

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

MARCOS LUIZ DE ANDRADE

**AS CONFIGURAÇÕES DA METRÓPOLE NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

GOIÁS
2019

MARCOS LUIZ DE ANDRADE

**AS CONFIGURAÇÕES DA METRÓPOLE NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade para defesa.

Professor orientador Dr Alexandre Bonafim Felizardo

GOIÁS

2019

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E

INTERCULTURALIDADE

DEFESA 03 DE ABRIL DE 2019

BANCA EXAMINADORA

1) Dr. Alexandre Bonafim Felizardo – UEG (Presidente)

2) Dr. Adalberto Luis Vicente - UNESP (Membro)

3) Dra. Nismária Alves David – UEG (Membro)

1) Dra. Jane Adriane Gandra - UEG (Suplente)

2) Dra. Norma Domingos – UNESP (Suplente)

Dedico aos meus pais José Gonçalves de Andrade e Ângela Eunice Pacheco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado saúde, força, coragem e inteligência, mas, sobretudo, por ter me concedido a presença de pessoas especiais que contribuíram de forma direta ou indireta, no processo de construção e conclusão desta pesquisa.

Agradeço a todos os professores e amigos da turma do mestrado que compartilharam os seus conhecimentos, colaborando, assim, com o meu crescimento acadêmico.

Ao professor orientador Dr. Alexandre Bonafim Felizardo por ter me acompanhado durante todo esse processo e por me apresentar a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen.

A todos os meus amigos, professores do Colégio Estadual Costa e Silva, que, desde o processo seletivo, vibraram por mim, dando-me incentivo e coragem para perseverar na busca dessa conquista. Em especial, aos professores Marcos Antônio, Gisele Luiza e Sônia Aparecida.

Aos meus fieis e incansáveis amigos José Amilton, Marcos Douglas e Marques Cardoso pela solicitude em todos os momentos que deles necessitei. E, também, aos meus dois grandes amigos de jornada acadêmica, na Cidade de Goiás, Neimar Santos e Emile Cardoso Andrade.

E aos meus pais José Gonçalves de Andrade e Ângela Eunice Pacheco pelo apoio e ajuda financeira. A eles, a minha eterna gratidão, pois sem a colaboração deles, seria impossível a minha permanência no programa.

RESUMO

ANDRADE, Marcos Luiz de. **As configurações da metrópole na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2018 f. 125, Dissertação do Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

Este trabalho propõe uma reflexão, a partir da perspectiva poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, em torno das configurações da metrópole, devido às mudanças ocorridas, tanto no aspecto geográfico quanto sociológico, no espaço urbano, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, em função do processo de industrialização e urbanização, do progresso advindo com a modernidade e das alterações nas relações interpessoais do homem moderno e consigo mesmo. Tais transformações compreendem a ruptura entre o ritmo lento da vida na cidade tradicional em que o homem estava habituado e a agitação da cidade grande. O homem, em função do declínio do sistema feudal, abandona a vida pacata do campo e vai para os grandes centros urbanos em busca de melhores oportunidades de trabalho. Em consequência disso, ele se vê forçado a conviver com o ritmo acelerado da metrópole que se expande em função do desenvolvimento tecnológico, industrial, econômico e político, não permitindo mais ao indivíduo manter o estreitamento dos laços afetivos, a convivência familiar, forçando-o a viver em meio ao caos que se torna a grande cidade. Dessa forma, o homem perde a sua individualidade e torna-se um ser fragmentado. Por isso, analisaremos poemas da autora que abordam a temática do espaço metropolitano com o objetivo de compreender de que forma a lírica moderna se relaciona com essas transformações e, ainda, entender a perspectiva poética da autora sobre o espaço citadino e as relações sociais regidas pelo capitalismo burguês para compreender toda essa complexidade em que se tornou o espaço citadino e a vida do homem moderno dentro deste contexto. Para tanto, nos amparamos nos seguintes referenciais teóricos, Henri Lefebvre (2001), Walter Benjamin (2000 – 2009), Julio Pimentel

Pinto (1998), Hugo Friedrich (1991), Nicolau Sevcenko 1983), Renato Cordeiro Gomes (1994), Marc Augé (1994), Jean Baudrillard (1991), Carlos Ceia (1996), Eduardo Prado Coelho (1972), António Ramos Rosa (1987), António Manuel dos Santos Cunha (2004), Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998), Márcia Barbosa (2001), Luís Ricardo Pereira (2003), Alexandre Bonafim Felizardo (2010-2012), dentre outros.

Palavras-chave: Modernidade; Metr6pole; Poesia moderna; Sophia.

ABSTRACT

This study proposes a reflection, based on the poetic perspective of Sophia de Mello Breyner Andresen, around the configurations of the metropolis, owing to the changes occurred in urban space, both geographically and sociologically, between these condhalf of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, dueto the industrialization and urbanization processes, the progress that comes with modernity and the changes in the interpersonal and intrapersonal relations of the modern man. Such transformations include the break between the slow lifepace in the traditional city in which man was accustomed and the big city agitation. Man, dueto the decline of the feudal system, abandons the quiet life of the countryside and goes to the great urban centers in order to find Better job opportunities. As a result, He is forced to live with the accelerated rhythm of the metropolis that expands responding to the technological, industrial, economic and political development, no longer allowing the individual to maintain the narrowing of affectivities, family coexistence, forcing him to live in the chaos which becomes the great city. In this way, man loses his individuality and becomes a fragmented being. Therefore, we Will analyze the authoress' poems that approach the theme of the metropolitan space aiming to understand how the modern lyric is related to these transformations and also to understand the poetic perspective of the authores on the city space and the social relations which are governed by bourgeois capitalism to comprehendall this

complexity in which urban space has become and the life of modern man with in this context .For this, werely on the following theoretical references:Henri Lefebvre (2001), Walter Benjamim (2000 – 2009), Julio Pimentel Pinto (1998), Hugo Friedrich (1991), Nicolau Sevcenko 1983), Renato Cordeiro Gomes (1994), Marc Augé (1994), Jean Baudrillard (1991),Carlos Ceia (1996), Eduardo Prado Coelho (1972), António Ramos Rosa (1987),António Manuel dos Santos Cunha (2004), Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998), Márcia Barbosa (2001),Luís Ricardo Pereira (2003), Alexandre Bonafim Felizardo (2010-2012),among others.

Keywords: Modernity; Metropolis; Modernist poetry; Sophia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO DA METRÓPOLE A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	12
1.10 ESPAÇO METROPOLITANO SOB A ÓTICA DA LÍRICA MODERNA	33
2. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, A POETA DA CLARIDADE E DA BUSCA DO REAL	54
2.1 A LINGUAGEM METAFÓRICA REVELADORA DO REAL NA POESIA DE SOPHIA ANDRESEN	76

2.2 A FRAGMENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	83
3. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO METROPOLITANO NA PERSPECTIVA POÉTICA DE SOPHIA ANDRESEN	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XIX ocorreram grandes transformações econômicas, científicas, tecnológicas e políticas no cenário urbano. Dando, assim, início ao desenvolvimento das metrópoles. Tais mudanças advindas da modernidade deram-se em função do processo de industrialização e urbanização.

Nesse contexto, Henry Lefebvre aponta a industrialização como “o motor das transformações da sociedade” (2001, p. 11), porém, isso não é o suficiente para que ela seja definida como sociedade industrial. Para esse autor, embora a urbanização e a problemática do urbano sejam consequências da industrialização e não as suas causas, elas são tão relevantes que, “se pode definir como sociedade urbana a realidade social que nasce à nossa volta.” (LEFEBVRE, 2001, p. 11), e, por isso, “a cidade preexiste à industrialização” (2001, p. 11). Dessa forma, entende-se que a cidade arcaica foi a origem da modernidade e do processo de industrialização, pois nela já havia toda uma estrutura econômica e política que contribuiu com o surgimento e o desenvolvimento das metrópoles.

De fato, o declínio do feudalismo foi um dos aspectos que contribuiu de forma determinante com o desenvolvimento das grandes cidades, pois os camponeses deixaram a vida no campo e foram em busca de trabalho nos grandes centros urbanos que se tornaram espaço de vida social e política, de conhecimento, de técnica e de produção de obra de arte, possibilitando, assim, que o comércio gerasse riqueza monetária. Em consequência disso, o capitalismo comercial e bancário criou a mobilidade da riqueza e a transferência de dinheiro, o Estado centralizou o poder e a capital passou a predominar sobre as demais cidades, tornando-se centro comercial e político.

Em consequência do desenvolvimento tecnológico, industrial, econômico e político e da expansão territorial, a metrópole torna-se espaço de intrincados e complexos problemas e de profundas transformações tanto no aspecto geográfico quanto sociológico, advindos da modernidade, do capitalismo e da industrialização que modificaram a vida do homem citadino.

O homem habituado à vida tranquila da cidade tradicional passa a conviver, na cidade grande, com a problemática das lutas de classes entre a burguesia detentora do poder econômico e político e o proletariado, como afirma Henry Lefebvre:

A vida urbana pressupõe encontros e confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos “padrões” que coexistem na cidade. (2001, p. 22)

Desse modo, em consequência das constantes e sucessivas transformações ocorridas, tanto o espaço urbano quanto o homem moderno tornam-se fragmentados, já não há uma identidade, uma individualidade como na concepção antropocêntrica do século XVIII. Diante disso, o espaço metropolitano e a sociedade moderna tornam-se temáticas recorrentes na poesia moderna, pois um dos propósitos da literatura é analisar criticamente o comportamento social do homem de sua época.

Nessa perspectiva, Jorge Schwartz afirma que a função do autor moderno é “transformar a cidade em metáfora – transpor a cartografia em poesia, o mapa em símbolo, a função referencial em função poética.” (1984, p. 105 – 106). Assim, a lírica moderna, no que diz respeito ao espaço citadino, torna-se uma representação do cotidiano da vida do homem moderno, das crises ideológicas, das lutas de classes e da relação subjetiva do indivíduo com a metrópole.

Dessa forma, na poesia moderna, a metrópole é o espaço por onde o poeta caminha captando e absorvendo, por meio de sua sensibilidade, o cenário urbano. É a esse ser observador, o *flâneur*, que caminha pelas ruas, e “se deixa arrebatado pela paixão das ruas, pela hora crepuscular, pela surpresa iluminada de suas esquinas.” que Walter Benjamin (2000, p. 38) analisa na obra de Charles Baudelaire. Todavia, enquanto na poesia de Baudelaire esse *flâneur* caminha deslumbrado, absorto pela metrópole em seus devaneios e a rua torna-se moradia para ele, na poesia de Sophia o eu sente-se angustiado, um ser exilado, que caminha sem rumo, sem direção em busca de um sentido para sua existência, porém não o encontra na metrópole, assim, a urbe torna-se o anti *locus amoenus*, espaço conspurcado pelo frenesi do mundo capitalizado e antítese do espaço epifânico que se concretiza no mar. Conforme menciona Júlio Pimentel Pinto (1998), essa relação espaço urbano/literatura moderna só foi possível porque uma nova sensibilidade despontou:

Lugar de tensões dos mais distintos teores, a cidade provoca a busca incessante de identificações, permite o constatar das perdas e das interferências no cotidiano. As leis e convenções tradicionais precisam ser refeitas; a cidade exige, agora, um outro aparato de sensibilidade e percepção, adequado aos imperativos do ser moderno e associado à experiência dúbia: objetiva, pela conexão com os dados tecnológicos que fazem viver a velocidade e simultaneidade de tempos e que criam novos ritmos para uma

sociedade marcada pelo poder de produzir/reproduzir em escala gigantesca; subjetiva, pela necessidade de uma ação que é quase sempre interior a quem ensaia compreender a nova população da urbe. (PINTO, 1998, p. 111 – 112)

É em função de analisar e compreender, sob a ótica do eu poético da poesia de Sophia, esta dubiedade vivida pelo homem moderno, habitante das metrópoles, que propomos desvelar a simbologia e as metáforas da linguagem poética presente em seus poemas para compreender a relação do homem moderno com o espaço urbano e os questionamentos e reflexões em torno dos valores vividos na época e as reações da poeta a esses valores. Para tanto, o trabalho segue estruturado da seguinte maneira:

No capítulo 1, apresentamos os referenciais teóricos que fundamentam o estudo sobre as transformações ocorridas no espaço metropolitano e os processos de industrialização e urbanização a partir da segunda metade do século XIX, entre os quais, destacamos Henri Lefebvre (2001), Walter Benjamin (2000 – 2009), Julio Pimentel Pinto (1998), Hugo Friedrich (1991), Nicolau Sevcenko (1983), Renato Cordeiro Gomes (1994), Marc Augé (1994), Jean Baudrillard (1991), dentre outros.

Ainda neste capítulo, com embasamento nas teorias de Hugo Friedrich (1991), Lewis Mumford (1991), Jorge Schwartz (1984), Sebastião Uchoa Leite (2003), discorreremos sobre a representação do espaço metropolitano sob a ótica da lírica moderna. E, também, estabelecemos relação entre as teorias apresentadas e a perspectiva poética de Sophia sobre o espaço metropolitano nos poemas da autora.

No capítulo 2, comentamos os aspectos mais relevantes da poesia de Sophia no que diz respeito à sua perspectiva poética em relação à configuração da metrópole. Ressaltamos a importância da linguagem imagética, metaforizada, plurissignificativa no ato do fazer poético, como forma de construção e representação do espaço urbano, na poesia da autora, para atribuir-lhe novos sentido e significados. Falamos, também, sobre a fragmentação do tempo e do espaço citadino e como consequência a fragmentação do homem moderno em função das constantes e sucessivas transformações no cenário urbano que interferiram nas relações sociais do indivíduo com os outros e consigo mesmo. Salientamos, ainda, o comportamento e o comprometimento artístico da autora no ato do fazer poético. A sua obstinação pelo encontro com o real absoluto. A busca pelo conhecimento pleno da essencialidade das coisas do mundo como forma de integrar-se a elas e, conseqüentemente, consubstanciar-se com o cosmos.

Enfatizamos a relação da poeta com a poesia e a sua explicação do ser e estar do homem moderno no mundo. Para tanto amparamos-nos nos críticos, Carlos Ceia (1996), Eduardo Prado Coelho (1972), António Ramos Rosa (1987), António Manuel dos Santos Cunha (2004), Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998), Márcia Barbosa (2001), e Luís Ricardo Pereira (2003), Alexandre Bonafim Felizardo (2010-2012), dentre outros.

