta no mundo da obra, a centralidade da ação está, assim, no destino, nas relações, nos sofrimentos dessas personagens sensíveis que habitam, agem e reagem neste mundo poético efabulado.

Por sua vez, a lírica age distintamente, o mundo poetizante do artista ainda não está gestado, a totalidade do real – toda a intrincada gama de objetivações sensíveis – é adquirida de forma progressiva mediante a ação criadora de uma subjetividade poética refletida na própria forma da composição lírica, como dito anteriormente. Todo o processo na lírica é, de certo modo, autogendrado. Na poesia, vemos – *in statu nascendi* – a gesta da subjetividade da voz lírica concomitante à matéria objetiva revelada.

Em termos complementares aos de Lukács, é interessante observar que Octavio Paz (2012), ao referir-se sobre a poesia a situa numa posição ativa, em que esta, segundo suas palavras, “revela-se”, “manifesta-se”. Alude a realização da poesia como *a consagração do instante*. Toma, assim, o poema como obra inacabada, que se constrói na experiência da realização poética e, por vezes, na vivência da leitura. Mais do que tudo, reflete, em chave poética, que a poesia lírica “não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria

liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem” (Paz, 2012, p. 198). Logo, difere-a das realizações da épica e do teatro, em sentido semelhante a que Lukács faz, pois enxerga nestas formas, a disposição de um mundo já maturado na obra poética:

Daí que se pense que nas duas primeiras [épica e teatro] a palavra comum – o dizer sobre isto ou aquilo – ocupa todo o espaço e não deixa lugar para que “a outra voz” se manifeste. [...]

Épica e teatro são antes de mais nada obras com heróis, protagonistas ou personagens. Não é arriscado afirmar que exatamente nos heróis – talvez com mais plenitude que no monólogo do poeta lírico – se dá a revelação da liberdade que faz da poesia, simultânea e indissolúvelmente, algo que é histórico e que, sendo-o, nega e transcende a história. E mais: esse conflito ou nó de contradições que todo poema é se manifesta com maior e mais completa objetividade na épica e na tragédia. Nelas, ao contrário do que acontece na lírica, o conflito deixa de ser algo latente, jamais totalmente explícito, e se despe e se mostra com toda a crueza (Paz, 2012, p. 199-200).

No poema em questão da autora Sophia Andresen, o sentimento de fúria e raiva não é inato, ele é gestado e expandido na mesma progressão que ocorre a ação de composição do texto. Os sentimentos da eu lírica emergem também como processo no plano artístico. Vê-se isto na própria anáfora que marca o início da primeira e da última estrofe: não é apenas uma mera repetição ou traço estilístico, o fortalecimento do sentimento da voz lírica ganha mais consistência e voracidade mediante a retomada da palavra ao longo do poema, traço indicativo da tomada de consciência da voz que enuncia.

Posto que, na visão de Marx, os sentidos das coisas no mundo, seu significado de beleza, bondade, feio – e fúria e raiva – não estão em si mesmas, mas no trabalho do ser no mundo que se apropria e o modela dando significados humanos, a força do trabalho poético, sua grandeza, estará na luta de transformar o mundo em si em um mundo para si, “que só encontra seu sentido na medida em que se torna um mundo para nós, isto é, na práxis social” (Corrêa, 2015, p. 10).

Ao trazer para a forma poética as dificuldades do ato criativo, a autora portuguesa intensifica e explora as próprias contradições da forma social burguesa, antagonista à arte e ao artista. Não apenas isso, faz-se uma abertura para a retomada da ação e da luta por desfeticizar a palavra, tirando-a das sombras dos discursos degradantes, para pensar formas de relação humana em que as palavras possam emergir de modo mais imediato e que sejam depósitos de confiança e comunicação, distante das mediações de demagogos.

1.3.1 Sobre a lírica: a fratura do nós

O embotamento da sensibilidade humana perante forças mercadológicas deslocou para a periferia da sociedade burguesa a posição do sujeito lírico. Na analogia que Walter Benjamin (1989) faz no seu estudo “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, o poeta lírico perde sua auréola que o tornava notável entre deuses e musas da Antiguidade. Na leitura benjamiana da obra do poeta francês Charles Baudelaire, a destacar *As Flores do Mal* (1857), assenta-se a condição pouco favorável de realização da poesia lírica e dos poeta modernos a partir do século XIX, período de expansão do capitalismo industrial.

A modernidade, que se assoma de forma imperiosa e reflete-se nas massas amorfas das grandes cidades embotadas de detritos e técnicas de reprodução, projeta-se de tal forma que a lírica não encontra um lugar receptivo para sua plena realização. Antes dotada de uma sensibilização à beleza, a poesia agora assenta-se no choque da indiferença com o contato opressor de transeuntes, com interesses individuais, em plena multidão.

Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta [...]. Mas a secreta constelação (onde a beleza da estrofe torna-se transparente até o seu recôndito) deveria ser assim apreendida: é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética (Benjamin, 1989, p. 113).

Nesse deslocamento do lirismo na modernidade, relegou-se também a figura do poeta, às margens, perdido na multidão onde não é nada mais que um desajustado, excluído. À sina que o atravessa, Walter Benjamin observa que o poeta francês assume tal posição com louvor:

[...] Estava plenamente cômico de sua missão. E de tal modo que designou como sua meta “criar um padrão”. E via nisso a condição para todo e qualquer lírico futuro. Tinha pouco apreço por aqueles que não se mostravam à altura dela. “Tomaís caldo de ambrosia? Comeis costeletas de Paros? Quanto se paga por uma lira na casa de penhores”? O lírico da auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. Reservou-lhe o lugar de figurante em uma prosa intitulada *Perda da Auréola* (Benjamin, 1989, p. 143).

Dando as costas ao caldo de ambrosia e às costeletas de Paros, Baudelaire isola-se na selvageria da metrópole e estabelece em relação à multidão dos transeuntes uma atitude dúbia: eleva-a como cúmplice ao mesmo tempo que se desintegra nela; o olhar que a torna íntima é o mesmo que a despreza, ciente da sordidez do mundo moderno vil encapsulado nesta específica imagem. Sob o olhar de Walter Benjamin “é precisamente esta imagem da multidão das

metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana” (1989, p. 121).

Acotovelado pela multidão, Walter Benjamin observa que o preço a se pagar pelo poeta moderno é o esfacelamento da aura poética na vivência do choque. Mas também é preciso reconhecer que a perda da auréola se renova na dignidade do poeta pé-no-chão. As transformações promovidas pelo capital impuseram a face de um heroísmo trágico, pois o papel do herói encontra-se disponível. Não mais associado ao poder e o virtuosismo harmônico que detinha na Antiguidade, o heroísmo da modernidade é relegado aos que resistem ao poder e ao privilégio, aos que transformam o choque da multidão em espécie de vivência e reflexão, dentro os quais ergue-se a figura do próprio poeta lírico como última barreira (Vaccari, 2018).

Não surpreende, pois, que a dessacralização da posição do poeta refletiu-se no prosaísmo poético que caracterizará a lírica, ao rés do chão, a partir do século XIX, com a publicação de *Flores do Mal*. Para além dessa transfiguração na forma poética, estaria desperta supostamente, nesta nova lírica, “uma esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-lo pelo *pathos* da distância” (Adorno, 2003, p. 65-66). Mais uma vez pondo-se em contraposição ao antigo, o tido *pathos* da distância marcaria uma posição de sobriedade e clareza, na forma de expressão, dos poetas modernos no lugar do “fogo do céu”, o *pathos* sagrado, destinados aos poetas do mundo grego. Como consequência desse aplainamento das paixões na modernidade, buscar-se-ia o natural que, em forma poética, seria mais bem traduzido na forma prosaica do romance, espaço das realizações cotidianas e ordinárias.

O professor e pesquisador brasileiro Ulisses Vaccari (2018), à luz do trabalho de Walter Benjamin, em estudo intitulado “O poético e o prosaico: o fim da lírica em Walter Benjamin”, observa que “o prosaico, aqui, funciona como uma metáfora do sóbrio, como o próprio modo de exposição da natureza reflexiva do poeta moderno. Isso aponta para a concepção de que a forma mais apropriada de exposição da palavra poética, lembrando Baudelaire, não é mais a da lírica, mas a prosa romanesca” (Vaccari, 2018, p. 16). No enfraquecimento do *pathos* na modernidade, muito que proveniente, como vimos, de um amortecimento do choque, transformando em reflexão e incorporado a uma vivência poética sem sobressaltos, abriu-se margens e justificativas às considerações de que senão ao fim da lírica, ao menos as dificuldades reais e palpáveis de produção e recepção e, a partir disso, sua transposição a uma forma de poesia mais prosaica.

Entretanto, em direção contrária, revivemos os ecos da potência do desejo de captar as infinitas nuances do mundo concreto e o maravilhamento que decorre delas para o papel, no poema “No poema” antes apresentado, e conjecturamos até que ponto há um real arrefecimento dessa paixão poética dentro de uma lírica que emerge nos nervos de coerção da práxis dominante, ambiente infrutífero para o despertar do *pathos* lírico. No imperativo de retirar a palavra do domínio da sujeira, consideramos a fala do teórico alemão Theodor Adorno, aqui já citado em passagem anteriores, em seu conhecido texto “Palestra sobre lírica e sociedade”:

[...] essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (Adorno, 2003, p. 68-69).

Publicada em seu ensaio de 1957, a fala de Theodor Adorno, de certo modo otimista na possibilidade de realização do sujeito poetante, situa-se em um debate, incômodo e até descrente, sobre a plausibilidade de se dialogar com as perspectivas do lirismo e do social em contexto moderno “Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas?” (Adorno, 2003, p. 66). A descrença em vincular ambas se traduziu em realizações líricas que, aparentemente desvencilhadas do peso da objetividade, refugiaram-se no culto do estético, no invólucro do místico e religioso ou na realização de uma transcendência, todas de certo modo relegadas ao vazio do sentido e dissociadas de um vínculo social.

É preciso considerar que o hermetismo que atravessa o gênero lírico, essa aparente renúncia histórica em favor de uma autoconsciência estética atomizada, sobretudo no século XX, ganhou forças a partir do célebre livro de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna* (1956). Com o intuito estabelecido já no título da obra, Friedrich buscou mormente perfilar uma espécie de corpo estrutural da poesia moderna, contudo, como aponta o crítico Alfonso Berardinelli (2007), o privilégio da síntese veio com o ônus da simplificação. A simplificação, nesse caso, feita em chave de metonímia: ao decantar as realizações da lírica na modernidade a fim de chegar a uma estrutura profunda que revelasse a face desse gênero, Friedrich tomou

como absoluto à teoria da tida *poésie pure*, privilegiando em sua análise a centralidade da poesia de autores como Stéphane Mallarmé e seu sucessor, Paul Valéry.

[...] a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase de todo ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair (Berardinelli, 2007, p. 21).

Na aguda leitura que o Alfonso Berardinelli faz do trabalho de Friedrich, e da qual compartilhamos, este destaque a uma poética antilírica silenciou as diversas vozes que compõem a poesia moderna. Sobressai em sua visão que tal estrutura se mostrou tão estreita que grande parte da poesia do século XX entraria com aparente dificuldade. Ao privilegiar uma espécie de familiaridade do leitor, por meio de uma eficácia descritiva, com o que era tido por desconcertante, despersonalizado e impenetrável, tornou-os reconhecíveis e aceitáveis, afinal “a violação da norma constitui o fundamento de uma nova forma” (Berardinelli, 2007, p. 22). Mais do que isso, unificou-se um único tipo de lírica desvinculada do peso da realidade em realidade integral. Assim, “mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo” (Berardinelli, 2007, p. 21). Ao optar por tal caminho, perdeu-se as diversas ramificações do estilo poético moderno.

O exemplo mais evidente que o estudioso italiano toma sobre este afunilamento das vozes da poesia moderna está na própria análise que Friedrich faz da poética de Charles Baudelaire que, na condição de um precursor de Mallarmé, é deveras depreciado, relegando a modernidade de sua lírica a apenas à face de “formas realístico-alegóricas, prosaicas, demonológicas e moralistas” (Berardinelli, 2007, p. 19). É com um passo adiante que Adorno acrescenta à lírica moderna contradições vivas e fecundas, as quais o tornam capaz de entender um autor como Charles Baudelaire:

[...] cuja lírica não é apenas um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que, no entanto,, em poemas como “Les petites vieilles” [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua

máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [*Armeleutepoesie*] (Adorno, 2003, p. 77).

A fala de Adorno nos dá abertura para compreendermos a relação que o próprio realiza entre lírica e sociedade em seu ensaio. Primeiramente, em termos de realização estética, o autor observa que a lírica desperta sua qualidade social a partir da preponderância do objeto artístico como meio legítimo e primário para captar as inquietudes sociais. Encara, pois, que “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais” (Adorno, 2003, p. 68). Para ele, discussões sociais potencializam-se a partir da elaboração poética, do trabalho com a linguagem, e não necessariamente em trazer de fora conceitos e questões para a composição, como atesta a passagem que declara sobre Baudelaire.

O segundo ponto que deflagra tal relação dá-se um aspecto mais profundo. Adorno defende que o apelo do teor lírico, sua tida “universalidade”, revela a essência social intrínseca à lírica. Nas suas palavras:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [...] vive da densidade de sua individuação (Adorno, 2003, p. 67).

Consonante às citações de Berardinelli, a perspectiva adorniana compreende que a tendência antilírica que marca a poesia moderna revela, por vias, indiretas, a resistência da arte ao universo da reificação. A aparente autonomia do sujeito e de sua linguagem sem as mediações sociais são testemunhas da existência alheia e sofredora deste sujeito no universo das mercadorias. O gênero lírico é encarado em uma encruzilhada dialética: a pura subjetividade das composições, a despersonalização do eu lírico, a ilusão de um mundo harmônico e ordenado na forma artística revelam, de forma contrária, o estado de fratura das coisas no mundo. Tomando, por vezes, uma embalagem antirrealista, a lírica moderna é capaz de falar da apatia, da insensatez, da perda de vínculos humanos e sociais. Ao falar da dissonância das coisas, da apatia dos sentidos e da ininteligibilidade acaba-se por falar essencialmente da sociedade em que esta lírica se exprime “O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e antirrealistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea” (Berardinelli, 2007, p. 36).

Interessante observar que tanto Adorno quanto Friedrich são capazes de identificar esse “*pathos* da distância”, o sintoma desta afasia comunicativa, destinada às realizações poéticas modernas no tocante a relação lírica-sociedade, contudo suas leituras ganham interpretações opostas. Como atenta Berardinelli:

O que Friedrich interpreta como potência da linguagem e da fantasia, como capacidade da lírica de “destruir” o real ou de servir-se dele com absoluta liberdade para os próprios fins estéticos, em Adorno aparece em termos invertidos. Essa aparente liberdade absoluta da “fantasia ditatorial” e da “linguagem autônoma” é, para Adorno, constrição, determinação social e histórica: situação extra-estética não superável esteticamente. A força e a genuinidade tanto artística quanto cognitiva da lírica estão, segundo Adorno, justamente nessa afirmação direta de verdade acerca do próprio lugar social e dos próprios meios linguísticos (Berardinelli, 2007, p. 35).

Desta forma, permitimo-nos a algumas ponderações, em especial, a ciência do avanço da visão adorniana ao decantar que o poema lírico é forjado como expressão subjetiva de um antagonismo social. Não caindo nos perigos da apologética e indo além, Adorno não atribui a resposta desencantada das modernas formas líricas à realidade como realidade em si e resignada aceitação, pelo contrário, esta situação que se imprime em negativo, nos seus termos, irrompe o protesto lírico, pela linguagem inflexível ao que seja heterônoma dela, à coisificação do mundo e a uma existência social atomizada. No mundo moderno desenhado por deturpações e processos de dominação social, a lírica, no escopo teórico-sociológico de Adorno, ganha espaço de destaque como meio de resistência por sua configuração estética que se retroalimenta segundo suas leis próprias para assim se efetivar, em unidade contraditória e legítima, como fundamento social.

Porém, é preciso reconhecer os limites do conceito de lírica a qual Adorno manipula, um recorte que engloba tempo e lugar demarcados. Adorno situa a lírica num caráter completo e especificamente moderno, distante das mais antigas manifestações do teor lírico.

Aqueles grandes poetas do passado remoto que são classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica, por exemplo Píndaro e Alceu, mas também boa parte da obra de Walther von der Vogelweide, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. Falta-lhes aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos a considerar, justa ou injustamente, como critério da lírica, e que apenas uma rigorosa formação [*Bildung*] cultural nos permite superar (Adorno, 2003, p. 70).

Como revela Francisco Achcar (1992), à lírica antiga não se aplica um confronto entre a voz lírica e a sociedade, já que a princípio “essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição, ao ‘paladar social’, às regras estabelecidas e as expectativas por elas

suscitadas no público” (p. 21). Tal cenário de unidade interrompe-se mediante as forças do capital.

O eu lírico que Adorno debruça-se é um ser fraturado, expressão esmagadoramente individual, cuja individuação emerge-se e determina-se sempre em oposição ao coletivo. A força argumentativa está mormente na imagem da fratura, cuja superação o/a poeta não encontra meios para superá-la, pois para que a lírica possa exprimir a verdade de sua mensagem não mais manipulada pelo conteúdo social há de se ter o espaço da fratura, que romperá na individuação implacável da voz lírica. Percebemos que a relação lírica e sociedade efetiva-se, e mantém-se pulsante paradoxalmente, em sua não concretização. Nas palavras precisas de Alfonso Berardinelli, o caráter dessa lírica que Adorno situa está em “sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo” (Berardinelli, 2007, p. 35).

Em completude às ideias expostas, o ensaio de Theodor Adorno preenche-se de novas camadas de contradição na menção do que seja um dos pontos mais interessantes de sua análise, ainda que este se apresente deveras trôpego. Refiro-me aqui a sua percepção de uma corrente subterrânea coletiva que atravessaria a lírica. A menção a tal vem permeada de uma reflexão empática sobre o privilégio da subjetiva poética, concedida a poucos indivíduos que, não aniquilados pela pressão da sobrevivência, são capazes de apreender “o universal no mergulho em si mesmos” (Adorno, 2003, p. 76). Adorno não torna esse privilégio algo exclusivista ao sujeito poético, em tese é um direito inalienável e constante de todos, mas aos que, pelas pressões sociais foram sucumbidos ao constante alienamento e sofrimento, essa corrente coletiva da lírica atuaria como espécie de “abraço” integral àqueles que carregam o maior dos fardos. Apresentamos, a seguir, a devida passagem:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. [...] Hoje, quando o pressuposto daquele **conceito de lírica que tomo como ponto de partida**, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também **como possível** antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade (Adorno, 2003, p. 77-78, grifo meu).

Ciente de certa austeridade de seu conceito de lírica, esta coletividade imbuída na poesia carrega em si um sentido de potência iminente, mas que, por nunca desconsiderar a superação da fratura ser/mundo, na modernidade, se mantém no espectro da possibilidade. Na interessante leitura que Alfonso Berardinelli (2007) faz, Adorno não avança nas categorias de “coletivo” e “popular”, o que expõe de certo modo sua desconfiança, “até o ponto de ignorar a sua presença e a sua pressão sobre um gênero literário como a lírica” (Berardinelli, 2007, p. 37). Esta certa desconfiança apontada pelo crítico italiano se revela em vagas realizações que contemplam o aspecto popular e folclórico do Romantismo e, ainda, a citação de autores do século XX, a saber Bertold Brecht e García Lorca, cuja “centralidade do eu lírico é de certo modo destronada, por regressão ou afrouxamento dos vínculos de individuação, em favor de uma ‘força coletiva’, que se manifesta na proximidade da língua literária ao dialeto” (Berardinelli, 2007, p. 37-38).

O ponto é que esta corrente subterrânea coletiva a qual Adorno alude restringe-se, de certa forma, a realizações cuja base tem como tendência literária o resgate de fontes pré-burguesas, a um tempo isento das mediações do capital, e que a força coletiva resiste na integridade linguística, na latência do dialeto. O avanço adorniano em visualizar uma implicada teia dialética entre lírica e sociedade com o pano de fundo da reificação parece não se estender tão efetivamente quando o tópico é dirigido a conjectura de um “nós lírico”, uma voz coletiva, também nesse prisma dialético. Prefere situar tal proposição às reminiscências de tempos pré-burgueses ao invés de se aprofundar nas especificidades modernas e contemporâneas a qual o próprio se debruça em tópicos anteriores.

Ressalta-se também que as considerações de Adorno sobre o tema estão restritas a uma marcação específica, a lírica europeia produzida a partir do século XIX e sobretudo a do século XX, admitindo seu desconhecimento acerca de outras realizações líricas, da qual cita a lírica chinesa, japonesa e árabe.

1.3.2 Sobre a lírica: o futuro de um nós

É a partir desse espaço de falta no que tange a uma voz coletiva que permeia o gênero lírico que buscamos sublimar o vazio através da leitura do poema “Ao escrever”, de Conceição Evaristo.

Ao escrever...

Ao escrever a fome
Com as palmas das mãos vazias
quando o buraco-estômago
expele famélicos desejos
há neste demente movimento
o sonho-esperança
de alguma migalha alimento.

Ao escrever o frio
com a ponta de meus ossos
e tendo no corpo o tremor
da dor e do desabrigo,
há neste tenso movimento
o calor-esperança
de alguma mísera veste.

Ao escrever a dor,
sozinha,
buscando a ressonância
do outro em mim
há neste constante movimento
a ilusão-esperança
da dupla sonância nossa.

Ao escrever a vida
no tubo de ensaio da partida
esmaecida nadando,
há neste inútil movimento
a enganosa-esperança
de laçar o tempo
e afagar o eterno.
(Evaristo, 2017, p. 93-94)

Presente no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, o poema “Ao escrever...”, já em seu título, emana, nas reticências que comporta, a sensação de expectativa e anseio de completude somada ao movimento da palavra em ação através da, paradoxal, confirmação e inconformidade no/pelo gesto da escrita. A anáfora que marca o início das quatro estrofes desse poema dá o ritmo de uma composição marcada por um acúmulo de ganhos e ilusões àquela/aquele poeta que carregam o peso da escrita como forma de realização possível, como o poema nos revelará, de si e das coisas do mundo.

Na leitura que realizamos deste poema de Conceição Evaristo, é importante captarmos uma estrutura argumentativa muito similar das estrofes que aqui relatamos: ao escrever, imersa de um sentimento, a eu lírica relata um sentido, sensação; posteriormente, o modo como se realiza a escrita dessa sensação; depois, a característica do movimento realizado ao escrever, e por fim, o anseio (resultado) que se tem ao longo dessa ação. Longe de querermos estabelecer uma fórmula limitante, mas para fins de avançarmos na interpretação do texto, vejamos tal

aplicação dessa aparente estrutura na primeira estrofe. Mergulhada no “sonho-esperança”, a voz lírica escreve a fome, sensação física primária, em consonância com os efeitos da inanição em seu corpo, as “mãos vazias”, o “buraco-estômago”. Os gestos titubeantes que acompanham seu escrever são reflexos da privação da eu lírica que, na ciência da demência de seu movimento, mas de esforço hercúleo, almeja a pequena e significativa migalha do alimento. A segunda estrofe compartilha semelhante estrutura: agora, imbuída do “calor-esperança”, escreve-se, de forma antitética, sobre o frio, a partir da fragilidade corpórea que esse impõe, a dor e o tremor nos ossos. Os efeitos do frio no corpo da eu lírica reverberam na rigidez e na dormência dos seus movimentos ao escrever, cuja ação anseia o alcance, novamente, do que é mais básico e necessário, a “mísera veste”.

Para além da semelhança no arranjo sintático da composição, une as duas estrofes uma semântica enfática de sensações primeiras – a fome e o frio emergem no texto em seu sentido literal, como realidade sensível imediata, condição definida do estado de enunciação da eu lírica. Essa literariedade da fome e do frio preenche-se de potência nos efeitos físicos que estes provocam; a descrição tátil de mãos, ossos e estômago famélicos ajudam a compor, para além de uma voz, um corpo físico marcado pela privação.

Se a fome e o frio se apresentam em seu aspecto concreto e iminente, a ânsia da subjetividade poética encontra cadência lógica no almejo imediato de supressão destas sensações, o ganho substantivado do alimento e da veste. Em adição a um sentido físico nestas duas primeiras estrofes, predomina um aspecto material, não como forma de estipular um domínio, mas como forma de se obter o mínimo – “a migalha”, “a mísera” – de sobrevivência daquilo que é mais básico, comum e, em tese, direito de todos. É a partir das marcas desse corpo, e por causa dele, que se escreve com o anseio de superar a condição de desapossamento.

Concomitante à revelação das marcas de um corpo físico que imprimem o lugar de enunciação da voz lírica ao escrever, podemos considerar que se firma também um corpo político da eu lírica na gesta da poesia. Atamos o sentido político, sobretudo, ao traço de resistência que se concretiza nas linhas do poema, espaço caracterizado, nas palavras de Conceição Evaristo, como lugar de transgressão. Essa transgressão em muito se firma pelo campo dual da poesia, em que comunga a utopia de construir um novo mundo e o descontentamento com a ordem dirigente (Evaristo, 2011¹¹). E se estamos, a partir do poema,

¹¹ As colocações de Conceição Evaristo, no que se referem à literatura, constam com seu último sobrenome Brito (1996) e (2011), nas referências, advindas de suas pesquisas de mestrado e doutorado. Optou-se pelo sobrenome Evaristo para não acarretar confusões de leitura no texto.

elucidando um corpo físico que se funde indissociavelmente de um corpo político, é importante situarmos o pensamento da pesquisadora Conceição Evaristo, que enxerga na poética africana uma transgressão plena de forma/conteúdo, pois esta, uma vez inscrita nas lutas de libertação nacional, marca uma posição de autoria da história para além das marcas do colonizador, exigindo-se também padrões estéticos destoantes da cultura ocidental.

A poesia é, assim, resistência. E como reflete Silviano Santiago (1978 *apud* Evaristo, 2011), no espaço da escrita afrolatino-americana, marcada pelo enfrentamento da cultura ocidental colonizadora, o ato de falar é falar contra, e o ato de escrever também é um ato contra. Em sua tese de doutoramento *Poemas malungos: cânticos irmãos*, a também pesquisadora Conceição Evaristo, a partir da leitura comparativa dos poetas brasileiros Nei Lopes e Edimilson Pereira e do poeta angolano Agostinho Neto, visualiza que a poesia destes autores emerge como “um espaço de auto pronunciamento, de afirmação de um sujeito antes coisificado e que, ao instituir o seu próprio verbo, erige um discurso que se converte em palavra(ação), em modo de enfrentamento ao discurso hegemônico do poder” (Evaristo, 2011, p. 26).

É precisamente a ideia da poesia articulada ao conceito de palavra(ação) que enfatizamos. Conceição Evaristo observa que o ato de enunciação nas culturas tradicionais africanas carrega um valor performático capaz de reger o mundo. A palavra tem a força de fazer acontecer, inclusive, é atribuída a esta todo um sentido premonitório. Logo, a palavra torna-se ação em si, uma possibilidade de fazer acontecer, especialmente se vinculada à poesia e sua demanda revolucionária.

Ao estudar os cânticos da tribo indígena Maxakali, tido por canto-imagem, Leda Maria Martins (2021) observa que estes não narram, e sim revelam seus ancestrais. Nas suas palavras, a prática do cântico para esta tribo “como linguagem, é um ato fiel de plena presença, concretude, imanência em si mesmo. O nome recusa sua natureza fantasmática, sígnica, e se apresenta como a própria coisa nomeada ou que nomeia. Da exuberância da nomeação e dos cantares prolifera a palavra-coisa, a palavra-povos que, por sua vez, instaura o ser em sua pujança e potência de existir” (Martins, 2021, p. 149). Asseguradas as devidas diferenças, trazemos tal informação para aproximarmos com o conceito de palavra(ação) usado por Conceição Evaristo. Em ambas, é notório a introdução do lirismo como ação real, agente de mudança e sua recusa como meio de representação. Soma-se ainda à semântica muito semelhante à natureza da lírica e sua especificidade autocriadora, ativa, como debatida no decorrer do trabalho.

Em consonância com Conceição Evaristo e sua defesa do imperativo da poesia/palavra como meio de ação real e tangível, a escritora e ativista afroamericana Audre Lorde (2019), em seu ensaio “A poesia não é um luxo”, também marca sua posição de defesa ao expressar a linguagem da poesia, e a própria subversão que a linguagem poética experimenta, como ponto de demanda revolucionária, enxergando o poema como centro de ação presente. Colocando em rota de colisão um uno de sentimentos e experiências da mulher negra dentro das estruturas definidas por lucros, relações de poder, desumanização e reificação, Audre Lorde observa que o direito de sentir às mulheres negras não está destinado a sobreviver nesta sociedade.

Assim a poesia surge não como realização plantada em um pedestal das abstrações, mas como necessidade vital, concretude da existência em que se entrelaça meio de sobrevivência e agente de mudança tangível. Nas palavras desta poeta [Audre Lorde], “na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real. Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade” (Lorde, 2019, p. 47). Para Audre Lorde, a poesia revela sua face como atividade de despertar do sensível e do corporal ao mesmo tempo que é destilação reveladora da experiência diária. No centro nervoso do poema funde-se sentimentos e experiências diárias, desse modo, a poesia torna-se “o esqueleto que estrutura nossa vida” (Lorde, 2019, p. 46).

Esse olhar que torna a poesia objeto de ação tangível, experiência concreta capaz de ser preenchida de possibilidades e fonte de poder encontra ecos no discurso de Conceição Evaristo. Seu olhar analítico para com a lírica reconhece o poema, em suas palavras, com “uma fusão de pétalas imbricadas”, uma realização que joga novas luzes por sua plurissignificação. Nessa intrincada gama de possibilidades, acredita-se que “cada poeta, nas entrelinhas ou mesmo magistralmente nas linhas, costura o seu projeto literário, entretecendo-o com o político, através no qual vaza a voz pessoal do autor” (Evaristo, 2011, p. 12).

É a partir dessa visão que, na leitura do poema “Ao escrever...”, enxergamos um ponto de partida do qual dar-se vazão a esse projeto literário-político da própria poeta Conceição Evaristo, que passa basilarmente pela constituição de um corpo negro com subjetividade, desde sua esfoliação à conquista da integralidade desse corpo físico. À subjetividade negra que no processo de escravização tornou-se um mero ser-corpo em seu traço mais objetificado, sem de fato tê-lo, Evaristo (2020) situa a escrita ao chamado de algo primordial que movimenta todo o corpo, revela-o. Da amplitude de camadas que compõe o ato de escrever na cosmopercepção da autora, destacamos o “inscrever-se”, ou seja, inserir pela escrita a memória da pele, inscrever este corpo negro no espaço da cultura letrada.

É com ênfase na ideia de reversão, de apropriar-se da negação que Conceição Evaristo busca tornar “o corpo negro alforriado através da palavra poética que procura imprimir, que procura dar outras lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou as iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo” (1996, p. 81). E ainda acrescenta que “é, ao escrever o corpo, que marcadamente se realiza a alta rotatividade dos signos negros. Os mesmos signos que isolam, que provocam o ‘exílio na pele’ são os que escrevem a plenitude dessa mesma pele” (Evaristo, 1996, p. 82). Nota-se, portanto, que é vital para a autoria negra ter, antes de tudo, a posse do corpo, em toda sua integridade sensível, como registra as primeiras estrofes do poema.

A centralidade dessa construção de um corpo físico para se fazer voz é imprescindível ponto de partida e estrutura de uma poética negra, mas não se restringe apenas à totalidade do corpo. E é nessa perduração do poema “Ao escrever...” que nos debruçamos para se pensar a lírica em uma essência mais ampla, para além dos limites da autoria negra, como também a partir da abertura que esta permite.

Vemos a transição desse traço físico para uma percepção metafórica a partir da terceira estrofe; agora, a eu lírica escreve a dor, que em sua acepção primeira entra como estímulo físico de incômodo e desconforto. Contudo, o modo que se escreve essa dor não ganha menção/equivalência corpórea, dessa vez o ato da escrita absolve-se na característica/estado de solidão, ao ponto de considerarmos a dor mencionada em seu plano emocional, metafórico. Esta solidão ganha concretude pelo próprio arranjo espacial do léxico “sozinha” no poema. Ainda, permeia a estrofe uma tensão paradoxal, uma vez que o almejo da poeta não está em uma supressão imediata; anseia-se o outro como completude para si, para a construção de sua voz forte que possa se propagar, sonar.

É interessante que, após a debilidade dos movimentos iniciais da escrita, na terceira estrofe, obtemos uma constância desse movimento, como se a supressão material dos sentidos primários – os pares fome/alimento, frio/veste – ou seja, a construção, nutrição e manutenção do corpo lírico permitisse a força do ato de escrever, que ganha cada vez mais sonância nessa busca processual “eterno gerúndio” em relação ao outro. Destacamos também o uso da palavra sonância, que em sua amplitude morfofonética, assume a configuração de “som” mais “ânsia”, uma só ânsia, um torna-se só nós.

Busca-se, almeja-se o outro para a superação da dor, busca essa que é centro da poesia já que, para Octavio Paz em seu célebre ensaio “Os signos em rotação”, a poesia se caracteriza como a busca do outro, sendo categórico quanto aos perigos do eu para o ser poetizante “Ser si mesmo é condenar-se à mutilação porque o homem é apetite perpétuo de ser outro” (Paz, 2012, p. 274).

Dessa forma, a imagem poética revela-se como imagem da “outridade”:

É acima de tudo percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar. Somos outro lugar. [...] Irredutível, elusiva, indefinível, imprevisível e sempre presente em nossas vidas, a “outridade” se confunde com a religião, a poesia, o amor e outras experiências afins. Aparece junto com o próprio homem, de modo que podemos dizer que, se o homem se fez homem por obra do trabalho, teve consciência de si graças à percepção da sua radical “outridade” (Paz, 2012, p. 272-273).

Publicado pela primeira vez em 1965, quando este intelectual latino-americano se encontrava em momentos de impasse e incerteza no tocante à poesia, o ensaio de Paz (2012) discute a perda da imagem e dos referenciais do mundo – o deslocamento do centro do mundo, a ideia de universo, a desarticulação do tempo-espaço, a visualização de um futuro, entre tantos – em face da substituição de um vocabulário universal, a “técnica”, na modernidade. A técnica, esse léxico moderno que denota “signos de ação, e não imagens de mundo”, conjurou numa negação do mundo como imagem, rompendo os ritmos cósmicos, igualando o significado de tempo para nada além de eficácia. O efeito dessa substituição pelo universo dos mecanismos propiciou o afastamento dessa outridade, a totalidade do eu só é pensável fechada em si mesma, desagregada do referencial do outro.

O poeta mexicano ainda discorre que antigamente, ao sentir-se sozinho, o indivíduo buscava o outro; em contraparte, o grande problema que vislumbra na modernidade não é nem o esfacelamento do sujeito em múltiplos, mas sim a comunicação que não se mantém pelo desaparecimento de um tu como elemento constitutivo da consciência. Como pode se reverter um “eu” em “tu” se ao mundo não compete uma imagem, um constitutivo de futuro? Se a técnica confronta o poeta com o desconhecido? É nessa via de indagação que Octavio Paz destrincha os impasses dos poetas modernos e da poesia moderna:

O poeta do passado se alimentava da linguagem e da mitologia que sua sociedade e seu tempo lhe ofereciam. Essa linguagem e esses mitos eram inseparáveis da imagem do mundo de cada civilização. A universalidade da técnica é de ordem diferente das antigas religiões e filosofias: não nos oferece uma imagem do mundo, e sim um espaço em branco, o mesmo para todos os homens. Seus signos não são uma linguagem: são os marcos que sinalizam as fronteiras, sempre em movimento, entre o homem e a realidade inexplorada. A técnica liberta a imaginação de toda mitologia e a confronta com o desconhecido. Confronta-a consigo mesma e, diante da ausência de alguma imagem do mundo, a faz configurar-se. Essa configuração é o poema. Instalado sobre o informe tal como os signos da técnica e, como eles, em busca de um significado sempre elusivo, o poema é um espaço vazio, porém carregado de iminência. Não é ainda a presença: é uma penca de signos que buscam o seu significado e que só significam ser busca (Paz, 2012, p. 269-270).

À inquietude de Octavio Paz que vislumbra em chave incômoda essa nova poesia, ausente de uma imagem de mundo, como busca de um agora e de um aqui, e que muitas vezes se revela em busca inócua pela própria busca, está, do outro lado, a poesia de Conceição

Evaristo e uma tradição poética que rompe tal vacuidade, na procura constante pelo outro em toda sua integralidade como meio de superação da dor – mais além: para juntos se tornarem potência vocálica.

Assim, é com grande quebra de expectativa que chegamos à quarta estrofe. O aspecto palpável anterior é substituído por um escopo maior de significativas abstrações. Agora, na tentativa de escrever a vida, saímos de uma perspectiva do material para um aspecto mais intangível, de tons mais conotativos. A amplitude que abarca essa estrofe – o escrever a vida – reverbera em pretensões permeadas de ações que caem na vacuidade do infinito, não à toa são construções no infinitivo “laçar o tempo”, “afagar o eterno”. À imponência da ação, de contornos tão estritamente definidos – o tempo, o eterno, delimitados pela presença única dos artigos e tão contrastante com a “alguma migalha, “alguma mísera veste” –, há o percebimento da voz lírica em tal impossibilidade, pelo estado de esmorecimento e no apontar da total nulidade de sua escrita, atitude divergente do titubear imbuído de uma serena resistência dos movimentos anteriores.

Antes de cairmos nos perigos de taxar esta estrofe como uma posição derrotista da eu lírica, enxergamos que o poema se encerra como um ponto de resistência aos meandros, por vezes enganoso, simplista e totalitário do discurso de um universal. À suposta amplitude de “laçar o tempo”, “afagar o eterno”, está o encarar da vida na sua realidade prática, na metáfora apresentada “o tubo de ensaio da partida” (v. 2), enxergá-la no espectro de um experimento, em toda sua dimensão caótica. A anáfora que inicia as estrofes reflete esteticamente o cansaço e a luta de quem escreve porque tem de, como janela de possibilidades de supressão da fome, do frio e da dor, mas que na realização desse ato, repetido e cotidiano reconhece a consciência da impossibilidade de almejos maiores, delimitadas pelas estruturas raciais, a partir da concretude do espaço que demarca, seu corpo.

Interpretamos que a composição do texto, marcada por uma estrutura compassada e que delineia primeiramente um corpo físico, marca organicamente uma atitude poética de tons práticos e próximos sobre a escrita: ao escrever, é necessário não escrever a vida mas trazer a vida à escrita, em suas realizações mais concretas, diárias e sensíveis tal qual escrever o frio, escrever a fome, a busca de completude, ou ainda como Conceição Evaristo (2020) diz no seu texto “Da grafia-desenho de minha mãe”, fazer do gesto movimento-grafia do sol para assim o chamá-lo. Não se alcança o simbólico sem antes fincar o reconhecimento de nossa realidade sensível, corpórea e imediata, só assim as dores ganham amplitude, escopo maior e senso coletivo.

Contudo, contrariando a visão da eu lírica quanto ao inútil movimento de abraçar o tempo e o eterno, a materialidade do poema, seu ato de ser pela efetividade do verbo, torna possível capturar um instante do tempo. O poema paradoxalmente é capaz de moldurar um momento do eterno que chega a nós eternizando-se; esta é a discórdia latente do poema a que Paz alude em *O arco e a lira* (2012). Sobre esse instante privilegiado de encarnação da palavra poética, o autor mexicano reflete:

Ao contrário do que acontece com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante cheio de toda a sua particularidade irredutível e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. Os amores de Safo, e a própria Safo, são únicos e pertencem à história; mas seu poema está vivo, é um fragmento temporal que, graças ao ritmo, pode reencarnar-se indefinidamente. E estou errado em chamá-lo de fragmento, pois é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente. E essa virtude de ser presente para sempre, graças à qual o poema escapa da sucessão e da história, o amarra ainda mais inexoravelmente à história (Paz, 2012, p. 193).

Partindo da inquietude do poema de Conceição Evaristo aqui analisado, trazemos o pensamento de Octavio Paz na tentativa de estabelecer um contraponto à visão adorniana, que vislumbra uma corrente coletiva da lírica, mas que apenas a situa em um período pré-burguês. A reflexão emerge, sobretudo, na relação debatida intensamente pelo autor sobre poesia e história, ou como se dá a atuação do elemento histórico como lugar de encarnação do poema.

Assim como Adorno (2007), Octavio Paz explica que a relação entre poesia e história se mantêm assegurada, sendo assertivo ao declarar que o poema é um produto social: independente das fissuras entre a sociedade e a poesia da época a qual os dois autores são testemunhas, “o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico. A uma sociedade dilacerada corresponde uma poesia como a nossa” (Paz, 2012, p. 194). Dessa forma, também ao poeta não lhe escapa as amarras históricas, suas experiências pessoais transmutam-se em palavras sociais, históricas. Só que, na perspectiva de Octavio Paz, as palavras do poeta são capazes de ir além e, em última instância, são capazes de revelar algo mais, o próprio indivíduo e a condição humana. Atuando como espécie de corrente subterrânea do poema, essa revelação é base e pungência do fundamento poético, e por ser nunca se apresenta de maneira explícita.

Nas imagens e ritmos transparece, com maior ou menor nitidez, uma revelação que não se refere mais àquilo que as palavras dizem, mas a **algo anterior** e no qual se apoiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança para a frente sem cessar, sempre conquistando novos territórios que viram cinza quando são tocados, num **renascer e morrer e renascer contínuos**. Mas a revelação que os poetas nos fazem sempre se encarna no poema e, mais exatamente, nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema. Caso contrário não

haveria possibilidade de comunhão poética: para que as palavras nos falem dessa “outra coisa” de que todo poema nos fala é necessário que também nos falem disto e daquilo (Paz, 2012, p. 195, grifo nosso).

Da citação apresentada, chama a atenção essa constância em atribuir à lírica um traço anterior, o qual Paz caracteriza como “condição última do homem”, que em palavras mais inclusivas usamos a generalização para toda espécie humana. Também intuímos na fala de Audre Lorde (2019) esse traço anterior. Em um recorte que aborda a poesia de mulheres negras, a poetisa imprime semelhante semântica ao abordá-la de forma enigmática “é através da poesia que damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas” (Lorde, 2019, p. 44).

Perfeitamente datado e anterior a todas as datas, antes da história, mas não fora dela. Octavio Paz explica que no poema, seja ele lírico, épico ou dramático, há uma perturbação do tempo cronológico, em um sentido que as circunstâncias sociais, históricas ou individuais deixam de fluir em uma linha sucessória e transforma-se em algo mais, um tempo arquetípico, presente potencial que consagra o instante privilegiado da comunhão poética, e que só pode acontecer se se encarnar em uma experiência concreta, como no momento da leitura. Assim, estabelece:

O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora começa algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um momentâneo assombro diante daquela árvore ou diante da testa de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante é ungido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (Paz, 2012, p. 192-193).

O poema se mostra histórico de duas formas: a primeira como produto social e, depois, como forma que transcende a história, mas que para ser é preciso estar continuamente reencarnando-se na experiência de um povo. Essa segunda forma, que se mostra contraditória e aguçada, nas palavras de Octavio Paz, é o que torna a forma poema distinta das outras realizações humanas, uma vez que “transmuta o tempo sem abstraí-lo; e essa mesma operação, para ser plenamente cumprida, o faz regressar ao tempo” (2012, p. 194). Estabelece-se um paradoxo em que a transcendência da palavra poética está condicionada invariavelmente a um mergulho pleno com o seu tempo, ou seja, transcende na medida em que cada instante efetivado se realiza como totalidade, tornando-se uma eternidade momentânea, unidade viva capaz de captar um tempo e, por isso a sensação, de presente eterno.

Enxergamos, pois que o poema, em especial, a lírica a qual trabalhamos, torna-se realização que potencializa um fundo coletivo devido a essa eterna capacidade temporal

distintiva, que captura um sempre aqui e agora, de ser “fonte: o poema dá de beber a água de um presente perpétuo que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato” (Paz, 2012, p. 194).

Para além dessa particularidade, cabe ressaltar, ainda que de forma breve, que Octavio Paz (2012) destaca o poema como uma obra sempre inacabada, que se completa e se vivifica em face de um novo leitor/leitora. Estes, quando imersos na verdade do poema, são capazes de re-criar o instante da comunhão poética e, assim, criarem a si mesmo. Nessa linha de pensamento, Paz agrega que todo poema é coletivo, pois:

[...] na sua criação intervém, tanto ou mais que a vontade ativa ou passiva do poeta, a própria linguagem de sua época, não como palavra já consumada, mas sim em formação: como um querer dizer da própria linguagem. Depois, queira ou não queira o poeta, a prova da existência do seu poema é o leitor ou o ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que ao lê-la a recria e lhe dá sua significação final (Paz, 2012, p. 284).

Não nos cabe discorrer neste trabalho sobre a experiência de recepção do leitor, entretanto é importante observarmos que uma corrente coletiva na lírica pode ser pautada em duas vias: pelas especificidades da realização poética do gênero ou ainda ao questionamento sobre quem se endereça a lírica. Tal indagação é feita pela teórica Joëlle de Sermet (2019) que, em suas análises sobre o gênero lírico, descentraliza a ênfase do eu-poético, e analisa o sistema complexo de endereçamento da poesia.

Simetricamente à distensão identitária do sujeito, produz-se uma pluralização do endereçamento que também se encontra atingida pela incerteza. A questão que se coloca então é de saber a quem se destina ao certo o poema lírico. Ele é da ordem do puro monólogo? Ou é dirigido de maneira unívoca a uma instância cuja identidade é ora atestada pelo título ou pela dedicatória, ora tematizada no interior do texto? Ou ainda constitui uma maneira de apelar ao leitor tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta? (Sermet, 2019, p. 265).

Buscando em caminhos antigos, sobretudo na origem grega com os poemas cantados, Sermet traz à cena atual o ouvinte-testemunha em alusão ao coro da tragédia e confere a ele um papel sobressalente na situação de enunciação lírica. Amparada no pensamento bakhtiniano – que solidifica a presença do coro lírico como suporte para a autoridade do autor, conferindo-lhe assim a objetivação lírica de si mesmo através do olhar-voz do outro – a autora expõe a ressonância coletiva que o coro confere à subjetividade poética. Nas suas palavras, “o sujeito lírico se determina dessa forma não em uma relação autocentrada a si mesmo, mas na relação que sua própria voz estabelece com uma comunidade humana simbolizada pelo coro” (Sermet, 2019, p. 266).

Com efeito, Joëlle Sermet equipara o “nós” como lugar enunciativo ao que antes era o coro lírico. A autora reflete que o “nós” é um correlato essencial à emergência da voz poética, pois enxerga que esse coletivo contido no plural eleva uma aventura e/ou experiência pessoal em experiência solidária aos valores de outrem. Nessa fusão em que o “eu” é mensageiro e porta-voz de um “nós” em si, “a voz do ‘eu’ sempre suscetível de se difratar em uma multiplicidade de vozes potenciais contidas no ‘nós’, despersonaliza-se sem se dissociar completamente de sua origem no momento em que se eleva e sustenta o canto” (Sermet, 2019, p. 266-267).

O que quisemos vislumbrar, a partir das presentes elocubrações, e ainda que de forma inicial, foram as possibilidades caráter plural que atravessam toda elaboração poética na realização do gênero lírico, para além de um período estritamente clássico, anterior às forças do capital, sendo a poética negra importante na inserção desse debate, uma vez que sua performance é manifesta em um princípio coletivo. A discussão não se encerra em si. Esperamos que o debate sobre as potencialidades dessa corrente coletiva emerja e avance, de forma orgânica, no decorrer dessa tese, com o estudo dos projetos literários concernentes à obra lírica de Conceição Evaristo e Sophia de Mello Breyner Andresen.

2 CAPÍTULO 2 – O MAR: ENTRE TRAUMAS E TRADIÇÕES, PROJETOS E PROJEÇÕES

O universo marítimo sempre esteve presente nas artes literárias. Seja como pano de fundo de uma ação, espaço de contemplação do artista ou ainda como elemento central da composição, chave de uma obra, as metáforas náuticas povoam o imaginário da literatura.

No contexto da cultura europeia, Ernst Curtius (2013), na sua obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, observa que, entre os poetas romanos, era costume a comparação do ato de compor a uma viagem marítima, “o poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa sobre o rio” (Curtius, 2013, p. 175). E acresce que “o poeta se torna marinheiro e seu espírito ou sua obra, o barco” (Curtius, 2013, p. 176), desafiando viagens marítimas perigosas para aqueles que são “bateis inexperientes”. Originalmente pertencente à poesia, mas eventualmente incorporada à prosa romana por Cícero, as metáforas náuticas ganharam amplitude, ao ponto de se tornarem praxe introdutória já no fim da Antiguidade e em toda a Idade Média.

A partir das palavras iniciais de Curtius (2013), o que se destaca, primeiramente, é que o universo marítimo, na literatura, vai além da figuração de cenas e espaço de ação da narrativa. Converge-se em metáfora central: o ato de compor do poeta à viagem que o marinheiro percorre, embalada pelas provações, percalços e o desejo de triunfo da missão posta. Transpor, atravessar, desafiar e se unir ao mar dialoga com a construção, por vezes difícil, do fazer poético, cujo desconhecido é um horizonte de possibilidade na chegada.

A centralidade das metáforas marítimas está, sobretudo, no mar. Permanece literariamente no imaginário dos mitos de criação e das narrativas do mundo clássico, assim como sobrevive e ganha destaque com a ascensão das viagens marítimas. Do mar como cenário para grandes façanhas na epopeia de *Gilgamesh*, nos relatos bíblicos, nos épicos *Odisseia* e *Eneida*, na tragédia de Ésquilo, *Os persas*, até as novelas de cavalaria, em especial *Dom Quixote*, já no século XVI, “enquanto cenário e argumento, o mar converte-se em espaço privilegiado de proezas e de aventuras, mas também de perigos e de mortes” (Massari *apud* Martins; Leal, 2018, p. 15).

De suas inúmeras facetas, o mar ganha maior escopo simbólico e representativo quando aliado a um contexto particular e identitário de nações. Em seu texto “Poéticas da viagem na literatura”, Seixo (1998) afirma que o mar constitui como “espécie de órgão semântico vital do

texto literário português” (*apud* Martins; Leal, 2018, p. 10). Sensação tão intrínseca que se percebe mesmo nas primeiras memórias dos escritores portugueses.

Em seus trabalhos intitulados *Artes poéticas*, Sophia de Mello Breyner Andresen, ao refletir sobre seu processo criativo, destaca que uma de suas memórias pessoais mais significativas relaciona-se ao olhar para o mar “A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira” (Andresen, 2018, p. 364). E ao rememorar, na infância, seu laço com a poesia, a autora expõe que “antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado ‘Nau Catrineta’” (Andresen, 2018, p. 371). Este poema ligado à tradição oral portuguesa narra a conturbada saga marítima de seus tripulantes até seu destino.

Essa difusão do mar no imaginário coletivo português torna-se, nas palavras de Maria Castro Soares (2019), uma condição substancial para a sobrevivência do país e do povo português. Isso porque a autora observa que o mar age como paradigma compensatório em momentos históricos de dificuldade dessa nação. Estabelece-se o universo marítimo numa dimensão psicológica e coletiva, tornando-se espécie de mito que age como impulso regenerador, um aporte emblemático para resistir às adversidades.

Ainda na visão de Soares (2019), a relação identitária que o país luso tem como o mar, e por extensão com a ideia da viagem, não consiste em um fechamento sobre si, mas sim uma abertura e possibilidade de reflexão sobre o eu-português. Já nas palavras de Eduardo Lourenço, o mar torna-se um “lá fora”, espaço simbólico de fuga e de inconsciente, uma vez que “Portugal tem uma hiperidentidade porque tem um déficit de identidade real. Como tem um déficit de identidade compensa-a no plano imaginário” (Silva; Jorge, 1993, p. 38 *apud* Soares, 2019, p. 126). Isto porque Lourenço, enxerga que, ao indivíduo português, o mar é sua porta natural, espécie de último refúgio a partir dos potenciais que ele oferece e os quais Portugal obteve glórias passadas.

A literatura portuguesa tornou-se um veículo de concretização das ideias presentes no mitologema do Henriquismo, ou seja, do “ser que vence os desafios do mar, tema que convive com a literatura de viagens, em que a imagem do mar se associa a uma lógica concreta de abertura ao mundo e que coincide historicamente com o período das grandes navegações” (Soares, 2019, p. 123). À coincidência atribuída por Soares, fazemos uma inflexão, uma vez que enxergamos o expoente de uma literatura de viagens, na tradição portuguesa, como consequência direta das vivências das navegações. Em linhas gerais, é no século XV e, especialmente, no século XVI, que o mar, na literatura portuguesa, deixa de ser apenas cenário

e eleva-se ao centro da ação e temática principal, reflexo do pensamento político-econômico do momento, característico da fase de progressão das explorações da costa africana, iniciada por D. Henrique e ampliando-se no projeto imperial de D. João II, resultando na colonização do Brasil e na construção do império do Oriente.

Não que a temática marítima fosse completamente relegada nos textos literários anteriores ao Quinhentismo português, estando presente nas crônicas de Zurara e ainda no texto dramático *Auto da Índia*, de Gil Vicente. Contudo, como destaca Soares, é a partir do período do Quinhentismo que a literatura de viagens estreita seus laços com as letras lusas e “vem estabelecer um paradigma cultural e identitário que condiciona a perspectiva axiológica do povo português e lhe traça para sempre um perfil, onde se evidencia um desajuste entre o que *fomos*, ainda *queríamos ser* e já não *somos*” (Soares, 2019, p. 125).

Diante desse desconcerto identitário, identificado acima, sobra o mar: o mar em toda sua plenitude, contradição e projeto de futuro. Miguel Real (2011), escritor português, toma como pilares literários de projeção de um “espírito português” as obras *Os lusíadas*, de Luís de Camões, *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, e a *História Trágico-Marítima*, compilada por Bernardo Gomes de Brito. Em tais obras, de distintas formas, que abrange desde o caráter mítico de Camões até o fatalismo de Portugal, estabelece-se uma mundividência do indivíduo português do século XV e XVI centrada na dualidade enraizamento/aventura, na qual o mar é, não só uma rota, mas o elemento temático constante.

Embora impere nas obras quinhentistas o impulso da viagem como cristalizador da cultura portuguesa, as contradições inerentes à ideologia expansionista estão presentes. Contradições que ganham maior espaço na consciência moderna, por meio de obras como a do escritor Cesário Verde e Fernando Pessoa, onde se averigua que o mar teve seus custos materiais e humanos. Ainda citando o estudo de Maria Castro Soares (2019), “O mar e a viagem: sua expressão na literatura portuguesa”, a autora observa que a tomada de consciência na prosa e na poesia lusa moderna e contemporânea advém de um resgate dessa memória do mar, sob um prisma intertextual de modelos atemporais, por perspectivas parodísticas ou apologéticas, o que possibilita uma subversão e reflexões ideológicas acerca do expansionismo português.

Ressalta-se que, dentro desse contexto de revisão da historiografia marítima portuguesa, ganha destaque um subgênero no contexto de uma ampla tradição da literatura de viagem de Portugal: o tema do naufrágio. Sendo o naufrágio uma constante de todas as épocas na literatura portuguesa, a poesia portuguesa conduz tal tema a distintas e inovadoras leituras pela própria possibilidade semântica derivada da imagem do naufrágio. Nessa chave de um revisionismo, a ideia do naufrágio amplia-se por sua ambiguidade de cunho físico e metafórico. Em ambos os

casos, são sobressalentes as críticas à nação portuguesa. Destaca-se, assim, o reconhecimento, a partir do século XX, da coletânea de relatos de naufrágios intitulada *História Trágico-Marítima*, publicada por Bernardo Gomes de Brito, ainda no século XVIII, alvo de intensa fortuna intertextual a partir das múltiplas possibilidades de leituras simbólicas contidas nesse relato.

É interessante observar que se sobressai, na literatura sobre o naufrágio, mormente, um aceno à consciência do pecado. O naufrágio tido como um castigo sob às ordens de uma justiça divina. É o que Angélica Madeira (*apud* Martins; Leal, 2018) lê como “mar barroco”. Isso porque a pesquisadora observa que tal gênero literário singular apresenta uma mundividência barroca, o qual representa, a partir dos “atormentados náufragos”, um discurso de destruição e de sofrimento, mas também de um fervor religioso. Nas suas palavras:

Com efeito, nas suas inúmeras provações, [...] os relatos de naufrágios erguem-se como advertência múltipla aos navegantes e aos leitores. Ao mesmo tempo que denunciam frontalmente um vasto conjunto de erros cometidos nessas viagens (da incompetência e da ignorância à soberba e cobiça, entre tantos outros), os relatos de naufrágios constituem emocionados memoriais das incalculáveis perdas, quer de vidas humanas, quer de riquíssimos bens (Martins; Leal, 2018, p. 14).

Em consonância com Madeira, Miguel Real (2018) verifica também um traço divino-reparador atribuído ao naufrágio nessas narrativas. Particularmente, na sua leitura da obra *História Trágico Marítima*, o escritor atenta, mais do que aos costumes da época, às particularidades egoístas dos homens retratados e evidencia uma “tendência inata” destes para a barbárie. Ao traçar a estética e o tema dessa literatura de naufrágios, complementa:

Para além de factores físicos e geográficos calamitosos (regime de ventos agrestes, tempestades, tufões...), as diversas narrativas acentuam, habitualmente no início, presságios negativos e prenúncios da fatalidade, exprimindo assim, segundo a mentalidade da época, uma espécie de justiça cósmico-divina reparadora dos pecados de ambição e cobiça. Coexiste assim, sob o fundo realista de narração, uma mensagem moral e evangélica, como se cada naufrágio se constituísse como uma história popular de exemplo e proveito (Real, 2018, p. 168).

Ao naufrágio não compete apenas uma ideia de expurgação dos pecados da cobiça. Na visão de Real (2018), o naufrágio é a palavra que melhor se enquadra para descrever “a situação da humanidade, principalmente do Homem Europeu” (p. 171). Esta ideia de expansão da tragédia, para além dos mundos dos mares, como pintura extrema da atual situação da humanidade não é mais detalhada pelo escritor. Mas sua fala chama atenção por um ponto específico: de uma questão pertencente, e de certa forma incômoda, ao universo das expansões marítimas portuguesas e suas consequências, há o impulso de atribuir um pretensão universal a

um problema que se desenrolou por meio de práticas, exclusivamente, europeias. Em outras palavras: tenta tornar uma questão particular como de âmbito geral à espécie humana, ainda que com grifos ao “Homem Europeu”.

Por outro lado, um outro agravante pode ser retirado do pensamento de João de Barros, citado ainda por Miguel Real em seu texto “Naufrágios: o lado negro da expansão ultramarina”. Barros acredita ser “o grande Oceano era a principal sepultura dos portugueses desde o início dos Descobrimentos” (*apud* Real, 2018, p. 168). Se apontamos um incômodo na fala de Miguel em sua tentativa de universalizar uma responsabilidade, a fala de João Barros soa estranha na particularização da causa, ao omitir uma reflexão da contraparte: a de outros povos e corpos também depositados no Oceano, vítimas das ações portuguesas.

Isso porque se o mar, na identidade portuguesa, estava associado à aventura e o júbilo da descoberta, o momento da “terra à vista” só trouxe a glória a quem chegava. Enfatizando as palavras da escritora brasileira Conceição Evaristo, “avistar a terra era o antegozo da posse” (Evaristo, 2012, p. 160). Neste exato momento, duas realidades se instituíram: a de uma pretensa descoberta de um povo e a de um real apagamento do outro. Apagamento que é convertido na imagem do assentamento de corpos náufragos negros no Oceano e, por consequência, “na necessidade de inventar uma história, de preencher com ficção o vácuo produzido pelo desconhecimento do evento histórico silenciado em sua profundidade” (Evaristo, 2012, p. 160).

Nestas lembranças molhadas, Conceição Evaristo expõe, no seu texto “África: âncora dos navios de nossa memória”, que uma imagem marítima persiste. O navio negreiro, símbolo de ruptura e marco inicial da travessia brutal dos povos descendentes de africanos na América. Édouard Glissant (2021), filósofo e escritor franco-caribenho, destaca também “o ventre da barca” como a primeira forma de abismo, terror dos escravizados, uma vez que o embarque nos navios negreiros representava uma condenação a uma morte adiada. Essa observação de Glissant encontra respaldo no discurso de Evaristo, que atenta que “atravessar tantas águas, para muitos dos africanos tornados escravos, causava-lhes a sensação de terem sido transformados em mortos-vivos, pois haviam cruzado o mar, espaço guardador do espírito da morte” (2012, p. 161).

Na perspectiva da matriz africana, atravessar o mar é morrer em vida, pois este guarda na sua imensidão a divindade Kalunga, representante da morte. Nesta perspectiva, as imagens marítimas para os povos africanos diaspóricos contrapõem-se às representações simbólicas catárticas construídas pelo imaginário ocidental, perfazendo-se de uma profunda dor e pesar.

O mar é Kalunga, que guarda os corpos náufragos assentados no fundo do oceano. Glissant (2011, p. 14), aporte teórico citado pela pesquisa de doutorado de Conceição Evaristo, assume que “o fundo do mar, como sepultura dos corpos que foram lançados às águas, institui uma unidade entre os corpos diaspóricos”. Uma unidade convertida numa imagem de um tronco comum com várias ramificações, símbolo não de um universal sublimado, mas de uma transversalidade, conceito trabalhado por Glissant. Aos que sobreviveram à passagem e emergiram no abismo do exílio, Kalunga/mar os tornou “mortos-vivos” com o trabalho escravo.

Persiste aos povos africanos as reminiscências de um universo marítimo em contraparte ao construído pelo colonizador. O navio, a água se traduzem numa tentativa de reencontro, ansiada e rememorada, principalmente por meio das artes, uma vez que o mar é “[...] também promessa. Ali se guarda a esperança, a possibilidade da volta. Enfrenta-se novamente a imensidão e os mistérios de Kalunga para reencontrar a Terra-mãe” (Evaristo, 2012, p. 162).

Quando Conceição Evaristo reflete que a arte atua como impulsor capaz de reconstituir as linhas da memória perdida por conta do trauma e do choque, a poesia afrodescendente ganha aspecto central: a criação poética como veículo para estabelecer uma outra interpretação da história, por muito tempo silenciada. E se a imagem do mar se transmuta em diferentes metáforas conforme estabelece-se uma progressão/consolidação da literatura de ex-colônias africanas de língua oficial portuguesa, assim como da própria literatura afro-brasileira, uma inquietude marítima persiste, sobretudo, na regressão de uma imagem que se conflui: referimo-nos à imagem do navio negreiro – como citado antes, símbolo da ruptura do cordão umbilical da Terra-Mãe, evento que marca a dispersão dos povos africanos.

Essa memória histórica essencial é ponto de partida para as poéticas de Édouard Glissant e de Paul Gilroy, categórico ao firmar “as imagens de navios em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e Caribe como símbolo organizador central para o empreendimento e ponto de partida de sua pesquisa” (Glissant, 2001, p. 38 *apud* Evaristo, 2012, p. 163). A força da imagem do barco, na poética afro-brasileira, ganha espaço para além dos limites marítimos. Evaristo observa que o terreiro, espaço em solo brasileiro em que a África é revivida, ainda está presente o barco, espécie de “objeto-lembrança que traduz o sentimento de banzo, o desejo de retornar o navio e voltar em busca da Mãe-África” (Evaristo, 2012, p. 162).

É importante ressaltar que, assim como Glissant e Gilroy, a escritora brasileira toma o tráfico negreiro e sua dispersão como momento-chave do negro diaspórico, e, apesar de entender a África como um espaço não constituído de um único mito fundacional, já que a diversidade histórico-cultural do povo africano remete antes do período das colonizações, há

de se considerar “o evento da dispersão como unicidade histórica da diáspora, conforme Glissant enfatiza” (Evaristo, 2011, p. 16).

Em *Poemas malungos: cânticos irmãos* (2011), tese de doutorado defendida por Conceição Evaristo, que perfaz a leitura confluyente em sentidos, referências temáticas e construções estéticas dos poetas afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson Costa e o angolano Agostinho Neto, a autora enxerga que tais semelhanças nestas poéticas ocorre por uma história de caráter transversalizado da África e da diáspora – cujo início é o desenraizamento brutal promovido pelo tráfico negreiro. Sendo a consciência do povo diaspórico formada pelo choque da ruptura em contraste com a dos povos europeus, exige-se uma leitura diferenciada do texto poético, já que, como veremos adiante, a cosmopercepção das culturas e sociedades africanas distinguem-se de uma visão historicizante, ordenada do pensamento ocidental.

A forma poema torna-se, na perspectiva de Conceição Evaristo, um espaço de exercício transgressor de liberdade, que almeja mais uma forma de interpretação da história silenciada e desfalcada. E se uma diferente versão da história e do mar se insurge, necessita-se também um padrão estético diferenciado. Este que, muitas vezes, reflete-se na evocação de uma memória mítica difundida pela oralidade – base das culturas tradicionais africanas. Assoma-se um “tom épico” – ainda que com ressalvas ao uso deste termo da linguagem literária ocidental – à poética negra com o intuito de recuperar a identidade que fora apagada, no pensamento sucinto de Conceição Evaristo, “invoca-se a mitologia para transformar uma tragédia, antes incomensurável, em acontecimento assistido pelo mito” (Evaristo, 2012, 164).

Nesta concepção, a imagem do navio ainda incide sobre os povos escravizados como um tormento histórico que perfaz uma poética negra, contudo embarca nesse navio não apenas a dor, o trauma. Evaristo é enfática ao tomar uma nova voz poética coletiva a qual brada que o “nosso navio é outro”. Ao contrapor-se ao *Navio negreiro*, do poeta Castro Alves, a autora reflete que “há muito, diferentes embarcações singram por nossos mares. O navio da impotência não é invenção nossa. O navio quilombola sim. Aquele que navega nas águas da resistência” (Evaristo, 2011, p. 163-164).

Resistência que encontra veículo, sobretudo, no poder da potência da palavra que se incorpora de forma consciente em uma poética negra.

2.1 NO MOVIMENTO VAIVÉM DAS ÁGUA-LEMBRANÇAS, MEMÓRIAS SÃO REAVIDADAS E RAÍZES ANELADAS NA PROJEÇÃO DE UMA NOVA MITOPOÉTICA

“Salve velho oceano!” Você conserva em tuas cristas o barco surdo de nosso nascimento, teus abismos são o nosso próprio inconsciente, arados por memórias efêmeras.

(Édouard Glissant)

“A procura por uma estética que se confunda com a oralidade faz parte do meu projeto literário, que é profundamente marcado pela minha subjetividade forjada ao longo da vida” (Evaristo, 2020, p. 42). Iniciamos esta análise sobre *Poemas da recordação e outros movimentos* a partir de uma fala da própria Conceição Evaristo em depoimento realizado em 2020. Esta fala é significativa, pois demonstra uma escritora profundamente consciente com a atuação de seu fazer literário. Os caminhos dessa consciência, como enfatiza Conceição, é alimentada por suas vivências, mas não perde o apuro central de seu trabalho: o trabalho da escrita.

Nesse pêndulo entre subjetividades, experiências e os meandros da linguagem literária, a escritora é criteriosa ao explicar que deseja “criar uma literatura a partir de minhas próprias experiências com a linguagem, nucleada pela oralidade. E, em momento algum, esqueço que estou trabalhando com a arte da palavra” (Evaristo, 2020, p. 42). Nesse não “perder-se” na dinâmica das palavras, Conceição atenta-se aos métodos clássicos da criação da linguagem poética, ou seja, à escolha das palavras, ao modo de construção da frase, ao uso, também, de formas arcaicas, de pronúncias que produzam um efeito de aproximação da linguagem escrita com a oralidade.

Esta preocupação em alcançar meios que emulem uma oralidade, na escrita, ocorre porque, por muito tempo, a aquisição e transmissão de valores culturais africanos só pode ocorrer e resistir por vias orais, quando impostos o sistema colonialista e escravagista. Leda Maria Martins (2021), no seu livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, aponta que a África sempre foi marcada por uma intertextualidade escrita e oral, porém sem escalas de hierarquia entre tais práticas. Por sua vez, a primazia do saber teórico, personificada pelo letramento e pela escrita, na visão dos colonizadores europeus, impôs um estigma, e não raro uma demonização, nos saberes tanto do continente africano quanto nas Américas. Como explica Martins:

O domínio da escrita foi fundamental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indispensáveis pelos europeus. Tornando a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava

abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que antes era familiar (Martins, 2021, p. 34).

Nesse império da escrita como objeto de dominação e com um caráter monolíngue – pela sobreposição da língua do colonizador –, a oralidade surge como um aporte para a sobrevivência de saberes afrodiaspóricos, assim como contribuiu para o processo de formação híbridas das culturas americanas. O que é importante enfatizar é que “quando falamos de oralidade como característica do campo cultural africano, pensamos numa dominante e não numa exclusividade” (Aguessy, 1980 *apud* Martins, 2021, p. 32). É nesse sutil entremeio que Conceição Evaristo intenciona a oralidade na escrita poética.

Ainda nesta ênfase à linguagem, nesse mesmo depoimento, Conceição declara: “Penso se não é a linguagem a marca mais profunda e mais reveladora da subjetividade da pessoa. Intenciono, e não nego, criar um texto com uma linguagem que informe o corpo autoral e, em algumas obras, revele, caracterize a narradora” (Evaristo, 2020, p. 42). Nessa fala, em particular, debruçamo-nos o princípio de nossa análise e de nossas indagações: se é expressa a vontade de sobressair um corpo autoral que revele a instância da narração, que corpo seria esse? Em especial, que imagem se revelaria da voz lírica ao longo de *Poemas da recordação e outros movimentos*?

Nesse inquietante questionamento que se pretende elucidar ao longo do estudo, um caminho se delineia vinda das próprias reflexões de Conceição Evaristo. Questionada sobre a similitude de escritores, visões poéticas e projetos literários¹², a autora toma que as visões tendem mais a se afastar do que necessariamente a se aproximar, isso porque “o distanciamento vai se delineando na medida em que se lê o lugar subjetivo em que essas autorreflexões nascem, a linguagem que é usada para a explicitação do pensamento e com quais outros caminhos as reflexões produzidas por elas se imbricam” (Evaristo, 2020, p. 34). Tomados por esta afirmativa, estabelecemos o contraponto, a necessidade de outro percurso de leitura de um mesmo ponto de partida: o mar.

Recordar é preciso

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças

¹² Aqui fazemos um adendo: esta fala de Conceição Evaristo foi formulada quando questionada sobre uma possibilidade de estabelecer uma relação entre o conceito de escrevivência com a escritora Clarice Lispector e a pintora mexicana Frida Kahlo. A pesquisa enxerga que tal fala consegue abarcar um escopo maior, não apenas das artistas mencionadas, sendo importante para bases de um estudo comparativo.

dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
 salgando-me o rosto e o gosto.
 Sou eternamente náufraga,
 mas os fundos oceanos não me amedrontam
 e nem me imobilizam.
 Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
 Sei que o mistério subsiste além das águas.
 (Evaristo, 2017, p. 11)

No primeiro poema que marca o início de *Poemas da recordação*, o mar é a porta de entrada da sujeita lírica, e, em uma alusão intertextual, já marca um contraponto ao célebre poema do poeta português Fernando Pessoa, “Navegar é preciso”.

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
 “*Navegar é preciso; viver não é preciso*”.

Quero para mim o espírito desta frase, transformada
 A forma para a casar com o que eu sou: Viver não
 É necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande, ainda que para isso
 Tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.
 Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso
 Tenha de a perder como minha.
 Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho
 Na essência anímica do meu sangue o propósito
 Impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 Para a evolução da humanidade.
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.
 (Pessoa, 2014, n.p.)

Nesse poema de Fernando Pessoa, em linhas gerais, a ideia do navegar estabelece um vínculo de tradição com a pátria portuguesa, permeada pelo imaginário das Grandes Navegações, e é espírito vital para a processo de formação do sujeito lírico. Glissant (2021), em *Poética da Relação*, observa que para as nações ocidentais, no período pré e pós “Descoberta” e Conquista, a imagem da viagem atinge a alcunha do místico “é a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça” (v. 15). Esse misticismo reverbera no poema de Pessoa, onde o lado místico do espírito navegador é almejo para a constituição da grandeza do ser poeta e, por extensão, perfaz-se “o propósito/ impessoal de engrandecer a pátria e contribuir/ para a evolução da humanidade” (v. 13-15). Como dito anteriormente, a relação que Portugal tem com o mar é encarnada como um mito de resistência às adversidades.

Com efeito, Glissant declara:

Nesse percurso, a identidade, pelo menos no que diz respeito aos viajantes ocidentais que formaram a massa dos descobridores e dos conquistadores, é, primeiramente, reforçada num modo implícito (“a minha raiz é a mais forte”), depois é explicitamente exportada como valor (“o ser vale por sua raiz”), obrigando os povos visitados ou conquistados à longa e dolorosa busca por uma identidade que terá, antes de tudo, de se opor às desnaturações causadas pelo conquistador (2021, p. 40).