Por fim, no capítulo 3, fazemos a análise dos poemas *Cidade, Brasília e Lisboa* da poeta Sophia para refletir sobre a configuração da metrópole sob a ótica da autora. Assim, intentamos, nas leituras dos poemas, ressaltar os aspectos teóricos mencionados nos capítulos anteriores que fossem relevantes para a compreensão dos poemas analisados. Procuramos desvelar a linguagem plurissignificativa, presente na poesia de Sophia, para compreender os reais sentidos e significados expressos pela linguagem poética na construção do poema e, assim, consecutivamente, pela perspectiva do sujeito poético, entender e delinear o traçado urbano construído pela poeta na tessitura do poema. Por fim, intentamos, nas análises, compreender, pela ótica da autora, as relações sociais estabelecidas no cenário metropolitano e como o homem moderno se relaciona com as mudanças ocorridas tanto no espaço físico quanto no social a partir da segunda metade do século XIX até o início do século XX.

Esta pesquisa se justifica pela representatividade, importância e contribuição de Sophia de Mello Breyner Andresen na literatura moderna em Portugal, e para literatura universal pela riqueza de sua obra poética, na qual se constrói, pela *mímesis*, um espaço fictício onde se reflete a realidade tangível, permitindo, assim, uma reflexão crítica do ser e suas relações sociais, bem como da sua própria condição humana. Dessa forma, por não existir estudo sistemático sobre as configurações da metrópole na poesia dela, o que há são apenas leituras esparsas, por isso, este estudo se faz necessário uma vez que dará coesão e unidade de análise a essa questão.

1. O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO DA METRÓPOLE A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Embora o recorte da nossa pesquisa seja as configurações da metrópole a partir da segunda metade do século XIX e o início do século XX, faz-se necessário um retorno no tempo para entendermos a origem de toda a complexidade das transformações econômicas, científicas, tecnológicas e políticas que se fazem presentes no desenvolvimento das grandes cidades e o impacto social provocado por elas com o advento da modernidade nesse período.

Neste contexto, Henri Lefebvre em seu livro, **O direito à cidade**, aponta como ponto de partida da problemática urbana o processo de industrialização que é “o motor das transformações na sociedade” (2001, p. 11). Para o autor, embora a industrialização caracterize a sociedade moderna, isto não a define como sociedade industrial. Ainda que a urbanização e a problemática do urbano sejam consequências da industrialização e não causas, tornam-se de tal forma relevantes que, segundo Lefebvre, “se pode definir como *sociedade urbana* a realidade social que nasce à nossa volta”. A “cidade preexiste à industrialização”, ou seja: “A cidade oriental e arcaica foi essencialmente política: a cidade medieval sem perder o caráter político, foi principalmente comercial, artesanal, bancária. Ela integrou os mercadores outrora quase nômades, relegados para fora da cidade (2001, p. 11). Assim sendo, na cidade já havia um sistema político que deu origem à modernidade e ao processo de industrialização, como ele afirma:

Quando a industrialização começa, quando nasce o capitalismo concorrencial com a burguesia especificamente industrial, a Cidade já tem uma poderosa realidade. Após o quase desaparecimento das cidades arcaicas, na Europa Ocidental, no decorrer da decomposição da romanidade, a Cidade retomou seu desenvolvimento. Os

mercadores mais ou menos errantes elegeram para outro centro de suas atividades aquilo que subsistiu de antigos núcleos urbanos. Inversamente, pode-se supor que esses núcleos degradados exerceram a função de aceleradores para aquilo que restava da economia de troca, mantida por mercadores. (LEFEBVRE, 2001, P. 12).

Em consequência do declínio do sistema feudal, as cidades começam a prosperar, o comércio gera riqueza monetária, os camponeses abandonam o campo para trabalhar na produção de artesanato. Dessa forma, os centros urbanos tornam-se espaço de vida social e política, de conhecimento, de técnica e de produção de obra de arte. O espaço urbano já é palco do consumo exacerbado, onde a burguesia tem como objetivo o prazer e o prestígio de desfrutar do seu poder aquisitivo. O capitalismo comercial e bancário cria a mobilidade da riqueza e a transferência de dinheiro. A riqueza imobiliária, a produção agrícola e a posse de terras já não predominam como força comercial, o Estado centraliza o poder e a capital predomina sobre as demais cidades. No entanto, esse processo de formação da cidade ocorre de formas diversas em países como a Itália, Alemanha, França, Inglaterra e Espanha. Embora haja a predominância da cidade, ela não é mais como a Cidade-Estado da Antiguidade. Assim, segundo Henri Lefebvre:

A cidade conserva um caráter orgânico de comunidade, que lhe vem da aldeia, e que se traduz na organização corporativa. A vida comunitária (comportando assembleias gerais ou parciais) em nada impede as lutas de classes. Pelo contrário. Os violentos contrastes entre a riqueza e a pobreza, os conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra. No contexto urbano, as lutas de facções, de grupos, de classes, reforçam o sentimento de pertencer. Os confrontos políticos entre o “*minuto popolo*”, o “*popolo grasso*”, a aristocracia ou a oligarquia, têm a Cidade por local, por arena. (LEFEBVRE, 2001, p. 13).

Como se percebe, o espaço citadino já é marcado por conflitos em função do desenvolvimento social, econômico e político das classes que o compõe. Nesse contexto urbano, forças opostas lutam por seus espaços e poder de decisão. Surgem, assim, conflitos, segundo Lefebvre, entre: “Valor de uso e valor de troca, entre mobilização da riqueza e o investimento improdutivo na cidade, entre acumulação do capital e sua dilapidação nas festas, entre a extensão do território dominado e as exigências de uma organização severa desse território em torno da cidade dominadora”. Diante de tais conflitos, o autor conclui: “Disso resulta que a

industrialização pressupõe a ruptura desse sistema urbano preexistente; ela implica a desestruturação das estruturas estabelecidas”. (LEFEBVRE, 2001, p. 14).

É neste cenário da cidade tradicional que se desenvolve e se expande a metrópole, espaço de intrincados problemas, de profundas transformações. Essas promovidas tanto no aspecto geográfico quanto no sociológico, promovidos pelos avanços tecnológico, científico e econômico advindos da modernidade, do capitalismo e da industrialização que vão modificar de forma brusca e progressiva a vida do homem citadino, pois, segundo Lefebvre:

Temos à nossa frente um *duplo processo* ou, preferencialmente, um processo com dois aspectos: industrialização e urbanização, crescimento e desenvolvimento, produção econômica e vida social. Os dois “aspectos” deste processo, inseparáveis, têm uma unidade, e, no entanto o processo é conflitante. Existe, historicamente, um choque violento entre a realidade urbana e a realidade industrial. Quanto à complexidade do processo, ela se revela cada vez mais difícil de ser apreendida, tanto mais que a industrialização não produz apenas empresas (operários e chefes de empresas), mas sim *estabelecimentos* diversos, centros bancários e financeiros, técnicos e políticos. (LEFEBVRE, 2001, p. 16).

Assim, a industrialização como ponto de partida da problemática urbana do espaço metropolitano desencadeia o que Henri Lefebvre denomina como processo de “implosão-explosão” da cidade (2001, p. 18). O território urbano torna-se, em função do surgimento das indústrias, palco de mudanças e alterações locais e nas relações sociais, o que o autor chama de “*tecido urbano*”, ou seja, ocorre a implosão da cidade tradicional para dar lugar à metrópole que se expande em território e demograficamente como a uma explosão, num processo desordenado e sem controle que gera conflitos sociais constantes como aponta Lefebvre:

Ao mesmo tempo, nesse tecido e mesmo noutros lugares, as concentrações urbanas tornam-se gigantescas; as populações se amontoam atingindo densidades inquietantes (por unidade de superfície ou de habitação). Ao mesmo tempo ainda, muitos núcleos urbanos antigos se deterioram ou explodem. As pessoas se deslocam para periferias distantes, residenciais ou produtivas. (LEFEBVRE, 2001, p. 18).

Esse crescimento demográfico ocorre em função da dissolução das estruturas agrárias que provoca o êxodo rural. Assim, um grande número de camponeses abandona o campo e se desloca para a cidade em busca de trabalho e subsistência, pois o crescimento industrial promove oportunidade de trabalho. Ao chegarem à cidade os camponeses vão morar na favela e vivem em condições miseráveis, sobre

as quais Walter Benjamin comenta em seu livro **Passagens** o que Karl Marx e Friedrich Engels afirmam no livro *Die deutsche Ideologie*, “a oposição entre a cidade e o campo... é a expressão mais flagrante da subsunção do indivíduo à divisão de trabalho e à determinada atividade que lhe é imposta – uma subsunção que transforma um em obtuso animal urbano, e o outro em obtuso animal campestre” (2009, p. 477). Dessa forma, o espaço urbano torna-se um aglomerado onde surgem lutas entre as classes: de um lado, a burguesia detentora do poder econômico que substitui a opressão pela exploração; e do outro, a classe operária, explorada, que passa a habitar a cidade de forma caótica.

É assim que, em meados do século XIX, com o crescimento econômico das indústrias e do comércio, o desenvolvimento da ciência, o uso da tecnologia no cotidiano das pessoas faz com que ocorram, em várias cidades, muitas mudanças, tornando-as, assim, grandes centros urbanos, nos quais se aglomeram uma quantidade de pessoas cada vez maior. Júlio Pimentel Pinto, em seu livro **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**, aponta essa mudança diante de uma cidade completamente nova que surge:

Do século XIX ao início do século XX, as alterações nas relações sociais, no trabalho e na vida cotidiana – experimentadas pelas cidades ocidentais – e derivadas em linhas tortuosas, mas gerais do impulso industrial – articulam-se, inevitavelmente, à experiência urbana realizada nas metrópoles, nova face das cidades, que se tornam marcos da transformação acelerada, refletida na confusão da circulação, na desordem cotidiana, no aglomerado de pessoas. (BORGES, 1998, p. 110).

Londres é uma cidade representativa desse contexto. Sua dimensão territorial a distanciou do campo e, assim, com a centralização, a aglomeração e o trabalho de aproximadamente dois milhões e meio de seres humanos em um mesmo espaço, fazem de Londres a capital comercial do mundo. No entanto, para que a cidade chegasse a tal condição, as qualidades do ser humano foram sacrificadas em nome do progresso e da modernização. Essas pessoas são dotadas de habilidades e competências e estão na cidade em busca do mesmo sonho, a felicidade. Esses dois milhões e meio de seres humanos, de condições sociais bem distintas, vivem numa situação de tumulto repulsivo e revoltante para a natureza humana. Sobre tal condição social, Walter Benjamin menciona em seu livro **Passagens** o que Friedrich Engels expressa no livro *Die Lage der arbeitenden*:

...estas pessoas passam apressadas umas pelas outras, como se nada tivessem em comum, como se nada as unisse, mantendo

apenas um único acordo tácito, o de que cada uma se mantenha no lado direito da calçada para que as duas correntes da multidão, ao passar por ali, não se detenham mutuamente; a ninguém ocorre conceder ao outro o mais simples olhar. A indiferença brutal, o isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses particulares, vem à tona de maneira tanto mais repugnante e ofensiva quanto mais estes indivíduos são confinados naquele espaço reduzido. Embora saibamos que este isolamento do indivíduo, este egoísmo tacanho é por toda parte o princípio básico da nossa sociedade atual, ele não se manifesta em nenhum lugar de maneira tão descarada e evidente, tão presunçosa, como justamente aqui no tumulto da cidade grande. (BENJAMIN, 2009, p. 472).

Essa vida alienante do homem moderno nas ruas metropolitanas em meio ao caos, à agitação e ao tumulto, a atitude individualista nas suas relações sociais e a sua perda de identidade diante de toda essa problemática promovida pelo processo de industrialização e urbanização podem ser notadas no poema *O super-homem* da poeta Sophia:

O super-homem

Onde está o super-homem? Onde?
 – Encontrei-o na rua ia sozinho
 Não via a dor nem a pedra nem o vento
 Sua loucura e sua irrealidade
 Lhe serviam de espelho e de alimento
 (ANDRESEN, 1999, p. 148).

Entendemos que, pela perspectiva do eu lírico, o título do poema remeta ao homem moderno à dificuldade de ele conviver com o caos urbano. Para tanto, ele precisa ser um “super homem” para suportar as vicissitudes da vida metropolitana. O “super homem” é o homem que se submete ao trabalho árduo que lhe foi imposto pelo processo de industrialização e tornou-se “um obtuso animal urbano” como diria Walter Benjamin (2009, p. 477). Esse indivíduo alienado, embora em meio à multidão, encontra-se sozinho, vítima do individualismo predominante nas relações sociais. Diante dessa vida angustiante e caótica, ele perde a sua identidade, torna-se um ser insensível, “Não via a dor nem a pedra nem o vento”. Essa condição social, em que vive o homem moderno, de isolamento e confinamento, no espaço metropolitano, alucina o indivíduo, “Sua loucura e sua irrealidade”, fazendo com que ele seja um produto do meio, um “espelho” desse contexto e “alimento” de todo o complexo processo de industrialização e urbanização da metrópole. Esses versos revelam a perspectiva negativa na poesia de Sophia sobre a metrópole, enquanto

espaço conspurcado, e o caráter de protesto à desigualdade e às injustiças sociais praticadas no espaço urbano.

Como se percebe nas últimas décadas do século XIX e o início do século XX presenciou-se uma sucessão de alterações e mudanças que modificou a vida das pessoas e a paisagem. Esse momento histórico foi, com certeza, um momento de alterações contínuas, quando o crescimento tecnológico e industrial capitaneou uma sucessão de transformações nos mais variados campos da sociedade, mudando, intensamente, o modo como as pessoas viviam e compreendiam o mundo. A cultura, a política, a economia, as artes, o social, o cotidiano, enfim, cada setor da vida humana foi modificado e/ou transformado pelas várias invenções tecnológicas que receberam a luz do dia, nesse período, tais quais: o carro, a eletricidade, o cinema, o telefone, o trem etc.

Esse novo mundo necessita ser posto em questionamento e avaliado para que essa relação entre o desenvolvimento tecnológico e a vida do homem seja entendida, uma vez que essas transformações derivaram de um contexto histórico muito restrito, em que vários setores da vida do homem, tais como o político, o econômico, o artístico experimentavam interferências das novas técnicas e tecnologias que estavam sendo postas em prática. Este contexto é por Walter Benjamin assim definido:

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade. (BENJAMIN, 2009, p. 67).

Uma das consequências diretas desse crescimento tecnológico na vida do homem foi a aceleração do processo de urbanização, que jamais, anteriormente, havia sido, com tamanha rapidez, propagado como no século XIX, nitidamente, o século em que houve o surgimento das grandes metrópoles. Sobre este aspecto, segundo Hugo Friedrich em seu livro **Estrutura da Lírica Moderna**, Charles Baudelaire desenvolveu um conceito de modernidade bem distante e diverso dos românticos, no qual, “Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época

da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso”. (1991, p. 42-43).