No processo de formação das civilizações ocidentais e que depois foi repercutido pelo mundo, no ímpeto de valorização da ideia da pátria recém-fundada, a ideia de uma raiz monolíngue surge como um projeto. De caráter único e totalitário, que toma tudo para si e aniquila o que está ao redor, esta ideia de raiz única é criticada por Deleuze e Guattari e abordada por Glissant. Isso porque ela está longe de estabelecer uma relação, de laços amplos, mas sim foi capaz de fundar, em tais nações, o pensamento cultural dicotômico, que opõe o cidadão ao bárbaro, que põe sua fundação enraizada como projeção de mundo.

É na oposição ao “opor a”, instituído pelas civilizações ocidentais, que o poema “Recordar é preciso” demarca uma contra história cujo leme-lema do sujeito lírico navega a um imperativo infinitivo vital contida no próprio título. Aqui a imagem do mar será combustível para o adentrar de lembranças.

Constituído de uma única estrofe com onze versos, a forma livre do texto, com predominância de versos livres e, mormente, sem um esquema rígido de rimas, reflete o movimento da memória em consonância com o ritmo das águas. Tal afirmação provém da presença constante dos substantivos “pensamentos”, “memória”, “leme”, “oceanos”, “boia” que irão estabelecer uma poética composta de “águas-lembranças”. O movimento do mar delinea-se na constância de verbos significativos e transitórios “recordar” – este construído como um verbo-substantivado –, “vagueia”, “transborda”, “emerge”, a negação do não-movimento “imobilizar” e “amedrontar”, e ainda são delineados na adjetivação das águas-lembranças “bravia”, “vaivém”, “profunda”, “fundos” e no efeito sonoro produzida pelo excesso de som da fricativa /S/ na composição.

Nesse vaivém onduloso das águas, o mar se revela em contradições: é paixão, é mistério e é, também, vida à medida que se essa poética das águas, originária do mar, reveste-se de novos contornos e transmuta-se em novas figurações capazes de personificar e de tornar presente a voz lírica em uma dimensão física, seja nos “olhos marejados” ou no “rosto salgado”, persistida na afirmação contida no sétimo verso “Sou eternamente náufraga”. E aqui é importante frisar o uso do pronome átono – “me”, deliberadamente auxiliando na construção de um “eu”, aliado do possessivo “meus”.

Apesar do poema apresentar uma única estrofe, é possível observar um corte evidente no texto, o que faz com que estabeleçamos duas partes em “Recordar é preciso”. Do primeiro ao sétimo verso, presencia-se um ritmo lânguido e titubeante, até mesmo difuso, na voz lírica, por meio da forte marcação dos fonemas /l/ e /m/ e de vogais abertas “A/**me**/mó/ria/bravia/lan/ça/o/**le/me**” (v. 2). Esta cadeia sonora cria um efeito de ondas brandas do mar, e delimita, primeiramente, um olhar e uma posição superficial, rasante da eu lírica em

relação ao mar “O/**mar**/va/gue/**ia**/on/du/**lo**/so/ sob/ **meus**/pen/sa/**men**/tos” (v. 1). Se o mar, nessa primeira parte, ondula na superfície do pensamento, a segunda parte do poema quebra este vagar lântido com a irrupção da conjunção adversativa “mas” no oitavo verso.

O exercício do rememorar, metaforizado na oscilação das águas do mar, desperta “salga” o rosto da voz que se pronuncia, e, conseqüentemente, aprofunda essa voz dentro dos oceanos, adquirindo mais força e consciência. Uma consciência contínua e progressiva não interrompida por estrofes. É importante destacar que, nessa segunda parte, a sonoridade do poema, antes permeada de brandura e vagarosidade, ganha entonação mais grave, misteriosa, pelo uso permanente de vogais fechadas e nasalizações “mas os /**fun**/dos/o/ce/**a**/nos/não/me/a/me/**dron**/**tam**” (v. 8); “U/**ma**/pai/**xão**/pro/**fun**/da/é/a/boia/que/me emerge” (v. 9). Tudo isso ajuda a compor um deslocamento da voz da subjetividade poética para o fundo dos oceanos e da memória.

O perscrutar nos fundos oceanos permitirá à voz lírica adquirir uma força poética que se dá numa negação da negação: aos espaços poéticos e vozes negras antes caladas, a subjetividade poética navega contra, desnorteia a lógica e rompe as curvas do Atlântico. Não haverá o medo, e sim uma reflexão a partir de um movimento dinâmico – “a boia” – de quem naufraga e concomitantemente emerge, daquela que está na superfície da barca e nos fundos oceanos.

Interpelada sobre a escrita como um meio de exercer certo domínio sobre o mundo, Conceição Evaristo reflete:

Não diria que a escrita é uma possibilidade de domínio. A palavra domínio, para mim, é uma experiência que não coaduna com a minha subjetividade, não venho de uma experiência de domínio de nada. [...] Sempre experimento o campo da busca, o desejo de apreensão, mas nunca qualquer apreensão me deixou à vontade para viver a experiência do domínio (Evaristo, 2020, p. 37).

Essa visão da impossibilidade de estabelecer um domínio sobre o que for, uma vez que as vivências e visões de mundo da autora a impossibilitam para tal conduta, reflete-se no próprio meio de composição estética. Voltamo-nos ao poema de Fernando Pessoa que estabelece uma intertextualidade com o texto de Conceição Evaristo.

Em “Navegar é preciso”, o eu lírico estabelece: “Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. /Só quero torná-la grande, / ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. /Só quero torná-la de toda a humanidade;” (Pessoa, 2014, n.p.). No afã do sujeito lírico em abarcar uma totalidade no vocábulo “humanidade”, o poema

alarga suas fronteiras na extensão e cadência dos seus versos equivalentes a uma extensão territorial originária do “navegar”. A projeção do navegar é de caráter horizontal.

O perigo que se inflige nesse almejo de abarcar “toda a humanidade”, no poema português de Pessoa, é que não raramente se transforma em um simulacro de totalidade, pois troca a multiplicidade latente por uma planificação. Como observa Glissant (2021), o pretenso universal generalizante traz, dentro de si, sutis hierarquias na sua composição. A partir dele, criou-se a imagem do “homem-sujeito centrado sobre si, que fez de sua própria imagem a ordem da semelhança, tingindo a de um ente universal matizado de racismo e colonialismo” (Kiffer; Pereira, 2021, p. 17)¹³, impeditivo sumo de uma real Relação no pensamento do escritor de Martinica. Embora seja de valor inquestionável a lírica de Fernando Pessoa, a escolha de Conceição Evaristo em iniciar seu *Poemas da Recordação* fazendo alusão a esse famoso texto da modernidade lusa é sintomática: a ânsia hiperbólica de totalidade não raro reflete em um projeto metonímico *poeta-pátria* excludente, que associa a ideia do sujeito autocentrado sobre a história de si e de sua comunidade tomada como um (falso) todo.

O descompasso com a cosmovisão de mundo de Conceição Evaristo perfaz-se quando a autora, sobre suas experiências de vida, declara que:

Observar o mundo é de grande valia, mas o meu mundo primeiro era tão comedido, tão pouco o meu universo, que tive de aprender a olhar o mundo pela profundidade e não pela extensão. E a profundidade me trazia o concreto, a vida com as suas mortes, a realidade confrontando o sonho [...] (Evaristo, 2020, p. 34).

A partir desta antevisão de possessão, há a substituição da ideia de domínio pelo desejo de busca, aprofundamento, que confere, no reflexo estético, um distanciamento dessa horizontalidade, priorizando um caráter espiralar, circular. Como resultado, temos uma poética composta pelas águas profundas: “os fundos oceanos”, “uma paixão profunda” reflete o almejo de entendimento do que percorre nas profundezas da memória do passado-passagem do Atlântico.

É com esse almejo de esclarecimento, de sapiência, que o poema termina paradoxalmente em chave de enigma: um mistério que persiste “sei que o mistério subsiste para além das águas” (v. 11) do qual é partilhado pela voz lírica. É importante enfatizar que, mais uma vez, o movimento vaivém dos mares permite esse trânsito da voz lírica dentro e fora das águas-lembranças. Além disso, essa reversibilidade da voz lírica parece atribuir uma

¹³ Kiffer, A., & Pereira, E. d. (2021). Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. Prefácio. Em É. Glissant, *Poética da relação* (p. 254). Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

consciência/inteligibilidade antitética ao adentrar no abismo dos oceanos, este delineado por abstrações e indefinições “uma paixão”, “o mistério” que marcam os últimos versos do poema.

Para além da dor de ser arrancado de sua comunidade, das torturas e da degeneração do ser, das condições tétricas das viagens negreiras quantificadas em mortes e agonias das mais diversas, Édouard Glissant nomeia que o maior horror na experiência do tráfico dos africanos para as Américas “vem do abismo três vezes amarrado ao desconhecido” (2021, p. 30). O primeiro abismo é adentrar o ventre da barca, o segundo é o insondável do mar e o terceiro abismo reflete, por meio das águas, a compleição reversa de tudo o que foi abdicado e só será reencontrado nas memórias e no imaginário. É nesse abismo inaugural, a imagem da barca, que nos debruçamos a seguir.

Sobre ela, o escritor perfaz a seguinte descrição:

Uma barca, segundo sua poética não tem ventre, uma barca não engole. Não devora, uma barca toma a direção do céu pleno. Mas o ventre dessa barca te dissolve, te atira num não mudo em que você berra. Essa barca é uma matriz, o abismo-matriz. Que gera o teu clamor. Que também gera toda unanimidade futura. Pois se você está sozinho nesse sofrimento, você compartilha o desconhecido com algumas pessoas que você ainda não conhece. Esta barca é tua matriz, um molde, que, no entanto, te expulsa. Grávida de tantos mortos quanto de vivos em suspenso (Glissant, 2021, p. 30).

A partir dessa fala de Glissant, chamamos a atenção a dois pontos tão impactantes e cruciais quanto a personificação da barca em um monstro que engole e repele vivos e mortos: a concepção de “um não mundo” quando se adentra neste espaço, espécie de suspensão do espaço-tempo, e a amplitude de implicações que acarreta o termo matriz: fonte, nascente de água, primordial, lugar de gestação.

Dentro dessa polissemia contida no “abismo-matriz”, analisemos o poema “Certidão de óbito”, de Conceição Evaristo:

Certidão de óbito

Os ossos de nossos antepassados
colhem as nossas perenes lágrimas
pelos mortos de hoje.

Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória.

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.

A bala não erra o alvo, no escuro
 um corpo negro bambeia e dança.
 A certidão de óbito, os antigos sabem,
 veio lavrada desde os negreiros.
 (Evaristo, 2017, p. 17)

Em “Certidão de óbito”, sétimo poema do livro de Conceição Evaristo, a morte já contida no título intensifica sua presença física em vocábulos como “sangue”, “ossos”, “mortos”, “valas”, “bala”, “alvo”. Morte que parte de um início e que, na construção exímia do poema, assenta-se no abismo do último verso “veio lavrada desde os negreiros” (v. 14).

No marco específico do tráfico transatlântico que alastra um rastro de sangue, funde-se, no texto, os corpos negros mortos do presente e do passado. A partir desse acontecimento, as linhas espaço-temporais do poema, se não se suspendem, ao menos tornam-se dispersas. Na menção dos antepassados, o poema se presentifica em uma voz coletiva – “nossos”, que presencia, assiste à reprodução contínua da violência a corpos negros, em novas formas “a bala não erra o alvo”, no tempo-espaço “de hoje” / “no escuro”.

Sabemos que a ancestralidade, em muitas culturas e, em questão, na matriz de pensar africana, é um conceito fundador. Sobretudo, ela é conceito vital que ordena e funda toda uma cosmo percepção da vida, do pensamento e da base civilizatória negro-africana. Leda Maria Martins dimensiona a ancestralidade como:

Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios (Martins, 2021, p. 58-59).

Ao que complementa:

O princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do corpus cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção do conhecimento, em todos os âmbitos e, que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros (Martins, 2021, p. 59).

A ancestralidade como esse princípio motor que trança todos os seres e cosmos, naturalmente, reverbera em concepções de vivências e temporalidade da cultura africana e diaspórica distintas da cultura ocidental. Apesar de ter sido problematizada e discutida desde a filosofia clássica à moderna, fruto de estudos célebres, é perceptível que a noção de tempo na cultura ocidental priorizou uma linguagem de irreversibilidade, marcada pela linearidade,

sucessividade – temporalidade-calendário – “por uma direção cujo horizonte é o futuro” (Martins, 2021, p. 25), e a ele atrela-se as noções de progresso e modernidade¹⁴.

Para Leda Maria Martins, existe uma correlação do pensamento ancestral com o tempo, e assim conjectura que as vivências da ancestralidade e sua vasta marca na vida cotidiana dos sujeitos desenvolve uma singular compreensão da experiência da temporalidade. Sai a linearidade ocidental e emerge uma filosofia africana de tempo composta do transversal, do reversível, do não partido, tornando possível que “Os ossos de nossos antepassados/ colhem as nossas perenes lágrimas/ pelos mortos de hoje” (v. 1-3).

Espiralar é o que, no meu entendimento melhor ilustra, essa percepção, concepção e experiência. [...] a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico o não repouso, como em Aristóteles, mas sim o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagem que se refletem (Martins, 2021, p. 23).

Tão presente quanto a marca da morte é a existência de um movimento contínuo e intemporal de acolhida, que vem das “profundezas do tempo”, através da inserção dos verbos “colhem”, “elevam”, “cuidar” (na forma nominal no gerúndio), que irrompe as barreiras do tempo, acalentando os antigos e recentes corpos sob o laço da memória. Esse acolhimento latente é reflexo do pensamento dos povos africanos que tem a ancestralidade como suporte, e que prevalece o senso da coletividade humana, da acolhida, como elo na relação dos seres com a natureza e com o universo.

Glissant (2021), em sua visão sobre a barca, assinala, por fim, um sentido inevitável de vínculo entre aqueles desconhecidos que compartilham o conhecido sentimento dos horrores no ventre da barca no caminho África-América: Essa inexorável amarra reverbera numa construção poética com excessos de locuções adjetivas – “de nossos antepassados”, “de sangue”, “das profundezas do tempo”, “de valas”, “de óbito”, entre outras construções semelhantes – que demarcam uma origem e, posterior, pertença de caráter coletivo, fazendo com que “um corpo negro que bambeia e dança” (v. 12) não se torne mais apenas *um* indefinido corpo empilhado entre vários.

Em um poema onde as linhas do tempo se imbricam e as presenças do passado e do presente se misturam compondo um dor emocional, memorialística e de flagelo corporal, é

¹⁴ Por sua vez, Martins, citando Alfredo Bosi, atenta que ocorre a transgressão do tempo, na cultura ocidental, através da linguagem poética. Na poesia, nos mitos, a ideia de uma absoluta linearidade do tempo é rompida.

possível vislumbrarmos um corpo-voz lírico constituído e amplificado de seus antepassados. No eco de vozes que se confluem, voltamos ao poema anterior “Recordar é preciso”. Quando a voz lírica exclama “sei que o mistério subsiste para além das águas” (v. 11), conjecturamos que esta sapiência do sujeito lírico é alimentada pelo conhecimento anterior dos antigos que irrompe. Para além dos corpos assentados no fundo do Atlântico, na viagem negreira, presencia-se a amplitude de um conhecimento de que também “a terra está coberta de valas” (v. 8).

É na procura por mais que a visão dos porões dos navios, por vias da liberdade poética, que adentramos ao poema intitulado “Os sonhos”, de Conceição Evaristo:

Os sonhos

Os sonhos foram banhados
Nas águas das misérias
E derreteram-se todos.

Os sonhos foram moldados
A ferro e fogo
E tomaram a forma do nada.

Os sonhos foram e foram.

Mas crianças com bocas de fome
Ávidas, ressuscitaram a vida
Buscando anzóis nas correntezas
Profundas.
E os sonhos, submersos
e disformes
avolumaram-se engrandecidos.
Anelando-se uns aos outros
pulsaram como sangue-raiz
nas veias ressecadas
de um novo mundo.
(Evaristo, 2017, p. 14)

Visualizamos “Os sonhos” como um poema de transição dentro de nossa análise, uma vez que ele emerge um projeto de retomada. Mais uma vez, temos um poema que se constrói em uma clara divisão: nas três primeiras estrofes, predomina a semântica do desencanto e do difuso onírico, na colocação de formas verbais como “derreteram-se”, “foram moldados”, “foram banhados”. As águas figuram como um cenário de miséria, tomando a forma do nada, total desilusão e desintegração “Os sonhos foram banhados/ Nas águas das misérias/ E derreteram-se todos” (v. 1-3). A construção das duas estrofes iniciais, ambas são tercetos, é composta de uma voz passiva e, num incessante movimento anafórico e ritmado que abre os versos dessas estrofes “Os sonhos foram...” dá-se não apenas a perda de um horizonte de sonhos refletida na perda da cadência do texto, como também conflagra o afogamento, um

esvanecimento do sujeito poético e sua capacidade de efabulação, finda no monóstico “Os sonhos foram e foram” (v. 7).

A introdução da conjunção “mas”, abrindo a quarta e última estrofe, irrompe o despertar para um novo sonho. O recomeço, por sua vez, dá-se ainda no próprio mar submerso com a retomada de uma voz ativa dotada de ação geradora, representada nos verbos “ressuscitaram”, “pulsaram”, “anelar”. A ruptura dessa dormência das primeiras estrofes dá-se no choque da imagem de “crianças com bocas de fome”, imagem esta que será recorrente em outros textos de Conceição Evaristo, ainda em *Poemas da recordação*.

Importante observar que, enquanto no poema “Recordar é preciso” temos notoriamente um “eu” poético e “Certidão de óbito” institui-se um “nós”, no poema “Os sonhos”, há uma voz lírica de tom mais narrativo, observadora, e que atribui às crianças – agentes da ação – a ruptura, o emergir do fundo do mar. Estabelecemos, assim, uma aproximação: a busca de crianças famintas ressuscita, em paralelo, a força poética, também ávida e engrandecida da voz lírica em reestabelecer um novo relato.

Perfaz-se um movimento duo: o de procurar as profundezas das águas para o resgate das memórias e vidas perdidas no tráfico negreiro e, também, o deslocamento contramaré da sujeita lírica, tomada pela ânsia de vida, por impulso “busca de anzóis”, a partir da ciência obtida no movimento das águas ao se deparar com a perda, mas também com seus rastros. Nas belas palavras de Roach, “os ecos nos nossos referem-se não apenas à história do esquecimento, mas a estratégias de empoderamento dos vivos por meio da performance da memória” (Roach, 1996, p. 34 *apud* Martins, 2021, p. 36).

A partir da análise de “Os sonhos”, em que se sobressai essa onisciência/distância da eu lírica e a focalização da ação na imagem de crianças, percebe-se que há, dentro dessa poesia lírica, um painel narrativo, com categorias narrativas como tempo/espço/narração/focalização, que unifica a primeira parte¹⁵ de *Poemas da recordação* e que o desenvolvimento e progressão dessa linha narrativa impulsionará a própria composição da voz lírica.

No centro dessa história, não como ponto de partida, mas como epicentro da ação, o desenraizamento forçado dos povos africanos para a América – promovidos pelo colonialismo e o tráfico negreiro –, a viagem e, em sua decorrência, as vidas perdidas e enterradas no Atlântico. Nos mares em que corpos negros foram depositados, uma corrente dos antigos

¹⁵ Julgamos que há uma espécie de divisão temática em *Poemas da recordação e outros movimentos*. Nessa primeira parte, que engloba os poemas “Recordar é preciso”, “A roda dos não ausentes”, “Todas as manhãs”, “Os sonhos”, “Meu corpo igual”, “Filhos na rua”, “Certidão de óbito” e “Malungo, brother, irmão” predomina a temática de rememoração do trauma da viagem transatlântica dos povos africanos escravizados e as decorrências do trauma.

“anelando-se uns aos outros” se firma, espalha raízes “sangue-raiz” capazes de bombear vida e esperança e irromper para além das águas. Destaca-se que esta raiz não é única e totalitária, e sim uma raiz ramificada – rizoma – com inúmeros entrelaçamentos, mas sem troncos predatórios que se sobreponham aos demais. É esta imagem do rizoma que principia a poética da Relação de Glissant, “segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro” (2021, p. 34).

Mas essa história não finda no mar. Como declara Glissant (2021, p. 31), “a experiência do abismo está no abismo e fora dele”. Àqueles e àquelas que sobreviveram a passagem e desembarcaram em terras desconhecidas na condição de escravizados, há o temor diante do trauma, de esquecer as memórias da vida arrancada. E ainda se impõe o porvir diante do desconhecido, um amanhã preenchido de lutas, tal qual nos mostra poema “Todas as manhãs”:

Todas as manhãs

Todas as manhãs acoito sonhos
e acalento entre a unha e a carne
uma agudíssima dor.

Todas as manhãs tenho os punhos
sangrando e dormentes
tal é a minha lida
cavando, cavando torrões de terra,
até lá, onde os homens enterram
a esperança roubada de outros homens.

Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.
(Evaristo, 2017, p. 13)

Em um texto que marca a claridade em seu título, começamos a análise estabelecendo uma divisão entre o espaço da manhã “todas as manhãs” e o espaço da noite “lençóis da noite”, evocados no poema. Reforçado pela anáfora que abre as três estrofes do poema “Todas as manhãs acoito sonhos” (v. 1) / “Todas as manhãs tenho os punhos” (v. 4) / “Todas as manhãs junto ao nascente dia” (v. 10), as manhãs da eu lírica são tomadas por uma luta diária ininterrupta dispostas em ações pungentes “acoito”, “acalento”, “cavar”, dispostas nas duas primeiras estrofes. Tal luta se constitui no corpo próprio da subjetividade poética, que é

desenhado em suas compleições físicas “unha”, “carne”, “punhos” banhadas em sangue, dormência. A manhã, assim, é o momento da dor e da lida em busca de espaços, enfatizados na ação de cavar, desenterrar. À noite, período brevemente apresentado na terceira estrofe, é povoada por abstrações, por meio das expressões “memórias”, “esperanças” e, sobretudo, “sonhos”.

De dia, a luta. De noite, o sonho. Pela manhã, a concretude da vida incorporada no flagelo do corpo. Nos “lençóis da noite”, o arquitetar de “um novo tempo”. Na manhã, a presença da voz “eu”. Pela noite, o conspirar para insurreição de um “nosso”. Nesse interim, uma circularidade é traçada. A crença deste novo tempo, enunciado pela sujeita lírica, é plantada no suor da lida ao nascer do dia, assim como só é possível suportar tais manhãs na promessa de refúgio de novos tempos sob o véu da noite, estes que por sua vez, novamente, serão realizados pelos feitos da manhã. Instaure-se um movimento interdependente, um retorno. E se tomamos esta crença como um projeto que perfaz a voz do texto, consiste, pois, na dupla afirmação “E acredito, acredito sim”, presente no verso 13. Na poética afrodescendente, tão marcada pela negação do espaço e da voz, essa reafirmação do sim ganha uma nova dimensão, mais concreta, e reverbera um projeto que se dá pela crença e pela ação.

É importante destacar que, nesse projeto que amalgama um novo tempo-espaço, persiste uma corrente narrativa delineada pelo percurso das águas. As águas do mar transfiguram-se em novos fluidos: suor, lágrimas, sangue; estas adubam as raízes que irromperam para além dos oceanos, deixando novas sementes que irão povoar este novo mundo. A mutação das águas do mar em outras imagens fluídas associa-se a própria necessidade de metamorfosear, deslocar, recobrir os princípios da cultura negra quando trazidas às Américas. Trata-se de renovar a experiência imagética, mítica, ainda imbuída de um sentido de tradição não letárgica.

Na observação do Mestre Didi:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores (Santos, 2002, p. 112-113 *apud* Martins, 2021, p. 50).

Nesse movimento de refundação, de traços mitopoéticos que podemos vislumbrar, ganha notória menção a imagem que inicia a terceira estrofe “Todas as manhãs junto ao nascente dia/ ouço a minha voz-banzo, / âncora dos navios de nossa memória” (v. 10-12). No arranjo

sintático-semântico da construção desses versos, salientamos que a voz lírica, é atravessada por outras vozes “ouço” que escuta e as incorpora e reproduz “minha voz-banzo”.

Logo, percebemos que a construção de uma voz poética, na poesia de Conceição Evaristo, não apenas emana da voz lírica, de uma experiência individual, mas é intermediada (alimentada) pela ancestralidade, constrói-se na escuta atenta, clara, advinda dos antigos que se foram. É imprescindível que a formação da eu lírica esteja imbricada na conjunção com um *nosso*, composta pela memória partilhada do sentimento de banzo – acometimento de profunda tristeza, melancolia e saudade da terra natal que acometia os africanos escravizados, podendo-os levar à loucura e à morte¹⁶ –, que funda um vínculo com os de ontem e hoje, estabelecendo um contínuo que reflete numa voz poética subjetiva, em grande parte, indissociável de um projeto coletivo que se firma no momento do trânsito África-América.

Édouard Glissant, no fim de seu capítulo intitulado “A barca aberta”, presente no estudo *Poética da Relação*, declara:

Os povos que frequentaram o abismo não se vangloriam de terem sido eleitos. Eles não pensam que estão dando luz às potências das modernidades. Eles vivem a Relação, que eles semeiam conforme o esquecimento do abismo lhes vem e na mesma medida em que sua memória se fortalece. Pois se essa experiência fez de você, vítima original flutuante nas profundezas do mar, uma exceção, ela passou a ser comum por fazer de nós, os descendentes, um povo entre outros. Os povos não vivem de exceção. A Relação não é de estranhezas, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer que agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem trocada (2021, p. 32-33).

Numa poética que se alevanta na partilha da reconstituição de lembranças perdidas, a ideia de um sujeito lírico apartado, individual, desafina em uma poesia que pactua “nossas barcas estão abertas, nós as navegamos em nome de todos” (Glissant, 2021, p. 43). No ímpeto de pluralidade acentuado, adentramos, por fim, ao poema “Filhos na rua”:

Filhos na Rua

O banzo renasce em mim.
Do negror de meus oceanos
a dor submerge revisitada
esfolando-me a pele
que se alevanta em sóis
e luas marcantes de um
tempo que aqui está.

O banzo renasce em mim
e a mulher da aldeia

¹⁶ BANZO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/banzo/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

pede e clama na chama negra
 que lhe queima entre as pernas
 o desejo de retomar
 de recolher para
 o seu útero-terra
 as sementes
 que o vento espalhou
 pelas ruas...
 (Evaristo, 2017, p. 16)

Estão reunidos, nesse poema, elementos lexicais, estruturais e semânticos que marcam bases iniciais da poética de Conceição Evaristo, e ainda apontam para um porvir. Sobretudo, na primeira estrofe, visualizamos a recorrência de temas abordados na análise dos poemas anteriores: a recorrência dos vocábulos “oceano”, “submergir”, “alevantar” enfatiza uma poética marcada pelo navegar incessante e vital. Esse navegar – de tom e ritmo profundo, – dá-se pelos meios da rememoração ininterrupta para se chegar do desconhecido ao conhecimento. Com efeito, a construção do texto é permeada de ocorrências prefixais “renasce”, “revisitada”, “recolher”, que denotam o reforço do trabalho poético, além das recorrentes anáforas que, como vistas, marcam as aberturas das estrofes das várias composições.

Ao passo que compõe a eu lírica um léxico de constante presença da “dor”, do “banzo”, do “esfolar”. O caminho da recordação é trilhado através das dores físicas e emocionais incorporadas dentro da voz/corpo que enuncia, estando presente nela todo um corpo ancestral. Imbrica-se, assim, um passado/presente na memória do trauma do tráfico negreiro, do desembarque em terra estranha na condição de escravizado. Numa poética marcada pela fluidez dos movimentos levados pelo fundo negror do oceano, é importante refletir que os versos assinalados “a dor submerge em revisitada/ esfolando-me a pele” (v. 3-4) [...] “de um tempo que aqui está” (v. 7) marca um paradoxo, uma vez que o movimento-deslocamento não acompanha um sentido de transitoriedade, de processo. Presenteia-se o flagelo. Presenteia-se o trauma.

Contudo, é a segunda parte de “Filhos na rua” que insere novos elementos em *Poemas da Recordação*. Abre-se a estrofe com a presença do “banzo” e este sentimento será a porta de entrada para a eu lírica acessar espaços longínquos, onde nos é apresentada a personagem “a mulher da aldeia”, a qual encarnamos, num exercício poético, como a figura da Mãe-Preta, fundante do termo escrevivência para Conceição Evaristo. Segundo a poeta. “Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, falar, desejar e ampliar a semântica do termo” (Evaristo, 2020, p. 30).

É através da mulher da aldeia, mãe, que o poema segue não mais (ou não apenas) na necessidade de rememorar, mas no desejo crescente “pede”, “clama” de um recuo “retornar”, “recolher” das sementes ao útero-terra. Em chave de metáfora, esse recuo a uma matriz, um início ainda uterino, leva a um passado antes do mar, ou seja, à Terra África – princípio do mundo, antes da dor do expelir das sementes: os filhos dessa terra. Na imagem que Martins constrói, “África engravida as Américas” (2021, p. 45), povoando-a de seus filhos, saberes e memórias através da rota atlântica, ainda que subjugada a sistemática repressão cultural.

Na tessitura narrativa que permeia a composição da voz lírica, mais uma parte é acrescida nesse enredo. O clamor da mulher da aldeia é o choro da Mãe-África que sofre a dor da luz (nascer) e da perda (morte) de suas sementes-filhos. Os hipérbatos presentes nesse poema “Do negror de meus oceanos/ a dor submerge revisitada” (v. 2-3); “pede e clama na chama negra/ que lhe queima entre as pernas/ o desejo de retomar/ de recolher para o seu útero-terra” (v. 10-14) desenham uma espiral de deslocamento da busca de vida nos oceanos para a busca de vida nas ruas, um contínuo – marcado pelas reticências que fecha o texto. Uma vez que as sementes estão perdidas, a subjetividade poética, nesse reforço de uma voz coletiva, também se torna uma destas, sua busca será dos outros perdidos, o “Malungo, brother e irmão” – poema que marca uma intermitência em *Poemas da recordação* – e, conseqüentemente, uma busca reticente também de si, de sua própria voz, expulsa das barcas, sobrevivente ao mar e agora espalhada pelas ruas.

Estabelecemos, assim, um novo porvir.

2.2 NAS REMINISCÊNCIAS DE UM DIA NO MAR, UMA POETA SE ASSENTA NAS AREIAS DA PRAIA

*As ondas quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só para mim.
(Sophia de Mello Breyner Andresen)¹⁷*

Sophia é a Poesia. É o golpe de asa que nos enche a alma sedenta de mais longe. É o pensamento moldado em arte, num a-vontade de quem respira. É a fonte criadora de um imaginário real e comovente. É um perfume saudável de maresia [...] (Calado, 2004, p. 231).

¹⁷ Andresen, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 61. Toda a seleção de poemas de Sophia, que serão analisados ao longo da pesquisa, foi retirada da antologia *Coral e outros poemas*, publicada pela Companhia das Letras, com seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz.

Às adjetivações esfuziantes que Mariano Calado atribui à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen e aos demais comentários hiperbólicos que se desdobram os estudos sobre essa poeta portuguesa e, não raro, segundo Carlos Ceia (2018, p. 101), “uma crítica laudatória de pasmo e admiração absoluta sobre os versos de Sophia”, temos o contraponto à demasia, presente na epígrafe que abre este tópico e que também é o poema de abertura livro *Dia do mar*, publicado em 1947.

As palavras simples que compõem a paisagem inicial de alguém que vê o mar, as ondas, e é tomada por uma ânsia genuína, e por vezes ingênua, de ter o mar só para si contrastam com certas abstrações e simbolismos no desejo de definir a poesia de Sophia.

O professor e pesquisador brasileiro Massaud Moisés, ao descrever a poesia de Sophia, dentro do cenário português, alega que sua capacidade lírica “parece brotar das mesmas nascentes em que se abeberavam os poemas simbolistas e seus modernos continuadores” (2013, p. 462). E complementa que, dentro do universo poético construído pela autora, a união dos elementos míticos e naturais, analisados atentamente pela voz lírica, reverbera sensivelmente “até os confins as linhas objetivas da realidade física, mesmo quando os temas clássicos e históricos pudessem tomar atitudes opostas” (Moisés, 2013, p. 463). O autor enfatiza uma “aura mágica” que permeia a poética de Sophia, atribuindo-a a simpatia e compreensão que ela tem pelos seres da Natureza.

A opção de enquadrar a algum movimento literário ou a alguma ideologia particular a poesia de Sophia encontra resistência e distanciação veemente na própria visão da poeta, que comenta em entrevista “tive sempre horror às modas literárias. Nunca fui neorrealista, nem surrealista, nem concretista, nenhuma dessas coisas. Penso, porém, que a minha poesia atual é mais elaborada do que era inicialmente” (Andresen, 1991 *apud* Ceia, 2018, p. 432). A elaboração que Sophia enxerga na própria poética é acentuada por Massaud Moisés como uma evolução na poesia andresiana:

A partir de *Mar Novo* se vai observando acentuado despojamento factual e intuicional, que a convidava a criar poemas de cunho narrativo, em que por vezes se adivinham notas de espontânea participação, resultante dum temperamento lírico imantado pelo real concreto em sua expressão mais simples (2013, p. 463).

La Salette Loureiro (2021) enxerga que a progressão da lírica andresiana é fruto de um projeto poético que vai ser construído ao longo da sua obra em paralelo com as transformações que tangem o tecido sociopolítico de Portugal, uma vez que sua participação

cívica contra a ditadura salazarista é notória para além de seu trabalho de escritora. Contudo, Loureiro já observa que:

Este projeto vai sendo anunciado ao longo do tempo, mas aparece condensado num dos seus poemas, sintomaticamente intitulado *Projecto II*, onde se diz:
 Esta foi sua empresa: reencontrar o limpo
 Do dia primordial. Reencontrar a inteireza
 Reencontrar o acordo livre e justo
 E recomeçar cada coisa a partir do princípio.¹⁸ (Loureiro, 2021, p. 297)

A busca pela inteireza, o primordial e o justo se dará na medida em que se reconstitui os laços de reconhecimento e interação com o que existe de mais elementar. Como declara Sophia, em entrevista¹⁹:

Aquele que busca uma relação justa com o mar, com a pedra, com a árvore contribui para uma relação mais justa entre os homens. Cada um tem os seus termos, os seus caminhos. Um falará de rochedos e vento, outro falará de cidades e lágrimas. Mas, porque a poesia é a nossa explicação com o universo e a nossa mais íntima implicação na realidade, há temas que nenhum poeta pode ficar alheio, pois esses temas invadem a nossa vida e não os viver é não estar vivo. Quem poderá ignorar a morte, o amor, a busca da liberdade e da justiça? (Andresen, 1963, n.p.).

O compromisso da verdade e de uma real participação que Sophia almeja atribuir com sua poesia faz com que a autora promova formas concretas na esperança de efetivar seu projeto anunciado, ainda que timidamente em suas primeiras obras, como aponta Loureiro. O mundo natural surge não como um ornamento da poesia, mas como uma possibilidade ativa de aprender a olhar atentamente, a perscrutar a verdade do que existe de mais simples e próximo, para assim estabelecer novos passos de consciência. Como toma Lamas, “A sua poesia é visão de mundo, visão feita de palavras, palavras-objetos que Sophia manipula artisticamente, não palavras escolhidas pela beleza, mas escolhidas pela realidade e poder poético de estabelecer uma aliança” (Lamas, 1998, p. 48 *apud* Gelinski; Thimóteo, 2010, p. 62). A adesão a esse mundo natural é um ato que Sophia incorpora tão fortemente em si e em sua poética que Carlos Ceia reflete que, para além de um registro formal da vida desta poetisa, “sua biografia não anunciada está, contudo, em trânsito permanente em espaços e fenómenos tão simples como o vento, o mar, o jardim e a luz do sol” (2018, p. 129).

Em contraparte das incertas ou inexistentes delimitações que tangem a poética dessa autora portuguesa, inúmeras vezes refutadas pela própria, uma constante se mantém em uma poesia de diversas fases e faces e que é reiteradamente expressada por diferentes teóricos, mas

¹⁸ Andresen, 2015, p. 698.

¹⁹ Entrevista à *O Tempo e o Modo*, 6 de Junho de 1963 – número especial.

que sintetizamos nas palavras expressivas de Massaud Moisés: a disposição de Sophia em “olhar dentro das coisas” (2013, p. 462).

Olhar, contemplar a experiência das coisas em si mesmas, o que Mourão-Ferreira chama de “uma rara exigência de essencialidade” (*apud* Ceia, 2018, p. 217), torna as coisas, os seres, a natureza, o cosmos, o social espaço para manifestar seu ser. Sobretudo, essa essencialidade é buscada, primariamente, na interação incessante e reveladora da voz lírica com os quatro elementos primários: terra, fogo e água. Em especial, o mar.