Assim sendo, essas recentes invenções tecnológicas estavam totalmente voltadas para as cidades, logo era o espaço urbano que experimentava a intervenção direta das modificações que sucederam os novos inventos. Essas transformações não se restringiam à mudança do cenário, também estavam relacionadas ao crescimento da população urbana. Seduzidas pela modernidade várias pessoas mudavam-se para as cidades. Todo esse progresso foi definido por Baudelaire como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria”, “atrofia do espírito”. (FRIEDRICH, 1991, p. 43). Essas mudanças ocorridas no espaço metropolitano e todas as transformações advindas do progresso promovido pela modernidade, tanto no aspecto geográfico da cidade quanto nas relações sociais, presentificam-se na poesia de Sophia. Assim, a autora pelo processo de criação e de representação poética contrapõe em sua poesia, cidade pré-industrial e metrópole, tradição e modernidade e, dessa forma, recria a realidade tangível por intermédio da linguagem metafórica como podemos mencionar o poema:

Passam os carros

Passam os carros e fazem tremer a casa
A casa em que estou só.
As coisas há muito já foram vividas:
Há no ar espaços extintos
A forma gravada no vazio
Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.
E as minhas mãos não podem prender nada.
(ANDRESEN, 2001, p. 171).

Nota-se, nesses versos, que Sophia pelo seu poder de observação e sensibilidade criadora, que ela capta e transpõe, por intermédio do processo de criação poética, a definição que Baudelaire fez da sociedade moderna e o modo de vida do homem em decorrência das mudanças ocorridas no espaço metropolitano. Nessa perspectiva, a autora reconstrói o espaço urbano redimensionando-o, dando a ele outros sentidos e significados. Ela cria, na tessitura do poema, outra realidade em que se torna possível vislumbrar uma configuração contrastante com a realidade palpável.

Diante das mudanças ocorridas com o processo de industrialização e urbanização, as pessoas passam a viver num ritmo cada vez mais acelerado.

Sophia capta, pelo olhar atento, as coisas do mundo e as representa em sua poesia. No verso, “Passam os carros e fazem tremer a casa”, o eu lírico descreve a agitação, o tumulto o burburinho, símbolo da vida moderna, da industrialização e tecnologia. Na imagem do “carro”, podemos inferir a celeridade do tempo e do processo de expansão do território urbano e as mudanças nas relações interpessoais que ocorreram de forma significativa.

Se anteriormente o ritmo do cosmos unido a uma existência centrada na produção agrícola mediava os laços sociais, que possibilitavam uma vivência de proximidade, o convívio familiar e contatos de afetividade como o eu lírico menciona, nostalgicamente, nestes versos, “As coisas há muito já foram vividas:/Há no ar espaços extintos/A forma gravada no vazio/Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.”. Agora o que se percebe é a ascensão do individualismo, da indiferença da multidão que gera apatia e insensibilidade próprias da convivência humana como no poema “O super-homem”, já mencionado anteriormente, condição essa que surgiu da necessidade e da exigência da produção industrial em alta escala para obter os lucros pretendidos pelo sistema capitalista e pela burguesia. Diante do caos urbano, o eu poético se vê impossibilitado de intervir na sua própria existência e constata, “E as minhas mãos não podem prender nada”, ou seja, há uma crise identidade. O eu lírico não consegue se integrar à sua nova realidade e nem resgatar o seu passado. Sobre este contexto, Henri Lefebvre comenta:

A indústria e o processo de industrialização assaltam e saqueiam a realidade urbana preexistente, até destruí-la pela prática e pela ideologia, até extirpá-la da realidade e da consciência. Conduzida segundo uma estratégia de classe, a industrialização se comporta como um poder *negativo* da realidade urbana: o social urbano é negado pelo econômico industrial. (LEFEBVRE, 2001, p. 28).

Dessa forma, percebe-se que o homem moderno se vê submetido a tais mudanças que alteram seu modo de viver. A vida tranquila da cidade pré-industrial cede lugar à inquietante problemática urbana entre as classes dominante, a burguesia, e a classe operária. As relações interpessoais se distanciam e o que predomina é a distinção de classes e a luta pelo poder, como nos atesta Henri Lefebvre: “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (2001, p. 22). Assim sendo, o habitar que Henri Lefebvre define como o direito de “participar de

uma vida social, de uma comunidade, aldeia ou cidade” (2001, p. 23), torna-se conflitante, pois a burguesia coabita com a classe operária formada por camponeses, antigos profissionais do artesanato e os novos proletários que se instalam nas periferias, em pardieiros ou ainda em residências nas quais também moram pessoas abastadas nos andares inferiores e os operários nos superiores. Em meio a esse caos, os operários se tornam uma ameaça para a burguesia que vendo seu poder de dominação ameaçado pela democracia urbana, expulsa do centro urbano o proletariado, modificando assim a urbanidade e fazendo com que surgissem as periferias onde, conseqüentemente, se instalaram as indústrias. Tal processo ocorreu em várias metrópoles como em Paris e no Rio de Janeiro dentre outras, como afirma Walter Benjamin em seu livro **Passagens**:

Haussmann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, em um discurso na Câmara, reforça seu ódio pela população desenraizada da grande cidade. Esta cresce constantemente devido aos próprios empreendimentos de Haussmann. O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o “cinturão vermelho” operário. Haussmann denomina a si mesmo de “artista demolidor”. Sentia-se predestinado à sua obra, fato que enfatiza em suas memórias. Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade. (2009, p. 49).

Este embate social entre as classes que compõem o cenário metropolitano pode ser percebido no poema “Cidade dos outros” (ANDRESEN, 1999, p. 20) em que o eu poético descreve o modo de vida e as injustiças sociais praticadas pela sociedade na metrópole.

Cidade dos outros

Uma terrível atroz imensa
Desonestidade
Cobre a cidade

Há um murmúrio de combinações
Uma telegrafia
Sem gestos sem sinais nem fios

O mal procura o mal e ambos se entendem
Compram e vendem

E com um sabor a coisa morta
A cidade dos outros
Bate à nossa porta
(1999, p. 20).

Este cenário sociopolítico metropolitano, comentado por Walter Benjamin e representado por Sophia no poema, ocorre em várias metrópoles, pois em um processo semelhante, a cidade do Rio de Janeiro, do início do século XX, também passa por mudanças influenciadas e motivadas por questões políticas como ocorreram na Paris de Haussmann. Porém, enquanto em Paris as reformas aconteceram, na visão de Walter Benjamin, para evitar, novamente, a construção de barricadas pelo movimento popular como em 1848, no Rio o propósito do então prefeito Pereira Passos era de saneamento. Para tanto, ele expulsa o proletariado do centro da cidade e, assim como Haussmann construiu um Boulevard em Paris, Pereira Passos construiu a Avenida Central no Rio. Apesar de a sociedade carioca já viver num ritmo acelerado e o Rio de Janeiro passar pelo processo de modernização como capital federal, ter o maior índice de população e ser o centro econômico e político do país, ainda havia aspectos de uma cidade tradicional. Diante disso, para adequar a cidade do Rio de Janeiro às novas perspectivas dos tempos modernos nos moldes dos padrões europeus, a elite carioca patrocina as reformas da cidade. Sobre tais mudanças ocorridas no espaço, e na forma de ser e agir da sociedade carioca, em seu livro **Literatura como missão**, o escritor Nicolau Sevcenko aponta as quatro causas:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (1983, p. 30).

Diante do exposto por Nicolau Sevcenko, percebe-se que a cidade do Rio de Janeiro estava fora dos padrões da cidade moderna ao estilo parisiense. A cultura popular tradicional não tinha espaço na nova cidade que fora higienizada para simbolizar a adaptação ao modelo de modernidade que deve se associar ao progresso material e à competência do homem de se superar no que diz respeito às novas tecnologias. Por isso, o projeto de modernização do Rio de Janeiro mudou não só a paisagem urbana, mas também a vida de seus habitantes. Assim, a elite burguesa entende essas reformas como a busca de uma cidade ideal, ou seja, era necessário demolir a cidade antiga para dar lugar a uma cidade remodelada como símbolo de modernidade do país, como afirma em seu livro **Todas as cidades, a**

cidade Renato Cordeiro Gomes, “Tenta-se apagar a tradição da cidade colonial, para erguer uma cosmópolis que, ao fim, não passa de uma subcosmópolis que gravita em torno de Paris.” (1994, p. 105). Ainda sobre esse processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, que pretende por fim ao aspecto colonial da cidade, o autor acrescenta:

Destruir para construir, apagar o passado identificado com o atraso. Mudança na esfera física, material e também na simbólica, na ordem dos signos. Quantitativamente esta deveria ajustar-se ao valor de qualidade daquela, para atender às demandas das elites. A simetria, porém, se rompe pela ação da “desordem” mesmo enfrentando os mecanismos de controle oficial. (1994, p. 106).

Assim, após as reformas os centros comerciais, com a ausência da classe operária, tornam-se espaço de consumo onde os burgueses ostentavam seu poder econômico, gastando enormes riquezas como demonstração de prestígio.

Essas constantes e sucessivas transformações da vida cotidiana modificaram não só as relações interpessoais como também o espaço urbano. A metrópole torna-se cenário de interações complexas. No processo de modernização e industrialização, percebem-se crises entre a cidade e o urbano que foram promovidas pelos processos globais sociais, políticos, econômicos e culturais. Ocorre, neste contexto, o embate entre o desejo de continuidade da manutenção da cidade tradicional e a metrópole que é sinônimo da descontinuidade, da fragmentação do espaço metropolitano e da vida do homem moderno, uma vez que a cada mudança há uma sobreposição que tende a alterar e/ou apagar o que restou da cidade pré-industrial, como afirma Henri Lefebvre:

A atual explosão da grande cidade tende a dissolver os núcleos urbanos de origem medieval; eles ainda persistem em muitas cidades médias ou pequenas. Inúmeros centros urbanos que hoje protegem e perpetuam a imagem da centralidade (a qual, sem eles talvez tivesse desaparecido), remontam à mais alta Antiguidade. Fato que explica a ilusão continuísta, a ideologia evolucionista, sem com isso legitimá-las. Esta ilusão e esta ideologia ocultaram o movimento dialético nas metamorfoses da cidade e do urbano, e singularmente nas relações “continuidade-descontinuidade”. (2001, p. 60).

Desta feita, a cidade passa por momentos complexos e críticos, uma vez que a desconstrução e a reconstrução, que ocorrem tanto no tempo quanto no espaço citadino, traduzem-se na escrita do texto urbano no qual estão inscritas as lutas de classe com suas ideologias religiosas, filosóficas e políticas, o que dificulta na prática a compreensão dessa inscrição artística no cotidiano. Diante dessa

dificuldade, Henri Lefebvre diz que a cidade deve ser concebida “como um sistema semântico, semiótico e semiológico, a partir da lingüística, da linguagem urbana ou da realidade urbana considerada como um conjunto de signos” (2001, p. 61), ou seja, para compreender a cidade e o urbano, para atribuir-lhes significado e sentido faz-se necessário uma análise detalhada dos elementos que representam a sociedade que a constitui. Como diz Lefebvre “não basta examinar esse texto sem recorrer ao contexto” (2001, p. 61). Assim o autor define a cidade “pela pluralidade, pela coexistência e simultaneidade no urbano de padrões, de maneiras de viver a vida urbana (o pavilhão, o grande conjunto, a co-propriedade, a locação, a vida cotidiana e suas modalidades entre os intelectuais, os artesãos, os comerciantes, os operários etc.)” (LEFEBVRE, 2001, p. 63-64). A metrópole é um território onde aglomeraram várias classes sociais de culturas, poder aquisitivo e interesses bem distintos, e dessa correlação entre dominantes e dominados surgiram conflitos e lutas de classe pelo poder, pela necessidade, pelo desejo e direito de habitar os centros urbanos, como constata Henri Lefebvre:

Atualmente, tornando-se centro de decisão ou antes agrupando os centros de decisão, a cidade moderna intensifica, organizando-a, a *exploração* de toda a sociedade (não apenas da classe operária como também de outras classes sociais não dominantes). Isto é dizer que ela não é um lugar passivo da produção ou da concentração dos capitais, mas sim que o urbano intervém como tal na produção (nos meios de produção). (2001, p. 63).

Sobre esse aspecto urbano mencionado por Henri Lefebvre destacamos as três últimas estrofes do poema “Noturno da graça” (ANDRESEN, 1999, p. 79-80) em que o eu lírico revela a oposição entre a cidade antiga e a metrópole e a sua aversão a essa vida urbana e suas contradições:

“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
Cheias 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.”
(1999, p. 79-80).

Nos versos da primeira estrofe citada, o eu poemático descreve um fato que ocorre na metrópole, revela um traço marcante e que retoma um costume da “antiga cidade”, “De igreja em igreja batem a hora os sinos”. Isso faz com que a imagem da cidade tradicional se presentifique por um breve instante. Instaurando, assim, em meio ao caos, a sensação de paz, de reencontro do eu lírico com a sua identidade, com a sua essencialidade e com o real absoluto. Porém nas duas estrofes seguintes, “a cidade alheia”, a grande cidade, encontra-se submersa na agitação da vida moderna, “Numa noite insone” e envolvida pelos aspectos da tecnologia e da industrialização em que se constitui um cenário urbano “De luzes fluorescentes”. Todavia, nesse espaço metropolitano, a voz lírica, “numa noite cega surda presa” manifesta a sua aversão à vida moderna e à metrópole, “Sozinha estou contra a cidade alheia.” e ressalta a existência dos elementos naturais que pairam sobre o cenário urbano, “Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua/ Límpido e aceso/ O silêncio dos astros continua”. Dessa forma, evidenciam-se nesses versos as oposições recorrentes na poesia de Sophia no que diz respeito à configuração da metrópole, cidade tradicional e metrópole, cidade e campo, espaço conspurcado e espaço natural.

Como se pode perceber, a cidade e a sociedade modernas têm graves e complexos dilemas de interação social entre as classes em função da produção industrial em larga escala e da exploração da mão de obra. Também pelo desejo da burguesia de enriquecimento exacerbado promovido pelo capitalismo concorrencial que valoriza o lucro comercial em detrimento das relações interpessoais e isso provoca interferências profundas no modo de produção por provocar a desigualdade e a desordem social.

Para Lefebvre, “Planificação racional da produção, disposição do território, industrialização e urbanização globais são aspectos essenciais da socialização da sociedade” (2001, p. 78). Esses três elementos que constituem a sociedade moderna representam a complexidade do sistema político vigente e precisam ser modificados e realinhados para que “o caráter social do trabalho produtivo realize a abolição das relações de produção ligadas à propriedade privada desses meios de produção”. Pois, em meio à crise entre a industrialização e a urbanização o valor de troca, o dinheiro e o lucro se sobrepõem ao valor de uso dos lugares de encontro e

dos monumentos. Até mesmo a cultura é produzida para o mercado como alvo do consumo e oportunidade de lucro. Diante desse contexto social e político, a sociedade moderna não é capaz de organizar a indústria e a empresa e solucionar definitivamente, ou minimizar a problemática urbana. Este cenário da cidade, do urbano é assim descrito por Henri Lefebvre:

A imagem do inferno urbano que se prepara não é menos fascinante, e as pessoas se precipitam em direção às ruínas das cidades antigas a fim de consumi-las turisticamente, acreditando assim curar a saudade que sentem. À nossa frente, como um espetáculo (para espectadores “inconscientes” daquilo que têm diante de sua “consciência”) estão os elementos da vida social e do urbano, dissociados, inertes. (...) Eis os setores pavilionistas que formam um microcosmos e que no entanto permanecem urbanos porque dependem dos centros de decisão e porque cada lar tem televisão. Eis uma vida cotidiana bem decupada em fragmentos: trabalho, transporte, vida privada, lazeres. A separação analítica os isolou como ingredientes e elementos químicos, como matérias brutas (quando na verdade resultam de uma longa história e implicam uma apropriação de materialidade). Ainda não acabou. Eis o ser humano desmembrado, dissociado. Eis os sentidos, o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, uns atrofiados, outros hipertrofiados. Eis, funcionando separadamente, a percepção, a inteligência, a razão. Eis a palavra e o discurso, o escrito. Eis a cotidianidade e a festa, esta última moribunda. (2001, p. 101).

É nesse “tecido urbano” que se inscreve toda a problemática urbana vivenciada nas metrópoles a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX. A cidade tradicional cede lugar à metrópole que surge e se desenvolve em função da industrialização. Com o processo de urbanização a sociedade urbana se organiza no que restou da antiga cidade e vive, em decorrência da aglomeração, sérios conflitos entre as classes dominantes e dominadas e de habitação. O espaço metropolitano sofre inúmeras e sucessivas metamorfoses, desconstruções e reconstruções, e oculta muitos problemas de funções e estruturas da cidade (social, político, econômico, cultural etc.), relacionados à produção industrial, ao cotidiano dos produtores e ao consumo dos produtos.

O homem moderno torna-se assim um ser fragmentado, deslocado no tempo e no espaço em função das inúmeras mutações ocorridas na cidade e diante das contradições e complexidade das relações sociais. Ele é o reflexo da sua condição social, das suas necessidades e dos seus desejos de habitar o espaço urbano, como afirma Henri Lefebvre:

O urbano é a obsessão daqueles que vivem na carência, na pobreza, na frustração dos possíveis que permanecem como sendo apenas

possíveis. Assim, a integração e a participação são a obsessão dos não-participantes, dos não-integrados, daqueles que sobrevivem entre os fragmentos da sociedade possível e das ruínas do passado: excluídos da cidade, às portas do “urbano”. (2001, p.102).

Essa exclusão social é decorrente das questões de moradia e da organização industrial e da planificação global que contribuíram para a expansão da formação tradicional das cidades no momento em que se deu a urbanização da sociedade. Essas duas questões problemáticas estão relacionadas ao crescimento da economia e da produção industrial que promovem o crescimento econômico, mas não o desenvolvimento social. Assim, as mudanças sociais dissimulam a real condição em que vive o homem moderno, a ideologia da modernidade. Isso acontece pelo fato de que a sociedade urbana não é a prioridade da industrialização, pelo contrário, ela é subordinada aos interesses da produção e ao crescimento industrial e vive sobre as ruínas da cidade tradicional. No processo de industrialização e urbanização, a metrópole deixa de ser o lugar passivo dos produtos e da produção e se torna um espaço em que:

A classe operária sofre as conseqüências da explosão das antigas morfologias. Ela é vítima de uma segregação, estratégia de classe permitida por essa explosão. Tal é a forma atual da situação negativa do proletariado. A antiga miséria proletária se atenua e tende a desaparecer nos grandes países industriais. Uma nova miséria se estende, que toca principalmente o proletariado sem poupar outras camadas e classes sociais: a miséria do habitat, a miséria do habitante submetido a uma cotidianidade organizada (na e pela sociedade burocrática de consumo dirigido). Para aqueles que ainda duvidariam de sua existência como classe, a segregação e a miséria de seu “habitat” designam na prática a classe operária. (LEFEBVRE, 2001, p. 138).

Embora a classe operária esteja submetida a tal condição social de exploração e exclusão, ela tem direitos que não são concebidos pela sociedade, mas que aos poucos se formalizam em códigos. Porém segundo Henri Lefebvre o direito “ao trabalho, à instrução, à educação, à saúde, à habitação, aos lazeres, à vida. Entre esses direitos em formação figura o *direito à cidade* (não à cidade arcaica, mas à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos desses momentos e locais etc.) (LEFEBVRE, 2001, p.139), mudaria a realidade da sociedade urbana se esses direitos fizessem parte da prática social. Em decorrência dessa contradição, os direitos de participação e integração nos centros de decisões tornam-se não somente para a classe operária, mas para

todas as camadas sociais um desejo conflitante, gerador de revolução urbana, de lutas entre as classes dominantes e dominadas.

Neste contexto, a teoria do urbanismo, do habitar só existe virtualmente, pois, segundo Henri Lefebvre, o urbano:

(...) possui um caráter de totalidade altamente complexo, simultaneamente em ato e em potencial, que visa à pesquisa, que se descobre pouco a pouco, que só se esgotará lentamente e mesmo nunca, talvez. Tomar esse “objeto” por real, como um dado da verdade, é uma ideologia, uma operação mistificante. O conhecimento deve considerar um número considerável de métodos para apreender esse objeto, sem se fixar numa démarche. As decupagens analíticas seguirão de tão perto quanto possível as articulações internas dessa “coisa” que não é uma coisa; serão seguidos por reconstruções nunca acabadas. (2001, p. 112).

Neste cenário, em que tanto a cidade quanto a sociedade urbana passam por constantes e profundas mudanças, tanto o espaço urbano quanto o homem moderno tornam-se fragmentados, perdem sua identidade e a sua individualidade em decorrência do progresso e do desenvolvimento da ciência, da tecnologia, da economia no processo de industrialização e urbanização. A identidade do homem contemporâneo já não corresponde à visão antropocêntrica renascentista do século XVIII. Nele já não é possível a existência de autoconsciência racional impar, de sua própria identidade, a ele já não compete o poder da autonomia de conduzir seu próprio destino. A partir da virada do século XIX para o XX, a vida do homem moderno está interligada às correntes filosóficas vigentes e às determinações socioculturais que se fazem presentes nas práticas sociais, o homem antropocêntrico, senhor de si cede lugar ao homem fragmentado que não possui consciência plena do seu ser. Esse novo homem que surge é, portanto uma resultante da sociedade em que ele vive. Seu modo de ser, pensar e agir está relacionado às mudanças provocadas pela modernidade no espaço urbano. A respeito dessas mudanças no cenário metropolitano e nas relações sociais dos habitantes, Stuart Hall (2006), em seu livro **A identidade cultural na pós-modernidade**, comenta:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classes, gêneros, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido” de “si” estável é chamada, algumas vezes, de

deslocamento - descentração dos indivíduos tanto seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 9).

Diante de tais transformações, o homem moderno vive uma situação paradoxal, pois se sente dividido entre a tradição e a modernidade, uma vez que sua identidade cultural está projetada no modelo tradicional que lhe permitia o estreitamento dos laços afetivos, o convívio familiar, e Hall (2006, p.10) o define como um “sujeito sociológico”. Sobre essa concepção de sujeito, o filósofo acrescenta que:

a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006, p. 11).

Assim sendo, esse sujeito que tem uma estreita relação com a cultura tradicional, na modernidade, se vê compelido a uma crise de identidade, pois se encontra desintegrado culturalmente, e, assim, tendo que revisar constantemente seu modo de ser, pensar e agir, pois, como o próprio Hall também nos afirma, “as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais.” (2006, p. 12).

Diante desse contexto, em que o homem moderno se vê forçado a revisar constantemente a sua condição de ser e estar no mundo e em decorrência disso perde a sua identidade cultural, notamos na poesia de Sophia uma postura crítica e de contestação dos modelos sócio-econômico e político vigentes no espaço metropolitano, como podemos constatar na primeira estrofe do poema “Eu me perdi”:

Eu me perdi

Eu me perdi na sordidez de um mundo
Onde era preciso ser
Polícia agiota fariseu
Ou cocote
(ANDRESEN, 1999, p. 21).

Evidencia-se no poema um sujeito poético inadaptado ao cenário metropolitano. A sua interação com a sociedade em que vive é conflitante. A sua essência, o seu eu real entra em choque com o mundo exterior, pois ele não

consegue estabelecer um diálogo entre a sua formação cultural com as identidades que o cercam. Ele sente-se perdido, “na sordidez de um mundo”, pois não consegue integrar-se e interagir socialmente, pois percebe que não há justiça social. O eu lírico constata a hierarquização, a divisão e os conflitos entre as classes sociais, “Onde era preciso ser/ Polícia agiota fariseu/ Ou cocote” para fazer parte de um grupo social seletivo. Podemos assim entender que, na poesia de Sophia, essa relação do sujeito poético com a sociedade seja a representação poética das injustiças sociais e dos conflitos existentes entre a classe dominante, a burguesia, e o proletariado, a classe dominada, no cenário metropolitano e, também o deslocamento, a descentração do homem enquanto ser social e individual, ou seja, a crise de identidade.

Assim sendo, o espaço metropolitano, como já foi mencionado anteriormente, se constituiu sobre as ruínas do que foi um dia a cidade tradicional. Por isso alterou o modo de vida do homem que antes vivia de forma pacata e com vínculos estreitos de afetividade em suas relações interpessoais. No entanto, com o advento da modernidade, a metrópole, em função da sua estrutura morfológica, apresenta espaços distintos que Marc Augé, em seu livro **Não-lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade**, os denomina lugar e não-lugar e assim os distingue: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). Diante dessa afirmação, o autor defende a hipótese de que:

a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaço que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico.” (AUGÉ, 1994, p. 73).

Podemos diante da definição de Marc Augé, sobre espaço, entender que a concepção de lugar está relacionada à cidade tradicional na qual o homem mantinha laços familiares e afetivos, tinha sua identidade cultural e histórica preservada. Na poesia de Sophia, essa teoria de Marc Augé sobre lugar está relacionada às pequenas cidades onde a natureza ainda prevalece e permite a interação do indivíduo com os elementos naturais e a relação de afetividade. Corresponde também às cidades gregas e como exceção a capital brasileira, Brasília, nas quais predominam a harmonia arquitetônica e a clareza. Enquanto que os não-lugares

estão relacionados à metrópole, uma vez que ela está em oposição à cidade arcaica no que diz respeito à tradição e à modernidade, no modo do homem ser, pensar, agir e habitar. Podemos perceber essa oposição entre lugar e não-lugar na poesia de Sophia no poema “Lagos I” (1999, p. 193):

Lagos I

Em Lagos
Virada para o mar como a outra Lagos
Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:
A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza
É uma arte poética e uma forma de honestidade
Acorda em mim a nostalgia de um projecto
Racional limpo e poético
(ANDRESEN, 1999, p. 193).

Nessa primeira estrofe, Lagos é o espaço em que o poético se presentifica, onde o eu lírico sente-se integrado e pleno e estando neste lugar, torna-se, para ele, mais perceptível a oposição entre lugar e não-lugar e a sua aversão ao espaço metropolitano, na poesia da autora, como notamos na última estrofe do mesmo poema:

“Na nitidez de Lagos onde o visível
Tem o recorte simples e claro de um projeto
O meu amor da geometria e do concreto
Rejeita o balofo oco da degradação”
(ANDRESEN, 1999, p. 193).

Nesses versos, evidencia-se o caráter de oposição entre o caos e o cosmos na poesia de Sophia. No que diz respeito à configuração da metrópole na poesia da autora, o eu lírico vive numa busca constante por sua identidade perdida pela sua interação e integração com o universo. Assim, o sujeito poético tem uma predileção pelos espaços em que predominam a claridade, a simplicidade e a ordem. Lagos tem em si essas três características, ela tem a nitidez e a simplicidade de um projeto geométrico em que se presentifica a ordem. Nesse espaço, o eu encontra a sua essencialidade, sente-se integrado ao real absoluto, ao cosmos, por isso rejeita a desordem, a degradação, o caos metropolitano existente nos não-lugares mencionados por Marc Augé.

O espaço do não-lugar se define pela sua finalidade e pelo modo com que o homem interage com ele, pois segundo o autor, os não-lugares, são:

(...) a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), as

estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 1994, p. 74 -75).

Como se pode constatar, os não-lugares são espaços destinados às ações transitórias e efêmeras no cotidiano do homem, tais como fazer compras, viajar, ou se entreter, atividades em que o indivíduo mantém seu anonimato, identificando-se, de maneira impessoal, apenas por meio de documentos tais como o cartão de crédito, carteira de identidade, passaporte dentre outros. Como afirma Marc Augé, “De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. [...] só se tem acesso a ele se inocente. [...] Não existe individualização (de direito ao anonimato) sem controle de identidade.” (1994, p. 94). Os não-lugares são assim característicos da vida moderna, embora sejam espaços de aglomeração, o que se nota são indivíduos solitários, apáticos e insensíveis em relação aos outros que ocupam o mesmo ambiente: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.” (AUGÉ, 1994, p. 95), nele, os usuários se comportam como estrangeiros, viajantes que têm por objetivo a livre circulação pelas ruas, o desejo de consumo daquilo que a modernidade tem a lhe oferecer.

De forma semelhante, são as passagens parisienses do século XIX. Segundo Marc Augé, o interesse de Walter Benjamin, por elas, pode ter sido uma antecipação do que seriam alguns aspectos da arquitetura da supermodernidade no século XX. Essas passagens parisienses são assim descritas por Benjamin:

As passagens são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros. Um guia ilustrado de Paris diz: “Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.” (2009, p. 40).