O mar, cunhado por Moisés, como “seu motivo preferido”. O mar e toda vida marinha, cujo interesse foi despertado ainda na infância de Sophia Andresen passada em grande parte na Praia da Granja. O mar como metáfora da liberdade em muito de seus poemas “Eu falo da primeira liberdade/ Do primeiro dia que era mar e luz”²⁰ (Andresen, 2015, p. 297). O mar que a eu lírica contempla e apreende, de forma tranquila, seu canto na paisagem inicial que abre o livro *Dia do mar*, e que será nossa porta de entrada à poética de Sophia.

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim,
A tua beleza aumenta quando estamos sós
E tão fundo intimamente a tua voz
Segue o mais secreto bailar do meu sonho
Que momentos há que eu suponho
Seres um milagre criado só para mim.
(Andresen, 2018, p. 62)

Publicado em 1947, *Dia do mar*, segundo livro de poemas de Sophia, segue uma continuidade estético-temático do seu livro de estreia, *Poesia* (1944). Nas palavras introdutórias de Eucanaã Ferraz, “permanece o mundo natural como presença absoluta, inteireza oposta à fragmentação e à destinação trágica vividas pela humanidade desde que exilada daquela mesma natureza” (Ferraz, 2018, p. 19)²¹. O retrato desse mundo natural centra seu maior reconhecimento no mar, de que “o poeta se crê detentor único e absoluto” (Cruz, 2014 *apud* Ferraz, 2018, p. 19-20).

À fala de Gastão Cruz, emulada por Eucanaã Ferraz, pomos uma inflexão: essa aparência de domínio atribuído à voz lírica, amalgamada, sobretudo no verso “Seres um milagre criado só para mim” (v. 6), justifica-se mais na introdução de uma figura apartada e absoluta, que assiste ao mar, do que necessariamente numa vontade de união da eu lírica e do mar de forma excludente.

²⁰ Poema presente no livro *No tempo dividido*, extraído da antologia *Obra poética*, publicado pela editora Assírio e Alvim: Porto, 2015.

²¹ Ferraz, Eucanaã. “Apresentação: Breve percurso rente ao mar”. In.: *Coral e outros poemas*. 2018.

No dia que se anuncia, a subjetividade poética dispõe-se a ver, ouvir o mundo personificado no mar, que é apresentado em sua beleza, profundidade e imensidão “mar sem fundo, mar sem fim”; e cuja presença carrega eco, voz “mar sonoro”. Na extensão desse dia, a plenitude do mar é paradigma para o rearranjo de uma hora, um momento, um cosmos também em estado de plenitude:

É esta a hora perfeita em que se cala
O confuso murmurar das gentes
E dentro de nós finalmente fala
A voz grave dos sonhos indolentes.
(Andresen, 2018, p. 63)

Se a introdução de *Dia do mar* já expõe a solitude da voz lírica, a estrofe que abre o poema “A hora perfeita” delinea uma espécie de exílio, autoimposto e necessário por seu silêncio, que promove a escuta, trazida pelos ecos dos mares, e consequentemente desperta uma compreensão, um entendimento interior em contraparte ao caos do mundo exterior, difuso pelo “murmurar das gentes”. Na hora perfeita, encontramos o equilíbrio que perfaz o mundo natural, dotado de paridade “É esta a hora em que as rosas são rosas” (v. 5) / “Das folhas com as folhas unicamente” (v. 11).

O que se delinea, a princípio, é uma vontade da voz que enuncia em tomar as coisas pelos que elas são, de vivenciar a experiência das coisas em si mesmas. Revelá-las no seu primordial. As folhas, o mar, a rosa são tomados na sua resplandescência, na certeza de serem vistos em essência, sem margens ao que está implícito ou que se esconde. E se tal desejo urge, cabe conjecturar, é porque uma instância do oculto se anuncia sob o manto dos sonhos indolentes ou de “vozes misteriosas” e prenunciam um irromper. Nesse pressentimento, adentramos ao poema “Dia de hoje”:

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

Ó dia de hoje, ó dia de horas leves
Bailando na doçura
E na amargura
De serem perfeitas e breves.
(Andresen, 2018, p. 65)

Carlos Ceia (2018), pesquisador profícuo da obra de Sophia, quando apresentado à poética andresiana, intuía sua desconfiança sobre uma suposta “pureza” atribuída a esta poesia,

que favoreceria muito mais um extasiar-se do leitor do que necessariamente uma leitura crítica. Nessa primeira impressão de desconfiança que se confirmou por meio de um longo trajeto de estudos sobre tal poética, o autor permite-se a uma constatação:

Quase sempre um texto que se anuncia “puro” ou “imaculado” contém em si gérmes de contradições insustentáveis, ou então a pureza de tal texto é feita de aparências que escaparam de certeza à intenção e à consciência do autor. Significa este princípio que, para ler as profundezas de uma obra/texto, é necessário ultrapassar a barreira ilusória da verdade que alguém diz ser absoluta ou visível (Ceia, 2018, p. 58).

É na relação entre perfeição e contradições que guiamos nossa análise. O poema “Dia de hoje” encerra a primeira parte de *Dia do mar*. Tudo o que foi visto, ouvido, sentido é amalgamado nas descrições do dia de hoje vivido pela voz lírica. As anáforas que abrem as duas estrofes do poema dão o tom de exaltação do tempo vivido “Ó dia de hoje, ó dia de horas claras” (v. 1) / “Ó dia de hoje, ó dia de horas leves” (v. 8), um tempo que se mostra presente e que parece se perpetuar na constância de seus processos, marcados pelo gerúndio, “florindo”, “cantando”, “bailando”.

O dia vivido pela poeta é de ordem natural, estão presentes as florestas, as ondas, o ar em toda a sua graça. Principalmente, é banhado por um imperativo de luz: as horas são claras e leves, o ar é brilhante, a alegria se mostra transparente. Tamanha luminosidade e brancura injetam contornos fantasmagóricos ao nos revelar a raridade desses momentos em que se assentam este estado de luz e regozijo, sintetizado no verso “o fantasma das maravilhas raras” (v. 4).

A claridade do dia provém o florescer, a plenitude que toca essa hora perfeita do dia de hoje lança o desejo de sugar o agora, absorver o tempo presenciado, uma vez que já foi exposta, pela voz lírica, a ferida da raridade dos momentos perfeitos. Esta vontade de alongar o breve momento, em especial, a breve manhã, período dotado de luz e começo, já é referenciada em poemas anteriores. No já citado poema “É esta a hora...”, a subjetividade poética acena à vontade de abolir o tempo, estar fora dele para melhor presenciá-lo, incorporá-lo “É esta a hora em que o tempo é abolido/ E nem sequer conheço minha face” (Andresen, 2018, p. 63).

A antítese “doçura” / “amargura” e os paradoxos “súbitas demoras” / “perfeitas e breves” embalam a latência do poema em face da aparente calma que aplaina o dia. E muito dessa urgência resume-se, sobretudo, à passagem deste. A beleza do dia só é quebrada pelo incômodo na consciência da brevidade da manhã. Aceitar o movimento, a progressão do tempo, a passagem da manhã para a noite é aceitar que as horas claras e leves se tornem um espectro e que as maravilhas raras, inversamente, tornem-se fantasmas. Como observa Brandão de Souza

(2011), a recorrência de uma luminosidade, da transparência, que abarca os primeiros textos de Sophia associa-se à “ideia de fragilidade e nudez, que aponta para o mistério enigma” (p. 45).

Muito mais que presenciar o dia que vive, a ânsia de luz no poema parece compor não a sensação do dia que se vive – a distância da eu lírica sobre a paisagem que se compõe abre margem a essa conjectura –, mas a tentativa de reconstituir uma lembrança, que pode ter sido vivida ou apenas imaginada, almejada. A brevidade do dia acompanha a brevidade da memória, então segue a poeta na tentativa de trazer feixes de luz a um quadro idílico suspenso em um tempo presente identificável, abolido. Essa sensação de suspensão que nos atinge ao ler os primeiros poemas de Sophia Andresen também é constatada por Brandão de Sousa, que relata:

Se a autora canta e nomeia o mundo e sua deslumbrante presença, também, desde o início, anota a sua inacessível realidade. Desde sempre que a poetisa tem consciência que existe um limite a separar a existência das suas causas. Tudo o que aparece existe como puro dom, fora das suas causas, como numa situação de exílio e de êxodo a respeito da sua origem. Deste modo, o contacto com a beleza do mundo não conduz à ebbriedade da aparente possessão e à vontade de se dobrar sobre si, mas desperta a saudade do invisível e o impulso de o perseguir (Sousa, 2011, p. 43).

Se a impressão que se tem é que tudo parece existir, nos termos de Brandão de Sousa, “fora das suas causas”, espécie de exílio, é porque toda esta paisagem natural e as situações que a comportam projetam a ambição de um regresso a um paraíso terrestre, espécie de mito do recomeço. Nas palavras de Sophia “a busca do recomeço não é melancólica, é um acto de confiança. [...] Penso que o mito do recomeço está latente na minha poesia” (Andresen, 1989 *apud* Sousa, 2011, p. 298). Nesse projeto, determinados espaços ganham relevância: a praia “Embora exista a praia lisa que sonhei”²² (Andresen, 2015, p. 714), ponto de origem de *Dia do mar*, aparece como um chão firme, cenário de horizonte amplo, para a visualização e idealização deste mundo.

“Sophia fala constantemente do mar e das suas criaturas, porém a maior parte das referências marítimas partem de observações e divagações realizadas nas praias” (Ceia, 2018, posição 1261). A observação de Carlos Ceia vem ao encontro da posição à parte que fincamos a voz lírica no dia relatado. Estando a eu lírica na praia, este lugar permite um olhar amplo, horizontal, sobre seu afeto favorito, o mar. Como ainda toma o estudioso, “mais do que uma poética fundada na experiência verdadeira da vida marítima, devemos falar de uma poesia da navegação onírica de quem prefere contemplar o mar a percorrer realmente as suas águas” (Ceia, 2018, posição 1281).

²² Trecho do poema “Tempo de não”, do livro *Ilhas* (1989).

Nesse traço onírico do mar, a impressão que se tem é que a voz lírica, assentada nas cristalinas areias da praia, presente, mas ainda assim apartada da beleza do mar, o molda de longe, em infinitas distâncias, tomando um conhecimento das profundidades oceânicas não em sua vista da praia, mas pelo eco que ressoa nas ondas “Do mar que cantava só para mim” (Andresen, 2018, p. 61).

2.2.1 “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim”: nos limites da praia refúgio, a ânsia de um mar absoluto como projeção de um futuro-outro

Pensemos na praia. Em sua dimensão física, lugar intermediário entre terra e mar. Em sentido simbólico, intermédio entre a segurança do chão firme e conhecido e a ânsia de afastar-se da materialidade terrestre, suas limitações, e jogar-se ao desconhecido e aos perigos e oportunidades do oceano. Ainda em sua dimensão espacial, a praia desenha-se em uma projeção de horizonte, estrutura carregada de senso de infinito que, como aponta Michel Collot (1989 *apud* Corvino, 2021), é capaz de guiar o sujeito à direção da outridade, a possibilidades não exploradas.

Maria Rosaria Corvino²³ desenha a praia como:

Um lugar marcado pela característica do limite: área intersticial simbolicamente evocativa de sensações de suspensão como a contemplação e a espera. Mas também do movimento como ponto de partida de uma exploração, uma viagem. A praia torna-se uma ponte em direção ao inexplorado, contexto que, exprime uma sensação de transitoriedade pela sua mesma conotação física entre terra, onde reside o conhecido e as convenções sociais, e o mar, espaço de viagem ambíguo e misterioso (Corvino, 2021, p. 157).

Essa inquietude dicotômica à beira mar – que carrega a placidez de ser momento de suspensão, estágio de espera e reflexão e ainda ponte para novos saltos e passagens, faixa-limite que separa o a potência da liquidez marítima e a ordinária segurança sólida – torna o espaço da praia um bálsamo fértil da criação poética, cujas sensações e vislumbres que emanam desse espaço é capaz de gerar, no sujeito lírico, um processo poético. Dentro de uma conjectura marítima, em que visualizamos o mar como elemento carregado de simbologias e potencialidades ao ser poético, evidentemente, o litoral não se restringe a mero espaço denotativo, carrega, pois, uma iminência metafórica aguda, e torna-se “ponto de acesso

²³ Corvino, Maria Rosaria. Porquê sempre o mar? “A simbologia da água, do barco e da praia como espaço de diálogo intertextual entre Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna e Sophia de Mello Breyner Andresen”. 2021.

inconsciente, transfigurada no mar, do qual o horizonte representa a fratura fictícia, que readmite a imensidade da água à limitada percepção humana” (Corvino, 2021, p. 178).

Consta ainda que, à aparente homogeneidade visual que concentra a imagem da praia – uma extensão de área monocromática – esse espaço é permeado de minúsculos ou microscópicos elementos que a enriquecem. Nessa pluralidade oculta, estão os grãos de areia, os búzios, as conchas, os corais, e uma infinidade de múltiplos corpos da natureza que se revelam em sua complexidade e fragmentação. Assim, no olhar agudo de Corvino, “a praia é a grande metonímia de um universo fragmentado” (2021, p. 178). Isso porque se a praia é o lugar de representação do ponto de partida, ela mostra sua contraface como um receptáculo dos despojos do mar, espécie de último porto.

Tendo esta última perspectiva em consideração, analisamos o poema “Navio naufragado”:

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 das sereias,
As sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.
(Andresen, 2018, p. 68)

Como já se revela em seu título, este poema, presente na terceira seção da obra *Dia do mar*, toma como mote central o acontecimento trágico do naufrágio diante de uma voz lírica que desloca de seu centro poético (eu) para observar e narrar o fatídico evento. Na tragicidade do naufrágio, Sophia comprime o ocorrido à substancialidade reduzida do mundo (histórico) e do mar (natural) – únicos substantivos presentes na primeira estrofe –, isolando o próprio navio,

materialidade primeira de um naufrágio, e é a partir destas duas substâncias que ela analisará a tragédia.

A composição de “Navio Naufragado” é harmoniosa e compassada, feita de quatro estrofes, as quais a primeira e a terceira têm quatro versos, e a segunda e quarta estrofes apresenta cinco versos. As rimas também se fazem presentes e são alternadas, à exceção da última estrofe, emparelhada. Esse é, acima de tudo, um poema cuja significação enriquece-se perante sua construção de ritmos e sonoridade. Na abertura do poema, nos versos iniciais “**Vinha dum mundo/ Sonoro, nítido e denso**”, a presença marcante dos fonemas /n/ e /m/ e das nasalizações decorrentes deles produzem uma sensação de embalo condizente à forma que a eu lírica apresenta a chegada (encoberta) do navio e de sua tripulação. O mundo deles é um mundo à parte, distante da voz que enuncia no plano espaço-temporal; não apenas isso, a descrição desse mundo é permeada de um efeito sinestésico paradoxal, de contrastes positivos como a característica da nitidez a ele atribuída e ao mesmo tempo um senso de peso e de fardo, pela atribuição do termo “denso”. Toda essa condensação de sentidos em apenas dois versos, sobretudo embalada pela forte nasalização, conferem um efeito de miragem, um tom encoberto da vista de alguém que observa à beira mar.

Ainda na mesma estrofe, a passagem do mundo terreno (externo) para o mundo-mar dá-se na introdução dos versos adversativos “**E agora o mar o guarda no seu fundo/ Silencioso e suspenso**”, em que contrasta o exterior permeado de barulhos e vibrações com o fundo do mar silencioso e parado, assim como pela mudança do tempo verbal pretérito imperfeito (de um investimento inconcluso) para o presente, momento em que o navio jaz no fundo dos oceanos e os corpos da tripulação assentam-se nas areias da praia. Assoma-se nesses versos a forte assonância da composição: a repetição dos sons /o/ e /u/ conferem um ar obscuro que mimetiza as profundezas do oceano que guarda o navio. Mormente, essa assonância assegurará a primeira menção ao mar em toda sua glória punitiva, saindo da esfera idílica, plena e que vivifica o sujeito lírico, como vimos anteriormente, e o apresentando como espaço repositório, de silêncios fúnebres, cujo fundo guarda segredos e histórias cristalizadas poeticamente na forte aliteração da sibilante /S/ “**Silencioso e suspenso**”.

O efeito de miragem é quebrado abruptamente logo no verso que abre a segunda estrofe, com a introdução da figura do capitão, marcada pela forte imagem que conceitua este indivíduo “**É um esqueleto branco o capitão**” (v. 5). Se um ritmo lânguido nos embala na estrofe primeira do poema, a presença do capitão transforma o ritmo da composição através de um forte compasso no uso de oclusivas e, principalmente, na presença das sílabas tônicas que finalizam

os versos cinco, sete e nove, respectivamente “É um esqueleto branco o **capitão**” / “**Tem** duas conchas na **mão**” / “E uma **medusa** em vez **de** **coração**”. Tal arranjo rítmico é sagaz para capturar o processo de transformação da figura do capitão em uma espécie de monstro, aos olhos da voz que o descreve.

Com conchas no lugar das mãos, algas no lugar das veias e uma medusa onde deveria ser seu coração – em que se pese a simbologia da palavra medusa, não podendo deixar de passar a clara referência mitológica à figura de Medusa e seu olhar que transforma em pedra justamente posta no coração, órgão máximo de simbologia afetiva –, além de toda a brancura fantasmagórica e cadavérica, duplamente nominada no poema. Como discorre Castex (2024, p. 22)²⁴, “a imagem da decomposição em que se encontra o cadáver contrasta com a intensa e exuberante vida marítima que povoa o fundo do oceano”. Mas também, enxergamos que, ao mar, cabe revelar em morte a verdade da face do capitão, transformando-o no monstro que ele realmente é/foi (em vida).

Do capitão, nada sabemos ou conhecemos de sua essência ou subjetividade. Seu ser se comporta em uma metonímia: o seu posto de capitão. Ele é tudo e só isso. Sua morte e a transfiguração monstruosa que dela se revela ajudam a transformar este ser em uma espécie de figura mítica, um ser que amedronta. A já citada musicalidade da segunda estrofe, ressalta-se com a presença de redondilhas maiores e a facilidade das rimas, criam um efeito de “contação de histórias”, um tom de fabulação o qual Sophia se utiliza para assentar e perdurar essa mítica do mal do capitão por meio da oralidade sobressalente do texto.

Mas não é apenas no espectro mitológico que a autora observará tal figura. Se dissemos que sobre esse indivíduo nada nos era apresentado em sua dimensão afetiva, íntima, os verbos que orientam suas ações o retiram de um círculo mitológico e acentuam um registro histórico no poema. O capitão *tem* e principalmente o capitão *toma*. Enquanto na segunda estrofe a eu lírica descreve o capitão, a terceira estrofe dispõe a relatar os efeitos que sua presença causa, em muito por suas ações, vinculadas ao verbo *tomar* “Em seu redor as grutas de mil cores tomam formas incertas/ quase ausentes/ E a cor das águas toma a cor das flores” (v. 10-12). A polissemia deste verbo pode nos direcionar, num primeiro momento, à ideia de transformação (ex.: a cor das flores transforma-se na cor das águas), porém uma leitura verticalizada de “Navio Naufragado”, em que a presença do capitão-monstro se impõe como elemento dispare da

²⁴ CASTEX, Murilo Hochuli. “Palavra e natureza na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”. 2024.

plenitude do dia e da praia andresiana, associa com facilidade o sentido do verbo “tomar” ao significado de apoderar-se, roubar e até mesmo sugar com certa avidez.

A presença possessiva do capitão retira toda a plenitude das cores e das formas, transforma-as em ausências e transparências, um mundo sem cor e sem som, antitético ao dia do mar. Destaca-se que Sophia preza o silêncio e a possibilidade apreciativa de escuta que ele propicia e, nesse sentido, oposta e diferente à mudez do poema que estabelece um indicativo de amputação, censura “os animais são mudos” (v. 13). Potente como forma de desconfigurar a beleza e o ordenamento da praia, a chegada do capitão é o elemento histórico incômodo que quebra o idílio e a sensação atemporal, especialmente, porque este componente histórico é personificado numa figura de poder, que se traduz em três formas: seu prestígio, o que se tem e o que se toma.

É válido considerar que em um poema que traz o navio como símbolo poderoso da potência marítima portuguesa, a qual jaz naufragada e perdida nas linhas da história, a menção deste dá-se uma única vez, implicitamente nos versos “E agora o mar o guarda no seu fundo|” (v. 3), atribuindo um senso de zelo e proteção do mar para com o objeto, espécie de relíquia no fundo dos oceanos. Em contraparte, o capitão é figurado em toda sua infâmia horrenda e efabulativa, o que implica que a crítica maior, aos olhos da poeta portuguesa ao império das navegações portuguesas, é a presença de indivíduos como o capitão, que a tudo toma forçosamente como posse legítima.

A prova maior desse desprezo ao capitão está na alcunha que lhe é designada. Em muitos poemas andresianos, temos outra presença do imaginário marítimo fundamental, o marinheiro. Todavia, Sophia não confere ao capitão esse título; inserir o marinheiro implicaria a este homem uma profunda conexão com o mar, conexão que se assenta desde a morfologia derivada da raiz de seu nome. De forma alguma, o capitão associa-se ao mar, sua presença impura e cobiçosa, traçadas nas linhas do poema, o tornam (e o rebaixam), em termos marítimos, a nada mais do que um despojo do mar e, em termos históricos, a autoridade perdida e fracassada de um ideário conquistador.

Assim, segue-se para a quarta e última estrofe, momento em que a visão da eu lírica ganha amplitude e podemos dimensionar o tamanho da tragédia. Essa dimensão é adquirida na menção dos “corpos espalhados na areia” (v. 14), ou seja, os corpos da tripulação permeados do temor “Tremem à passagem das sereias” (v. 15) em contraste com o doce vagar das sereias, descritas em sua leveza, cor, mas também na indiferença que amedronta aqueles por quais

passam. Sobretudo, é na menção dos olhos das sereias que a última estrofe catapulta seu efeito. Descrito como “olhos vagos e ausentes” e encerrando o poema com a comparação “E verdes como os olhos dos videntes” (v. 18), os olhos das sereias parecem carregar uma clarividência punitiva, um saber sobre o destino destes naufragos que a eu lírica não conhece e menos ainda lhe compete. Presente no imaginário coletivo como figuras sedutoras e temíveis pela beleza do seu canto, as sereias representam perigo especialmente aos navegantes, capazes de levá-los à morte e, tal qual a Esfinge, podem levar homens a armadilhas ao propor enigmas. E é nessa chave de enigma que o poema se encerra.

Desse encontro nas areias que encerra o poema, entendemos que ao fato histórico do naufrágio, Sophia oferece ao destino dos acontecimentos, ao menos nesse primeiro momento que marca sua obra poética, um julgamento mitológico, o seu entender e a sua resolução optam por acreditar além dos ditames da justiça do mundo social, uma evidência de que a relação da poeta com este mundo da modernidade esteja cindido. Este olhar não escapa ao estudioso Murillo Castex, que investiga as relações entre a palavra e a natureza na obra andresiana sob o viés da ecocrítica. Observa, sobretudo no presente texto:

[...] tensão constante na poética de Andresen entre a busca por uma unidade essencial, frequentemente expressa por meio das representações da natureza e um mundo fragmentado pela perspectiva de uma modernidade devastada, na qual os ‘olhos vagos e ausentes’ sinalizam um profundo descompasso entre a civilização e o modelo de vida sustentáveis (Castex, 2024, p. 23).

Apontamos, no início da análise, a presença restrita de substantivos nesse poema, reduzida a nomeação da dicotomia entre mundo, mar (e seus arredores) e os corpos naufragos. Isso implica que o destino do ocorrido se resolve na substancialidade deste mundo-mar, este se basta, é regido de normas e mitologias próprias. Porém, também é alheio a presença da voz lírica que não pode interferir, pois ela também está à parte nos processos desse mundo, sua ética do olhar restringe sua participação apenas a essa ação à beira-mar.

Ao analisar o poema “Navio Naufragado”, Corvino (2021) reflete que a imensidão do mar é capaz de restituir os restos mortais irreconhecíveis desse homem em forma de metáfora: como símbolo decomposto da história trágico-marítima das explorações portuguesas do século XV, tornando-se um lembrete que este texto é exemplo da “poesia [que] torna-se não apenas veículo da subjetividade do eu lírico, mas também um testemunho histórico que incide sobre a interpretação da contemporaneidade” (p. 184-185). Segue-se a esta nota outra tão relevante quanto, nas palavras da própria pesquisadora: “Poucos poemas como ‘Navio Naufragado’

explicam tão bem o desafio perdido com o mistério do mar, porque em oposição ao poder gerador da vida está o seu poder mortal” (Corvino, 2021, p. 183).

É sob esse embalo vida-morte que direcionamos nosso olhar para o poema “O primeiro homem”.

O Primeiro Homem

Era como uma árvore da terra nascida
 Confundindo com o ardor da terra sua vida,
 E no vasto cantar das marés cheias,
 Continuava o bater das suas veias.

Criados à medida dos elementos
 A alma e os sentimentos
 Em si não era tormentos
 Mas graves, grandes, vagos,
 Lagos
 Reflectindo o mundo
 E o eco sem fundo
 Da ascensão da terra nos espaços
 Eram os impulsos do seu peito
 Florindo num ritmo perfeito
 Nos gestos dos seus braços.
 (Andresen, 2018, p. 69)

Da tragédia de “Navio Naufragado”, estabelecemos uma continuidade, ainda que distorcida, com o poema “O Primeiro Homem”: dos esqueletos do naufrágio irrompe, em oposição, um (re)nascimento, em sua evocação potente da vida humana que pulsa em consonância com a natureza. À tragicidade histórica contrapõe-se uma primeira existência plena, primitiva e natural.

Composta por duas estrofes díspares em tamanho, sendo a primeira uma quadra e a segunda estrofe com doze versos, e mais uma vez marcada pela forte musicalidade pela presença das rimas emparelhadas (à exceção dos versos 12 e 15), o que atesta certa confluência rítmica que atravessa a sujeita poética com o espaço que o cerca, “O primeiro homem” é a revisitação/recriação de Andresen ao mito adâmico, apresentando este homem em plena “fusão com a natureza, numa ligação telúrica, uma unidade primordial, uma hierogamia, um casamento sagrado do ser humano com a terra fértil e criadora” (Guerreiro, 2013, p. 60).

Essa inseparabilidade homem-terra é assegurada na primeira estrofe, onde a existência humana passada – pois aqui enfatizamos o *era* logo na abertura do poema – erige-se tal qual uma árvore, cujo ardor da vida funde-se ao ardor da terra, e, não obstante, a vitalidade do mar

ganha equivalência pelas marés, que se tornam metáfora pungente do sangue que anima este sujeito “E no vasto cantar das marés cheias/Continuava o bater suas veias” (v. 3-4). “Terra”, “ardor”, “marés”: todo um léxico natural insufla essa primeira estrofe a fim de mimetizar esse *continuum* indissolúvel, primordial e, uma vez, infinit(iv)o (“o cantar”, “o bater”) do ser com o natural.

Assegurada essa co-naturalidade primeira e essencial do ser com as forças da natureza, a segunda estrofe persiste no esforço de estabelecer uma proporcionalidade homem-terra, agora em seu aspecto subjetivo, expresso nos versos “Criados à medida dos elementos/ A alma e os sentimentos/ Em si não **eram** tormentos” (v. 5-7). Chama-nos a atenção o contraponto que, invariavelmente, se cria na colocação do verbo no pretérito, ao demarcar este estado anterior do homem, que muito mais revela o estado presente da subjetividade poética. Se antes tinha a plenitude da alma e dos sentimentos, a voz lírica que enuncia o momento presente padece de uma tormenta poética.

No nervo central de “O primeiro homem”, pulsa a comparação e o desejo de uma existência anterior plena, transubstancial, diferente da existência da voz lírica atual, que se revela pelas faltas que as presenças anteriores ela já não presencia. Na gradação dos versos “Mas graves, grandes, vagos, / Lagos/ Reflectindo o mundo/ E o elo sem fundo” (v. 8-11), o efeito sonoro é dotado de uma amplitude que assegura, na forma, o valor de totalidade, integralidade, beleza e harmonia do ser e mundo. Configura-se um espaço original, imenso e não explorado, seja no seu exterior ou no interior íntimo (do homem), dotado antes da pureza do olhar do primeiro homem pela metáfora dos lagos que refletem o mundo.

Mas são os versos finais da composição que nos inquieta, principalmente, porque destoa de certa unidade retilínea apresentada ao longo do poema. “Da **ascensão** da terra nos espaços/Eram os **impulsos** do seu peito/**Florindo** num **ritmo** perfeito/Nos gestos dos seus braços.” (v. 12-15): é com a presença de hipérbatos e com uma semântica que pulsa ritmo e inquietude, conforme grifado, que Sophia finaliza os quatro últimos versos do poema. Embora a existência desse primeiro ser seja enfatizada em sua naturalidade, também ela é dotada de um animismo. Não há, no poema, o espaço de uma existência contemplativa, os sentimentos, que pulsam na mesma fusão do ardor dos elementos, conferem ao ser um desejo gradativo de tornar-se: busca, ascensão e mormente afirmação de sua existência.

Emanuel Guerreiro, ao dispor sobre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, observa que, em “O primeiro homem”, há uma alusão à mitologia grega com a figura dos Titãs. Na sua perspectiva:

Esse espaço imenso, agora com uma única presença humana, revela <<eco sem fundo>> que não lhe devolve a resposta e, como se o homem procurasse alcançar e conhecer visualmente o lugar onde se encontra, há uma aspiração <<Da ascensão da terra nos espaços>>. Este verso evoca o mito clássico dos Titãs que, querendo destonar Zeus dos céus, colocaram montes sobre montes, mas o senhor do trovão lançou-lhes um raio que os queimou e seria das suas cinzas que Zeus teria criado o primeiro homem” (Guerreiro, 2013, p. 60).

Da passagem acima, enxergamos, ainda que com a consciência dos ímpetus que emergem do peito dos quais alude a voz lírica, uma analogia dos mitos de criação aos impulsos da criação poética. O sincretismo, que traz referência à história bíblica da criação de Adão e o mito grego dos Titãs, nebula a posição poética da eu lírica nos versos finais da composição. Retira-a de sua horizontalidade à beira-mar e, através do desejo poético que floresce, pulsa no peito lírico, eleva-a, torna-a criadora e não criatura – em que se pese, toda a ânsia humana (suas pulsões, como vistas) que o retira dessa passividade contemplativa e desinteressada²⁵. Também não podemos desconsiderar o próprio teor metalinguístico que atravessa o poema; na composição desse indivíduo há a gesta do próprio poema e o embate tenso do tempo natural, harmônico deste com o presente estilhaçado da voz lírica e, a partir disso, a projeção – o qual tomamos como o (re)nascido almejado pela composição “nos gestos dos seus braços” (v. 15).

No estudo intitulado “Uma perspectiva bucólica da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, Emanuel Guerreiro (2013) analisa a poesia de Sophia sob a perspectiva de um bucolismo sintético, isso porque enxerga uma “construção ideal(izada) de um espaço que designaremos como <<urbano-natural>> que, futuro, recupera as características de perfeição, imagem daquele passado ou tempo antigo que pretende se viver” (Guerreiro, 2013, p. 59). As vicissitudes do “urbano-natural”, nomeada por Guerreiro, explicam-se pelo certo artificialismo que caracterizou a poesia pastoril, dotada de uma consciência do desengano ao contrastar o ambiente urbano (espaço do poeta) à vivificante natureza ou campo (almejo do poeta).

O autor reconhece que o bucolismo, especialmente na tradição literária, sobrevive ao período neoclássico e suas convencionalidades, recriando-se em uma concepção moderna, mas que conserva em suas configurações discursivas e formais o ainda desejado projeto de um novo

²⁵ Atenta-se que o desenho da composição poética, a disposição, por ora angular, por vezes curvilínea, dos versos no poema “O primeiro homem”, reforçam a ideia de um modelar desse ser humano.

mundo que recupere traços de uma pureza primitiva perdida e o equilíbrio ser-natureza vistos no poema. A perspectiva de um “bucolismo repaginado” à luz da poética andresiana ganha ossatura quando tomamos como referência o argumento de Curtius (2013), em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, o qual reflete que a persistência e resistência que embala a poesia pastoril ocorre porque ela própria é um modo fundamental da existência humana, sua longevidade é assegurada uma vez que “a temática pastoril não estava ligada a nenhum gênero e tampouco a alguma forma poética” (Curtius, 2013, p. 244). Conforme o autor, a Arcádia tem a capacidade de revelar-se sem cessar.

A proposição de Emanuel Guerreiro está sobretudo amalgamada no poema “Jardim perdido”, também presente na obra *Dia do mar*. Eis um pequeno trecho desse poema:

Jardim perdido, a grande maravilha
Pela qual eternamente em mim
A tua face se ergue e brilha
Foi esse teu poder de não ter fim,
Nem tempo, nem lugar e não ter nome.

Sempre me abandonaste à beira duma fome.
As coisas nas tuas linhas oferecidas
Sempre ao meu encontro vieram já perdidas.
(Andresen, 2018, p. 72)

Ainda que um pouco distante das convenções da poesia pastoril, em especial, uma figuração rica do *locus amoenus*, não é difícil entender a associação a qual Guerreiro toma da poesia de Sophia a certo bucolismo. Somos apresentados a um jardim que, em diálogo com o mito adâmico do poema “O primeiro homem”, evoca, segundo o autor, a ideia bíblica de um Éden. Espécie de paraíso, este jardim inalcançável ao sujeito poético figura um idílio a-histórico, pois “não tem fim, / nem tempo, nem lugar e não ter nome” (v. 4-5). O autor articula que o jardim do qual a eu lírica se vê em uma busca infrutífera só está perdido no tempo presente “Limiar da eternidade, lugar de abrigo e de satisfação de todas as necessidades do homem, fora dos jardins do Éden, ele é submetido à passagem do tempo e da morte” (Guerreiro, 2013, p. 62).

É interessante observar que, na totalidade que marca a obra *Dia do mar*, o poema “Jardim perdido” marca certa virada de posição da voz lírica referente à sua relação com o mundo natural. Concomitante ao reforço dessa infinitude de beleza e poder – agora, no jardim, imagem constante na poética de Sophia –, há o reconhecimento da impossibilidade do encontro. O jardim “pela qual eternamente em mim/ a tua face se ergue e brilha” (v. 2-3) emana uma

espécie de fogo-fátuo, chama que se consome. Impulsiona o sujeito poético em sua busca, mas há o despertar progressivo de uma consciência que acompanha a voz lírica de que se o encontro ocorre, há o dismantelo do sagrado, do etéreo. Revela-se, nessa relação entre o oferecido e o perdido, entre o desejado e a ciência do não merecimento, um sintoma dessa disjunção moderna do sujeito lírico.

No universo de Sophia, a melancolia deriva, portanto, da consciência, de se ter perdido definitivamente esse tempo primitivo, esse passado imemorial e anterior a toda a razão humana, esse << primeiro dia inteiro e puro >> [...] que equivale, afinal, à época mítica e em certo sentido pré-humana marcada pelos deuses gregos, contrastando com um presente em que o próprio tempo, como tal, parece ter morrido [...] (Amaral, 1999 *apud* Guerreiro, 2013, p. 65).

Diante do quadro exposto na passagem acima, Guerreiro (2013) conclui seu argumento afirmando que, desse traço memorial do que foi vivido e do conflito pela desagregação, emerge no sujeito poético a procura de um novo ideal, personalizado na síntese deste novo bucolismo o qual o autor adota. Recorremos, assim, à leitura do poema “Um dia” a fim de aprofundarmos em tais proposições, para além da perspectiva de certo bucolismo adotado por Guerreiro, mas com ênfase nesta ideia de um ideal ou um projeto que emana da sujeita poética.

Um dia

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

O vento levará os mil cansaços
Dos gestos agitados, irreais,
E há-de voltar aos nossos membros lassos
A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
Através do mistério que se embala
No verde dos pinhais, na voz do mar,
E em nós germinará a sua fala.
(Andresen, 2018, p. 70)

“Um dia”, em um escopo geral, é um poema construído a partir de uma mensagem direta: a contraposição da existência – física, histórica, social – gasta e o almejo de uma recompensa futura que dar-se-ia, de forma antitética, no horizonte do regresso a formas mais simples, naturais e ricas de existência.

A composição do poema mimetiza certo equilíbrio, expressa um ideal harmônico consoante à sonhada ligação com a natureza. Num poema que clama pelo afago dos “gestos

agitados, irreais”, a paridade torna-se a ossatura do poema: temos três estrofes de quatro versos cada, as rimas seguem uma regularidade sonora, sendo alternadas ABAB / CDCD / EFEF, ao passo que a métrica é composta de versos decassílabos e eneassílabos alternados. É ainda notável a forte presença de aliteração, no caso, a repetição expressiva do fonema Ss/, que como observa Castex “remete diretamente ao efeito sonoro manifestado pela passagem do vento” (2024, p. 18), um desejo lírico expresso no quinto verso “O vento levará os mil cansaços”, que é garantido por uma composição que delinea uma partilha entre a palavra expressa e o natural aspirado. Em destaque, a maior partilha presente no texto está no uso da voz na primeira pessoa do plural, um *nós*, sendo a primeira menção de um coletivo na obra *Dia do mar*.