Como se pode notar, com a modernidade, a industrialização e a urbanização, o espaço metropolitano é influenciado e modificado segundo às necessidades das relações sociais e torna-se lugar de individualidade e solidão, fazendo com que

surjam e se proliferem os não-lugares que são característicos dessa nova realidade sociocultural. Assim sendo, segundo Marc Augé, o indivíduo se relaciona com o não-lugar, “Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual.” (1994, p. 93). Esse distanciamento entre os habitantes dos não-lugares é uma consequência do modo de viver do homem moderno nas grandes cidades, pois esse vive no seu cotidiano em meio à multidão. Assim sendo, Walter Benjamin menciona a obra *Philosophie des Geldes* na qual o autor Georg Simmel afirma:

“O aglomerado de pessoas acotovelando-se umas contra as outras e a confusão do trânsito nas grandes cidades seriam insuportáveis sem... um distanciamento psicológico. O fato de estarmos fisicamente tão próximos de um número tão grande de pessoas, como acontece na atual cultura urbana, faria com que o homem mergulhasse no mais profundo desespero, se aquela objetivação das relações sociais não acarretasse um limite e uma reserva interiores. A monetarização das relações manifesta ou disfarçada de mil formas, coloca uma distância ... funcional entre os homens, que é uma proteção interior ... contra a proximidade excessivamente estreita.” (BENJAMIN, 2009, p. 491)

Em decorrência da aglomeração nos centros urbanos e da necessidade de expansão territorial do espaço metropolitano para atender às necessidades da sociedade moderna, surge, também como não-lugar, o hipermercado, espaço de individualidade e indiferença social. A cidade já não comporta tamanha movimentação da multidão, o hipermercado torna-se espaço da aglomeração, espaço característico dessa nova sociedade desintegrada, dominada pela tecnologia e movida pelo desejo de consumo. De acordo com Jean Baudrillard em seu livro **Simulacros e simulação**, “O hipermercado é a expressão de todo um modo de vida do qual desapareceram não apenas o campo, mas também a cidade, para dar lugar à “aglomeração” - zoning urbana funcional inteiramente sinalizada, da qual é o equivalente, o micromodelo no plano do consumo.” (1991, p. 99), ou seja, o hipermercado é o espaço síntese de todas as atividades sociais e econômicas da cidade, nele o predominante: “é a sua disposição social, circular, espectacular, futuro modelo das relações sociais.” (Baudrillard, 1991, p. 99), o hipermercado é, assim, o lugar onde se reflete, em forma de miniatura, todo o contexto social característico da modernidade, é onde predomina os traços do universo da industrialização, da tecnologia, do capitalismo, do consumo e do estilo de vida burguesa.

Diante do exposto, entendemos que o espaço metropolitano é resultante do processo de industrialização e urbanização que teve início a partir da segunda metade do século XIX com o advento da modernidade. Processo esse que realizou profundas mudanças na vida do homem moderno em decorrência do desenvolvimento científico, tecnológico e comercial e da expansão territorial da zona urbana, impulsionando-o a se adaptar à sua nova realidade social, econômica e política, que modifica drasticamente suas relações sociais diante do caos que se torna a vida na cidade grande, pois a metrópole é um espaço complexo e contraditório, onde predomina uma diversidade econômica, política e cultural geradora de intensos e constantes conflitos das classes que o constitui. Na poesia de Sophia Andresen, percebemos na última estrofe do poema “Há cidades acesas” um eu poético que resiste a adaptar-se a essa condição de vida:

“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, 2001, p. 64).

Por estar no espaço metropolitano, o eu lírico não se sente em consonância com a realidade vivida e almeja partir em busca de um lugar “cidades acesas” onde possa se identificar, estar em contato com a natureza, onde é possível estar em comunhão com os laços afetivos, encontrar o seu eu real e distanciar-se da vida turbulenta vivida na cidade grande.

1.1 O ESPAÇO METROPOLITANO SOB A ÓTICA DA LÍRICA MODERNA

Como foi mencionado anteriormente, o período que teve início na segunda metade do século XIX e que se estende até ao século XX foi marcado por grandes mudanças no espaço metropolitano, uma vez que neste momento, principiou-se o processo de modernização, industrialização e urbanização do mesmo. Tais mudanças alteraram o cotidiano das pessoas que estavam habituadas a um sistema de produção agrícola, à convivência familiar e os laços afetivos mais estreitos nas suas relações sociais, e passam a viver num ritmo acelerado em decorrência do desenvolvimento comercial e dos avanços tecnológicos, científicos e culturais que tornam a metrópole espaço de individualismo e indiferença social.

Este aspecto da sociedade moderna reflete-se na literatura, pois segundo Hugo Friedrich, “Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural. [...] A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal.” (1991, p. 110), este comportamento de distanciamento, de anulação e desvalorização da subjetividade do poeta, no fazer poético, pode ser entendido como um reflexo, uma representação da solidão do homem no mundo e nas suas relações sociais, pois segundo o próprio Friedrich a poesia moderna, “De propósito, transforma o familiar em estranho, remove o próximo à distância. Parece submissa a uma coação que rompe o contato entre homem e mundo, mas também o contato dos homens entre si.” (1991, p. 174 – 175).

Percebe-se que, diante deste contexto, ocorre uma ruptura entre o passado e o presente, tradição e modernidade, na qual a Arte Moderna propõe um projeto simultâneo de recuperação do passado com o propósito de reformular o futuro. Neste projeto, a literatura moderna rompe com o passado, mas torna-se uma afirmação simultânea, dinâmica que conduzirá a arte à integração com o patamar da vida. Tal ruptura provoca uma reação de inversão de valores que se fará origem de um recomeço no sentido de revitalização do passado e progressão do futuro.

Este corte se deu nos níveis ético-estético e sócio-histórico. No que diz respeito à implicação política, culmina na desordem dos dois níveis; o aspecto linguístico é resultante da tomada de posição do indivíduo como um todo, assim, tanto o indivíduo quanto a língua está em causa. A Arte Moderna é a rejeição e subversão ao pré-estabelecido, é a negação da sociedade, da ciência, do universal acadêmico, do cosmos e da própria língua. Já no âmbito sócio-histórico irrompe a depreciação da autoridade que propicia a anarquia e a revolução, tendo por origem a estrutura social; as desigualdades sociais desencadeiam o caos criador de insatisfação que conseqüentemente contesta a legalidade do poder. Sobre esse estado de coisas, esse período de ruptura da Arte Moderna, Estela Pinto Ribeiro Lamas afirma:

A crise da consciência gera a alienação – estar alienado é não coincidir com os outros. Os cortes consecutivos entre o sistema de valores instaurados e o real originam a perda da unidade do “eu” - gera-se a ineficácia do ser; o espírito vive doravante um mundo, mas pensa noutro. O desajuste, em arte, do belo do verdadeiro e do bem, repercute-se no ser. A verdade da essência está em marcha, mas o ser não a vê porque está alienado. (1998, p. 21).

Podemos ressaltar esse aspecto da alienação e da perda da unidade, do homem citadino, presente na poesia moderna, mencionado por Estela Pinto Ribeiro Lamas, nos versos do poema “O super-homem”: “Não via a dor nem a pedra nem o vento/ Sua loucura e sua irrealdade/ Lhe serviam de espelho e de alimento”(ANDRESEN, 1999, p. 148). Na poesia de Sophia, o eu lírico é um ser inadaptado e, por isso angustiado. Ele tem aversão ao espaço metropolitano e vive em constante e inquietante busca dessa unidade perdida. Para tanto, o eu poético intenta na solidão e no silêncio da noite, livre do tumulto e da turbulência do cotidiano, e em contato com elementos da natureza encontrar a sua inteireza e plenitude, caracterizando, assim o individualismo e a indiferença social gerada pela falta de comunicação entre os homens modernos, como notamos nos versos do poema “Os carros passam”:

“Porém eu olho para a noite
E preciso de cada folha.

Rola, gira no ar a tua vida,
Longe de mim...
Mesmo para sofrer este tormento de não ser
Preciso de estar só.”
(ANDRESEN, 2001, p. 171).

Assim, a literatura moderna desvincula-se da função de imitação e passa ser a representação da realidade. Ela torna-se um fim em si e ao mesmo tempo com outros fins, contestar e criticar os sistemas referentes e as formas de conhecimentos. A literatura moderna é uma renovação constante, ela acelera o tempo e condensa as experiências humanas, segundo Estela Pinto Ribeiro Lamas, “É um fervilhar de idéias, uma actividade ininterrupta que opera sobre a linguagem que o ser habita e na qual se manifesta.” (1998, p. 22). Renato Cordeiro Gomes, em seu livro **Todas as cidades, a cidade**, na tentativa de compreender as transformações ocorridas, tanto no espaço físico quanto social das metrópoles, propõe a leitura de textos literários que abordam a temática da cidade moderna e utiliza-se do mito de Babel como recurso para explicar a impossibilidade de se ler a cidade em sua totalidade, pois segundo o autor:

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de

medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico. (GOMES, 1994, p. 81).

Dessa forma, Babel é a metáfora que simboliza, junto com as metáforas dos átomos isolados e conflitantes, a fragmentação do espaço metropolitano e o esfacelamento do homem moderno, Babel é o isolamento do homem, a falta de comunicação geradora de individualismo e indiferença social, assim a metrópole é, “lida como Babel, o caos urbano original, que parece materializar-se nas megalópoles” (GOMES, 1994, p. 78), pois a complexidade da vida urbana faz com que os indivíduos reajam de forma não emocional diante do cenário em que está inserido. A cidade é assim um enigma a ser decifrado, é uma espécie de código que o poeta moderno tenta decodificar, em sua poesia, por meio da linguagem metaforizada, para reconstruir essa cidade que a cada tentativa de leitura superpõe à outra cidade, como em um palimpsesto, tornando-se assim um código indecifrável na sua totalidade. Assim sendo, a metaforização é uma das estratégias que possibilita ao poeta dar sentido e significado à grande cidade que, segundo Renato Cordeiro Gomes:

é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas [...] Parece ser esta tensão o vetor que comanda a dramatização dos textos que constituem “o livro texto da cidade”. Aí ela é inscrita enquanto texto lugar sógnico do mundo dos objetos, do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade de fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizar, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar. (1994, p. 23).

No intuito de ler e compreender o espaço metropolitano e a sociedade urbana, Renato Cordeiro Gomes se apropria das metáforas do cristal e da chama, constituídas pelo escritor Italo Calvino, que simbolizam segundo Gomes “a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (1994, p. 16), dessa forma o autor justifica a sua estratégia de leitura:

Construir, por este caminho, possíveis leituras é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade: é a tentativa de ler o ilegível. Aprender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso, sentidos inseguros, é indicativo da nostalgia daquela legibilidade do labirinto urbano que os textos representam. Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução. (Gomes, 1994, p. 16).

Com as metáforas cristal, racionalidade geométrica, e chama, emaranhado das existências humanas, a cidade torna-se símbolo de tensão nos textos que fazem parte do “livro de registro da cidade” que norteia os dramas vividos pelo homem que a habita e a quer ordenar e controlá-la. Assim Renato Cordeiro Gomes define a cidade e sua relação com a escrita:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... que fixam sua memória. (1994, p. 23).

Dessa forma, cidade e escrita estão interligadas. Por intermédio da escrita, o homem registra tanto a geografia quanto a história da cidade e as experiências vividas por ele como forma de leitura da cidade e manutenção de suas tradições. No entanto, segundo Renato Cordeiro Gomes a leitura integral desse livro de registro é uma tarefa impossível, uma vez que os textos que o constituem são fragmentos, recortes da cidade, resultantes de várias culturas que se entrelaçam e que se modificam instantânea e rapidamente, característica da cidade moderna em expansão, o que possibilita múltiplas leituras de acordo com a perspectiva do leitor. Sobre essa perspectiva de leitura da cidade, Gomes afirma:

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (1994, p. 24).

Essa fragmentação do espaço no registro e na construção da escrita da cidade no texto poético e o uso da linguagem metaforizada que caracterizam a cidade e a poesia moderna são perceptíveis no poema de Sophia intitulado XV:

XV

Inversa navegação
Tédio já sem Tejo
Cinzento hostil dos quartos
Ruas desoladas
Verso a verso
Lisboa anti-pátria da vida
(1999, p. 275).

Nesse curto poema, diante da impossibilidade de representar, no poema, todo o emaranhado em que se tornou a cidade de Lisboa, devido às sucessivas e constantes transformações que fragmentaram o espaço urbano no decorrer de sua formação espacial e histórica, o eu lírico faz uma breve descrição da cidade. Assim, pela sua capacidade de observar e captar a essência das coisas presentificadas no cenário citadino, o sujeito poético, com a sua sensibilidade, reescreve, “verso a verso”, representando em fragmentos, em recortes, “Tejo”, “quartos”, “Ruas”, de forma simbólica, o todo complexo da cidade. Dessa forma, ele reconstitui Lisboa, sob a sua ótica, atribuindo-lhe sentido e significado, “Lisboa anti-pátria da vida” e revela a sua perspectiva sobre a metrópole.

Assim sendo, a cidade moderna é vista como um labirinto, um espaço de tensões produzidas pela impossibilidade de leitura e interpretação na sua totalidade. Espaço arquitetônico, geográfico, que se faz claro para seus planejadores e construtores, mas que representa a confusão, o caos e a desordem para seus habitantes. Para Gomes:

É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade. Só um “caos de palavras heterogêneas” [...] pode descrevê-la, num jogo textual que mistura realidade e ficção, no indecível entre “transcrição da realidade” e afloramento da imaginação com suas imagens em pesadelo, rompendo com o princípio racional da harmonia (enganosa) do poder. (1994, p. 25).

Diante dessa impossibilidade de descrever a cidade real, na poesia torna-se necessário romper com o racional e utilizar o recurso da linguagem metafórica para reconstruí-la, pois como afirma Gomes, “A legibilidade do ilegível (a cidade) é essa forma secreta, desenho invisível, forma aberta, estruturada, porém sem fechamento. Sua leitura é travessia, passagem.” (1994, p. 26). Na tentativa de descrever a cidade moderna, Gomes faz uso da metáfora Babel para representar, na poesia, a incomunicabilidade que inviabiliza a montagem dos fragmentos que constituem a cidade em sua totalidade, e afirma:

O texto gravado no livro de registro da cidade é puro gesto de inscrição e funciona como metáfora da cidade fragmentada, que resiste à totalização, neste universo descontínuo, que se encaminha para o ilegível. Inventar a possível leitura é contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos em labirinto. (GOMES, 1994, P. 27-28).

Assim como a relação do indivíduo com o espaço metropolitano é contrastante, surgem também, na poesia moderna, dois pólos dialéticos, dois espaços distintos, porém mesclados pela subjetividade do eu poético na poesia moderna. Trata-se da oposição entre a cidade pré-industrial e a cidade grande. A essa dialética espacial assoma-se outra, de fundamental importância, pois é o eixo dialético que sustenta parte da poesia moderna, no que se refere à configuração da metrópole, a oposição temporal entre a tradição, o antigo, e a modernidade, o novo.

Segundo Lewis Mumford, essas mudanças das cidades alteram a forma do homem se relacionar com a arte e seu modo de enxergar o mundo. Desta feita, modernidade e metrópole estão, permanentemente, correlacionadas e as novas conquistas do pensamento técnico se interligam continuamente com as mudanças materiais empreendidas por esse pensamento:

O impacto dos processos sócio-econômicos, iniciados na última metade do século XIX, alterou, não apenas o perfil e a ecologia urbana, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. [...] cidade e modernidade se pressupõem porque a cidade é o cenário das mudanças, as exibe de forma ostensiva e às vezes, brutal, as difunde e generaliza. Não surpreende então que modernidade, modernização e cidade apareçam mescladas como noções descritivas, como valores, como espaços físicos e processos materiais e ideológicos. (MUMFORD, 1991, p. 582-583).

Diante de tais transformações ocorridas com a modernidade, os poetas não poderiam ficar alheios a tais mudanças. Surge, assim, na poesia moderna, a metrópole por onde o poeta caminha, captando e absorvendo, por meio de sua sensibilidade, o cenário urbano. Nesse contexto de modernidade, um dos propósitos da literatura é analisar criticamente o comportamento social do homem de sua época. Compete ao poeta moderno, logo, executar a difícil tarefa daquilo que Jorge Schwartz, (1984, p. 105-106), enxergou como um método semelhante, entre grande parte dos autores modernos, “transformar a cidade em metáfora – transpor a cartografia em poesia, o mapa em símbolo, a função referencial em função poética”.

Assim sendo, grandes cidades como Paris, Londres e Rio de Janeiro, dentre outras, se tornam temática da lírica moderna. Por intermédio do olhar atento e observador, o poeta capta o espaço citadino e representa, em sua poesia, a relação social conturbada, complexa e decadente em que vive a sociedade urbana em função do capitalismo e da industrialização. Sobre essa relação entre a realidade e a representação poética da sociedade moderna, Walter Benjamin comenta:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivadinha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas. (2009, p. 468).

Percebe-se assim que a lírica moderna, no que diz respeito ao espaço metropolitano, é um reflexo do cotidiano da vida do homem moderno. Ela está interligada às vivências interpessoais, às crises ideológicas, às lutas de classes e à relação subjetiva do indivíduo com o espaço que habita. Um dos precursores da temática do espaço metropolitano é o poeta francês Charles Baudelaire. Em sua poesia a cidade é um dos espaços eleitos, no qual o poeta desfia seu lirismo e seus poemas. A cidade é a topografia poética do destino, é a região onde a aventura do existir abre veredas e possibilidades, lugar em que o indivíduo se mescla ao coletivo, forjando, pelo outro e no outro, vivências que imprimem profundidade à vida, tornando-a um manancial de experiências. Dessa forma, para Walter Benjamin:

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna o objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. (2009, p. 47).

É dessa relação alegórica e de estranhamento do indivíduo com o espaço citadino, que surge o *flâneur* na poesia de Baudelaire, esse ser observador que caminha por entre a multidão e se deixa arrebatado pela paixão das ruas. Num processo semelhante ao da poesia de Baudelaire, Sophia aborda em sua poesia o espaço metropolitano. Nele o eu lírico é um ser fora do seu espaço de origem,

sente-se desnortado em meio a multidão, atormentado pelo tumulto e o burburinho das ruas da cidade, por isso caminha obstinadamente sem rumo, sem um itinerário em busca de um sentido para a sua existência no espaço urbano. Tal condição do eu lírico, o flâneur, na poesia da autora presentifica-se no poema *Marinheiro sem mar*, “Longe o marinheiro tem/Uma serena praia de mãos puras/Mas perdido caminha nas obscuras/Ruas da cidade sem piedade” (ANDRESEN, 1999, p. 50). Notamos nesses versos a divisão, a ruptura do eu lírico com o espaço natural “serena praia de mãos puras” e a conturbada relação de adversidade do eu poemático com espaço citadino, pois ele caminha perdido pelas ruas da “cidade sem piedade”. Na poesia do poeta francês Charles Baudelaire, segundo Walter Benjamin:

A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur. (2009, p. 47).

O *flâneur*, na poesia baudelairiana, é o ser representativo do homem moderno e suas contradições. Sua relação com a cidade não é unilateral e simples, é uma relação ambígua, complexa, cheia de significados distintos e às vezes até opostos, como se pode constatar na poesia de Charles Baudelaire, pois segundo Walter Benjamin, “O flâneur é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do mercado.”, além dessa especificidade do eu poético baudelairiano, o autor comenta, “A ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho” (BENJAMIN, 2009, P. 471), assim sendo, na poesia de Baudelaire, o flâneur tem um caráter múltiplo que o torna semelhante e contrário ao homem moderno.

Sobre esse aspecto, no que diz respeito à relação do eu poemático com o espaço metropolitano, a poesia de Sophia diverge da poesia de Baudelaire, pois com exceção à cidade de Brasília e às cidades gregas, o eu lírico de Sophia rejeita o espaço citadino e sente-se hostilizado pela cidade, “Todas as cidades são navios/Carregados de cães uivando à lua/Carregados de anões e mortos frios”, (ANDRESEN, 1999, p. 50), poema *Marinheiro sem mar*.

Enquanto que na poesia de Baudelaire, a cidade é para o *flâneur* o paraíso artificial. Ele se assimila, se encanta, se apaixona por ela e busca, em suas

andanças por entre as ruas seus devaneios poéticos. Segundo Walter Benjamin, Charles Baudelaire afirma em seu livro *L'Art Romantique*:

“Para o perfeito flâneur... é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante... Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [!!], que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito... O apaixonado da vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BENJAMIN, 2009, p. 487).

Porém, a cidade é paradoxalmente o lugar mais inóspito para ele, pois é onde se assenta seu grande inimigo, a burguesia. Assim, ao mesmo tempo em que ele vive uma relação de paixão, de envolvimento com a cidade, ele também vive uma relação de estranhamento, de não adaptação, de não conseguir ver na cidade um espaço no qual, de fato, ele existe, correlacionando-se nesse sentido com o eu poético da poesia de Sophia no poema *Marinheiro sem mar*:

“E ele vai bailoçando como um mastro
Aos seus ombros apóiam-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 de vidro”
(ANDRESEN, 1999, p. 50).

Sobre esse poema, Alexandre Bonafim Felizardo afirma em sua tese de doutoramento **O lugar do ser: espaço e lirismo em Sophia de Mello Breyner Andresen**:

Em “Marinheiro sem mar”, [...], o espaço gira entre uma antítese de grande importância: mar X cidade. O mar, cercado de praias límpidas, sublimes, opõe-se à sujeira tanto física quanto social da urbe. [...], esses dois espaços margearão simbolicamente a existência errante da personagem de Sophia. (FELIZARDO, 2012, p. 161).

Nas três estrofes, o marinheiro caminha pelas ruas “bailoçando como um mastro”. O verbo “bailoçar” revela a insegurança e a instabilidade do marinheiro, em seu trajeto. O caminhar é repleto de incertezas, pois ele está perdido em meio ao caos da cidade e pode a qualquer instante naufragar no perigoso e desconhecido espaço urbano. O marinheiro carrega nos ombros exaustos “as esquinas”, dessa forma, segundo Alexandre Bonafim Felizardo, (2012, p. 162), para o marinheiro, “[..], viver [...] é sofrer o peso descomunal de um existir que se transforma em fardo, em peso incomensurável. [...] Esse efeito revela-nos uma imagem hiperbólica e consequentemente metafórica: o peso existencial de estar na cidade é tão grande, tão intenso, que o herói carrega a urbe sobre si”. Ele não sabe ao certo que direção seguir, pois tem o pensamento confuso e é “Pela própria escuridão conduzido”. Totalmente desintegrado, o marinheiro caminha angustiado pela cidade. Em seu itinerário não há um ponto de partida, nem um ponto de chegada, assim o seu caminhar perde o sentido. Para Alexandre Bonafim Felizardo:

Essa caminhada erigida à exorbitância, imagem hiperbólica do homem desenraizado de nossa era, impele-nos a um olhar agudo para o nosso mundo disperso, sem centro, cuja espacialidade, principalmente a da metrópole, surge-nos como labirinto sem ordem, como espaço, inosso, inodoro, região a desdobrar-se pela mera acoplagem de sítios, de recantos sem nenhuma diferenciação. (2012, p. 167).

Como podemos notar, na poesia de Sophia, no que diz respeito ao espaço metropolitano, o sujeito poemático tem uma relação de aversão ao cenário urbano assemelhando-se nesse aspecto ao flâneur da poesia de Baudelaire. Assim, diante da relação multifacetada do flâneur com o espaço metropolitano, na poesia de Baudelaire, Walter Benjamin afirma:

Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. (BENJAMIN, 2009, p. 47).

As reações do *flâneur*, diante do espaço urbano, podem ser adversas. Ele faz da *flânerie*, que é o passear pela cidade, uma forma de escapar dessa angústia de viver num espaço onde o poético, a arte não tem mais espaço, onde o tempo da cidade é o tempo do dinheiro. Dessa forma, nesse jogo de complexidade que se dá a relação do *flâneur* com o espaço metropolitano e a sociedade urbana. O flâneur é

um enorme espelho no qual se reflete as múltiplas faces da sociedade urbana, por isso por intermédio desse eu-poético pode-se perceber a complexidade e as adversidades das experiências nas relações interpessoais do homem moderno no espaço metropolitano, pois, de acordo com Alexandre Bonafim Felizardo:

Para o flâneur, a rua, portanto, transforma-se no seu próprio destino. O fundamento da própria vida passa a ser o andar por esse itinerário a desembocar em todas as aventuras. A vida torna-se caminhar apenas e o caminhar a finalidade de tudo o que existe. A fuga do flâneur é a fuga voraz do próprio tempo, que a tudo consome e desintegra. Metáfora do destino humano por excelência, a caminhada ganha com esse aventureiro um sentido também histórico, pois é um mergulho na vida moderna. Ele se movimenta por um espaço também em movimento. Só andando o flâneur pode sentir a sua época histórica, pois ela é cada vez mais marcada por uma aceleração avassaladora do próprio tempo. (BONAFIM, 2010 s.p¹).

Entretanto, ele caminha nesse novo mundo como um estrangeiro. Ele apenas espreita, sem se engolfar no sorvedouro do mundo capitalizado. Eis o paradoxo do seu destino: sente o mundo em movimento pelo seu caminhar, porém um caminhar em descompasso, na contramão do ritmo frenético da vida industrializada. É por isso que o agitar desse caminheiro destoa desse tempo cada vez mais veloz da era moderna. É que o flâneur caminha em um ritmo que se quer lento, transformando os seus passos em uma forma de resistência ao tempo do burguês, sempre voltado para a aquisição do capital.

Dessa forma, o tempo do capital é o tempo alienante do mundo em transformação, ao passo que o do flâneur é o tempo da poesia. Por andar calmamente só, ele pode perceber o mundo, pois os demais, tragados pela velocidade das cidades, perdem-se no tumulto, massificam-se no redemoinho de pessoas. Álvaro Cardoso Gomes comenta a distinção entre esse tempo do *flâneur* e do burguês. Paralelamente, tal crítico também distingue o uso diferente que ambos fazem da linguagem:

De um lado, a operosidade, a azáfama, de outro, um ritmo lento, todo avesso à pressa. O burguês operoso utiliza-se da caminhada do mesmo modo que se utiliza da linguagem: um meio para um fim. Os signos são moedas e, por isso mesmo, transparentes. A linguagem esvazia-se de sentido, porque o usuário não tem tempo de pensar nela, reparar em sua carnação, em sua pele. O que vale mesmo é a comunicação rasteira, precisa. A caminhada identicamente perde o estatuto de algo com um fim em si mesmo e, por extensão, de atividade prazerosa. É um mal necessário ao cumprimento de um

¹ Trecho retirado da dissertação que deu origem ao livro.

dever que está além dela: a reta, caminho mais curto entre dois pontos. Por isso, o apressado não tem tempo de ver o que acontece à sua volta: a paisagem é apenas um borrão, os seres confundem-se às coisas. Um processo de reificação faz que os homens, sob o olhar especular, se tornem objetos indistintos, sem individualidade alguma, compactados na massa, na turba negra que se comprime nas paisagens, nas praças, nos cafés, realizando o ritual da mesmice. Assim, o cidadão exemplar corta a cidade, cumprindo a cerimônia de todos os dias: sua meta é o espaço indiferenciado do trabalho, o extremo oposto de um outro local indiferenciado: o lar. (GOMES, 1989, p.140).

Para o cidadão alienado das cidades, tragado pelo frêmito da urbe, o caminhar é mera rota, um sentido pré-estabelecido. A finalidade desse caminheiro é a chegada, jamais o itinerário. O caminho até o ponto almejado é invisível. Nada lhe interessa nesse percurso, ele apenas vê o que virá, aquilo que o espera na paragem desejada. Para esse homem, a vida perde o sentido de aventura. Não há nenhum mistério a esperá-lo nas esquinas. O inusitado é-lhe impossível. Tudo é monotonia, tudo é tédio para esse mero utilitário do mundo, pois para ele estar parado é muito mais importante que caminhar.

A esse homem em perpétua pressa, Álvaro Cardoso Gomes antepõe, com certo humor, a figura do jóquei da tartaruga, para quem a cidade é cenário lírico, lugar onde o olhar é inteiramente paixão e aventura:

O jóquei da tartaruga, pelo contrário, deixa-se levar pelo ritmo do seu corcel, que se desloca lentamente ou imprevisivelmente pára ante um acontecimento. Mas a corrida não tem um fim: a finalidade da caminhada está na própria caminhada. O jóquei não vai a lugar algum e, mesmo quando se dirige a um local específico, quer antes gozar do espetáculo variado que a cidade lhe oferece. A lentidão justifica-se como um meio de se operar a transgressão das regras de comportamento burguesas, e como meio de os seres e a paisagem adquirirem individualidade aos olhos do flâneur. Inverte-se, portanto, a relação entre sujeito e espaço: o homem está mais a serviço de um cenário que o constrange. O cenário é que o serve. Mais ainda: o andar por andar configura a atividade prazerosa, contrária ao útil. O contraste entre o caminhar apressado e o caminhar lento torna-se mais evidente, quando se opera numa grande metrópole, que passa por transformações ao industrializar-se. Máquinas gritam sob a força do vapor, êmbolos, rodas, engrenagens e polias, as ruas enchem-se de veículos, multidões deslocam-se, apressadas. Contra a corrente, obstando a passagem dos cidadãos, a passo lento, passeia o jóquei da tartaruga, os olhos abertos para o espetáculo do mundo... (GOMES, 1989, p.140).

Sobre esse comportamento do jóquei da tartaruga que caminha, despreocupadamente, pelas ruas da metrópole absorvendo os encantamentos que o cenário urbano lhe proporciona, Alexandre Bonafim Felizardo comenta:

Para o flâneur, esse jóquei a cavalgar sobre uma tartaruga, o mundo é uma presença. Os objetos causam-lhe estupor, pois o desejo irradia-lhe por todo o corpo e o corpo todo comemora o olhar. Ele é um verdadeiro espectador do que existe, pois o visto toma as proporções de um espetáculo. O ver é, para ele, banquete farto. Daí a paixão que o atíça a caminhar. (BONAFIM, 2010, s.p²).