Entramos na leitura do poema incertos perante a nebulosidade temporal que se delineia como promessa-projeto. “Um dia”, prenuncia a voz lírica, o horizonte de um futuro recompensador se fará por um regresso. Esse movimento regressivo é vivaz na presença constante de verbos ativos, que emanam um movimento, uma marcha coletiva da morte à vida – “voltaremos”, “levará”, “poderemos caminhar”, “embala” – acrescido de verbos atribuídos à esfera botânica “floriremos”, “germinará” que, aqui, adquirem um potencial humano de despertar, um reinício em diálogo com a naturalidade do mundo.

As duas primeiras estrofes caracterizam-se em estabelecer um léxico natural que contrapõem a vivacidade que vem “do mar”, “dos pinhais” a uma vida pregressa fatigada, gasta, cuja única fagulha de intensidade só se encontra quando expõe a exaustão em construções como “mil cansaços”, “tão cansados”. A comparação também é presente e explícita “[...] voltaremos/ a viver livres, como os animais” (v. 1-2), mas não enxergamos uma exaltação a modos de existência primitivos e sim, na comparação que se faz, assenta-se uma ânsia hiperbólica por liberdade, reforçada pela admiração da voz lírica com a destreza e leveza dos movimentos dos animais. Em contrapartida, o peso da existência humana – e o uso do *nós* no poema é fundamental para atribuir tamanha imensidão – é traçado nas linhas de um corpo descrito por adjetivações penosas “gastos”, “mortos”, “membros lassos”. É intrigante que um poema construído sobretudo a partir de uma projeção, uma vista ao futuro, revele significativamente, em sua latência não vocalizada, o presente e o estado fora daquele idílio – para além das margens da areia. Especificamente, a completude que revela esfacelamento físico e mental diante de automatização/alienação anunciada nos “gestos agitados, irreais” (v. 6), que rodeiam o mundo exterior.

Assim, o poema segue para a terceira e derradeira estrofe. De antemão, o marco dessa estrofe está em seu verso inicial “Só então poderemos caminhar” (v. 9), que se abre com o

advérbio de exclusão “só”, estabelecendo uma acentuada exceção, um impeditivo, ao conjunto da composição. A construção “só então”, uma locução adverbial, concentra uma capacidade de plena realização, concreta, do poema e da práxis, pois aponta ao mesmo tempo que um direcionamento, também um impeditivo: para que ocorra esse caminhar juntos – marcador de uma potência infinitiva verbal, não restrita a uma dicotomia de ida e vinda –, para ter acesso ao mistério não revelado e para ter acesso à própria conclusão do poema, é necessário a ocorrência dos versos-ações-acontecimentos sobressalentes nas primeiras estrofes. Em termos sucintos, um movimento da morte à vida (caminhar).

A menção a um mistério no poema não nos passa despercebida e, mais uma vez, a inserção desse mistério está profundamente enraizada “embalada” com as instâncias da natureza (v. 10-11), vindo dela ou materializado nela, sem acesso humano, cujo conhecimento se dará perante as demandas de uma harmonia, um reencontro com esse meio. O que se firma, na poética andresiana, concentrada na obra *Dia do mar* e, especialmente neste poema, é a necessidade lírica pungente de estabelecer elos de uma irmandade humana-natural que seja capaz de fornecer, à voz lírica, o encontro do eco não mais sem fundo²⁶, um confluir de vozes alinhadas em um diálogo que, um dia, garantirá à fala humana a correspondência, o entendimento e o pertencimento com a voz natural, sem mais cisões ou segredos, e o revelar dos mistérios “No verde dos pinhais, na **voz do mar**, /E em nós germinará **a sua** fala.” (v. 11-12).

Contudo, se a veemência da promessa original se mostra tão exposta é porque as marcas – ainda que sublimadas uma civilização escorrem nas linhas de uma subjetividade poética. Não podemos delegar que o apelo imperativo desse retorno se configura como um entre tantos atalhos da consciência poética que não suporta o vazio da modernidade. Em uma escopo amplo, como expõe de maneira pungente o renomado professor e filósofo português Eduardo Lourenço:

O poeta constrói ou apela sem cessar <<um algures>> – mallarmeano << lá-bás>> ou pessoana <<a ilha dos mares do sul>> – capaz de restaurar a existência inteira e de curar dessa fractura que constitui a Modernidade. Mesmo nos poetas mais <<celebrantes>> da realidade, que é sempre natural e cultural, como Claudel, Saint-John Perse ou Jorge Guillén, se percebe essa espécie de *ausência* constitutiva da existência burguesa (em sentido largo) que define o horizonte da Modernidade. Mas o autêntico trabalho da consciência poética moderna não consistiu na invenção desses <<algures>> capazes de adormecer o Tédio intrínseco que lhe é próprio, mas na mais difícil e paradoxal invenção das figuras dessa *ausência* de si a si mesma que a caracterizam (Lourenço, 1974, p. 206 – grifo do autor).

²⁶ Referência ao poema “O primeiro homem”.

Isto significa que, diante ao nada que agoniza, resta ao sujeito poético descobrir ou inventar um mundo de tintas menos intoleravelmente opacas, mobiliar o vazio característico da modernidade e, num exercício paradoxalmente hercúleo e destituído de lógica, preenchê-la do chamado espírito de uma Epopeia do Negativo, pois ainda que a existência burguesa rechace as potencialidades de uma existência plena e coletiva, a busca por um *páthos* persiste, mesmo que manifestado em pura negatividade. No que concerne à poesia, Eduardo Lourenço (1974), no texto “Dialéctica mítica da nossa modernidade”, traz interessante observação, ao confrontar que, para além do reino do anti-herói marginalizado, do apelo folclórico ou “as descidas ao inferno” das cidades, o mais íntimo em termos de modernidade ainda é o romantismo que, em suas palavras, “triunfa por inversão”. E acrescenta que:

A mais funda exigência da Modernidade [...] tem já pouco que ver com o frenesi vanguardista que é costume ler nela. Ser <<absolutamente moderno>> é para Rimbaud renunciar, como Nietzsche, à consolação ilusória de <<além-mundos>>, é sintonizar-se como o camponês com a verdade da terra, aceitar a finitude ineliminável que nos constitui como um mistério mais fecundo que o antigo Mistério (Lourenço, 1974, p. 207).

Ao compor um panorama da poesia moderna contemporânea portuguesa no texto citado, Lourenço admite que esta se alarga significativamente do que denomina os “ventos agrestes” da modernidade, enxergando múltiplos mundos poéticos que explode “poesia de contemplação, de êxtase, de paixão, de iluminado fervor, cintilante arabesco ou positivo olhar deposto sobre as coisas, nela a pressão da Modernidade é detida no limiar da porta” (Lourenço, 1974, p. 221).

Ainda que muito enriquecedora, não nos cabe debruçarmos na profícua cena lírica moderna lusa, mas destacamos que perante o amplo e diverso quadro analisado por Eduardo Lourenço – que desponta com a negatividade transformada em consciência nacional por autores como Antero de Quental e Cesário Verde, atravessa a égide da modernidade portuguesa em Fernando Pessoa, o qual, com seus múltiplos, transforma o mistério de existir em existência histórica e chega até Jorge Sena e sua tensão insuperável entre amplidão metafísica e fulgor/furor lírico, entre tantos – passa, ao menos em sua aparência, ao largo dessa dimensão trágico dialética da modernidade, a poesia de Eugênio de Andrade (1923-2005), tomada como “êxtase lírico depurado, testemunhando um encontro que não se quer menos puro entre uma consciência adâmica e um mundo não menos adâmico” (Lourenço, 1974, p. 213).

Diante da lírica de Eugênio de Andrade, que concentra uma espécie de “boa-consciência” poética contrapondo-se aos discursos do poético tradicional e que tem como

fundamento genuíno de sua modernidade assumir o ato poético como ato de magia, dispor do desejo de recuperar uma harmonia integral “que sem palavras já está inscrita na existência como acto poético, existência como rosa, fonte, navio, pássaro, amada e amante” (Lourenço, 1974, p. 212), o teórico português interpela como incluir formas tão díspares numa modernidade em que a suspeita é pilar ôntico e ontológico. Nesse espaço aberto que é a poesia, Lourenço dispõe-se, numa bela crença, a ouvir, dentro dos limites da contradição da modernidade, “o canto positivo de um futuro-outro que só é nosso na poesia onde aflora e se impõe” (Lourenço, 1974, p. 218).

É nesse desenho de futuro-outro, citado por Lourenço, que ancoramos o poema “Um dia”, em especial, porque a poesia de Sophia é, desde o seu surgimento no itinerário poético português, impregnada de uma positividade original²⁷. No belo retrato que Eduardo Lourenço faz dessa autora, “tão de raiz canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca *negatividade*” (1975, p. 2). Citamos como referência, para a descrição da poética andresiana, o texto “Para um retrato de Sophia”, porque nele Eduardo Lourenço pinta com esfuziante serenidade a poesia de Sophia em sua juventude poética, especialmente das obras *Dia do mar* e *Coral*.

Nesse retrato, é pungente o frescor genuíno que esta autora do Porto tem na crença de buscar o mundo em evidência elementares – os pinhais, a bruma, o jardim e o mar – como um espelho de redescobrimento do ser. Há a exigência da simplicidade, do aberto tão desde o princípio que Lourenço a toma como a “Alice que descobrira antes o seu reino claro e inacessível” (1975, p. 4) em contraste com seus colegas de geração poética, que usaram tais expedientes poéticos, muitas vezes, como escolta e não legítima companhia.

[...] a poesia da Sophia ainda quase adolescente pôde parecer *irreal*, etérea, aristocrática, vaga tardia de um simbolismo tão fundo que nem de símbolos precisava, espécie de voo sem matéria através de experiências, evocações, presságios, de tão musical ressonância que bem audacioso seria quem descobrisse nela, para lá de rilkeanos acertos ao imponderável sentimento de si perante o universo e seu perfil indeciso, a amorosa das *coisas* e dos gestos que o nome justo e a visão clara subtraem à perpétua evanescência para que fiquem na nossa memória como anjos em perpétua e fulgurante vigília. Mas desde o início que a exigente nomeadora das aparências do mundo visível ou da ordem-desordem humana [...] a si mesma se anunciava (Lourenço, 1975, p. 2 – grifo do autor).

Do trecho acima, que reforça esse perfil sincero de uma poética que se constrói no caminho do absoluto, através do poder de revelação dos gestos, sensações, das coisas, entramos

²⁷ Uma aproximação que Lourenço faz da poesia de Sophia ao de Eugênio de Andrade, enxergando, na primeira, ecos da obra do segundo em seu traço de conciliação e harmonização.

em desalinho quando confrontados com a realização concreta do poema. “Um dia” é uma composição que expõe a máscara de vulnerabilidade da subjetividade poética quanto à firmeza de um futuro-outro. A indefinição que vem de uma construção adverbial como *um dia* mimetiza os laços tênues dessa promessa e, paradoxalmente, potencializa o cansaço, os membros lassos de um corpo-voz poético que não se dispõe a cumprir o desejo no tempo de agora, mas o joga para a incerteza do futuro. Como exemplo de comparação, em perspectiva oposta ao poema “Um dia”, está o texto analisado de Conceição Evaristo, “Todas as manhãs”, em que a temporalidade concreta, assinalada já em seu título, movimenta um plano de ação da voz lírica para um vindouro novo tempo.

Em chave de metonímia, este poema, com sua condição de retorno (quando?) para uma posteridade plena, encapsula o todo da situação da subjetividade poética, cujos limites da realização integral com o mar – onde está um saber primordial – esbarra nos limites de seu lugar na praia. E, se depreendemos esta leitura do texto, é porque enxergamos, nessa inconclusa completude de futuro que se anuncia, como um espaço-ilha, um traço essencial do próprio destino português nessa ainda anunciada juventude poética de Sophia de Mello Breyner Andresen.

No seu célebre estudo “Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa”, Eduardo Lourenço (1999) dispõe que cada povo só se constitui como povo porque carrega consigo uma promessa de duração eterna, se vê como projeção de algo, expectativa infiltrada na consciência de um coletivo antes da própria História dar sentido a essa configuração. “A imagem de si mesmo precede-o como as tábuas da lei aos Hebreus no deserto. São projetos, sonhos, injunções, lembranças de si mesmo naquela época fundadora que uma vez surgida é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma, mitos” (Lourenço, 1999, p. 90).

Pensa, mormente, que, talvez, nenhum povo agarrou-se a uma sacralização tão forte de sua promessa, de seu futuro e de si do que o povo português, cuja existência supera a expressão mítica para se filiar a um destino de caráter messiânico. Contribuíram para essa leitura a sobrevivência política como pequeno reino lusitano ante ao reino vizinho e potência Leão e Castela, e sua identidade primeira como reino cristão, que lutou e resistiu à presença muçulmana, o que consequentemente afastou-o das revoluções econômicas e políticas na Europa, a exemplo da França. Das intempéries do caminho e da possibilidade de não vir a ser no horizonte, os portugueses foram capazes de transformá-las em chama de subsistência.

[...] O sentimento profundo da fragilidade nacional – e o seu reverso, a ideia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria providência e o reino de Portugal espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus – é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas cultural portuguesa (Lourenço, 1999, p. 91).

O peso da ideia de predileção aumentou o fechamento de Portugal sobre si, e a singularidade desse país encontra seu maior oxímoro entre os séculos XV e XVI, momento em que entra no tempo histórico como potência das navegações e abre a era dos “Descobrimentos” e suas consequências em terras da África, do Oriente e Brasil.

Durante séculos, nem para nós nem para os outros Portugal era outra coisa do que “um país que tinha um Império”. E esse estatuto, que foi – e continua sendo na nossa memória – o identificador supremo de Portugal, converteu-nos na ilha histórica mítica por excelência da Europa. O Império português não foi um mero prolongamento da “pequena casa lusitana” (primeira grande fórmula camoniana de Portugal como ilha), um Portugal objetivamente mais poderoso e maior por possuí-lo no espaço europeu, ou sob olhar europeu, que era então “o olhar do mundo”. Também foi algo disso, no século XVI e um pouco no século XVIII, mas foi, sobretudo para o Portugal europeu, um refúgio (Lourenço, 1999, p. 95).

A passagem de uma pequena nação, país isolado, para grande Império provocou um alheamento de Portugal, uma alteração da totalidade de sua imagem, que se vê ilha e ilhada em toda sua glória de conquistas. Como afirma Lourenço, o “velho tempo português”, seu passado medieval, é dilacerado, transfigura-se num espaço fechado e atemporal onde parece que Portugal sempre foi uma grande nação com um eterno presente de glórias, “encerramo-nos magicamente na esfera do Império e de lá olhamos e medimos com os olhos de sonhos que o Império não menos de sonho nos dera” (Lourenço, 1999, p. 96).

Só que a mítica portuguesa colidirá com os eventos históricos que abalarão seu protagonismo. O impacto desses acontecimentos, dentre eles a derrota na batalha de Alcácer Quibir (e consequente desaparecimento do rei em combate D. Sebastião derivando daí o mito do sebastianismo) e, a *posteriori*, a subalternização política do país ao reino de Espanha – passagem que mina a influência política lusa –, fazem-no retroceder a si mesmo na sua ilusão de império. Nas palavras de Lourenço, “torna-se de ilha imperial gloriosa em ilha perdida” (1999, p. 97) à espera de um ressurgimento do que não foi morto, mas que está sublimado, apartado em sua ilha-refúgio. As reflexões de Eduardo Lourenço situam Portugal para além da historiografia moderna, dificilmente dissociando-o da leitura de um reino de cultura essencialmente mística e simbólica, que concentra na ressurreição, ou seja, no peso todo de um futuro onírico, desejado, seu sentido. Tal imagem funde-se de tal maneira que é, a partir dela,

que se discute Portugal em todas as esferas “Por conta do que é ou foi, por conta do que não é e quer ser” (Lourenço, 1999, p. 104).

Fazemos esta extensa digressão não para associarmos mecanicamente e de maneira reducionista essa mítica ilha-refúgio Portugal à ilha da qual se projeta a eu lírica de Sophia. Nem, tampouco, desejamos refutar impreterivelmente tal associação ao conflagramos movimento semelhante de suspensão. Mas fazemos, sobretudo, para evidenciarmos a complexidade dessa poética suscitada em um poema como “Um dia” dentro do peso das inscrições histórico-sociais e culturais portuguesas, ainda que banhada do embalo natural desenhado pela leveza lírica de Sophia Andresen.

Ao pintar o povo luso como um povo que, mais do que seu destino de errância, da personificação do ser marinheiro, viajante, pinta-o com as linhas da saudade “modulada pelo ritmo universal do mar” (Lourenço, 1999, p. 14), aproximamos essa definição à aliança dessa autora portuguesa com o mar: uma saudade que produz eco, a carregada “voz do mar”, mas cujo encontro não se firma em sua inteira disposição, pois se realiza de outra forma, como “busca obstinada de pureza e de harmonia” (Cunha, 2004, p. 30). Na totalidade da obra *Dia do mar*, a tragicidade e, daí, sua beleza, está na disposição lírica em aceitar que este dia não é seu *no* mar, não lhe pertence, mas é plenamente *do* mar, e de toda a naturalidade que o cerca; o espaço da voz lírica que lhe cabe é à parte da totalidade desse mundo-refúgio.

Eurydice

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.

(Andresen, 2018, p. 74)

Encerramos, assim, a análise de *Dia do mar* com o poema “Eurydice”, composição que, logo em seu verso de abertura, expõe a passagem deste dia, a noite em contraponto às horas

claras iniciais da obra. Este poema marcado por um rigor nas formas – com a presença de três quartetos, estrutura de rimas ABBA/ CDDC/ EFEF e todos os versos em decassílabos – encontra na referência evidente à mitologia grega a aliança forma-conteúdo clássicas. Mais exatamente, temos, a partir do título, a menção ao mito de Orfeu e Eurídice. Orfeu, filho de Apolo e Calíope, e conhecido pelo poder do seu canto, protagoniza o célebre evento da descida aos infernos em busca da amada Eurídice, passagem citada em sua versão mais completa do mito na obra *Geórgicas*, de Virgílio.

António Manuel dos Santos Cunha, estudioso da obra de Sophia a partir da relação da poeta com o mundo clássico, sobretudo representado pelos mitos gregos, observa que, para além da relevância e perduração da história de Orfeu e Eurídice, também é um dos temas mais glosados e de maior assiduidade na literatura portuguesa. No que tange à poética de Sophia, essa assiduidade é alçada à tema central em nove de seus poemas, e ainda faz um importante adendo sobre o poema a ser analisado, trecho que citamos na íntegra.

A primeira composição pertence ao terceiro livro, *Coral*, publicado em 1950, e intitula-se <<A praia lisa>>; o segundo poema <<Eurydice>> foi inicialmente publicado em *No tempo dividido* (1954), pertencendo ao período 1939-1943, o que indicia que, apesar da data de publicação, teria sido escrito antes de <<A praia lisa>>. Mais tarde a composição foi incluída na *Antologia*, integrando os poemas de *Dia do Mar*, que havia sido editado em 1947. Ainda no livro *No Tempo Dividido*, aparecem dois poemas, um com o mesmo título do anterior – <<Eurydice>> – pertencente ao grupo dos sete <<Poemas de um livro destruído>> e outro com o nome de <<Soneto de Eurydice>>. O quinto, também intitulado <<Eurydice>>, integra o livro *Dual*, publicado em 1972. As restantes quatro composições foram publicadas mais recentemente, em 1994, em *Musa*, e intitulam-se <<Orpheu>>, <<Orpheu e Eurydice>>, <<Eurydice em Roma>> e <<Elegia>> (Cunha, 2004, p. 19 – grifo nosso).

A partir da apurada pesquisa de Cunha, não podemos desconsiderar que, se a referência a este mito é constante, a figura de Eurídice, por sua vez, é o foco da elaboração poética, tornando-a a personagem central dos poemas andresianos desta temática. Sobressaindo tamanha relevância da figura feminina, dispomos nossa atenção ao poema “Eurydice²⁸”.

Notamos, primeiramente, que é sob uma nota de melancolia e dubiedade que o poema é construído, sobretudo por seu verso inicial “A noite é o seu manto que ela arrasta” (v. 1), e a escolha do período noturno como ambientação do texto. Muito associada ao frio, às sombras e mormente, quando em oposição à claridade, um ambiente o qual guarda um imaginário de segredos e medo, no poema em questão, visualizamos a noite como espaço de duplos

²⁸ Diferente da grafia do título “Eurydice”, referimo-nos ao nome da personagem segundo a grafia do português brasileiro, *Eurídice*.

movimentos por meio da construção metafórica “a noite é o seu manto”. A noite, com sua cobertura às vistas do mundo, oferece um espaço de proteção ao andar de Eurídice, acoberta o momento de seu agir.

Este agir está personificado, no poema, pela presença sobressalente de verbos ativos os quais compõem um ritmo de uma constante fluidez “arrasta”, “voam”, “atravessa”, “veio”, “escorre”. Para além destes movimentos fluidos de Eurídice, a carga semântica dos verbos citados não deixa de acentuar certo aspecto fugidio, em evidente alusão à presença de Eurídice que escapa da voz lírica.

Contudo, na demarcação diferenciada da figura de Eurídice e da eu lírica – pelo uso dos pronomes “seu” e “meu” devidamente assinalados e repetidos ao longo do texto – é que o poema alicerça suas bases para mediar uma relação e, posterior, tomada de novos rumos. A fugidia fluidez do agir de Eurídice (encarnada na 3ª pessoa, no uso de “ela”, aos olhos da eu lírica), soma-se uma descrição de semelhante equivalência: o manto que arrasta, os cabelos que voam, o sorriso que atravessa pesadelos, as estrelas que lhe coroam e, a destacar, seu “ar de não existência” e sua aparição “feito água que escorre”. Toda essa leveza característica compõe um ser diversificado, de união com as forças cósmicas e naturais, reconhecida em seu traço etéreo e efêmero (o uso da metáfora “água que escorre”) e de permeada fragilidade – associamos sua presença no poema a um sopro pela constância em que seu surgimento/desaparecimento remete ao elemento *ar*.

Acobertada pelo manto de Eurídice, temos, do outro lado, a voz poética. Em contraste com a totalidade almejada de início, sua figura na progressão do dia para a noite é reduzida à metáfora “triste poeira do meu ser”. À parte da evidente tristeza que ronda a voz lírica, é notória a desintegração do seu ser, um esfacelamento de si “meu coração todo se gasta” (v. 4) quando exposta ao ato de escuta “o contar de seu morrer” (v. 3). E, se fazemos tal distinção, é porque ela se impõe na composição do poema para nos alertar que Eurídice e a eu lírica não são uma mesma entidade, uma mesma voz.

Pelo contrário, é pelo movimento da escuta atenta e presentificada (afinal, todos os verbos estão no tempo presente) que a conexão entre ambas, a qual Cunha (2004) toma como a relação do Poeta com Eurídice/Poesia, efetiva-se, atestados em versos como o já citado “Quando escuto o cantar do seu morrer” (v. 3), o sinestésico “Nas suas mãos a voz do mar ecoa” (v. 6) e o paradoxal “Falava-me de tudo quanto morre” (v. 10). Além-se que a ambientação noturna do poema é sagaz para a consagração e o compromisso desta escuta, visto que “a

importância do silêncio que permite uma escuta atenta do ser e que só a noite pode criar” (Cunha, 2004, p. 32).

Se o ato da escuta é presente da parte da sujeita poética, isso significa que o poema (re)alça/atualiza uma nova configuração do mito de referência, reanima (o sopro) Eurídice com voz e, em consequência, desperta-a da paralisia que a espera de ser procurada pode causar. Mas também, em paralelo à caminhada etérea de Eurídice – e sob o manto dela, mantém-se a busca, não mais de um mitológico Orfeu, e sim de uma eu lírica que anseia, dolorosamente, por inteireza e pela sua voz, à parte dos momentos vividos do mar. Na leitura atualizada que António Cunha faz do mito de Orfeu e Eurídice à maneira de Sophia, constata-se que “[...] A busca desenvolve-se não no sentido de recuperar um amor perdido, mas na ânsia de encontrar a própria identidade” (Cunha, 2004, p. 32).

No decorrer da análise destes poemas, se foi percebida uma constante alusão ao equilíbrio natural, o almejo do atemporal a partir do ato lírico de apreciação da infinitude do mar, dos jardins, da praia – e, a partir desses movimentos da voz lírica, a busca de um novo ideal/projeto, segundo afirmação de Guerreiro (2013) –, a leitura do poema “Eurydice”, disposta na sexta e última parte do livro *Dia do mar*, permite-nos enxergar, para além desta primeira proposição e pela ampla gama de significação que este mito reverbera, um outro tipo de busca: a busca de si liricamente.

Eurídice é a personificação de um ideal de poesia refletida na conjunção harmônica e suave de suas formas mimetizada no próprio classicismo da composição poética (em especial, toda a versificação em decassílabos). Principalmente, esse ideal de poesia está na capacidade dela de reter “nas suas mãos a voz do mar ecoa” (v. 6); à Eurídice é atribuída o poder de perpetuar o som do mar através da criação artística, nos gestos de suas mãos – realização poética. Porém, Eurídice-Poesia, como os últimos versos arremata, é “ser aparição”, “água que escorre”, metáfora esta que constata o reinado efêmero da poesia, a dificuldade do sujeito poético de “reter na inteireza do instante da sua aparição, deixando atrás de si um indelével rastro de tristeza” (Cunha, 2004, p. 31). Dessa dificuldade, emerge a imagem da “poeira do ser”, característica desagregadora do eu poético devido a essa ausência de unidade articulada pelo (des)encontro entre Orfeu (poeta) e Eurídice – o que corresponde, nas palavras da pesquisadora Clara Rocha, “a alegoria da desejada e nunca definitiva união da inteireza da Poesia e do Ser” (1995, p. 288 *apud* Cunha, 2004, p. 26).

Mas, da pluralidade contida na metáfora das águas que escorrem, conjecturamos um ultrapassar de seu significado para além da efemeridade primeiramente constatada. E do sopro dos movimentos noturnos de Eurídice, da poeira do ser poético e das águas vazantes, que se infiltram em outros espaços, moldam-se novos necessários caminhos de busca para a re(construção) de uma voz lírica distante deste dia, distante deste mar.

3 CAPÍTULO 3 – INTERLÚDIO: NAS VIELAS DA CIDADE, VOZES DE COMBATE

*Perfeito é não quebrar
A imaginária linha*

*Exacta é a recusa
E puro é o nojo.
(Sophia de Mello Breyner Andresen)*

Se em *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950), Sophia de Mello Breyner Andresen compôs certa unidade de abertura a sua poesia e, dentro dela, um reconhecimento legítimo do ímpeto de entender o mundo a partir de um momento significativo da literatura portuguesa, tendo esta firmado o compromisso de “olhar, ver o mundo, muito especialmente o mundo natural” (Cruz, 2014, p. 11-12 *apud* Andresen, 2018, p. 21), o direcionamento das temáticas que permeiam a poética dessa autora lusa ganhará desvios a partir da publicação de *No tempo dividido* (1952). *Mar novo*, obra seguinte da autora, publicada em 1958 e que aqui será analisada, assoma-se e assenta-se pungentemente às ideias do livro anterior quando ambos se deparam, em especial, com “a amarga confrontação com o tempo histórico, sobretudo com o presente” (Ferraz *apud* Andresen, 2018, p. 22).

Ao sentimento de “amarga confrontação” mencionado, trazemos os quatro versos que iniciam o livro *Mar novo*, e que demonstram em sua condensada poetização uma potência imperativa que atravessará a obra. Rigorosa em sua metrificação, composta apenas de duas estrofes de dois versos e em sextilhas, o rigor formal ganha consonância no retesamento e nas certezas que marcam, já de início, a posição da eu lírica.

Predomina, nessas linhas iniciais, a máxima do ato de definição – temos a recorrência tripla, e não arbitrária, do verso *ser* no tempo presente –, uma necessidade de expor, por meio de paridades “exata = recusa” / “puro = o nojo”, o sentido das coisas, a ação primeira e primária diante de atos e fatos da obra. Nessa paridade, em que tudo é o que é, a linguagem poética é limada ao substancial, transformando o que era adjetivos “exata” / “puro” em necessários substantivos, para revelar, pela nudez da palavra e sem subterfúgios hiperbólicos, o combate mundo-ser lírico em *Mar novo*.

Da idealização contida na primeira estrofe “Perfeito é não quebrar”, o paradoxo se agiganta quando percebemos os limites já ultrapassados pelo evidente corte – estrutural e temático – que atravessa a epígrafe. Ao refletir sobre as mudanças da poesia de Sophia, Eucanaã Ferraz (2018) argumenta que, a partir de *No tempo dividido*, a voz inconsútil e reveladora do

mundo cede espaço a um tecido remendado, divisório, desencontrado e condenado que reina em primeiro plano. Em uma síntese poderosa sobre este desvio poético de Sophia, “a escrita se anima com aquela força nascida ‘apesar de’, porém nessa altura ‘as ruínas e a morte’ não raro surgem vencedoras”²⁹ (Ferraz *apud* Andresen, 2018, p. 21).

Consonantemente, em *Mar novo*, a cisão é a tônica que moverá a voz lírica, não por um fechamento egóico do ser, mas, quando confrontada pela desordem do mundo, no desejo contundente de expurgar a semântica de tudo aquilo que promove o nojo e gera a recusa.

Este é o Tempo

Este é o tempo
Da selva mais obscura

Até o ar azul se tornou grades
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite
Densa de chacais
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciam
(Andresen, 2018, p. 132).

À citada desordem do mundo que ronda a voz lírica, iniciamos nosso percurso pela obra *Mar novo* com o poema “Este é o tempo”. Em contraposição à “É está a hora perfeita”, poema presente em *Dia do mar* e aqui já mencionado³⁰, em que o reencontro com o natural – a visão do mar nas areias da praia – desperta na sujeita poética um encontro consigo e uma conectividade absoluta das horas, um viver presentificado, etéreo e eterno, capaz de abolir as amarras do tempo “é esta a hora em que o tempo é abolido” (Andresen, 2018, p. 63), no poema em questão, a presença do tempo, concomitante a uma noção mais abstrata se comparada à proximidade cronológica das horas, torna-se asfíxiante.

Sobretudo, o poema emerge como um libelo, uma posição atônita e ativa de denúncia por meio da construção demonstrativa e anafórica “Este é o tempo”, na primeira e quarta estrofes, e “Esta é a noite”, na terceira estrofe, a qual tomamos como metonímia do tempo citado, alicerçado nas tintas da escuridão. Reina, na descrição sobre este tempo (presente) vivido, a desesperança, o mal-estar, a morbidez, o nojo, a impureza, a ausência de liberdade.

²⁹ Menção ao poema “Apesar das ruínas e da morte”, publicado no seu livro inaugural *Poesia* (1944).

³⁰ Ver página 111.

Não obstante, é importante destacar que a voz lírica assinala um tempo de transformações violentas, explicitadas na segunda estrofe pelo uso do verbo “tornar”, em que estranhas simbioses manifestam-se “o ar azul se tornou grades” (v. 3).

O tempo exaustivamente proferido ganha amplitude metonímica e metafórica. Sabemos que a fala de Sophia é referente ao contexto político autoritário do regime ditatorial salazarista, que assolou Portugal por mais de 40 anos ininterruptos, desde 1933 até seu desmonte pela Revolução de Abril em 25 de abril de 1974. A metonímia estabelece-se precisamente na presença opressora deste recorte temporal, que amalgama toda a amplitude do tempo – e suas variantes – em um ponto específico que atravessa e paralisa tudo, sem a possibilidade para um escape; a metáfora, por sua vez, na recorrência do vocábulo “tempo” como recurso necessário “ao processo de codificação partilhado por todos os poetas portugueses que escrevem antes do 25 de Abril: simboliza sempre o Regime fascista, que não podia ser nomeado diretamente” (Ceia, 2018, p. 71 *apud* Chaves; Camargo, 2020, p. 475), visto em poemas como “Electra”, também de *Mar novo*, no qual a eu lírica assinala a violência e a repressão do regime que, deliberadamente, infiltra-se nos espaços públicos e privados, ordinários e sagrados.

Numa janela aparecem duas mãos torcidas
E nos corredores ressoam as palavras

Da traição, da náusea, da mentira
E **o tempo vestido de verde** senta-se nas salas.
(Andresen, 2018, p. 134)

Na pungência deste tempo histórico que se assente tiranicamente e, ao que se delineia pelo anaforismo que constrói o poema, sem cessar, a obra *Mar novo* transitará, conforme as palavras de Ferraz (2018), entre a consciência da continuidade e da mudança. Uma breve explicação do título do quinto livro de Sophia Andresen o situa como uma retaliação ao ato de censura direcionado ao seu irmão, João Andresen. No estudo “Sophia de Mello Breyner Andresen: a tragicidade em Mar Novo”, os pesquisadores Giovana Chaves e Luís Camargo (2020) debruçando-se precisamente sobre esta obra apontam que:

Em 1956, João Andresen, arquiteto, ganhou um concurso para construção em Sagres do monumento ao Infante D. Henrique. Este levaria o título de *Mar Novo*. Entretanto, o projeto foi impedido por Salazar, e o Conselho de Ministros cancelou a construção. Então, Sophia, incomodada com a injustiça, dá a sua nova publicação, o título que seria da obra (Chaves; Camargo, 2020, p. 471-472).

Soma-se a essa reparação através do título, a citação direta a tal episódio em um dos poemas que compõem o livro, intitulado “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres”. Nessa fusão de descontentamento e provocações, tais ações de Sophia expõem o nervo da transgressão, o fermentar de uma insurreição. Ainda que essas referências diretas e circunstanciais sobre a disposição da publicação de *Mar novo* sejam relevantes, pois atestam, na exterioridade que marca a totalidade do processo de composição, um ato contestatório, a amplitude semântica do título *Mar novo* é explorada por diferentes estudos, importantes de serem mencionados.

Na linha de permanências e renovações, evocadas por Eucanaã Ferraz anteriormente, é válido ressaltar a consideração feita por Isabel Nery (2019, p. 97 *apud* Chaves; Camargo, 2020), a qual toma como instigante o acréscimo da palavra “novo” a um elemento vital como o mar na mitologia e na história portuguesas. Em sua visão, que se soma a de outros estudiosos, a implicação do adjetivo “novo” em tempos da ditadura fascista portuguesa traz a urgência de mudança do regime. Tal urgência reflete, sobretudo, em uma poesia infesta de um:

[...] *sentimento trágico da vida* que se manifesta num mal-estar, numa negatividade que se diz em termos como “desespero”, “absurdo”, “desencontro”, “náusea”, “nojo”, todos eles pondo em evidência que a poeta não permaneceu imune a um certo *ar do tempo* típico dos fins dos anos 40 e dos anos 50 em Portugal e noutros países, muito marcado, como se sabe, pelas filosofias da existência (Martinho, 2013, p. 14 *apud* Andresen, 2018, p. 22-23).

A partir dessa contextualização da obra, retornamos, pois, ao poema “Este é o tempo”. Se nas primeiras estrofes focalizamos, em especial, a menção absoluta do tempo de forma a mimetizar o despotismo sociopolítico sufocante atravessado por Portugal, aliado às adjetivações “da selva”, “impura”, “grades” para ratificar o sentimento de mal-estar, a terceira estrofe do poema afunila este espírito de mal-estar no espaço-hora da noite “Esta é a noite/ Densa de chacais/ Pesada de amargura” (v. 5-7). Ainda que se evidencie, mais uma vez, a contradição com as obras anteriores de Sophia às quais preponderava a hora da manhã, a exigência da claridade, ressalta-se que a menção à noite, pela construção demonstrativa “É essa a noite”, é simultaneamente capaz de romper a amplitude semântica do vocábulo “tempo”, tantas vezes citado, e emanar certa concretude ao presentificar esse mesmo tempo histórico em um cenário mais restrito, permeado do imaginário lúgubre “densa de chacais”, “pesada de amargura” retilíneo ao contexto da época portuguesa.

O poema parte para seu término derradeiro em um monóstico decassílabo “Este é o tempo em que os homens renunciam” (v. 8); a finitude, porém, não está (apenas) na disposição

conclusa do texto. Mormente, está no ato de renúncia que se mostra único, consubstanciado pela forma-conteúdo no rearranjo do vocábulo “renunciam”, cuja ação, de encontro às prescrições gramaticais, não cabe complementos. Mostra-se, aqui, intransitiva, finda, é completa e, dentro do coletivo abraçado em “os homens renunciam”, solitária em seu monóptico.