Walter Benjamin também comenta o ritmo dessa caminhada que homenageia o ato de andar e o de perceber as coisas:

Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado o flâneur deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo do caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. (2000, p. 50 – 51).

O flâneur, portanto, é um combatente a rejeitar o mundo caduco da industrialização. Ele percebe o mundo de forma íntegra, totalizante, pois ante seu olhar a divisão do trabalho não existe. O homem é, para ele, totalidade, ser. Na monotonia de seus lentos passos esboça-se o desejo pela liberdade do ser humano. Enfim, o flâneur é, antes de tudo, um revolucionário que desafia as ordens estabelecidas, os preceitos de uma sociedade cada vez mais individualista. No poema, *Marinheiro sem mar*, de Sophia, para o marinheiro que se desintegrou do seu reino original, o mar, o caminhar pelas ruas, da metrópole, é angustiante, pois ele vive os reflexos das transformações ocorridas no espaço metropolitano promovidas pelo processo de industrialização e urbanização que influencia, diretamente, nas suas relações interpessoais, o aliena e o aprisiona nas malhas do individualismo e das mazelas sociais. Nesse poema, o eu poético acompanha o marinheiro e relata o seu itinerário e o modo como ele caminha:

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

Porque ele tem um navio mas sem mastros
Porque o mar secou
Porque o destino apagou
O seu nome dos astros
Porque o seu caminho foi perdido
O seu triunfo vendido

² Trecho retirado da dissertação que deu origem ao livro.

E ele tem as mãos pesadas de desastres
(ANDRESEN, 2001, p. 50-51).

Assim sendo, diante da expressividade lírica da figura do *flâneur* como representação das experiências vividas pelo homem moderno na metrópole e da perspectiva moderna de o poeta transpor os fatos do cotidiano, metaforicamente, para a poesia, Charles Baudelaire nos revela o seu comportamento e o conhecimento que tem em relação ao espaço da cidade. Nesta condição Walter Benjamin compara o *flâneur* a um detetive, pois como esse, o *flâneur* observa, atentamente, todos os detalhes ao seu redor, captando com o seu interesse os pequenos acontecimentos da vida citadina:

A figura do flâneur prenuncia a do detetive. O flâneur devia procurar uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita. (BENJAMIN, 2009, p. 485).

Assim, o poeta moderno torna-se um detetive à procura de qualquer fato do cotidiano, tudo se torna matéria prima para a sua curiosidade: “os paralelepípedos, as sarjetas e calçadas, os cafés e bares, os luminosos, as esquinas sujas e ao mesmo tempo glamorosas. Os mais diversos tipos tornam-se atores de uma peça tramada pela sua observação: o bancário, o padeiro, o feirante, o mendigo, o vagabundo, todo habitante torna-se o foco da sua arrebatada curiosidade.” (BENJAMIN, 2000, P. 38). Diante dessa constante busca do poeta por detalhes do cotidiano como matéria prima de seus poemas, Alexandre Bonafim Felizardo afirma:

Erradio, como um pária a percorrer um caminho infindo, o *flâneur* empreende uma busca incessante do inusitado e da surpresa. Essa atitude de constante procura é, na verdade, a postura adotada pelo próprio poeta, que sempre deseja o flagrante: o fato, o objeto, as coisas miúdas imersas no fluxo do cotidiano, capazes de se transformar no assunto da própria poesia. Dessa forma, em cada esquina, em cada rua, a magia e a poesia podem aflorar, subitamente, promovendo, em meio à vida poética da cidade, um instante de iluminação. Nesse sentido, os encontros fortuitos, casuais, são de suma importância para a vivência desse caçador de epifanias. A aparição fascinante de uma mulher, o riso de um passageiro distraído em meio à multidão, uma criança que caminha de mãos dadas com sua mãe, são presenças capazes de resguardar a vida do ritmo atroz da metrópole, ritmo esse que, muitas vezes, despersonaliza e massifica o homem. Nesse sentido, a poesia de Baudelaire afina-se com a poética da modernidade, para a qual a

paisagem alucinante da urbe é o palco para as revoluções da arte e do pensamento ocidentais. (BONAFIM, 2010, s.p³).

Dessa forma, a cidade torna-se o ambiente do *flâneur*. Ele caminha pelas ruas e sente-se à vontade, vive uma relação de intimidade com o cenário que o rodeia, ele é o homem da multidão. Semelhante a um detetive, seu olhar vigilante aguça seus sentidos e investiga na multidão as singularidades dos transeuntes em busca de suas particularidades mais íntimas para abstrair deles seu caráter distinto, como afirma Walter Benjamim sobre essa relação de intimidade entre o *flâneur* e o espaço urbano:

O flâneur representa o arauto do mercado. Nesta qualidade ele é ao mesmo tempo o explorador da multidão. A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que ele se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir de seu exterior, de tê-lo reconhecido em todas as dobras de sua alma. (2009, p. 62)

Qualquer detalhe na rua é objeto da curiosidade, do interesse do flâneur, pois ele embrenha-se na multidão à procura de um lenitivo que seja sinônimo de bem-estar e tranquilidade tal qual o cenário de um quarto. Dessa forma a vida do artista-cidadão divide-se entre atitudes comuns e pragmáticas de acordo com as exigências da sociedade e o seu íntimo cheio de questionamentos e solidão. Conforme afirma Júlio Pimentel Pinto, isso só foi possível porque uma nova sensibilidade despontou:

Lugar de tensões dos mais distintos teores, a cidade provoca a busca incessante de identificações, permite o constatar das perdas e das interferências no cotidiano. As leis e convenções tradicionais precisam ser refeitas; a cidade exige, agora, um outro aparato de sensibilidade e percepção, adequado aos imperativos do ser moderno e associado à experiência dúbia: objetiva, pela conexão com os dados tecnológicos que fazem viver a velocidade e simultaneidade de tempos e que criam novos ritmos para uma sociedade marcada pelo poder de produzir/reproduzir em escala gigantesca; subjetiva, pela necessidade de uma ação que é quase sempre interior a quem ensaia compreender a nova população da urbe. (1998, p. 111 – 112)

Sobre este aspecto dúbio vivido pelo homem moderno que necessita incessantemente se identificar e se adaptar a esse novo cenário metropolitano com suas modificações e interferências cotidianas, Sebastião Uchoa Leite, em sua obra **Crítica de ouvido**, discute a temática da metrópole a partir da visão poética de vários poetas que a abordaram em suas obras, estabelecendo uma analogia entre

³Trecho retirado da dissertação que deu origem ao livro.

eles e a relação deles com o espaço citadino. Sebastião Uchoa comenta sobre o poeta François Villon, um predecessor distante de Charles Baudelaire, da segunda metade do século XV, que em sua poesia retrata uma Paris medieval, o qual Uchoa assim define:

“François Villon é este poeta distante, que “viu” a cidade medieval justamente através de seus habitantes e seus costumes. Para ele, a cidade se vê através de certos personagens emblemáticos da sua vida e de certos espaços que ele privilegia particularmente, como as tavernas, cujos nomes, reais ou inventados que sejam, são simbólicos de um “estilo de época” dos seus aspectos pitorescos e humorísticos. (2003, p. 15).

François Villon, assim como Baudelaire, prefere os perfis sociais considerados inferiores, o uso da linguagem coloquial das mulheres parisienses, indiferentemente, dos estratos a que pertencem e cenários que suscitam o tumulto, a agitação da metrópole. Embora tenham vivido em épocas distintas e em contextos diferentes a visão de ambos, em relação à cidade de Paris, se assemelha, pois, ela tem espaços definidos no sentido toponímico e também daqueles que a ocupam. Enquanto em Villon, século XV há uma visão cristalizada, em Baudelaire, século XIX, a cidade tende a se conduzir ao século XX, mantendo assim uma relação entre o espaço e os agentes, seja em manutenção ou transformação do *status quo* que se percebe pela crítica ao *locus adversus*.

Sebastião Uchoa comenta também sobre a Londres de T.S. Eliot que o autor diz ser: “a Londres da fantasmagoria, que pertence a uma visão mítica da realidade, tal como a Paris que representou o pós-romântico Baudelaire [...], mas já com um pé avançado na modernidade.” (2003, p. 25). Em sua obra Eliot revela uma visão da ruína da cidade como alegoria de um paraíso subjetivo, mas ao caminhar pela multidão retrata o cotidiano da cidade, seus habitantes, lugares e ruídos, tornando a cidade antes mítica em antimítica,” como afirma Uchoa: “é a Londres coloquial urbana do Eliot laforguiano dos inícios.”, (2003, p. 26) o *locus adversus* eliotiano se faz notar assim como a exaltação futurista das metrópoles e da modernidade em muitos poetas europeus como o alemão Ernest Stadler com sua ótica sombria da cidade onde predomina a pobreza e a desordem.

Essas visões urbanas das metrópoles e seus habitantes não podem ser interpretadas como ideologia de um poeta que se restringe a um tempo ou espaço. Elas, às vezes, são bem distintas ou se assemelham, estabelecendo assim uma relação entre poetas e metrópoles em contextos diversos. No entanto, pode-se

perceber em autores como Oliverio Girondo e Jorge Luis Borges, embora poetas argentinos modernos, visões diferentes da mesma Buenos Aires. Enquanto em Girondo percebe-se uma visão mais concreta da cidade, em Jorge Luis Borges há uma visão mais memorialista. E assim, Sebastião Uchoa Leite define essa relação entre os dois:

(Até certo ponto, trilhas antagônicas podem supor uma intermediação, uma terceira posição, como é o caso do par contraposto Borges e Girondo: a visão de pura subjetividade, de certo modo nostálgica e conservadora do primeiro pólo, à qual se antepõe a visão objetiva, voltada decididamente para os objetos da cidade, projetada para o futuro. (UCHOA, 2003, p.35).

Assim, pela representação poética, a metrópole, com seus personagens, cenários e costumes tornam-se temática da literatura moderna em especial na poesia e se revela múltipla e desordenada em consequência das constantes mudanças ocorridas, dessa forma ela se constrói e se reconstrói, sobrepondo-se em forma de palimpsesto, tornando-se uma espécie de código enigma em que o artista tenta decodificá-la. Apesar de querer decifrar tais enigmas da cidade e reconstruí-la, o artista está fadado ao fracasso, pois sua reconstrução na íntegra não é possível. A cada tentativa de escrita da metrópole ocorrerá uma superposição, tornando-se assim a cidade um código indecifrável, que Renato Cordeiro Gomes assim define:

A cidade descentrada, labiríntica, babélica – da desorientação dos sentidos –, que não se deixa ler. As formas foram esgotadas; diluíram-se as redes de ralações que as engendram; são retículos sem início nem fim, sua armadura desmoronou-se. (1994, p. 53).

As metrópoles são um modelo reproduzido pelo capitalismo e modernidade, e na impossibilidade de lê-las em sua totalidade, chega-se à conclusão de que todas são semelhantes e que cabe ao homem resignar-se diante do horror promovido pelo progresso, ou tentar encontrar em meio a elas caminhos, que serão na verdade numa busca permanente de oásis em meio ao inferno. As cidades modernas tornam-se um labirinto no qual o homem se vê preso, pois este não é uma trilha que o conduz ao centro e sim marca de dispersão, vitória do material sobre o espiritual. Condição essa do homem moderno que Renato Cordeiro Gomes explicita:

O homem citadino é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas. Não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos e continua a preencher grandes áreas que gravitam em torno desses centros. A partir da Revolução Industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das “cidades” e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em

movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. (1994, p. 64).

Assim, a metrópole, que se encontra em constantes mudanças, torna-se cada vez mais fragmentada e descontínua, desta forma prepondera a atividade visual como meio de compreensão das transformações sucessivas, da condição caótica em que ela se encontra, por isso, Renato Cordeiro Gomes a tematiza com a metáfora do caleidoscópio para reconstruí-la a partir dos seus fragmentos que se alteram e alternam-se sucessivamente. Dessa forma:

Essas metáforas dos átomos isolados e conflitantes e do inferno projetam-se ainda na imagem da grande cidade – confusão, esfacelamento da comunidade, não-comunicação, individualidade exacerbada, indiferença – lida como Babel, o caos urbano original, que parece materializar-se nas megalópoles de hoje. (Gomes, 1994, p. 78).

Na busca de dar sentido a essa nova realidade da metrópole que iniciou um processo de transformações social, econômica, científica e tecnológica desde a segunda metade do século XIX tornando-se assim espaço de individualidade e indiferença social que os escritores tentam compreender, transformando todas essas mudanças em arte.

Em seu livro, **Estrutura da Lírica Moderna**, Hugo Friedrich compara o comportamento de Arthur Rimbaud ao de Baudelaire no que concerne à modernidade e afirma, “É dúplice como o de Baudelaire: aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e ‘negra’”. (1991, p. 66), e dessa forma, o espaço citadino é na poesia de Rimbaud, “de uma potência grandiosa que transfere a cidade de sonho de Baudelaire ao “superdimensional.” (FRIEDRICH, 1991, p. 66). Sobre este aspecto, os poemas que se destacam são os intitulados *Ville* e *Villes*, neles as imagens da cidade são ilógicas e aglomeradas e segundo Hugo Friedrich:

criam cidades da fantasia ou do futuro, superando todos os tempos, invertendo toda ordem espacial; as massas estão em movimento, ressoam e bramem; o real e o irreal se cruzam; [...] tais cidades repeliram tudo o que é familiar, aí não existe qualquer monumento ao devaneio, nenhum dos milhões de homens conhece o outro e contudo a vida de um está sujeita à mesma coação uniforme como a de todos os outros; fantasmas são estes homens, de carvão é sua sombra dos bosques e sua noite de verão; morre-se sem lágrimas, ama-se sem esperança e “um crime encantador geme no lodo das ruas”. (1991, p. 66).

Por assim ser, torna-se difícil compreender a complexidade dessas imagens, nelas não se encontra nenhum sentido de tranquilidade, pois sua essência é a confusão, o caos que não são determinados pela racionalidade, mas sim pelos sentidos; percebem-se, nessas imagens, tanto fundamentos materiais quanto espirituais e os horrores que predominam na modernização da metrópole.

É neste cenário das grandes cidades, marcadas pelas transformações advindas do progresso tecnológico e industrial, sobre o qual Júlio Pimentel Pinto afirma: “a cidade exige um novo aparato de percepção e sensibilidade, adequado aos imperativos do ser moderno”, (1998, p. 111 – 112), que surge a necessidade de o poeta analisar criticamente o comportamento social do homem e realizar o que Jorge Schwartz (1984, p. 105-106) percebeu como estilo semelhante entre os poetas modernos, “transformar a cidade em metáfora”.