Essa renúncia completa e sem amparos encontra paralelo no sentimento de inevitabilidade da tragédia que se desenha em versos como “E nunca mais o doce vento aéreo/ Nos levará ao mundo desejado/ E nunca mais o rosto do mistério/ Será o nosso rosto conquistado” (Andresen, 2018, p. 125), presentes no poema “As três parcas”. O estudo de Chaves e Camargo (2020)³¹, situa o livro *Mar novo* sob o signo do trágico por estender tal conceito para além das linhas do gênero literário, e sim na profundidade que uma circunstância excepcional modifica, de formas imutáveis, a essência da condição humana, o qual estendemos também, em vias de uma obra que se arregimenta em um contexto de efervescência política, à essência de um país. À intensidade da expressão adverbial “nunca mais” citada, desenha-se um destino em que a aliança do mar, a identidade da conquista travestida em aventura esfarela-se em tragédia, pois “em um mesmo mergulho, os elementos marítimos relacionados à renovação e liberdade contrastam em *Mar novo* com o sombrio” (Chaves; Camargo, 2020, p. 470). Ou seja, o trágico assenta-se nessa perda do reconhecimento.

À menção do poema “As três parcas”, do qual retiramos apenas um extrato, seguimos com seu poema-par “Encruzilhada” sob o prisma do sentimento de fatalidade que marca a obra:

Encruzilhada

Onde é que as Parcas Fúnebres estão?
– Eu vi-as na terceira encruzilhada
Com um pássaro de morte em cada mão.

(Andresen, 2018, p. 119)

Colocamos, em um primeiro momento, “Encruzilhada” como um poema que dialoga com “As três parcas”, em sua camada superficial, pela recorrência dessas figuras mitológicas dentro do mesmo livro. Junto deste aspecto que chama atenção, soma-se a economia do poema, que é formado por apenas uma estrofe de três versos decassílabos. A contenção, porém, não é capaz de suprir a imagética da descrição cênica, personalíssima em seu impacto funesto; numa

³¹ Ao trabalhar o sentido do trágico, os autores trazem como referência a obra *Da tragédia ao trágico*, de Gleen Most (2001).

primeira leitura, entendemos que o poema gira em torno de uma dinâmica pergunta-resposta: ao que parece, a voz lírica questiona sobre a localização das Parcas, e a resposta que se tem é de que esses seres se encontram na terceira encruzilhada e carregam em si certo paralelismo, trazendo pássaros de morte em cada mão.

Na brevidade do acontecimento descrito, refugiamo-nos na camada mitológica que o texto está inserido. A construção de “Encruzilhada” evoca uma tríade. Mencionamos as três estrofes que o compõem, mas além destas é necessário ressaltar que, na mitologia romana, são três as parcas – Nona, Décima e Morta, divindades responsáveis por controlar o fio da vida dos mortais, a saber, os nossos destinos e a duração de nossa vida. Também são três as encruzilhadas, e é justamente a terceira em que se encontram as Parcas, o que, segundo a leitura de Côrtes, “indica uma proximidade da morte, pois as outras duas encruzilhadas, a do nascimento e a do curso da vida, já teriam ficado para trás” (2019, p. 81). Todo esse fluxo aponta para um inescapável caminho à morte (Morta) que se depara a eu lírica, e que ganha impulso nas descrições soturnas sobre essas divindades. Na análise que Ana Cortês faz desse poema, a morte em que se banha o poema expande sua significação para além do sentido físico:

A descrição das parcas na encruzilhada “Com um pássaro de morte em cada mão”, a qual remete, com sua sinistra simetria, a um ritual mortuário, contribui para criar a imagem de que elas aguardam, solenes, o eu lírico, como quem espera pacientemente por alguém que sabem que não poder escapar delas. Se considerarmos o cenário construído por Andresen em sua obra, a cena das parcas pode ser considerada, novamente, como uma referência ao destino trágico da poesia para a poeta, o qual, neste caso, aparece como uma sina inescapável (Cortês, 2019, p. 81).

De certo modo, a leitura que Côrtes realiza alinha a aparente inevitabilidade do encontro entre a eu lírica e as parcas com a já discutida impossibilidade de realização da lírica, posto em um mundo de tintas tirânicas – época a qual Andresen escreve; a analogia está na irreversibilidade da morte que as esperam. Contudo, divergimos no ponto em que a pesquisadora direciona a pergunta que abre o poema “Onde é que as Parcas Fúnebres estão?” (v. 1) como expressão do desejo de evitar o encontro com elas “e, assim, escapar, ainda que apenas momentaneamente, à morte, como se fosse possível desviar do caminho traçado pelas irmãs” (Côrtes, 2019, p. 81). Para a discordância que estabelecemos, o título do poema traz-nos um resguardo e uma via de interpretação.

Da riqueza simbólica contida na encruzilhada e a atenção ao diferente peso significativo na tradição de todos os povos, Chevalier e Gheerbrant (2024) tentam compor, como é próprio da restrição dos dicionários, “uma unidade” sobre tal conceito. Aqui, citamos um trecho:

Em suma, quaisquer que sejam as civilizações, a encruzilhada representa a chegada diante do desconhecido; e como a mais fundamental das reações humanas diante do desconhecido é o medo, o primeiro aspecto desse símbolo é a inquietação. Nos sonhos, denota a preocupação com um encontro importante, solene e, de certo modo, sagrado; pode revelar também o sentimento de alguém que se encontra diante de um cruzamento de caminhos, ou seja, que precisa tomar uma nova orientação, uma orientação decisiva. De acordo com o ensinamento simbólico de todas as tradições, a parada na encruzilhada parece obrigatória, como se uma pausa para a reflexão, para o recolhimento religioso e mesmo para o sacrifício fosse necessária, antes de se prosseguir para o caminho escolhido (Chevalier; Gheerbrant, 2024, p. 430).

A menção à encruzilhada como um ponto de inflexão (e reflexão) para uma tomada de caminho afasta a ideia de que a pergunta inicial seja um ato de evasão ao destino que espera a voz lírica. Sobretudo, porque Chevalier e Gheerbrant não esquecem de referenciar, no escopo da mitologia greco-romana, a célebre passagem do encontro de Édipo e de seu pai e a tragédia decorrente em uma encruzilhada, assinalando que Édipo, no intuito de fugir de seu destino, este se impôs justamente nesse espaço simbólico.

Excedendo o (primeiro) plano mitológico da composição poética, coloca-se em foco, na arquitetura do texto, a imobilidade da espera das Parcas, intrínseco a tudo que se projeta como destino/fardo e acentuada na fixação do pronome “onde”, que inicia o poema, em contraparte à posição ativa da eu lírica pelo movimento inicial de enunciação da pergunta e a busca por respostas. Por sua vez, não deixemos de nos atentar que tão instigante quanto o questionamento é sua resposta, ou melhor, as circunstâncias em que ela se apresenta. No buscar das Parcas, a sujeita lírica esbarra em becos – na literariedade da forma, o recurso do travessão – de onde emerge da voz do anonimato a chave de sua questão.

As três Parcas que tecem os errados
Caminhos onde a rir atraíçamos
O puro tempo onde jamais chegamos
As três Parcas conhecem os maus fados.

Por nós elas esperam nos trocados
Caminhos onde cegos nos trocamos
Por alguém que não somos nem amamos
Mas que presos nos leva e dominados.
(Andresen, 2018, p. 125)

Retoma-se o poema “As parcas”, em especial, as duas primeiras estrofes da composição para delinear, na ausência de referências sobre o/a interlocutor(a), a face do anonimato. Embora o sentido da marcha é o impulso do poema, utilizando-se de recursos sonoros como a relevante presença de oclusivas a fim de mimetizar o caminhar “As /t/rês /p/ar/c/as que /t/ecem os erra/d/os” (v. 1) / “As /t/rês /P/ar/c/as /c/onhecem os maus fa/d/os (v. 4), logo vemos – no uso

intenso dos hipérbatos “errados caminhos” / “trocados caminhos”/ “preso nos leva”, nas rimas internas, no traço vibrante e rotativo dos fonemas /r/ e /rr/ – que a errância define o destino desta caminhada, tecida pelas mãos das Parcas. É no mundo dos esbarrões, em que se perde o reconhecimento de si e do outro “onde cegos nos trocamos”, mas que ainda mantém um resquício de coletivo, no uso de uma voz plural, que essa voz poética transitará na tensão do destino traçado, exposta nos verso “mas que preso nos leva e dominados” (v. 8), e o impulso da (re)descoberta, do (re)encontro ao mundo desejado “E nunca mais o doce vento aéreo/ Nos levará ao mundo desejado” (v. 9-10)³², em paralelo à leitura de Côrtes, à poesia sonhada.

No impasse da encruzilhada onde o sujeito poético está e no turbilhão dos transeuntes perdidos e anônimos, não esqueçamos que é no espaço da cidade em que se encontra o olhar daqueles que estão perdidos (Benjamin, 2000). Tal como Walter Benjamin alicerçava a poética de Baudelaire às vielas da cidade que se ajustam na construção dos versos do poeta francês, temos como pressuposto, ainda que com seus devidos limites, que a poesia andresiana tem na cidade – o ponto da terceira encruzilhada, o caminho até Morta – processo essencial para formação poética do ser lírico. Todavia, a fatalidade da presença das deusas do destino não é obstáculo a uma voz, que desde a epígrafe de *Mar novo*, emerge como a voz do desatino, da pergunta, da busca e de “louvor e protesto” (Andresen, 2018, p. 365).

3.1 A CIDADE, A POETA E A POESIA: RELAÇÕES QUE EMBARGAM A RENÚNCIA DE UMA NAÇÃO

No conhecido estudo *O campo e a cidade: na história e na literatura*, o crítico e acadêmico inglês Raymond Williams (2011), ao se referir as transformações do século XX que ganharão forças de consolidação como nova realidade objetiva, dispõe, em seus termos, que o “caráter social” da cidade atravessa e se eleva à condição essencial na procissão do processo histórico, solidifica-se como realidade concreta da existência humana. Isso significa que a urbe moderna, ainda que estabelecendo um contraste com o campo, é quem ditará os sentidos opostos dessa relação.

Alçada sua condição como paradigma, Williams traz a potente afirmação:

A experiência urbana se generalizava tanto, e um número desproporcional de escritores estava tão profundamente envolvido nela, que qualquer outra forma de vida

³² Trecho do poema “As parcas” anteriormente citado. Ver página 142.

parecia quase irreal; todas as fontes de percepção pareciam começar e terminar na cidade, e, se cabia alguma coisa além dela, estaria também além da própria vida (Williams, 2011, p. 385).

Na impossibilidade de escapar desse estado que emerge de todo um longo processo histórico, o crítico inglês observa que a nova realidade dessa cidade que se agiganta vem acompanhada de uma nova consciência angustiada, isso porque Williams articula que toda a experiência social oitocentista, embaralhada num caldo fervente de “luta, indiferença, a perda de objetivo, a perda de significado” (Williams, 2011, p. 393) e que encontrava vazão na interpretação de mundo proposta pelo empirismo científico, acolherá, na passagem para o novo século, na cidade, uma nova moradia de escape. Sintetizando sua visão em um enérgico pensamento “a cidade não é apenas, dentro dessa perspectiva, uma forma da vida moderna; é a concretização física de uma consciência moderna decisiva” (Williams, 2011, p. 393).

Ao que bastante foi dito, em capítulo anterior, sobre a lírica e a intrínseca relação que ela tem com a cidade, seu berço, a partir do olhar de Baudelaire às transformações da vertiginosa Paris do século XIX, ou mesmo ao também citado poeta de origem norte-americana T. S. Eliot, outro expoente, que traduz a modernidade, pós Primeira Guerra Mundial, em cenário de terra arrasada, homens ocos e a cidade como epítome da mítica Babel, espaço intrincado de sentidos desencontrados, o pesquisador Fonseca (2009), no estudo “As cidades ilegíveis e a leitura de poetas contemporâneos”, argumenta que o grande desafio para poetas precursores e poetas contemporâneos foi/é encarar a cidade como tema e assunto, mormente decifrar suas entranhas. Na continuidade da simbologia de Babel, instiga ao lírico a tradução da esfinge que é o espaço urbano e, em muitas vezes, a difícil reescritura de sua condição.

Ao passo que esse processo de leitura mimética da urbe é importante, não deixemos de assinalar o que mais impulsiona este trabalho ao optarmos pela cidade como etapa-passagem: a apropriação que o sujeito poético faz dos lugares que percorre e como esse percurso torna-se estágio de formação do eu lírico; o olhar do sujeito poético para o espaço citadino como interlúdio necessário para a construção e leitura de seu eu poético e, se possível, revelar os caminhos a serem traçados posteriormente.

Perante esta observação, é difícil não recorrermos, brevemente, dentro do escopo da tradição literatura lusitana, à poesia (precursora) cidadina de Cesário Verde. Sua alcunha, o “poeta da cidade”, em muito se explica justamente pela “indissociabilidade entre o poeta e o espaço em que habita. Assim tanto a cidade se modifica quanto o poeta se sente modificado por ela” (Lopes, 2000, p. 47 *apud* Cruz, 2012, p. 150). Superando seus contemporâneos, o qual

estava parcialmente ligado pelo projeto da Geração de 1870³³, Cesário Verde transforma em consciência poética aspectos até então considerados indignos de nota ou de poetização. Faz-se um movimento sensível de “poetização do prosaico”, uma atitude que, para Massaud Moisés (2013), torna-o um sucessor de Baudelaire. Entretanto, Moisés alerta que a atenção às novidades prosaicas – a cidade, seus mistérios, seus ruídos, passos, dejetos – não se confira como elemento plástico para exercício de uma prática poética. A relação Poeta x Mundo (pelo filtro da urbe), na poética verdiana, ocorre em vias mais imersivas do que o olhar fotográfico do “realismo” do período.

Ao invés de retratar o objeto exterior, para o qual se volta sempre, o poeta identifica-o com o que lhe vai na sensibilidade e na consciência poética, isto é, com o seu mundo interior. A realidade objetiva funde-se, portanto, com a realidade subjetiva, de molde a formar uma unidade que anula as diferenças de plano visual ou de colocação do indivíduo diante das coisas (Moisés, 2013, p. 243).

Dessa inequívoca herança que Cesário Verde carrega na poesia lusitana, em poemas célebres como “O sentimento dum ocidental”, emergimos no percurso da sujeita poética andresiana à cidade com o olhar atento a essa simbiose exterior/interior. Ademais, convém mencionar, conforme observação de Carlos Menezes (2018)³⁴, que o espaço urbano, na lírica de Sophia, já vai sendo costurado desde sua obra inaugural, *Poesia*, de 1944, em poemas como o intitulado “Cidade”. Nele, a subjetividade poética, em tom declamatório, ecoa:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
(Andresen, 2018, p. 51)

O tumulto inerente a uma metrópole, a cacofonia dos sons e os esbarros dos transeuntes infiltram-se na vivência poética. Torna a existência do ser em exercício vão, os traços negativos da cidade reconstroem-se em implicações poéticas ao sujeito lírico. A claustrofobia do espaço transforma-se em claustrofobia do/de ser “E eu estou em ti fechada e apenas vejo/ Os muros e as paredes” (Andresen, 2018, p. 51). À forma que é introduzida em seu livro inicial, não deixa muito espaço para interpretarmos que, indefetivelmente, “a cidade se torna um ponto ambíguo

³³ Aqui, destaca-se principalmente a preferência pela elaboração de uma prosa/poesia de caráter “realista” que, em certos momentos, corrobora com um tom pedagógico proposital no compromisso de trazer Portugal ao alcance das nações mais desenvolvidas do restante da Europa.

³⁴ Menezes, Carlos Roberto dos Santos. “Reincidências do trágico na poesia de Sophia de Mello Breyner”. Andresen. 2019.

e problemático na obra de Sophia [...] e na maior parte das vezes em que isso acontece, é em tom negativo” (Silva, 2008, n.p. *apud* Menezes, 2018, p. 64).

Se as tintas nocivas despertam atenção ao desenho citadino, através da fala de Carlos Menezes (2018), que analisou a cidade moderna no trabalho de prosa de Andresen, direcionamos o olhar à ambiguidade que o próprio autor cita e que está imbuída, deste *Poesia*, em poemas permeados pelo brilho da possibilidade “Há cidades acesas na distância/ Magnéticas e fundas como luas [...] Há cidades acesas cujo lume/ Destrói a insegurança dos meus passos”³⁵ e o desejo lírico que ressoa de, a partir de conhecer essas cidades luzes, encontrar a si:

E eu tenho de partir para saber
Quem sou, para saber qual é o nome
Do profundo existir que me consome
Neste país de névoa e de não ser.
(Andresen, 2018, p. 56)

Sob o prisma dessa ânsia, em *Mar novo*, o primeiro encontro significativo que acontece é entre a eu lírica e a Poesia, em um poema composto por uma única quadra:

A bela e pura palavra Poesia
Tanto pelos caminhos se arrastou
Que alta noite a encontrei perdida
Num bordel onde um morto a assassinou.
(Andresen, 2018, p. 124)

Visualizamos esta composição pelos movimentos que se articulam nela. Primeiramente, o verso que abre o poema é um hendecassílabo, tipo de verso considerado “arte maior” e usado pelas poetisas portuguesas do *Cancioneiro Geral*. Maior também é a posição que se encontra a Poesia (no topo do primeiro verso e em destaque) reforçada pelos adjetivos “bela” e “pura”. Contudo, a descida da Poesia, a perda do lirismo, é iminente e ocorrerá nos próximos versos que, à exceção do primeiro, são eneassílabos.

É, pois, no estado de declínio do lirismo, a perda de cadência de seu nome evidenciado pela fragilidade tonal do pronome átono, nos versos 3 e 4, que ocorrerá sua aliança frágil com a eu lírica. Se a poesia no percurso de poema – em paralelo a sua trajetória na história literária – passa por um deslocamento vertical do alto para baixo – o lugar da voz lírica é notório na

³⁵ Poema ‘Há cidades acesas’, do livro *Poesia*.

antítese “alta noite” em relação à indigência, ao espaço das indefinições e perdizes do imaginário expresso na construção “num bordel”.

É no espaço da cidade, representado pelo bordel, que poesia e poeta se reencontram, ambos calejados e sem outrora a auréola poética que os rondava, mas que se sobrevive a uma irreversível perda absoluta na própria capacidade da Poesia de resistir, fato habilmente acentuado no segundo verso da composição “Tanto pelos caminhos **se** arrastou” (v. 2), em que a voz reflexiva expõe um esforço de existência, de imersão poética pela própria poesia em um mundo desinteressado por ela.

Por essa capacidade de resistência é que não se finda a vida da poesia no último verso “Num bordel onde um morto a assassinou.” (v. 4). O impulso inicial leva-nos a analisar este verso como metáfora da morte do lirismo ou, dentro do escopo de ação do poema – a cidade – o habitante desta tomado pela condição substancial de “morto” aos atos contínuos de “assassinato da poesia”, analogia à ação de ignorar sua presença no mundo, de mantê-la perdida. É uma leitura primeira e válida, porém acrescentamos a ela a perca da lógica, o sentido das “ideias fora do lugar” dentro de um arranjo textual como “um morto a assassinou”. No percurso poético que adentra o sujeito lírico dentro dos becos da cidade, o paradoxo que se assoma no verso findo emoldura a urbe andresiana, a princípio, como o mundo às avessas.

Vejamo-lo na leitura do poema “Nocturno da Graça”, presente em *Mar novo*.

Nocturno da Graça

Há um rumor de bosque no pequeno jardim
Um rumor de bosque no canto dos cedros
Sob o íman azul da lua cheia
O rio cheio de escamas brilha.
Negra cheia de luzes brilha a cidade alheia.

Brilha a cidade dos anúncios luminosos
Com espiritismo bares cinemas
Com torvas janelas e seus torvos gozos
Brilha a cidade alheia.

Com seus bairros de becos e de escadas
De candeeiros tristes e nostálgicas
Mulheres lavando a loiça em frente das janelas
Ruas densas de gritos abafados
Castanholas de passos pelas esquinas
Viragens chiadas dos carros
Vultos atrás das cortinas
Cíclopes alucinados.

De igreja em igreja batem a hora os sinos

E uma paz de convento ali perdura
 Como se a antiga cidade se erguesse das ruínas
 Com sua noite trémula de velas
 Cheia de aventura e de sossego.

Mas a cidade alheia brilha
 Numa noite insone
 De luzes fluorescentes
 Numa noite cega surda presa
 Onde soluça uma queixa cortada.

Sozinha estou contra a cidade alheia.
 Comigo
 Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua
 Límpido e aceso
 O silêncio dos astros continua.
 (Andresen, 2018, p. 140)

Impossível de nos dissociarmos do título, nesse poema, Sophia traz à cena poética o Bairro da Graça, um dos mais tradicionais e pitorescos da cidade de Lisboa. Entre ruelas calçadas de pedras, becos margeados por casarões de fachadas e igrejas nos arredores, a localização deste bairro é privilegiada, pois está no topo de uma das sete colinas da cidade. Por partilhar dessa demografia, uma das atrações do Bairro da Graça são seus muitos miradouros, dentre eles, o Miradouro da Graça que, em 2009, passou a ser conhecido oficialmente por Miradouro Sophia de Mello Breyner Andresen; junto da oficialização do nome, um busto da poeta³⁶, réplica do busto criado na década de 1950 pelo escultor António Duarte, passou a ocupar o outrora Miradouro da Graça, assinalando a reverência e presença desta autora lusa para com o local.

Afora a realidade geográfica localizável, a polissemia do vocábulo “graça” é ponto de partida para o falso resplendor que se depara o sujeito poético no espaço urbano, na leitura que a pesquisadora Gabriela Cerqueira (2011) faz do poema. Em suas palavras, “quando se considera o termo ao qual a noite é associada – ‘graça’, que remete a um favor outorgado por Deus – tem-se no título a tentativa do sujeito poético de trazer para o espaço urbano um estado sublime, ainda que efêmero” (Cerqueira, 2011, p. 77).

Entre as particularidades de uma cidade que cresce e ganha um ritmo próprio, os traços ainda conservados de ares do interior e embalado pelo melancólico gracejo da musicalidade de um noturno³⁷, o poema “Nocturno da Graça” inicia-se com essa tentativa de reconhecimento de

³⁶ Ver em Anexo.

³⁷ Na música, o noturno é uma espécie de composição que, como o nome revela, evoca a noite, e traz características de contemplação e meditação. Composição consolidada principalmente no século XIX, no período romântico.

uma natureza harmônica antes vivenciada e, no momento da enunciação, perdida. Este é um texto longo, composto de seis estrofes, em sua maioria quintilhas, a exceção da segunda estrofe (uma quarta) e da terceira estrofe (uma oitava), sem uma versificação ou um esquema de rimas fixos. Perante uma construção poética extensa, de significativos desvios em sua arquitetura textual, chamamos a atenção, primeiramente, à repetição estrutural que marca os versos 1 e 2. “Há um rumor de bosque no pequeno jardim/ Um rumor de bosque no canto dos cedros”. A tentativa de reconhecimento, antes mencionada, vem na vontade de encontrar o “rumor do bosque” – o bosque como metonímia para toda uma amplidão natural – na concretude, e dentro de um alinhar das expectativas, do que se tem/vê na cidade, seja um pequeno jardim ou um cantinho de cedros. A naturalidade e luz próprias da lua e do rio resistem e alumiam, chamando o sujeito poético. Da mesma forma, na insinuação adversativa que fecha o quinto verso da primeira estrofe, em uma oração absoluta, à resplandescência da lua, há o brilho da cidade.

É interessante observar que, nas estrofes iniciais, há a recorrência da construção frásica “Brilha a cidade alheia”; em um poema com pouca ocorrência de verbos de ação, o ato de brilhar é o que movimentará o trajeto lírico, permite ao sujeito poético o andar nesta cidade alheia. A anáfora garante, desse modo, um efeito de entroncamento: espelha uma intersecção de becos e ruas a que se dirige a poeta pela cidade. Nesta cidade, Sophia acomoda no brilho noturno, preces e prazeres “Com espiritismo, bares e cinemas” (v. 7), situa a paisagem da Graça sob o signo da modernidade e da modernização, a partir de uma fusão efervescente do que revela em cada beco de cada verso. O resultado é uma mancha urbana, um amontado de imagens, ocorrências na retina lírica, sem as devidas pausas de uma pontuação, que intensifica seu fascínio pelo apelo ludibriante das propagandas “anúncios luminosos”.

A terceira estrofe do poema é mormente uma estrofe de descrições, sem a ocorrência de nenhum verbo nos oito versos que a compõem. A rotina caleidoscópica vista em uma cidade emerge no jorro de vidências e vivências marcadas na estrofe, seja no uso da prosopopeia “De candeeiros tristes e nostálgicos” (v. 11), seja em ações rotineiras e reconhecíveis (v. 12). Sobretudo, ressalta-se certo frenesi fúnebre entre os versos 13 a 16, em que se sobrepõem a força das imagens descritas: “gritos abafados”, “castanholas de passos”, “chiados de carros”, “vultos atrás das cortinas” avolumam-se dentro de um espaço anti-harmônico. A imagem que o verso final da estrofe comporta “Cíclopes alucinados” sintetiza a cidade como espécie de monstro disforme, uma materialização de forças do mal.

Soma-se a essa descrição, o apelo fônico do fonema /S/ “Castanholas de passos pelas esquinas/ Viragem chiadas dos carros/ Vultos atrás das cortinas / Cíclopes alucinados” (v. 14-

17), demarca-se, assim, os sussurros e a imposição de um silêncio. A repressão encontra-se no cerne do poema-cidade, e os becos, esquinas e escadas os quais percorrem a voz lírica logo ganham amplitude semântica, são também pontos de fuga.

Ao passo que a quarta estrofe é carregada de um momento de suspensão, uma pausa ilusória (em especial, destaca-se o uso do “como se” ao som dos sinos) ao mencionar a “paz de convento” que perdura em cada igreja e conseqüente evocação de uma pureza, substancial à toda relação com o Sagrado (Cerqueira, 2011), a partir da quinta estrofe, as linhas que cindem a subjetividade poética e a cidade tornam-se marcantes na introdução do verso adversativo “Mas a cidade alheia brilha” (v.23). Na indiferença que o verso expõe ao tudo que antes fora mencionado, este é posto em evidência pela pequena inversão que se faz ao outrora citado “Brilha a cidade alheia”, tirando o foco do verbo e passando-o ao sintagma nominal “a cidade alheia”. O ínfimo desvio dessa construção enfoca a urbe como espaço do descolamento, reforça o alheamento da cidade aos seus, ao poeta e a si como um construto social. Ademais expõe, através da distância do verbo “brilhar”, a indiferença opressora e a cegueira do urbano ao indivíduo. A luz ofusca, tira a ordem das coisas de seu eixo, logo a noite é insone, a luz é artificial, a queixa é inaudível, paralela aos tempos ditatoriais.

Assim segue a eu lírica na especificidade de “numa noite” à derradeira estrofe final. A sexta e última estrofe do poema é formada por dois períodos; o primeiro, finda em um único verso preenchido de uma oração absoluta que conflagra o isolamento e a ignorância da cidade à presença da sujeita poética e a consciência desta sobre tal “Sozinha estou contra a cidade alheia.” (v. 28). O segundo período, que vai dos versos 29 ao 32, espelha em sua disposição estrutural, pela ocorrência do pronome “sobre” triplamente citado – “Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua” (v. 30) – uma ascendência da voz lírica, uma vez que o poema termina em chave de encontro/confraternização da eu lírica com “o silêncio dos astros”, entendendo que aquele “rumor no bosque”, referenciado no primeiro verso, foi achado pelo eu poético.

Lembremos, pois, que, dos caminhos traçados neste trabalho, encontramos a subjetividade poética, no poema “A bela e pura palavra Poesia”, nos becos dum bordel. Agora, em “Nocturno da Graça”, entre desvios e escadas citadas, tem-se um movimento de subida da eu lírica, um percorrer da cidade em direção ao Miradouro da Graça, local que, por fim, propiciará, perante “o silêncio dos astros”, uma visão privilegiada e sinestésica “límpida e acesa” para a contemplação da cidade alheia. Na fala de Cerqueira, “o ‘eu’ não é o único a testemunhar a consciência do real, haja vista que as estrelas, dotadas de luz própria, também

estão diante daquele cenário e presenciam os flagrantes da cidade que emite esplendores falseados” (2011, p. 81).

Sobretudo, deve-se ter em consideração que a subida ao miradouro não é o momento de enunciação da voz lírica, este é posterior. Corroboram com essa proposição a pouca presença de verbos no texto, já mencionada, além do forte traço descritivo da composição, possível somente àqueles que já percorreram os caminhos com a faculdade resguardada ao lírico e à poesia, que estão às margens. Mas é essa faculdade atribuída que a permite também, já no cume, alargar, perscrutar, sobrepor e ir além desse primeiro alheamento das luzes insones do espaço urbano.

É stravés dessa posição panorâmica, que melhor privilegia o olhar, que a eu lírica apercebe, ao longe, nas ruas da cidade, um personagem que povoa o universo marítimo português e a poética andresiana. Referimo-nos à figura do marinheiro no extenso poema “Marinheiro sem mar”. Se em *Dia do mar*, no poema “O navio naufragado”, vimos a referência ao capitão, posto que, em sua raiz etnológica/morfológica, não se coaduna ao mar, há no poema em questão a inequívoca presença dessa entidade, só que agora despossuída do que lhe é referencial e identitário: o mar.

Por ser um longo poema, composto de 63 versos com 16 estrofes, optamos por analisá-lo em três partes, enxergando, nestas, certa divisão estrutural e temática que propicia uma melhor imersão interpretativa.

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

Todas as cidades são navios
Carregados de cães uivando à lua
Carregados de anões e mortos frios

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

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

E sobe por escadas escondidas
E vira por ruas sem nome
Pela própria escuridão conduzido

Com pupilas transparentes e de vidro

Vai nos contínuos corredores
Onde os polvos da sombra o estrangulam
E as luzes como peixes voadores
O alucinam.
(Andresen, 2018, p. 121-122)

A primeira parte dessa composição de Sophia carrega um tom introdutório, uma apresentação do marinheiro fora de seu ambiente familiar. Imbuída de certa musicalidade construída por rimas, ora emparelhadas (como nos versos 2 e 3, 9 e 10, 17 e 18) ora interpoladas (a exemplo dos versos 5 e 7, 8 e 11, 12 e 14), vemos o andar trôpego pela cidade e o inevitável sentimento de errância nos supostos verbos direcionais que atravessam seu caminho “sobe”, “vira”, “vai”. Acima desse sujeito que andeja, acompanhamos o percurso sob a lente da eu lírica, que parece adquirir, nesse ponto, seja na projeção-desejo dos primeiros versos “Longe o marinheiro tem/ Uma serena praia de mãos puras” (v. 1-2), seja na clarividência em que analisa os pensamentos desse sujeito “Nas confusas redes de pensamento/ Prende-se obscuras medusas” (v. 12-13), uma onisciência lírica.

Mas é sobre a figura do marinheiro que nos detemos, assim como faz a voz poética. Longe da praia prometida e despossuído do mar, a única característica do marinheiro que se sobressai, nessas primeiras estrofes, é seu modo de andar e tudo que cerceia esse movimento. Trôpego “e ele vai balançando como um mastro” (v. 8), sozinho, “Vai sem aves nem ondas repentinas” (v. 10), passos pesados e vacilantes “Aos seus ombros apoiam-se as esquinas” (v. 9) são imagens símile que convergem ao estado de desespero e perdição do marinheiro. Na superficialidade do texto, é difícil não capturarmos tais características e associarmos o marinheiro a uma espécie de anti-herói. No escopo da lírica moderna, ao *flâneur* de Baudelaire.

Contudo, muito distante do andar despojado de um observador da urbe ou do espírito sem preocupação de um *flâneur*, visualizamos que o marinheiro de Sophia, em *Mar novo*, não é um ser no comando de seu caminho. Longe de seu espaço natural, ele é, antes de tudo, um ser conduzido, capturado. A percepção que temos vem com a construção do poema a partir das estrofes 4 e 5, cujos versos fundem espaços da mente “redes do seu pensamento” com espaços físicos que chegam a lugar algum “E sobe por escadas escondidas/ E vira por ruas sem nome” (v. 15-16) criando o efeito de um labirinto banhado de escuridão e desconhecido. A impressão solidifica-se nos versos “Pela própria escuridão conduzido/ Com pupilas transparentes de vidro” (v. 17-18) que revela, no olhar do marinheiro, seu estado atônito e de encantamento, semelhante ao olhar encantatório das sereias “Que têm olhos vagos e ausentes” (Andresen,

2018, p. 68), antes mencionado também na composição “Navio Naufragado”. Potencializa esse efeito de transe, essa, digamos, presença catatônica do mareante, o surrealismo das imagens presentes, especialmente na sexta estrofes: “peixes voadores”, “polvos da sombra”, “obscuras medusas” – esta, na terceira estrofe – compartilham espaço, dentro de uma mesma estrofe e dentro da mente do marinheiro, com a sombra, as luzes e os corredores da cidade.

O navegante agora habita em um entremundo. Seu corpo reside na cidade, enquanto seu espírito, longe da liberdade do mar, o estrangula, tornando os elementos daquele que um dia fora seu habitat em faces monstruosas que o aprisionam. Nessa esquizofrenia espacial, a eu lírica declama “Todas as cidades são navios/ Carregados de cães uivando à lua/ Carregados de anões e mortos frios” (v. 5-7). A estrofe citada, a segunda do poema, é possivelmente uma das mais enigmáticas, mas ao aparente indecifrável, o que se tem é a metáfora da cidade como um navio, contudo não em um sentido que toma a oponência da embarcação ou seu sentido de liberdade pelo navegar e transfere à cidade. Isso ocorre pela dupla presença do verbo no participípio “carregados”, ação finda e que, na conjuntura do poema, análoga a um depósito pusilânime. A inquietação com a metáfora, todavia, está na retirada da nau de sua simbologia mais cômoda e nobre e nivelá-la à condição citadina sem glória. Nesse desvio, despeja-se, conseqüentemente, o marinheiro nesse espaço físico/simbólico de degradação.

No intuito de alargar a leitura do poema e atento a necessidade de entender o lugar dessa figura do marinheiro dentro da estrutura da expansão marítima portuguesa, recorreremos ao ensaio do escritor brasileiro Silviano Santiago, publicado em 1994 e intitulado “Navegar é preciso, viver”, como mediação para construção da análise de “Marinheiro sem mar”. Santiago dispõe um olhar interessante sobre a figura do marinheiro a partir de documentos oficiais, os quais tratam sobre os procedimentos e – suposta – descoberta de novas terras, entre eles o acordo *Bula Inter Intercoetera*, em 1456, e a fatídica *Carta* de Pero Vaz de Caminha a Dom Manuel I. Na leitura que realiza, o autor analisa a posição do marinheiro que, embora comandante de um empreendimento coletivo, nos documentos oficiais, é um mero servo. A ação do navegante que transborda a experiência de vida, em suas palavras – e que em certa medida é atribuída ao escrivão, este também servo – é obliterada em favor do Rei, o novo senhor das terras apossadas e único de gestos e ações alheias “Sua alteza tudo ganha sem nada fazer” (Santiago, 1992, n.p.). Nesse arregimento entre Fé e Império, o marinheiro, centro real da ação, foi excluído da partilha dos bens tomados, uma vez que o sistema de doação em favor do rei português era feito independente de sua vontade. Santiago observa:

O desejo do rei de possuir terras e novos súditos, o desejo do papa de cristianizar povos gentios, o desejo dos historiadores de possuir o significado do passado humano. Cada um deseja à sua própria maneira assenhorar-se da descoberta da nova terra e do futuro de seus habitantes. Fica de fora do centro e do sistema circular da tomada de posse quinhentista, como suplemento de doação, o desejo do marinheiro de viajar pelo desconhecido (Santiago, 1992, n.p.).

No sistema mercantil da colonização, o marinheiro é um ser despossuído, a empresa navegadora não o situa na distribuição econômica dos bens. Como observa o escritor brasileiro, “Tudo é movimento no universo do navegante” (Santiago, 1992, n.p.). Contudo, o argumento de Silviano Santiago ganha tração quando o escritor analisa a condição do navegante dentro da nova ordem mercantilista, quando este experimenta “a nostalgia de ter podido e não ter tido” (Santiago, 1992, n.p.). Nessa realização incompleta, em que os signatários e representados, após singrar mares e chegado a terras, doa tudo sem a exigência da reciprocidade, a única promessa que rompe no horizonte do marinheiro é de cunho textual/mitológico. A mulher torna-se “motivo de alumbramento, ela é a possibilidade da prática hedonista depois do ascetismo estoico da viagem pela terceira margem do mar. Para quem tem olhos de prazer, como vimos, na terceira margem do mar está a Ilha dos Amores camoniana” (Santiago, 1992, n.p.).

É nesse ponto, pela leitura aprofundada da *Carta*, que Santiago realiza um movimento de diferenciação, que marcará o destino do mareante. Citamos a passagem na íntegra:

No centro absoluto da economia da empresa navegadora portuguesa, na Casa do rei, a lei divino-humana de divisão e distribuição impera sem nela incluir a caravela ou o marinheiro; domina de forma abrangente com o intuito de nela abrigar futuramente outros, os indígenas, que são dados como desprovidos de casa, ou com casa que se parece a uma caravela, são dados como desprovidos de economia. Sem posse, sem casa, sem economia – no triângulo dos despossuídos, marinheiros se deixam ver pelo rei através dos indígenas que descrevem. Mas o selvagem se distancia do marinheiro porque tem mulher. A mulher é o elemento diferenciador entre os dois grupos humanos e por isso é sempre dada como prêmio fatal aos que ousam desbravar o oceano – eis a mágica e definitiva lição que se depreende, como vimos, do canto nono de *Os Lusíadas*, em que as mais belas ninfas atacam e satisfazem a volúpia amorosa dos cansados e infatigáveis marinheiros. A mulher indígena é cobiçada pelo escrivão Caminha com olhos desprovidos de pudor e por palavras que seriam censuradas três séculos mais tarde (pasmem-se!) pelo pudico padre Aires Cabral (Santiago, 1992, n.p.).

Essa falta que o marinheiro aspira e que lhe foi prometida em canto será o pontapé inicial para sua inserção (e de outros colonos) na engrenagem do sistema econômico colonial. Por meio do treino que estes irão submeter os indígenas para que aprendam sobre o sistema mercantil de trocas, fato pormenorizado nas cartas e revisto por Silviano Santiago, “o marinheiro, doador que nunca chega a ser donatário, ou seja, aquele que se exclui, ou é excluído de todo e qualquer sistema de trocas, é que (segundo paradoxo) institui o sistema mercantil da

colonização das terras descobertas” (Santiago, 1992, n.p.), pois este torna-se espécie de doador suplementar, um ator dentro do sistema de trocas.

Quando adentramos à segunda parte de “O marinheiro sem mar”, enxergamos que essa ação fatal, de se pôr à impiedosa máquina do império português, de abandonar a experiência total do movimento, emerge como explicação do castigo dado a esse ser perdido nas vielas da cidade. Vejamos o trecho:

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

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

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

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

Ele morrerá sem mar e sem navios
Sem rumo distante e sem mastros esguios
Morrerá entre paredes cinzentas
Pedaços de braços e restos de cabeças
Boiarão na penumbra das madrugadas lentas.
(Andresen, 2018, p. 122)

Mais do que meras explicações, a leitura da seção acima coloca-nos em uma espécie de julgamento das ações e do destino do marinheiro, apoiado em um jorro discursivo da voz lírica. Nas estrofes 7 e 8, a ocorrência da conjunção “porque”, de forma explícita nos versos 23, 24, 25 e 27 e implícita nos versos 28 e 29, revela os argumentos que levaram à situação desoladora do marinheiro. Impera nesses versos a violência do desapossamento – feita agora sob o escrutínio lírico – construída na paridade no sistema de ganhos e perdas. A identidade do universo do navegante, antes definida na sua real substancialidade “navio”, “mar”, “destino”, “caminho”, “triunfo” – em um compilado material e simbólico – desfigura-se na falta semântica dos verbos “secou”, “apagou”, “perdido”, “vendido”, e, assim, vai-se configurando uma nova realidade a esse sujeito retratado. Tudo passa a se tornar falta e desconhecimento no universo do navegante a partir de seu ato inicial. A única realidade factível e presentificada, pelo verbo

na temporalidade presente, que lhe resta – sob o olhar lírico acusatório – é um rastro de desastres “E ele tem as mãos pesadas de desastres” (v. 29).

Aos feitos vis, resta a vida vã, que é traduzida no universo poético de Sophia na impossibilidade de encontro à praia lisa, antes almejada. Podemos considerar que, entre as estrofes 9 a 12, é declamada a sentença, de tons proféticos – com o uso do verbo no tempo futuro “chamará”, “morrerá” – sobre o destino do marinheiro. Contrastando anteriormente com os versos curtos, em sua divisão silábica, mas potentes em suas sucintas explicações, a sentença-projeção discorre em arranjo discursivo elaborado, construído a partir de versos decassílabos hendecassílabos, alexandrinos e bárbaros que buscam alcançar, na conjunção das formas clássicas, o equilíbrio poético de uma justiça ainda que tardia.

Especialmente, na estrofe 11, a morte consolida-se como condenação no horizonte do marinheiro “Ele morrerá sem mar e sem navios/ Sem rumo distante e sem mastros esguios” (v. 37-38). Na cobiça pela posse, a irrupção exacerbada da preposição “sem” na composição marca o desapossamento daquilo que é mais caro e identitário ao ser navegante português. No desapossamento da matéria, institui-se sua morte metafórica. Mormente, embora toda a tragédia seja intrínseca ao mar, com passagens significativas que remetem a ocorrência do naufrágio – a citar a fusão de “Pedaços de braços e restos de cabeças” (v. 40) boiando – é entre os muros da cidade que o ato final ocorre. Ao marinheiro, o castigo maior é ser abandonado, e é lá que a eu lírica assiste seu caminhar ao encontro de Morta, a terceira encruzilhada.

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

E o espírito do mar pergunta:

"Que é feito daquele
Para quem eu guardava um reino puro
De espaço e de vazio
De ondas brancas e fundas
e de verde frio?"

Ele não dormirá na areia lisa
Entre medusas, conchas e corais
Ele dormirá na podridão
E ao Norte e ao Sul
E ao Leste e ao Poente
Os quatro cavalos do vento
Exactos e transparentes
O esquecerão

Porque ele se perdeu do que era eterno
 E separou o seu corpo da unidade
 E se entregou ao tempo dividido
 Das ruas sem piedade.
 (Andresen, 2018, p. 123)

Andresen elabora a composição de “Marinheiro sem mar” deixando em evidência a divisão das cinco últimas estrofes do poema com as demais. Essa divisão, assinalada dentro do próprio texto com o recurso do asterisco, é ainda mais bem visualizada quando emergimos na primeira estrofe (no todo da composição, a décima segunda estrofe) que compõem essa parte “E ao Norte e ao Sul/ E ao Leste e ao Poente/ Os quatro cavalos do vento/ Sacodem as suas crinas”. Não estamos mais no espaço citadino; o amontado que tomava a cena inicial do poema é substituído pelo alargamento do espaço, uma quebra dos muros da cidade. Nessa dilatação espacial, a onisciência lírica, antes mencionada, permuta-se também em uma onipresença que ocupará dois planos.

Sophia desloca a cena para o espaço mitológico do reino puro do mar – que antes brilhava como antiga promessa –, ponto que abarca a totalidade do cosmos (Norte, Sul, Leste, Oeste). A menção aos pontos cardeais emoldura “a esfera total do espaço cósmico e, simbolicamente, do destino humano. O espaço é, na simbólica, o quadro no qual o mundo saído do caos se organiza, o lugar onde se desenvolvem todas as suas energias” (Chevalier; Gheerbrant, 2024, p. 807). Ainda sobre a primeira imagem que abre a estrofe, assoma-se a união dos pontos, a chegada dos “quatro cavalos do vento”. Gabriela Cerqueira (2011), em sua dissertação de mestrado intitulada “Mar de concreto: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen”, complementa a análise desta passagem estabelecendo o desequilíbrio entre o cavalo e o marinheiro. A autora argumenta:

Nessa leitura, o mundo tem, na representação do cavalo, a imagem do equilíbrio, já que o seu simbolismo estende-se aos dois pólos do Cosmo, alto e baixo: “O cavalo passa com igual desenvoltura da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação. Religa, portanto, os opostos numa manifestação contínua”. Assim, a leitura do marinheiro como um homem que tem seu destino perdido é reforçada na medida em que o espaço no qual o seu mundo se organizaria é abandonado pelo seu agente de equilíbrio (Cerqueira, 2011, p. 94).

Posto a entrada triunfante dos “quatro cavalos do vento”, o poema segue em um monóstico “E o espírito do mar pergunta” (v. 46), responsável por introduzir a pergunta que marcará o diálogo da composição. À oponência da fala do espírito do mar ao questionar o destino do marinheiro – a qual destacamos o uso do tempo verbal pretérito imperfeito “Para quem eu **guardava** um reino puro” (v. 47), propício ao universo das lendas e fábulas, em que se firma o horizonte de promessa perdurada, mas tampouco definida/definitiva, além da

descrição, mais uma vez, resplandecente por esse essencial sinestésico “o verde frio”, “onda branca” – a resposta da voz lírica vai de encontro a esse esplendor lírico confabulado no plano mitológico. Preza, na fala direcionada ao espírito do mar, uma aridez na subjetividade poética. Sua resposta segue uma estrutura sintática direta, simples e de potência definidora (com o uso do futuro do presente) sobre o destino do marinheiro, que se encontra despersonalizado não apenas por seu desapossamento como por sua recorrente pronominalização, conforme o verso “**Ele não dormirá** na areia lisa” [...] (v. 52) / “**Ele dormirá** na podridão” (v. 54).

Os três últimos versos que encerram a penúltima estrofe “Os quatro cavalos do vento/ Exactos e transparentes/ O esquecerão” (v. 57-59) coadunam com o descompasso da promessa mar/praia – marinheiro, com a saída literal e metafórica, pelas vias do esquecimento, dos cavalos em cena que não carregarão consigo seu “cavaleiro”. Sobre a simbologia do cavalo e sua relação com o humano, novamente em *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, é dito:

[...] o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. [...] Se entre ambos, porém, houver qualquer conflito, a corrida empreendida poderá levar à loucura e à morte; mas se houver concordância, ela será triunfante (Chevalier; Gheerbrant, 2024, p. 254).

O desalinho anunciado pelos versos citados acima expõe a perda do triunfo. A última estrofe vem para selar o destino do marinheiro, arregimentado por verbos que sentenciam essa perda/renúncia “perdeu”, “separou”, “entregou”. Utilizando-se da anáfora, a eu lírica repete semelhante estrutura com o que denominamos de segunda parte do poema, ao explicar, por meio do uso da conjunção “porque”, a situação atual do marinheiro às ruas da cidade. Em uma estrofe que sustenta a ruptura de uma unidade homem e mundo, atribuindo ao espaço das ruas da cidade a linha geográfica e metafórica que demarca essa cisão “E separou o seu corpo da unidade/ E se entregou ao tempo dividido / Das ruas sem piedade” (v. 61-63), a opção estética em reforçar esse julgamento discursivo não fala apenas sobre o marinheiro, também garante um reflexo estético de afirmação da voz lírica. O reforço de sua fala, a justiça que realiza em terra firme sobre os caminhos do marinheiro, reflete artisticamente uma conquista de espaço no discurso e de alargamento da consciência da própria condição de sua pátria naquilo que lhe é mais identitário e caro a si: esse espírito da aventura personificado na figura do marinheiro.

Retornando necessariamente ao poema “Navio Naufragado”, lembremos que, estando no ambiente da praia, o destino dos naufragos encerrava-se sob os ditames do mundo mitológico, na passagem das sereias com seus olhos de clarividência e punição. Enxergamos, e

reiteramos, que, naquele primeiro momento da poética andresiana, ao fato histórico competia uma sentença resguardada ao mundo de equilíbrio da praia. Todavia, na cidade, a situação inverte-se: aos passos já percorridos pela subjetividade poética que presencia a morte, desesperança, a repressão e o baixo da poesia, conforme tracejado nas linhas desse trabalho, diante dessa presença díspar do marinheiro, cabe a ela selar esse destino ao passo que emerge, nesse processo, uma clarividência poético-histórica que lhe possibilita tal julgamento. De todo modo, é essencial perceber que mar e cidade, realidades opostas, firmam-se em um contínuo porque um só existe ao tomar como referência a existência do outro.

Gabriela Cerqueira (2011) encerra sua análise desta composição definindo que a imagem do marinheiro projeta “a imagem do homem contemporâneo”, porque, entre o paradoxo daquele que encontra propósito e preferência em viver no mar turbulento ao chão firme do espaço urbano, “é possível estabelecer um paralelo com este homem moderno, que só consegue viver no ritmo da insegurança. O ambiente nauseante está na cidade, não no mar”. (Cerqueira, 2011, p. 94-95). Diante da análise de Gabriela Cerqueira, que alinha as premissas do descompasso da lírica na cisão do vínculo mundo-sujeito de forma a inserir os versos andresianos nas linhas da modernidade poética, estendemos nossa visão à defesa de que a construção artística de um poema como “Marinheiro sem mar” – tudo que ele suscita conforme os passos da análise realizada –, mediante o olhar conquistado passo a passo pela subjetividade poética que se firma como voz, é capaz de explodir, dentro da imagem do destino errante do navegante perdido na cidade, a metáfora de um país à deriva, expor a imagem da trôpega da nação portuguesa, longe da aventura fortuita e comprimido na sombra de um regime ditatorial.

3.2 ENTRE PROCISSÕES E BRINCADEIRAS, PULO ESPAÇOS E (ME) DESCUBRO A POESIA

O povo em procissão, carregado de fé, calmo, em frente seguia mirando o andor do sagrado. O respingo da vela chorando, parafina derretida na pele da minha mão, ameaçava queimar minha fé-criança. Eu seguia. Desde então, aprendi que a marcação da pele é dor somente para quem tem uma rasa crença. Não posso abandonar o cortejo. O santo parece, às vezes, não ter pressa. Creio que ele gosta de ser acarinhado pela dor do povo e vai adiando o milagre. Entretanto, sou fiel. Até hoje espero e acredito no milagre da graça. Sigo o séquito. Ora vou murmurando, ora gritando e em segredo até blasfemando. Ao santo digo: ele que nos carregue e nos ampare. E que, sem mais tardar, se ponha a ouvir e a atender as nossas necessidades preces.

(Conceição Evaristo)

Em seu estudo “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”, a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2003) atenta à centralização do espaço urbano brasileiro na literatura, com seu *corpus* de pesquisa centralizado em contos, romances e novelas, a partir da década de 1970. Dalcastagnè observa que a literatura acompanhou o movimento de expansão e migração para as grandes cidades, e como consequência “o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (Dalcastagnè, 2003, p. 34).

Naturalmente, essa presença imponente da cidade retirou-a de seu posto de cenário e elevou-a à condição de personagem, dessa forma, entender como tais espaços exteriores integram-se na constituição e definição das personagens dentro das narrativas torna-se centro da pesquisa de Dalcastagnè. À medida em que autores, obras, personagens, narradores são suscitados, o primeiro dado significativo que se apresenta nessa mancha urbana, constata a pesquisadora, é a presença inteiramente masculina. E, como extensão desse quadro, ao sexo masculino atribui-se às especificidades de pertencerem, em sua grande maioria, à classe média e de integrarem uma dita intelectualidade.

Uma vez que são todos de classe média, e que as narrativas que os transportam são “realistas”, ou seja, pretendem proporcionar um reconhecimento imediato da representação do mundo social que cerca aquelas personagens, é de se estranhar que nenhum deles tenha carro e que precisem se deslocar de bonde, ônibus ou metrô – o que não faz parte da realidade da classe média (bem situada) brasileira, pelo menos não a partir dos anos 1970. Mas aqui entra uma necessidade estrutural da narrativa, que se esconde sob o que seria uma vontade dos seus protagonistas, todos bastante solitários: o contato humano propiciado pela grande cidade. Essa necessidade estrutural está relacionada ao fato de os protagonistas serem todos intelectuais e, portanto, poderem passar horas e horas trabalhando sozinhos diante de uma escrivaninha, uma máquina de escrever ou de um computador. São “naturalmente” alienados de outros seres humanos – e isso se agravaria se entrassem, mais uma vez sozinhos, no próprio carro para voltar para casa ou ir ao cinema (Dalcastagnè, 2003, p. 36-37).

Se Regina Dalcastagnè acentua esse panorama na prosa brasileira a partir de 1970, sobretudo pelo crescimento do espaço urbano e êxodo rural, é necessário considerar que a inserção da cidade/rua como matéria poética que adentra a subjetividade lírica tornou-se tema recorrente ainda com os poetas modernistas. A produção de inúmeras obras e estudos que analisam a itinerância do eu poético em seu caminho pelas ruas e o papel essencial que esse trajeto toma na constituição do ser poético afirmam essa forte relação na lírica brasileira.

Dessa forte produção, citamos o texto do crítico literário Roberto Schwarz (1989), “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, o qual dispõe a respeito dos poemas citadinos de

Oswald de Andrade. Em especial, na análise do poema “pobre alimária”, o espaço do trilho – alavanca e entrave da modernização – é determinante para o entrelaçar de dois Brasis, o progressista burguês (figurado pelo bonde) e o atrasado colônia (na imagem da carroça), nem tão antagônicos assim. Assistindo à cena, de longe, com ar de piada e olhos de conciliação, está o eu lírico “como que dizendo, do alto onde se encontra, tudo isso é meu país” (Schwarz, 1989, p. 22). De centro mediador/antagônico/conciliatório, capaz de revelar o tecido social de um país – e, não menos, revela pelo privilégio de quem olha do alto a posição não menos privilegiada de um lírico que a tudo assiste com ar de encantamento e graça – ao oposto, com a contenção de quem aprende a olhar o mundo perto do chão da cidade, em seu cotidiano cercado pelo trabalho humano, e transfigura tal humildade em sentido de sua arte poética e também em princípio estético, caso do escritor Manuel Bandeira (Arrigucci Jr, 1987). Ou, ainda, Antonio Candido (1990), em ensaio intitulado “O poeta itinerante”, a respeito da evolução da poesia de Mário de Andrade e a relação que visualiza entre o espaço da rua e as andanças líricas as quais esse espaço testemunha, seja a pé ou com o uso de automóveis, argumenta que é capaz de suscitar meditações que direcionam poesia de Mário de Andrade a um lirismo mais profundo, menos comprometido com a notação exterior, característica dos primeiros anos de luta do projeto modernista.

Todavia, nos tantos entremeios dessa relação cidade-poeta, em que se aponta inegavelmente para a formação de um percurso poético na constituição do/da ser lírico, assim como constatado na produção em prosa contemporânea, também na lírica “é preciso ressaltar ainda que essas cidades, tornadas impalpáveis e indistintas pela velocidade, são domínios de poucos” (Dalcastagnè, 2003, p. 42). Sobretudo, no espaço brasileiro, como atenta a pesquisadora, as cidades avolumam-se como territórios de segregação, afinal, como toma o sociólogo francês Pierre Bourdieu:

Não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada pelo *efeito de naturalização* que proporciona a inscrição das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas (Bourdieu, 1993, p. 160 *apud* Dalcastagnè, 2003, p. 43).

A epígrafe que abre o presente subtópico, e que também é a abertura da terceira parte do livro *Poemas da recordação e outros movimentos*³⁸, coloca a voz lírica em um cenário de

³⁸ A terceira parte do livro *Poemas da recordação e outros movimentos* é formada pelos seguintes poemas: “Meu rosário”, “Favela”, “Brincadeiras”, “Pão”, “Amoras”, “Abacateiro”, “A menina e a pipa-borboleta”, “O menino e a bola”, “Bus”, “Estrelas desérticas”, “Na esperança, o homem”, “Dias de kizomba”, “Os bravos e serenos herdarão a terra”, “Pedra, pau, espinho e grade”, “Poemas de Natal” e “Cremos”.

peregrinação. Nesse deslocamento, povo e fé entrelaçam-se no ardor da espera do milagre enquanto proferem suas preces ao santo. A passagem embala o sagrado da procissão e as dores que acompanha o séquito no prosaísmo ao rés-do-chão que um poema em prosa é capaz de capturar. É nesse (des)compasso entre a crença e a letargia das adversidades que acompanhamos a peregrinação lírica no chão da cidade.

Favela

Barracos
montam sentinela
na noite.
Balas de sangue
derretem corpos
no ar.
Becos bêbados
sinuosos labirínticos
velam o tempo escasso
de viver.
(Evaristo, 2017, p. 46)

Composto de apenas uma estrofe de dez versos, “Favela” é um poema que se desmonta e se revela socialmente à medida da enunciação de seus versos. Embora tenha uma única estrofe, o poema apresenta três períodos bem definidos e é, a partir deles, que nos debruçamos para a análise dessa construção poética. Integra, a cada período mencionado, um vocábulo que centraliza/define as características e as ações do espaço da favela: “barracos” (1º período), “balas” (2º período) e “becos” (3º período) entranham-se na constituição e no cotidiano do território descrito. Além disso, esses três “Bs” nominais exercem respectivas funções em construções frásicas semelhantes: barracos *montam* sentinelas, balas de sangue *derretem* corpos e os becos *velam* o tempo. Na progressão dos verbos citados, observa-se um aspecto decrescente, uma perda de força semântica que finda em um fim físico absoluto – a morte, pela metáfora de velar “o tempo escasso/ de viver” (v. 9-10).

De muro intransponível “Barracos/ montam sentinela” (v. 1-2) a depósito de corpos assistidos por becos ao fim da composição. Nesse entremeio, a impessoalidade é a tônica do texto em que se sobressai a omissão de agentes aos eventos descritos, cabendo a barracos, balas e becos, imprecisos nas ausências de artigos, alçarem pelo recurso da prosopopeia o *status* de agentes-objetos de espaços e situações em que atores sociais e institucionais produzem (ou, ao menos, deveriam) ações e intervenções.

Focalizamos, em especial, o segundo período do poema “Balas de sangue/ derretem corpos/ no ar” (v. 4-6), uma vez que a aliteração do fonema /B/, ao longo do texto, é capaz de emular os sons de bala, do qual o período – entremeio da composição – faz referência. Em

especial, porque este trecho penetra, pelo buraco da bala, as sentinelas que guardam o espaço das favelas e, assim, temos acesso ao espaço de vivências e sobrevivências de um lugar historicamente marginalizado. No centro (literal em sua estrutura de composição) de “Favelas”, está a violência na imagem de balas de sangue que atingem corpos, mas é importante ressaltar que também essa violência já é anterior dentro do próprio texto, em seu princípio, assinalada simbolicamente na ausência do poder público e reforçada paradoxalmente na imagem de barracos como armaduras de proteção, e não espaços de socialização e bem-estar.

O terceiro período, com a menção dos “Becos bêbados/ sinuosos labirínticos”, alarga o espaço da bala. Somos levados às linhas geográficas desse território cuja construção estética, pela ausência de pontuações e a presença de oclusivas /B/ e /D/, mimetizam um cenário de figurações labirínticas, trocas e amontados. Mas, para além de sua constituição física demarcada, os becos assumem uma posição dupla antagônica: além da ideia de depósito de corpos citada anteriormente, também marca um espaço de acolhida (a partir de seu centro de refúgio) de um local onde a vida transcorre em tempo escasso.

Essa escassez de tempo e, conseqüentemente, de vida é amalgamada no poema “Brincadeiras”, também da terceira parte de *Poemas da recordação*. Observemo-lo:

Brincadeiras

O pião entrou na roda
e tombou
sozinho sem par
pôs ali o pezinho
preso como escravo de caxangá
olhou pra si
olhou pro chão
morto-vivo
cabra-cega
serra, serra
serra
a dor
sua vida
já serrou
já serrou
já zerou...

(Evaristo, 2017, p. 47)

Cortante em sua brevidade e impacto, em “Brincadeiras”, Conceição Evaristo chama todo um arsenal das brincadeiras de crianças, presentes no imaginário popular (o pião, a cabra cega, o morto-vivo) para contrapor a ludicidade e a inocência do divertimento à violência que surge “a qualquer descuido da vida³⁹” (Evaristo, 2017, p. 17). A vida, no poema, é presentificada no ato de brincar, ambos movimentos breves, equivalente ao tempo de rodar do pião.

³⁹ Referência ao poema “Certidão de óbito”, de Conceição Evaristo.

Novamente, temos um poema composto de apenas uma estrofe, com dezesseis versos curtos, alguns somente formados por uma palavra composta – a exemplo dos versos oito “morto-vivo” e nove “cabra-cega” – e moldados ao ritmo da oralidade pela presença das cantigas e brincadeiras de rodas, especialmente nos versos finais da composição. E, mais uma vez, assim como em “Favela”, pelo recurso da personificação “O pião entrou na roda” (v. 1), o pião-objeto omite os agentes da brincadeira.

Para uma leitura mais apurada de “Brincadeiras”, entramos nos pormenores do poema. É no movimento do pião, anunciado logo no primeiro verso, que se dará a progressão do poema. Verbos ativos perfazem os deslocamentos desse brinquedo que, no seu percurso, tomba, põe o pé, olha e acaba, por último, no ato de “zerar” – verbo metafórico que amalgama um sentido de conclusão. Contudo, a possibilidade de análise alarga-se quando consideramos a palavra parônima de pião: *peão*, sobretudo pela tendência linguística, traço da oralidade do português brasileiro, de altear e abaixar as vogais /e/ e /i/. Na passagem de “pião” > “peão”, dentre as diferentes significações a este último vocábulo, no português brasileiro, determo-nos em duas designações: a primeira, no domínio do *ser*, referente à pessoa que anda à pé e ao trabalhador rural e a segunda, que dialoga com o universo lúdico que atravessa a natureza do poema, a peça do jogo de xadrez, cuja expressão figurada ganha o sentido de um ser-instrumento, àquele/a de fácil manipulação.

Nessas concepções apresentadas, que não se mostrarão tão distintas assim na progressão do texto, o poema adquire um agente despersonalizado – um corpo humano (objetável) sem reconhecimento e valor na sua subjetividade própria. Na leitura verticalizada proposta para esta composição, com a abertura semântica e sonora da palavra pião-peão, os ares recreativos conferidos à primeira camada do texto permutam seus efeitos através de escolha lexical específica das brincadeiras suscitadas: “cabra-cega”, “morto-vivo”, “escravo de caxangá” emanam uma duplicidade de sentidos que afasta o poema da brincadeira e o aproxima de um cerco (a roda), espécie de arapuca “pôs ali o pezinho” (v. 4).

É nessa linha tênue, promovida pelo trabalho polissêmico de Conceição Evaristo, que “Brincadeiras” explode seu conflito na dicotomia de ser um espaço onde duas realidades convivem, o cotidiano das brincadeiras de rua e a irrupção anônima da violência, ambas fundidas em uma única cena, em uma única ação. Por sua vez, não podemos desvincular “Brincadeiras” como continuação direta do poema anterior “Favelas”, observação que adquire veracidade não apenas pela disposição sequencial dos poemas no livro *Poemas da recordação*, mas principalmente pelo princípio estrutural e temático que os rege. Na exímia construção dos textos, a bala de sangue – central na composição “Favelas” – atravessa o poema (e a página) e,

de modo abrupto, acerta o pião/peão. Com efeito, a construção estética dos versos, com metrificação curta e fortemente sincopado no ritmo das cantigas populares, reflete o rápido movimento da bala. Não menos, as ações do brincar de “cabra-cega” e “morto-vivo” transmutam-se, mais uma vez, em reações legítimas e instantâneas às interferências da violência exterior que rompe o ciclo interno dos atos do poema.

No caos ordenado da cena, à aparente impessoalidade dos fatos advinda de uma ausência da subjetividade outorgada ao recurso da personificação do objeto “pião”, emerge, em um sutil trocadilho presente nos versos dez a doze “serra, serra/ serra/ a dor”, o sopro de movimento da voz lírica. De uma conhecida cantiga infantil *Serra, serra, serrador*, a quebra do verso, nesta composição, transforma o vocábulo “serrador” em construção verbal imperativa (serra a dor), e rompe o apelo lírico, deveras frágil e entrecortado, de fechar “cerrar” com as dor presenciada e sentida, porém há a consciência da inevitabilidade do momento da tragédia quando aponta nos versos finais “sua vida/ já serrou/ já serrou/ já zerou...” (v. 13-16). É dentro de um cenário de balas perdidas – mas que atingem corpos específicos –, que encontramos a sujeita lírica. Se nesses primeiros poemas analisados, referentes à parte três de *Poemas da recordação*, impera o distanciamento de uma eu poética, em um primeiro momento da leitura, entendemos que o motivo a ser ponderado é a afligida posição da eu lírica, em um espaço citadino de atropelos e refúgios, destituição de pessoalidade e violência preponderantemente destinada a corpos negros. A bala acha seu alvo.

Não esqueçamos, pois, do percurso lírico na poética de Conceição Evaristo, anunciado em poemas anteriores, e que conflagra um projeto-desejo. Para isso é necessário enfatizar que, além de “Brincadeiras”, há, em *Poemas da recordação*, a menção direta a dois poemas que consubstanciam através do ato de brincar a vulnerabilidade de crianças.

A menina da pipa
ganha a bola da vez
e quando a sua íntima
pele, macia seda, brincava
no céu descoberto da rua,
um barbante áspero,
 másculo cerol, cruel
rompeu a tênue linha
da pipa-borboleta da menina.
(Evaristo, 2017, p. 51)

Como em um jogo de cartas marcadas, no poema “A menina e a pipa-borboleta”, a bola da vez – expressão informal que designa alguém a ser marcado e eliminado – é a menina, que brinca a céu aberto com o objeto pipa. A violência, dessa vez, manifesta-se no assédio e

violação do corpo da garota, descrito em expressões que emanam toda a delicadeza e inocência “macia seda”, “tênue linha da pipa-borboleta da menina” e que contrasta com o “barbante áspero”, o “ másculo cerol” de outrem – o agenciador homem marcado metaforicamente – através do ato do estupro. Se o fato é descrito por metáforas, o que impulsiona o impacto do acontecimento por fundi-lo à ludicidade e à liberdade das ações que o brincar reflete no desenvolvimento infantil, as feridas são mostradas abertamente na forte imagética que Conceito Evaristo constrói no decorrer do poema:

E quando o papel, seda esgarçada,
da menina estilhaçou-se
entre as pedras da calçada,
a menina rolou
entre a dor e o abandono.

E depois, sempre dilacerada,
a menina expulsou de si
uma boneca ensanguentada
que afundou num banheiro
público qualquer.
(Evaristo, 2017, p. 51)

Da violação de corpos femininos, a “bola da vez”, literalmente anunciada em seu verso de abertura, passa para “O menino e a bola”, par-poema que se segue ao texto apresentado.

A bola da vez
dança na rua
atrás dela ninguém.
O automóvel range
a sua raiva, o homem
também.

O corpo-menino
sacode a morte.
Inútil.
A letargia dorme
no asfalto.
(Evaristo, 2017, p. 52)

A brevidade das cenas descritas em “O menino e a bola” encontra paralelo no impacto breve, brusco e banal do acidente. Pulsante em suas contradições, a cena disposta, aparentemente à vista apenas da subjetividade poética, coloca a dança da bola, movimento sutil característico por sua leveza e gracejo, ao automóvel-homem que “range”, não obstante, enquanto o corpo morto move-se “sacode” inutilmente em direção à vida, a indiferença “dorme” tranquila seu sono injusto no asfalto. A estreita rigidez do poema suscitada pela delimitação dos substantivos do texto “bola”, “automóvel”, “homem”, “corpo-menino”, “letargia” – todos

acompanhados de artigos definidos – refletem a divisão do espaço cênico e social dentro do mesmo cenário da rua.

Porém, se nas composições anteriormente citadas imperava a personificação, é importante perceber a regressão dessa escolha estilística, quando a subjetividade poética estabelece que o ranger do automóvel é ação direta do ranger do homem “O automóvel range/ a sua raiva, o homem/ também” (v. 4-6). Expõe-se, nessa revelação, um duplo movimento: atribui a agência do acidente ao condutor-homem, estabelecendo uma denúncia e, concomitantemente, nessa aproximação da máquina e do ser, por seus rangidos, animaliza-o, destitui o algoz de qualquer traço de humanidade.

Em paralelo, pela existência dessas crianças, vislumbradas em sua potencialidade do agir e do brincar, é que se transforma esses corpos negros mortos em visíveis, únicos. Não podemos deixar de tomar “a menina” e “o menino” assim como as situações em que são vítimas, aos olhos da eu lírica, como uma construção metonímica de inúmeros corpos de crianças violadas e mortas para além da frieza dos dados estatísticos. Tampouco, é possível deixarmos de visualizar tais poemas como constituintes do projeto estético-político de Conceição Evaristo, anunciado na primeira parte de *Poemas da recordação*, referente ao buscar das sementes-filhos espalhados nas ruas.

Desse projeto emerge, no interim dessa caminhada, entre vivências e percalços, a voz lírica em uma potência aglutinadora e transformadora. Como símbolo desse alcance construído paulatinamente, elegemos o poema “Os bravos e serenos herdarão a terra” como objeto de análise, por entender a amplitude de espaço físico e poético que a subjetividade lírica alcança nesse exímio texto:

O cotidiano plenifica-me
de dor, abandono e busca.
O grão de arroz, que soçobra
na pia, me emociona
nasalizando-me a voz
e brilha como um diamante
preso nos campos vazios
onde a fome brinca
escovando os dentes dos famintos
com uma pasta dentifrícia
feita de saliva seca
que sabe a fome.

No cotidiano busco a plêiade
tenaz da esperança
e plenificada de crença e gozo
encontro outras laboriosas mãos
revolvendo a terra
e retomando as sementes

dos falsos donos da gleba.

Do cotidiano só rimos.
Sorrimos o nosso sapiente riso
Com os nossos dentes
Abrilantados de fome e força,
porque aqueles que todos pensavam mansos,
bravios se tornaram
e então, seremos nós,
bravos e serenos,
que herdaremos a terra.
(Evaristo, 2017, p. 60-61)

Sobre a estrutura do poema, citamos sua composição com três estrofes e o total de vinte e oito versos. Apesar de não possuir um esquema rígido de metrifcação, é recorrente os versos decassílabos, sextilhas e redondilhas maiores. Por sua vez, sendo um longo texto, analisemo-lo a partir de cada estrofe, cujo primeiro verso que compõe cada uma é determinante para estabelecer uma ascensão da voz lírica.

Na primeira estrofe, a construção do verso de abertura “O cotidiano plenifica-me” transfere ao vocábulo “cotidiano” a posição nuclear de sujeito. Esse cotidiano, que no versos direciona seu significado à habitualidade do dia a dia, é limado a uma vivência substancial e difícil, na menção à dor, ao abandono e, sobretudo, na presença constante da fome, em sua menção direta “onde a fome brinca” (v. 8) e pela escassez “o grão de arroz, que soçobra na pia/ me emociona” (v. 3-4). Pela construção do verso inicial, com a centralização do cotidiano – aqui representado por todo esse léxico de dores e desatinos – junto ao verbo “plenificar” cria-se um efeito de compressão na subjetividade poética. Na generalidade da expressão “o cotidiano”, a realidade exterior, presentificada pelo tempo verbal utilizado (presente), impõe-se a eu lírica, deslocando-a à posição sintática e social de um objeto, assinalado recorrentemente no texto pelo uso do pronome oblíquo -me.

Não apenas as mazelas citadas pressionam e preenchem a vivência da voz lírica, distanciando-a de uma centralidade discursiva, mas também a impelem à ação, pelo correlato parônimo do verbo “plenificar”, *planificar*. Cabe ressaltar que, na matemática, o verbo “planificar” refere-se à representação de um sólido tridimensional a um plano bidimensional. Enxergamos que a semelhança do verbo plenificar ao verbo planificar dialoga com a mensagem da primeira estrofe, enxergando este achamento da eu poético pela pressão do cotidiano, compondo uma estrofe de subjugação perante a imobilidade injusta do mundo e o não poderio de ação a esse corpo-voz lírico, feito, primeiramente, da inanição física e afetiva.

O salto se faz pela passagem da primeira à segunda estrofe, ao introduzir a expressão adverbial “no cotidiano” substituindo o anterior sintagma nominal “o cotidiano”. A sutil

mudança retira do cotidiano essa presença esmagadora e, curiosamente, aproxima-o da voz lírica, ao tornar a cotidianidade um espaço-temporal para as ações e vivências da subjetividade poética. Transforma-o no chão da poesia. Mormente, desse pequeno deslocamento sintático que a autora realiza é que se abre espaço para uma nova insurgência da eu lírica, dessa vez plena por meio de uma busca ativa enunciada no verso “No cotidiano busco a plêiade/ tenaz da esperança/ e plenificada de crença e gozo” (v. 14-16).

Nessa aparição lírica, a semântica da estrofe muda seu tom, permeada de uma positividade e fê advinda do léxico “esperança”, “crença”, “gozo”, capaz de transformar o espaço-temporal “cotidiano” em lugar de potencialidade. E se há a busca, existe o encontro com o coletivo na imagem das “outras laboriosas mãos” (v. 16). Estas laboriosas mãos, com as quais a eu lírica se junta, aglutinam uma força contínua – pela forma gerúndio “revolvendo a terra”, “retomando as sementes” – com o objetivo de tomar a “gleba”, torrões de terra perdidos, em seu aspecto territorial, com a retomada de territórios colonizados e ocupados, e também simbólico, pela ocupação de espaços sociais, políticos, intelectuais e, principalmente do nosso interesse, literários. Não obstante, lembremos que Conceição Evaristo (2009), no seu texto “Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade”, aponta as contradições que permeiam o processo de recepção de produções afrodescendentes, perfeitamente assimiláveis nos campos culturais e religiosos, mas ignoradas no reconhecimento de uma autoria negra, uma literatura afro-brasileira.

Se, por um lado, tanto as elites letradas como o povo, dono de outras sabedorias, não revelem dificuldade alguma em reconhecer, e mesmo em distinguir, os referenciais negros em vários produtos culturais brasileiros, quando se trata do campo literário, cria-se um impasse que vai da dúvida à negação. Ninguém nega que o samba tem um forte componente negro, tanto na parte melodiosa como na dança, para se prender a um único exemplo. Qual seria, pois, o problema em reconhecer uma literatura, uma escrita afro-brasileira? A questão se localiza em pensar a interferência e o lugar dos afro-brasileiros na escrita literária brasileira? Seria o fazer literário algo reconhecível como sendo de pertença somente para determinados grupos ou sujeitos representativos desses grupos? Por que, na diversidade de produções que compõe a escrita brasileira, o difícil reconhecimento e mesmo a exclusão de textos e de autores(as) que pretendem afirmar seus pertencimentos, suas identificações étnicas em suas escritas? (Evaristo, 2009, p. 19).

A busca intuída da voz lírica por estes espaços de poder nos mobiliza, assim como Conceição Evaristo argumenta “Quero a dinâmica das palavras pronunciadas no cotidiano, as que movimentam a vida e não as que dormem no dicionário. Vou ao dicionário, sim, para acordá-las e levá-las para se movimentarem no texto” (Evaristo, 2020, p. 37), a procurar, na riqueza polissêmica da língua, margens de abertura aos versos introdutórios da segunda estrofe “No cotidiano busco a plêiade/ tenaz da esperança”. Notavelmente pertencente ao âmbito da

astronomia, o vocábulo plêiade, de forma geral, uma vez que sua imagem assume variados significados em diferentes povos, culturas e tradições, designa uma “pequena constelação composta de sete estrelas, das quais a principal é Alcione (3ª grandeza), cujo nome significa *a paz*, e que diversos astrólogos antigos e modernos consideram o Sol central de nossa galáxia” (Chevalier; Gheerbrant, 2024, p. 800). Na leitura do poema de Conceição Evaristo, é possível sua inserção, em um sentido que o verso, assim como o todo da estrofe, amalgama a ação de uma busca lírica, notoriamente pela própria explicitude do verbo mencionado. Contudo, a polissemia dessa palavra, leva-nos a outros possíveis caminhos os quais dialogam necessariamente com os espaços literários não preenchidos.

Nas idas aos dicionários, para além do campo da astronomia, “plêiade” designa “um conjunto de pessoas ilustres” e, mais especificamente, um grupo de escritores (homens) famosos. Sob este prisma, encontramos como referência a menção à *La Pleiade*, movimento formado por sete escritores franceses, no século XVI, que tinham como objetivo “elevar a língua francesa ao nível das línguas clássicas como um meio de expressão literária” (Britannica, n.p.). Não enxergando as referências da realização poética como ato mecanizado, é importante atentar a busca da plêiade, na leitura aprofundada do texto, como a procura (e não menos a retomada) de modo ativo de espaços literários em que a presença da autoria negra, por escusas intenções, preenchia-se como ausência. Interpretação que ganha força na menção ao “encontro outras laboriosas mãos/ revolvendo a terra” (v. 16), que ressoa metaforicamente ao trabalho da escrita, constantemente reverenciado por outras mãos negras citadas, nas epígrafes e nos poemas ao longo da obra *Poemas da recordação e outros movimentos*. Falamos em especial dos poetas brasileiros⁴⁰ Adão Ventura e Nei Lopes, da escritora Carolina Maria de Jesus, da historiadora brasileira Beatriz Nascimento, da atriz Léa Garcia e do multifacetado ativista Abdias do Nascimento, intelectualidades que:

[...] com bem menos visibilidade, existe, no interior mesmo da literatura brasileira, uma gama de produções que vêm se afirmando, aos poucos, como um discurso diferenciado ao compor personagens negras e seus enredos. Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil (Evaristo, 2009, p. 24).

Do efeito de um afastamento lírico pela opressão do cotidiano à emergência de uma subjetividade poética e sua busca permeada de esperança nas (sobre)vivências do dia a dia, e

⁴⁰ Referimo-nos respectivamente aos poemas “Meu corpo igual”, “Cremos”, “Carolina na hora da estrela” e “Clarice no quarto de despejo” na referência à Carolina Maria de Jesus, “A noite não adormece nos olhos das mulheres” e “Fêmea-fênix”.

por fim, a habilidade de tomar do cotidiano um espaço de pertença coletiva. É essa a progressão que nossa análise enxerga quando adentramos à terceira estrofe do texto “Do cotidiano só rimos” (v. 20), em que a voz lírica na, novamente, sutil mudança de “no cotidiano” para “do cotidiano” particulariza-o (e deslustra-o), pela exploração semântica da preposição “de”, no espaço de origem e na razão de seus gracejos e risos. A imponente asfixiante, antes vislumbrada, derruba-se ao ser confrontada com a ascensão um *nós* lírico dotado da conquista de um si inerentemente coletivo com a recorrência do pronome *nosso* “Sorrisos o nosso sapiente riso/ com os nossos dentes” (v. 21-22), que se apropria da “fome” como característica (nossa) e a reorganiza poeticamente, de modo a igualá-la, em um mesmo verso, com elementos tão paradoxais “abrilhantados de fome e força” (v. 23).

Tendo a terceira e última estrofe nove versos, os cinco versos finais da composição abrem-se com uma conjunção explicativa que argumenta as razões do sapiente riso dos versos anteriores. Alega a voz lírica “porque aqueles que todos pensavam mansos/ bravios se tornaram” (v. 24-25): dessa construção, institui-se uma divisão entre o “todos” (totalizador e com pré-conceitos) e aqueles, parte excluída, e que na complementação dos versos que encerram o poema “e então, seremos nós, bravos e serenos, que herdaremos a terra.” (v. 26-28), transfigura-se em um “nós”, dotado de um conhecimento visionário e profundo, que rompe escrituras consagradas no imaginário cristão ocidental.

Referimo-nos à aberta intertextualidade que o poema realiza com passagens e preceitos da tradição cristão, no caso, o dever de abraçar uma atitude submissa e mansa para se ter, posteriormente, a recompensa. No livro de Salmos, tem-se que “Mas os mansos herdarão a terra e se deleitarão na abundância da paz” (Bíblia, Sl, 37, 11); ideia e estrutura semelhante também aparece no livro de Mateus “[...] bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra” (Bíblia, Mt, 5, 5). Na peregrinação que impulsiona todo o pano de fundo da terceira parte da obra de Conceição Evaristo, desde sua abertura que mostra o povo em procissão, a subjetividade poética atravessa, entre asfaltos, balas e o encontro de outras mãos, percalços áridos para adquirir a consciência de que a terra, ao qual interpretamos, como dito anteriormente, a espaços físicos e simbólicos de poder, só se retoma (fazemos a diferenciação com o verbo conquista, enxergando-o como traço colonialista) numa posição política e poética de combate, bravura e serenidade, pressuposto muito diferentes da mansidão exigida.

No meio do caminho:
deslizantes águas

*Ao Drummond, com licença, pois sei das pedras e também das
águas das Gerais.*

Da advertência de Carlos
 faço moucos meus ouvidos
 e sigo com lágrimas-águas
 contornando a tamanha
 extensão da pedra.
 E tantas são as deslizantes águas
 E são tantas as águas deslizantes
 E deslizantes são as tantas águas
 E águas, as deslizantes, são tantas
 que nas bordas da áspera rocha,
 encontro um escorregadio
 limo-caminho. Tenho passagem.
 Sigo a Senhora das Águas Serenas,
 a Senhora dos Prantos Profundos.
 Sigo os passos, passo a passo
 e fundo outro caminho.

Sigo os passos.
 Passo a passo.

Sigo e passo.
 As águas passam,
 E as pedras ficam...

(Evaristo, 2017, p. 104-105)

Ao falarmos dessa posição político-poética de combate no trabalho de Conceição Evaristo, finalizamos nossa análise da obra com um poema que, em seu diálogo intertextual com o cânone literário brasileiro, revela os desvios, as possibilidades e a resiliência do trabalho poético dessa escritora mineira. O poema em questão é “No meio do caminho: águas deslizantes”, presente na quinta parte de *Poemas da recordação*, parte essa em que as referências a nomes celebrados da literatura brasileira fazem-se presentes, como Clarice Lispector, Adélia Prado e, principalmente, o poeta de Itabira, Carlos Drummond de Andrade.

Como espelha em seu título, o diálogo do presente poema é com o texto drummondiano “No meio do caminho”, publicado em 1928 na revista *Antropofagia*. A referência torna-se direta e aberta na epígrafe que abre o poema, a qual não enxergamos como uma dedicatória, mas um imperativo pedido de passagem com a enunciação do “com licença”, de uma voz com conhecimento não só das pedras, mas das águas e suas travessias. A impressão solidifica-se com os versos iniciais da composição “Da advertência de Carlos/ faço moucos meus ouvidos” (v. 1-2). Impera, nos cinco primeiros versos do poema, verbos operantes “faço”, “sigo”, “contorno” (na forma nominal gerúndio) que ajuda a compor uma voz lírica que se lança ao desafio, e assim se afasta da pedra não-ação de Drummond.

Vejamos o poema de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(Andrade, n.p.)

Numa breve análise, a pedra é inescapável na composição drummondiana, e nem o uso dos hipérbatos, na primeira estrofe, permite achar um caminho – uma posição lírica – que seja alternativa ao obstáculo da pedra e, na metáfora que esta representa, dos problemas da vida. A impossibilidade de escape e a vivência única desse acontecimento atormenta o eu lírico, tornando-se uma vibrante memória recorrente “Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas” (v. 5-6). Não há, no poema, o salto, o desvio, este se encerra em um ciclo de repetições.

Já na lírica de Evaristo, os versos seis a nove, assim como os versos drummondianos, são construídos com o uso de hipérbatos. Soma-se a eles, o recurso do polissíndeto, pela conjunção “e”, o que potencializa um efeito mimético de preenchimento, uma abundância das águas no caminho da subjetividade poética, capaz de transpor o obstáculo da pedra e, ao fim, encontrar “um escorregadio limo-caminho” (v. 11-12), que vaza estruturalmente no fim do verso.

Nas retinas fatigadas do eu lírico drummondiano, a pedra intransponível. Já o encharque das águas permite a passagem para a eu lírica evaristiana. Pedra e águas: dois elementos em demasia na região de Minas Gerais, berço dos autores Carlos Drummond de Andrade e Conceição Evaristo. Da distância que separa esses dois vocábulos tão díspares em formas e significações, reflete-se a distância de cosmovisões e lugares de falas tão distintos. Na escolha lírica em enxergar as águas, há a necessidade de continuar, a parada não se apresenta como uma opção viável no destino dessa subjetividade poética. Não esqueçamos que a alusão ao poema “No meio do caminho”, de Drummond, também está presente em outra composição da obra. Citamo-lo:

Pedra, pau, espinho e grade

“No meio do caminho tinha uma pedra”,
mas a ousada esperança
de quem marcha cordilheiras
triturando todas as pedras
da primeira à derradeira

de quem banha a vida toda
 no unguento da coragem
 e da luta cotidiana
 faz do sumo beberagem
 topa a pedra-pesadelo
 é ali que faz parada
 para o salto e não o recuo
 não estanca os seus sonhos
 lá no fundo da memória,
 pedra, pau, espinho e grade
 são da vida desafio.
 E se cai, nunca se perdem
 os seus sonhos esparramados
 adubam a vida, multiplicam
 são motivos de viagem.
 (Evaristo, 2017, p. 62)

Na construção vertiginosa do texto, após a introdução do vocábulo “mas”, sem pausas em sua única estrofe, não há a alternativa de recuo diante da pedra. Esta é impulso para o salto de uma voz lírica em constante movimento “marcha”, “tritura”, “faz”, “topa”. Os percalços de seu caminho são de ordem física, e como revela no verso “pedra, pau, espinho e grade / são da vida desafio” (v. 15-16), na imagem da grade, a representação do poder institucionalizado que age sobre o encarceramento de corpos negros. Porém, para além da pedra, do pau, do espinho e da grade, o que se sobressai do poema são as imagens do “unguento da coragem”, do “sumo beberagem”, líquidos extraídos da dura luta cotidiana.

Em momento anterior da nossa tese, deflagramos que a poética de Conceição Evaristo se delineia em um percurso das águas: águas do mar, águas das lágrimas, água do suor e, em “No meio do caminho: deslizantes águas”, águas dos rios doces, protegidas pela orixá Oxum “Sigo a Senhora das Águas Serenas,/ a Senhora dos Prantos Profundos/ Sigo os passos, passo a passo, e fundo outro caminho” (v. 13-16).

Diante dessa abertura, tomamos que o romper das águas no referido poema marca, a partir de um conhecimento já homologado na epígrafe do texto, uma pertença identitária ao que é mais caro à subjetividade poética também nas terras das Gerais, as águas⁴¹. Não somente isso, no ato intertextual de embate com o poema de Carlos Drummond de Andrade, presença

⁴¹ Aqui, é importante destacar o sentimento de mineiridade que a quinta parte da obra de Evaristo traz. A passagem em que relata o conhecimento das águas de Minas Gerais é um desses momentos, mas não se encerra nele. Temos ainda o poema “Só de sol a minha casa”, em que, novamente, Conceição Evaristo refere-se a uma poeta mineira, no caso, Adélia Prado, reclamando também sua qualidade e seu lugar de mineira e, em maior evidência, está o próprio poema intitulado “Mineiridade, em que a subjetividade poética confessa sua dor longe da cidade natal” É duro, é triste/ Ficar aqui/ com tanta mineiridade no peito.” (2017, p. 101). Tais exemplos reforçam que, mais do que um senso de brasilidade, distante ou irreconhecível a eu lírica, seu afeto, pertença e identidade está nessas terras.

incontestável na literatura brasileira, marca-se (não com a pedra, mas com a água) um novo E necessário espaço poético, abertamente oposto, de experiências e poeticidade novas.

As duas últimas estrofes do poema, após o contorno da pedra-percalço, diminuem seu ritmo, mas mantêm sua constância “Sigo os passos./ Passo a passo./ Sigo e passo.” (v. 17-19). Como em uma receita, as orientações são descomplicadas, as frases pequenas, os períodos assimilam o mantra, e a crença é forte. Na continuidade dos passos, marcados pela aliteração da consoante /P/, sobressai-se em efeito, por sua vez, a repetição do fonema /S/, um som sibilante e contínuo que acomoda o sussurro das águas e a serenidade de uma voz lírica que sabe que “As águas passam,/ e as pedras ficam...” (v. 20-21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não um fim, mas uma pausa necessária. Chegar a uma conclusão, ou a conclusões, em uma tese que almejou estudar duas autoras e, com elas, dois corpos teóricos e duas cosmovisões distintas, para além do desafio, fica uma sensação de incompletude e débito perante dois fatores: a extensão da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, que atravessará a década de 1960 e chegará ao início dos anos 2000, com títulos notórios na literatura portuguesa, como o *Livro Sexto* (1962), *O nome das coisas* (1977) e *Navegações* (1983), não inseridos pela necessária escolha do *corpus*; assim como em relação a Conceição Evaristo, cujo espaço de produção, sobretudo no gênero lírico, encontra-se aberto para o criar, o testar, o reavaliar, visto que *Poemas da recordação e outros movimentos* é a sua primeira e grande incursão no gênero.

Nosso intuito, ao longo das páginas, foi debruçar-se nos caminhos de formação dessas subjetividades poéticas, não com o intuito de estabelecer aproximações as quais se revelariam infrutíferas, mas no sentido de ressaltar que, do marco da colonização – e suas vis consequências –, emanam vozes líricas inexoravelmente distantes, em estéticas e vivências, ainda que atravessem espaços mesmos. O mar, nosso ponto de partida, não é universal, e a trajetória das vozes dessas poetisas comprova tal afirmativa. Contudo, se a marca da distância é sólida, o ímpeto da poesia faz-se presente não apenas como realização poética em Conceição Evaristo e Sophia Andresen, mas nas contribuições teóricas sobre a poesia que ambas acrescentam. Assim, a centralidade da poesia tornou-se um ponto de partida e de convergência para a pesquisa.

Na construção da tese, percebeu-se dois momentos divisórios, que em muito se explica por uma constante inquietude investigativa sobre o gênero lírico, pautado pelo fulgor das emoções inerentes ao gênero e pelo teor das abstrações das quais ele nos é apresentado. Com uma matéria tão exposta, priorizamos no primeiro capítulo, “Eu-nós: a formação da subjetividade e seu reflexo no gênero lírico”, entender que, embora a subjetividade seja marco central do gênero lírico, ela é dotada de capacidade ativa, é uma conquista humana que resulta de um longo processo de confirmação do trabalho humano no mundo objetivo. Ao mesmo tempo que o embasamento teórico marxista, advindo de uma trajetória anterior de estudos materialistas, deu-nos bases concretas para entender, diante da veracidade de que a sensibilidade humana se aprimora a partir de sua exteriorização no mundo – e que ao gênero lírico é fator determinante, pois transforma a subjetividade poética em processo autogendrado

concomitante ao ato de poetizar – também tivemos que nos deparar com os limites dos pressupostos marxianos.

Referimo-nos ao descompasso, alertado por Frantz Fanon, em se pensar bases ontológicas com a estrutura do racismo ou propormos estabelecer um parâmetro geral de subjetividades se a subjetividade do sujeito negro veio a ser-lhe imputada por interpretações da branquitude, pautadas, como observou brilhantemente Sueli Carneiro, na negação do ser (negro) como meio fundamental para afirmação do outro ser (branco). Aprendemos que, quando falamos em poéticas negras, há-se sempre um duplo trabalho de negar a negação que lhe é imposta.

Dessa forma, ainda que firmemos como corrente subterrânea, que atravessa todo o gênero lírico, esse estado *natura naturans* – tomado por Györg Lukács – as estruturas do colonialismo e do racismo implicarão em formas líricas distintas, sendo Sophia representante de uma tradição lírica ocidental e Conceição, afrobrasileira diaspórica – ainda que ambas, em diferentes graus, não estejam imunes à hostilidade da arte ante as forças do capital, que marcarão uma transformação estético-temática abrupta na passagem da lírica à modernidade, exploradas e contestadas ao longo do trabalho.

Especialmente, interessou-nos o diálogo com Theodor Adorno sobre a inexorável cisão sujeito lírico e mundo, na tentativa de vislumbramos, assim como o próprio realiza, um fundo coletivo que atravessa a lírica moderna, mas sem a recorrência para momentos anteriores a um período clássico ou no refúgio a formas folclóricas. Nessa articulação feita, que suscitou diferentes teóricos, desde Octavio Paz a Audre Lorde, foi possível inferir que, no espaço da poesia de matrizes africanas, essencialmente imbuída de um nós poético, essa cisão não se adequa, o que demonstra certos limites do pensamento adorniano, reconhecidos pelo próprio autor em sua falta de conhecimento de outras poéticas fora do eixo ocidental. Concernente ao lirismo moderno, do qual Sophia de Mello B. Andresen recebe influências diretas, identificado, sobretudo, nos traços simbolistas de seus primeiros escritos, se o teor cindido e a individualização ainda são marcas, o ímpeto que atravessa a subjetividade poética em um poema como “Com fúria e raiva” e a ânsia pela retomada de uma palavra coletiva borram certo cartesiano atribuído ao tratamento da lírica, principalmente tangente às produções do século XX.

Posto as considerações do primeiro capítulo, em especial, a compreensão do processo autoengendrado da lírica, o segundo momento da tese concentrou-se em sua exteriorização, em

mapear os caminhos percorridos por estas subjetividades poéticas, necessárias para suas devidas formações. Partimos, na poética de Conceição e Sophia, de uma mesma localidade, o mar, uma vez que este se mostrou a porta de entrada de ambas as autoras – evidenciado no texto que abre *Poemas da recordação*, “Navegar é preciso”, e no poema “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim”, de *Dia do mar*. Todavia, não foi apenas por um princípio de coincidente semelhança temática que atribuímos ao espaço do mar, e seus arredores, o primeiro percurso da voz lírica para os povos afrodescendentes e aos portugueses. Nomeamos o capítulo dois de “O mar: entre traumas e tradições, projeto e projeções”, porque enxergamos que o que o mar representa para os sujeitos afrodiaspóricos – o trauma da viagem negreira – e à nação portuguesa – a extensão de sua identidade como país – reverbera em cenas, perspectivas e atitudes de uma voz lírica que correspondem a um projeto, em Conceição Evaristo, e a uma projeção em Sophia de Mello Breyner Andresen.

Concernente ao projeto evaristiano, destacamos, no capítulo dois, a insurgência de uma nova mitopoética, que mostrará a importância do rememorar, já anunciada no seu poema de abertura, mas que não restringe seu escopo de ação. Inserida cenicamente dentro do mar, a eu lírica de Evaristo vai buscar, no fundo dos oceanos, as vozes daqueles que não sobreviveram à passagem negreira e, na força dessa ancestralidade, incumbir-se-ão, sempre em um coletivo “os de ontem, os de hoje e os de amanhã”, do resgate dos corpos-vozes negros. Em frase marcante, que acentua muito da obra de Conceição Evaristo, a autora toma que os navios de uma literatura afrobrasileira estão para além dos navios negreiros de Castro Alves. Isso implica, em nossa análise, na constituição de uma subjetividade poética sempre ativa, marcada em sua corporeidade, que imerge das águas, revolve a terra e transmuta o afogar das águas do mar em lágrimas e, mormente, no suor da construção de um novo tempo, uma nova mitopoética.

Da ação à contemplação inquieta de uma subjetividade poética que, embora anseie pelo mar, restringe-se ao exercício diáfano, e por isso mesmo difuso, de contemplar e projetar um futuro-outro, de tintas naturais, assentada nas areias da praia. Esta é a trajetória inicial da eu lírica andresiana nesse dia no mar, na obra de nome semelhante *Dia do mar*. Aos eventos ocorridos, o qual destacamos, sobretudo, o naufrágio, representado no poema “Navio Naufragado”, observamos uma subjetividade poética confinada ao exercício de olhar e alcinhar ao plano mitológico e ao equilíbrio e a justiça provenientes desse mundo-praia a materialidade histórica de uma nação portuguesa em declínio. Andresen refugia-se no mar, o mesmo mar refúgio das glórias portuguesas, o mesmo espaço que irá punir o empreendimento marítimo às vistas da eu lírica. Ainda que a virada seja sutil, o despertar da subjetividade poética

ocorrerá a partir do poema “O primeiro homem”, que a colocará em um impasse de não ser apenas a criatura, mas sim a criadora, de um novo renascer, de contornos mais precisos para além da vacuidade cansativa da projeção de um dia. Observou-se que o percurso poético atravessado em *Dia do mar* centra-se especialmente na compreensão lírica em entender esse desvio sintático, de que o dia é do mar, e não no mar. Para um retorno legítimo, não mais apartado dessa voz lírica, é necessário afastar-se dessa projeção de mar, banhado nas águas de um retorno falido.

Os passos à cidade como marco essencial ao processo de formação das subjetividades poéticas são a tônica do terceiro capítulo “Interlúdio: nas vielas da cidade, vozes de combate”. Elegemos, na obra andresiana, o livro *Mar novo* por enxergar, em seu título, uma conexão não fácil de ser quebrada com o mar, mas sob uma nova transfiguração, agora em face ao concreto da cidade, do qual a voz lírica percorrerá, entre becos e bordeis, à sombra da tragédia e do pessimismo de um regime ditatorial contrastante com o brilho artificial das luzes citadinas. A exigência de luz, tão presentes no primeiro momento da poética andresiana, é entendida quando nos deparamos, nesse percurso, com essa urbe às avessas, obscura, severa e improdutivo (morta) a qualquer tentativa de lirismo. Da caminhada que a voz lírica atravessa, na obra, a estrutura mostrou-se sobretudo íngreme, um plano vertical de subida ao encontro, esconderijo e refúgio dos bosques, espaço projetado para a maior das visões da eu lírica.

Aludimos, no caso, ao seu encontro com o marinheiro, no potente texto “Marinheiro sem mar”. O mundo citadino às avessas, longe da projeção do mar, torna possível o julgamento do destino desse homem fora de seu hábitat, ao cálculo da voz lírica, espaço de conquista em seu andar. Não podemos deixar de mencionar que, desse importante poema, Sophia Andresen abarca, dentro do julgamento do marinheiro e seu derradeiro fim, e de forma metonímica, o destino de uma nação, reavaliando, à luz de seu momento de maior efervescência social e política (o regime do Estado Novo), o declínio de Portugal em seu símbolo da fase imperial, com o ápice da expansão marítima.

A análise dos poemas da terceira parte de *Poemas da recordação e outros movimentos* levou-nos a uma cidade hostil à voz lírica, inserindo-a na ação ininterrupta, desordenada e despersonalizada das balas perdidas no espaço da favela. Nesse cenário completamente impessoal não só à presença lírica como também a outros corpos negros, em especial, o de crianças, filhos os quais a eu lírica, em seu projeto anunciado no poema “Filhos na rua”, reconhece-os e acolhe-os em morte e nas potencialidades de vida.

Desse anseio, Conceição Evaristo desenha o trajeto lírico com os percalços do cotidiano, balas, fome, pedra, porém não se limita a eles. Absorve-os, transformando em impulso para ação, risos e a força coletiva. Mormente, funda, no movimento das águas, acentuado no poema “No meio do caminho: águas deslizantes”, um contraponto crítico, não somente aos atropelos das vivências, e sim à imobilidade e aos determinismos de espaços atribuídos a sujeitos negros, em especial, ao campo da produção literária brasileira, excludente na formação de seu cânone com obras de autoria negra. Inquietou-nos, ao longo da leitura do *corpus* evaristiano, a não menção direta a um sentido de nação, mas entendemos que a leitura que um poema como este suscita acaba por fazê-lo e, conseqüentemente, expande-o à medida que, em uma referência intertextual e epigráfica a Carlos Drummond de Andrade e sua festejada poesia, concentrada em “No meio do meio do caminho”, expõe, na força da poesia, que de uma mesma terra natal dois Brasis se mostram em tensões irreconciliáveis.

Tensões irreconciliáveis também cindem as duas subjetividades poéticas do nosso trabalho. Ainda que o clamor da luta e da transgressão abriguem a potência poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e Conceição Evaristo, seria um ato de leviandade desconsiderar que a amálgama da colonização e seus rastros (racismo, epistemicídio), se não definem, atravessam o corpo de Conceição Evaristo e seu eu poético. Em contrapartida, a resposta de Sophia Andresen, ainda que interiorizada e formulada na composição poética de toda sua obra, soa afônica aos efeitos da colonização e escravização promovidos por seu país. Identificamos que a não menção, dentro do *corpus* de trabalho selecionado da autora do Porto, expõe um calar-se que invariavelmente fala alto às questões étnico-raciais.

Estabelecemos essa cisão insuprível, sobretudo, ao situarmos as respectivas posições das vozes líricas em seus respectivos trajetos. Os espaços escolhidos repetem-se, mas a disposição de lugares é fulgorantemente oposta. O privilégio da fuga-refúgio ao mar, a chance de contemplação e, nas vielas da cidade, o não melhor privilégio de ascensão dos espaços sem os agravantes riscos da exposição de um corpo lírico mulher transeunte no espaço noite, contrária à situação de estar dentro dos navios, ao emergir dos mares, ao esconder-se entre tiros trocados em áreas periféricas. Estes são exemplos da fenda que separa a realidade da eu lírica de Sophia e de Conceição, lembrança das consequências irreparáveis das ações coloniais portuguesas sobre existências negras diaspóricas.

Essas vozes construídas, embora potentes em sua vocalização, não encontram consonância entre seus discursos, e é importante que, ao fim dessa tese, reforce-se a longa distância que ainda a separa. Por fim, acrescentamos que a escolha do título do capítulo três,

“Interlúdio: nas vielas da cidade, vozes de combate”, reforça dentro desse intervalo/fim, que se faz necessário pelas demandas de prazo, a amplitude de que há muito ainda a se estudar nas poéticas dessas grandes autoras, mas ressoa o fermento da possibilidade de novas pesquisas comparativas, que contemplem para além dos muros da cidade.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. 1992. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-25082022-113748/>. Acesso em: 1 jul. 2024.
- ADORNO, Theodor. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **A arte deverá ter por fim a verdade prática?** O tempo e o modo, Portugal, número especial, jun. 1963.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. 3. ed. Portugal: Assírio e Alvim, 2015.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.
- BRITANNICA. La Pléiade. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/La-Pleiade-French-writers>. Acesso em: 03 mar. 2025.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo. **Poemas malungos**: cânticos irmãos. Orientadora: Laura Padilha. 2011. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7741?show=full>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- CALADO, Mariano. Testemunhos: Sophia de Mello Breyner Andresen. **Intervenção social**, n. 29, p. 231-236, 2004. Disponível em: http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/4216/1/is_29_2004_13.pdf. Acesso em: 22 out. 2024.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTEX, Murillo Hochuli. Palavra e natureza na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Cadernos Acadêmicos Unina**, v. 4, n. 1, 2024. Disponível em: <https://revista1.unina.edu.br/index.php/cau/article/view/236>. Acesso em: 22 out. 2024.

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. *E-book*.

CERQUEIRA, Gabriela Potti. **Mar de concreto**: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092011-093725/publico/2011_GabrielaPottiCerqueira.pdf. Acesso em: 11 fev. 2025.

CHAVES, Giovana Luersen; CAMARGO, Luiz Rogério. Sophia de Mello Breyner Andresen: a tragicidade em Mar Novo. **Caderno PAIC**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 469-482, 2020. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/414>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. As palavras na curva da noite: reflexo lírico do mundo na atualidade do capitalismo. *In*: MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MM/MM2015/AnaisMM2015/mc9/Tc91.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2024.

CÔRTEZ, Ana Maria Ferreira. **A respiração das coisas**: o sagrado da poesia em uma leitura da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. 2019. 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1637988>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CORVINO, Maria Rosaria. Porquê sempre o mar? A simbologia da água, do barco e da praia como espaço de diálogo intertextual entre Cecília Meireles, Glória de Sant'Anna e Sophia de Mello Breyner Andresen. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, n. 38, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/58958>. Acesso em: 22 out. 2024.

COTRIM, Ana Aguiar. **Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística**. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-17092015-112656/pt-br.php>. Acesso em: 29 jun. 2024.

CRUZ, Maria Aparecida Barros de Oliveira. A representação da cidade nas obras de Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade. **Élisée – Revista de Geografia da UEG**, Anápolis – GO, v. 1, n. 2, p. 147-165, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/1289>. Acesso em: 11 fev. 2025.

CULTURA GENIAL. Poema no Meio do Caminho de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 05 mar. 2025.

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

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 21, p. 33-53, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8928>. Acesso em: 5 mar. 2025.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267423926_Literatura_negra_uma_poetica_de_nossa_afro-brasilidade. Acesso em: 05 mar. 2025.

EVARISTO, Conceição. África: Âncora dos navios de nossa memória. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 159-166, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51689>. Acesso em: 21 out. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 48-57.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45–56, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 1 jul. 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Ler a arte como confronto. **Logos**, v. 27, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/57382>. Acesso em: 21 out. 2024.

FONSECA, Aleilton. As cidades “ilegíveis” e a leitura dos poetas contemporâneos. **Sitientibus**, Feira de Santana, n. 40, p. 59-68, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/sitientibus/article/view/7582/6302>. Acesso em: 11 fev. 2025.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GELINSKI, Hilda Regina; THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes. O mar como identidade, liberdade e reino: um estudo de mar-poesia, de Sophia de Mello Breyner. **Revista Eletrônica Interfaces**, Paraná, v. 1, n. 1, p. 61-67, set. 2010. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/893/957. Acesso em: 22 out. 2024.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

GUERREIRO, Emanuel. Uma perspectiva bucólica da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 20, p. 55-72, 2016. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/243>. Acesso em: 22 out. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LITERAFRO (PORTAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA). **Conceição Evaristo**: Dados bibliográficos. Minas Gerais, 23 ago. 2024. Letras UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 09 mar. 2025.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOUREIRO, La Salette. Navegações, descobertas, encontros e reencontros na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: GRAZIANI, Michela; CASETTI, Lapo; GARCÍA, Salomé Vuelta. **Nel segno di Magellano tra terra e cielo**: Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un’ottica interculturale. Firenze: Firenze University Press, 2021. p. 295-318.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Porto, Portugal: Editora Inova Porto, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: Andresen, Sophia. **Antologia**. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MARTINS, José Cândido de Oliveira; LEAL, Maria Luísa. Naufrágio e Literatura. **Limite**, v. 12, n. 2, p. 9-17, 2018. Disponível em: <https://revista-limite.unex.es/index.php/limite/article/view/1639/1596>. Acesso em: 21 out. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O Capital**. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MENEZES, Carlos Roberto dos Santos. A cidade moderna contada por Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 63-79, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332390364_A_cidade_moderna_contada_por_Sophia_de_Mello_Breyner_Andresen. Acesso em: 11 fev. 2025.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos**: estudos de romance de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASCIUTTI, Luiza Freire; SOUZA, Neusa Santos. 2021. Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar. 171p. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 2-11, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/KwwpFjcW8rcpPnYQ3LS7Xqt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jun. 2024.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**: Octavio Paz. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. Poema Navegar é preciso, Viver não é preciso. Nova Acrópole Goiânia, 2014. Disponível em: <https://acropolejardimamerica.wordpress.com/2014/07/22/poema-navegar-e-preciso-viver-nao-e-preciso-fernando-pessoa/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

PRAXEDES, Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da Filosofia e das Ciências Sociais. **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**, v. 7, p. 1-6, 2008. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/Walter_Praxedes.pdf. Acesso em: 29 jun. 2024.

RAMOSE, Mogose Bernard. A importância vital do “Nós”. Entrevistador: Moisés Sbardelotto; tradutor: Luís Marcos Sander. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 353, p. 8-9, dez. 2010.

RAMOSE, Mogose Bernard. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. **Ensaios Filosóficos**, v. 4, p. 6-25, out. 2011. Disponível em: https://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

REAL, Miguel. Naufrágios: o lado negro da expansão ultramarina. **Limite**, v. 12, n. 2, p. 167-172, 2018. Disponível em: https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/9407/6/1888-4067_12_2_167.pdf. Acesso em: 21 out. 2024.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos Estudos Literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2015.

REIS, Maurício de Novais. O nascimento da Filosofia: discussão sobre a hipótese da pluriversalidade. **Revista Humanidade e Inovação**, v. 8, n. 65, p. 332-342, 2021. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/3291>. Acesso em: 1 jul. 2024.

REIS, Ronaldo Rosas. Marx e a estética. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 27, n. 47, p. 16-29, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/21180>. Acesso em: 29 jun. 2024.

SANTIAGO, Silviano. Navegar é preciso, viver. **Artepensamento**, 1992. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/navegar-e-preciso-viver/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. **Lettres Françaises**, n. 20 (2), p. 261-279, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565>. Acesso em: 1 jul. 2024.

SOARES, Maria Luísa de Castro. O mar e a viagem: sua expressão na Literatura Portuguesa. **Humanitas**, v. 74, p. 119-137, 2019. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/101803/1/The-sea-and-the-voyage-Expression-in-Portuguese-literatureHumanitas.pdf>. Acesso em: 21 out. 2024.

SOUSA, Emanuel Antônio Brandão de. Sophia de Mello Breyner Andresen: uma palavra de mediação. **Humanística e Teologia**, v. 32, n. 2, p. 41-50, jul. 2011. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/24827>. Acesso em: 22 out. 2024.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VACCARI, Ulisses Razzante. O poético e o prosaico: o fim da lírica em Walter Benjamin. **DoisPontos**, Curitiba, v. 15, n. 2, p. 11-21, set. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62694/36785>. Acesso em: 1 jul. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Miradouro Sophia de Mello Breyner Andresen



Fonte: Bertrand Livreiros. 2023. Disponível em: <https://www.bertrand.pt/blogue-somos-livros/para-os-mais-pequenos/artigo/um-passeio-literario-por-lisboa-para-conhecer-sophia-em-familia/232566>. Acesso em: 02 mar. 2025.

ANEXO B – Busto em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen



Fonte: Wikipédia, 2010. Disponível em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sophia_Mello_Breyner_Andresen_%28miradouro%29.jpg. Acesso em: 02 mar. 2025.

ANEXO C – Conceição Evaristo tomando posse na Academia Mineira de Letras (AML)



Fonte: Averdade.org, 2024. Disponível em: <https://averdade.org.br/2024/03/conceicao-evaristo-e-a-primeira-mulher-negra-a-assumir-uma-cadeira-na-academia-mineira-de-letas/>.

Acesso em: 15 set. 2025.