Em função dessa perspectiva moderna de o poeta transpor os fatos do cotidiano, metaforicamente, para a poesia, ele caminha pelas ruas da cidade contemplando e absorvendo por meio de sua percepção e sensibilidade o espaço e as personagens, e encontra no cenário metropolitano a matéria prima para compor os seus versos. E assim, pela *mimesis*, constrói na poesia, sob a sua ótica, uma representação do mundo real.

Dessa forma, nota-se que a metrópole e todo o complexo processo de industrialização e urbanização ocorridos com o advento da modernidade sucedeu de forma semelhante em diversos países, tornando-se assim uma temática recorrente na poesia moderna. Porém, a visão da paisagem urbana e de seus habitantes pela poesia pode se distinguir, uma vez que, sob a perspectiva do poeta o cenário urbano pode ser uma representação do *locus amoenus*, como se pode ressaltar na poesia de Baudelaire, ou no *locus adversus* como na poesia de T. S. Eliot e na poesia de Sophia.

Ressaltamos que na poesia da autora, a cidade é vista numa perspectiva negativa no que diz respeito à metrópole quando essa é sinônima de tumulto e caos promovidos pelo capitalismo que provoca o crescimento desordenado, a exploração do proletariado, a desigualdade e a injustiça social. Neste espaço, o eu lírico é um ser incompleto, angustiado e desintegrado socialmente que caminha e a cada movimento capta, pela observação, flashes da vida angustiante que o espaço

metropolitano lhe provoca. Por não se identificar neste cenário urbano, o eu poético vive em busca de refúgio e alento, como no poema “Nocturno da graça:

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.
 (ANDRESEN, 1999, p. 79-80).

Nessa estrofe, percebemos um eu lírico que encontra refúgio no jardim, pois ele está em contato com elementos da natureza e protegido do tumulto das ruas. Na poesia de Sophia é recorrente esta circunstância em que a cidade, locus adversus, está em oposição ao jardim que simboliza em meio ao cenário urbano o espaço natural, locus amoenus, que configura a antítese metrópole/ cidade tradicional, a vida harmoniosa em que o ritmo lento e os laços afetivos cedem lugar à agitação do cenário metropolitano, pelo qual o eu sente adversidade, como se percebe nos seguintes versos do poema *Nocturno da graça*:

“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
 Ciclopes alucinados.”
 (ANDRESEN, 1999, p. 79-80).

Nos versos dessa estrofe, surgem fragmentos do cenário urbano absorvido pelo olhar do eu poético que funciona tal qual a um caleidoscópio que a cada movimento capta cenas do cotidiano. Pelos fragmentos que constituem o cenário citadino no poema, notamos lugares que denotam tumulto, aglomeração, agitação e o caos das ruas, “Ruas densas de gritos abafados/Viragens chiadas dos carros/Ciclopes alucinados”. Percebemos nesses versos não apenas uma mera descrição da metrópole, mas a representação da geometria e das experiências vividas pelos seus habitantes na tentativa de construção total do que é a vida moderna na cidade grande, uma vez que tanto o espaço e o homem são fragmentados. Diante de toda essa desordem, vivenciada no espaço citadino, o eu lírico estabelece um sentimento de adversidade pela vida angustiante que tem na metrópole, no seguinte verso da última estrofe do poema, “Sozinha estou contra a

cidade alheia.”. Em função dessa adversidade, da perda de sua identidade, da necessidade de encontrar a sua essência, a sua inteireza e completude o eu poético está constantemente em busca do seu eu real, “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.”, poema: Há cidades acesas (ANDRESEN, 2001, p. 64).

Entendemos assim, que ocorre na poesia de Sophia um procedimento estético literário semelhante ao de Charles Baudelaire dentre outros poetas da modernidade, em que, por intermédio do eu poético, o flâneur, a poeta compõe seus versos na tentativa de representar a complexidade, o emaranhado, o labirinto em que se tornou a metrópole com o processo de industrialização e urbanização, com o desenvolvimento científico, tecnológico e industrial sob a sua perspectiva, Sobre esse aspecto da poesia de Sophia, Estela Pinto Ribeiro Lamas comenta:

Como Baudelaire, Sophia deixa que as monstruosidades do homem entrem na sua poesia; Sophia não esconde a miséria humana porque se acha no dever de denunciar – não a troca por sonhos ou quimeras, mas deixa-a surgir par a par com o esplendor da natureza. Sophia mostra-se inteira como Baudelaire se mostrou, aceitando partilhar com os seus semelhantes a consciência do mal que se instaurou e que é preciso banir. (LAMAS, 1998, p. 125).

Assim, ela intenta, pelo olhar observador do eu lírico, apreender os sentidos múltiplos que a cidade labiríntica apresenta para exprimir a tensão entre a arquitetura da cidade e as vivências do homem citadino, com o intuito de construir possíveis leituras e articular a descontinuidade do discurso da cidade. A poeta utiliza da linguagem metafórica como uma possível estratégia para dar sentido e significado à ilegibilidade do espaço urbano, como afirma Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 24) “O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”, ou seja, é pelo olhar imanente do eu poético que Sophia representa na poesia o conhecimento que tem, as suas experiências e a sua perspectiva do espaço metropolitano.

2. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, A POETA DA CLARIDADE E DA BUSCA DO REAL

A poeta Sophia de Mello Breyner Andresen nascida no Porto, em Portugal, em 1919, despertou o gosto pela poesia desde a sua infância antes mesmo de saber a ler. Assim a poeta conhece a poesia por intermédio da palavra oral. Tal experiência, a poeta registra em “Arte poética V”:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado Nau Catrineta. Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura. Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si. (ANDRESEN, 1999, p.349).

Provavelmente, por causa desse contato com a arte poética, a poeta começa a escrever seus primeiros poemas quando ainda era criança e sua crença de infância sobre o ato do fazer poético torna-se o critério no procedimento de criação literária, o vazio, a despersonalização e a busca da essencialidade das coisas do mundo pela observação atenta. Sophia colaborou com a revista *Cadernos de poesia*, produziu textos para as revistas *Árvore* e *Távola Redonda* e publicou seus primeiros livros na década de 40: **Poesia**, em 1944; **Dia do Mar**, em 1947. Publicou **Coral** (1950), **No tempo dividido** (1954), **Mar Novo** (1958), **O Cristo Cigano** (1961), **Livro Sexto** (1962), **Geografia** (1967), **Dual** (1972), **O Nome das Coisas** (1977) dentre outros.

Sophia escreve poesia e reflete sobre a sua criação. Assim, surgem produções teóricas profundas de experiências adquiridas: **Poesia e realidade**, **Arte poética I**, **Arte poética II**, **Arte poética III**, **Arte poética IV**, **Arte poética V** e **Poesia e revolução**. Escreveu também ensaios para muitos jornais e revistas. Seus livros de poesia foram apontados como portadores das transformações poéticas ocorridas na literatura de Portugal na década de 50. Em 1964, recebeu o Grande Prêmio de Poesia pela Sociedade Portuguesa de Escritores pelo seu **Livro sexto**, e foi distinguida pelo prêmio Rainha Sophia em 2003.

De acordo com Márcia Barbosa (2001, p. 23-24), Sophia, antes mesmo de se tornar poeta, como leitora, teve contato com o poema de Manuel Bandeira “Balada

das três mulheres do sabonete Araxá”, o qual a autora lia em voz alta e que exerceu de imediato um verdadeiro fascínio sobre ela. Em especial, chamou-lhe a atenção a plasticidade dada por Bandeira ao poema e as palavras, de forma que as personagens do texto passam a fazer parte do cotidiano da, ainda, leitora. A poesia do autor propiciou à Sophia tal influência que, futuramente, a poeta dedica-lhe um poema intitulado “Manuel Bandeira” com o qual estabelece um diálogo metalinguístico, rendendo ao poeta a sua homenagem e reverência, fazendo menção direta ao então poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”:

Tempo antigo lembrança demorada
 Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira
 Quando
 Me sentava nos bancos pintados de fresco
 E no junho inquieto e transparente
 As três mulheres do sabonete Araxá
 Me acompanhavam
 Tão visíveis
 Que um electrico amarelo as decepava
 Estes poemas caminharam comigo e com a brisa
 Nos passeados campos da minha juventude
 Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
 E foram parte do tempo respirado

(ANDRESEN, 1999, P. 78 – 79).

Podemos entender que a poesia de Bandeira não só despertou o gosto pela poesia da jovem leitora, mas a marcou literariamente, proporcionando-lhe suporte, tranquilidade, completude e liberdade artística, pois seus poemas têm marcas visíveis de intertextualidade com a poesia de Bandeira como afirma Márcia Barbosa:

Como uma formula mágica, os poemas de Bandeira ditos por Sophia projetam na memória da autora cenas já vividas. Assim, essas se tornam, mais uma vez, tão visíveis quanto “as três mulheres do sabonete de Araxá” e tão audíveis quanto ao “trem de ferro” que atravessa outro texto do escritor brasileiro e vem a ser citado por Sophia em “Manuel Bandeira”. Tudo isso demonstra que as composições de Bandeira, companhia e acalanto para a jovem leitora, assumem, no universo daquela que se fez adulta, uma nova função: a de presentificar os instantes perdidos e transformá-los, então, no “antigo jovem tempo”. (2001, p. 24).

A criança que teve seu primeiro contato com a poesia pela expressão oral torna-se uma jovem leitora que se envolve e se encanta com a poesia de Manuel Bandeira e a recita em voz alta, ressaltando a poesia pela sonoridade presente nos versos. Dessa forma, a jovem leitora já principia um dos mais importantes recursos da sua futura poesia, a musicalidade das palavras pronunciadas por inteiras, sílaba por sílaba, enfatizando sons e imagens presentes nelas. Podemos perceber esse

traço da sua poesia no poema *Pátria* no qual a poeta pronuncia vagarosamente palavra por palavra, apreciando a matéria prima, sensível de que é constituído o texto poético, explorando o potencial sonoro de cada uma e evocando no espaço do texto as imagens das coisas nomeadas:

[...] Pedra rio vento casa
Pranto dia canto alento
Espaço raiz e água
Ó minha pátria e meu centro
(ANDRESEN, 1999, p. 141).

Como podemos notar tanto as palavras quanto as coisas nomeadas nos versos não são escolhidos pela sua beleza estética, mas pela sua beleza poética e pela sua representatividade do real na tessitura do poema. A relevância dada por Sophia à escolha das palavras pelo seu poder poético, as imagens evocadas por elas e a exploração dos recursos de musicalidade em seus versos fazem com que a lírica da poeta dialogue com a poesia de Camões, como afirma Márcia Barbosa:

[...] a autora povoa seus textos de ressonâncias e faz soar cada sílaba individualmente, não movida pelo mero propósito de imitar o escritor quinhentista que tanto admira, ou pelo desejo de conferir beleza estética a seus versos. Ela pretende captar as vibrações do divino presentes no mundo e vê, nos procedimentos que adota, a capacidade de mimetizar e apreender tais manifestações. Nessa trilha, depara-se com Camões. (BARBOSA, 2001, p. 49).

Desses contatos, com a poesia de outros autores, surge a poeta Sophia para quem a poesia torna-se a expressão de um mundo real, o contato com as vozes e as imagens. Segundo Márcia Barbosa, “Sophia também reconhece a importância que a visão, de um lado, e a audição e o canto, de outro, adquirem em suas próprias composições. Tais elementos já se fazem presentes na primeira etapa do processo criativo da autora – o momento que precede e anuncia a escrita do texto”. (BARBOSA, 2001, p. 31). Em seus poemas, notamos o anseio por uma vida real, concreta, absoluta em perfeita harmonia com a natureza, em que o ser possa viver em plenitude e justeza com o cosmos e não uma vida idealizada. Essa busca por uma relação íntima do eu com o real concreto se presentifica em “Arte poética – II” onde a autora conclui:

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 fala não de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra de muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas,

respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (ANDRESEN, 1999, p. 95).

A obra de Sophia é marcada pela obstinação do encontro do ser com o real, “Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco”, “E este é o meu ofício de poeta para a construção do mundo” (ANDRESEN, 1999, p. 238). Em sua poesia, nota-se a predominância do uso da razão como forma de obter o conhecimento do mundo real e do próprio ser em si diante do universo e do próprio homem. Para tanto, a poeta busca na leitura das obras de outros artistas, tanto na poesia como em outras manifestações artísticas, estabelecer diálogo para que as suas convicções poéticas se evidenciem e se fortaleçam e que ela possa distinguir com maior clareza as suas preferências e o seu jeito particular de apreender as coisas, como podemos citar a arte plástica da pintora Maria Helena Vieira da Silva, Camões, Cesário Verde, Fernando Pessoa dentre outros, ou seja, a autora ao realizar a leitura atenta das obras alheias certifica seus desejos, postura e técnicas.

Essas observações realizadas, pela poeta, no que se refere à arte e ao processo de criação dos mais diversos artistas, influencia direta ou indiretamente na escrita de seus poemas. Suas crenças e objetivos são em diversas ocasiões renovadas, como se pode notar no poema “Eras bela”. Nele o eu-lírico faz a descrição da ação realizada pela pintura de Mantegna:

Eras bela como a pintura de Mantegna
Onde cada coisa mostra a nítida atenção
Do olhar soletrando a eternidade
Eras bela como a pintura de Mantegna
Decifrando a escrita da ressurreição
(ANDRESEN, 1999, p. 105).

No texto, nota-se o diálogo da poesia da autora com a pintura do artista, pois o olhar perscrutador do eu lírico percebe o detalhamento das coisas do mundo presentes na tela, tal procedimento artístico é também utilizado por Sophia, em sua poesia, como forma de integração do ser ao cosmos pela consubstanciação das coisas do mundo. Sobre esse aspecto, evidencia-se o lugar de destaque do olhar imanente, característica da obra de Sophia e percebe-se a influência das artes plásticas na poesia da autora. Entendemos que essa intertextualidade propõe uma relação entre a arte literária e a arte plástica, ou ainda, entre o ato do fazer poético com o labor do artesão plástico e tenha origem nas leituras que a poeta realiza com o intuito de reiterar suas crenças.

Segundo a autora, no quadro de Mantegna, “cada coisa mostra a nítida atenção / Do olhar soletrando a eternidade”. Esses versos revelam que assim como na pintura do artista, há na poesia de Sophia a busca de uma relação íntima do ser com cada coisa, e essa integração acontece pela observação atenta do eu, que procura, por intermédio dos sentidos, na essência das coisas contempladas, a sua inteireza e plenitude com o universo, e assim restabelecer a aliança com o mundo que fora dividido. Por isso, a visão ocupa um lugar de grande importância na obra de Sophia.

Para visualizar a aura dos objetos, o seu esplendor, se faz necessário o apagamento da visão habitual do homem. O contato com a aura dos objetos transporta o eu para um mundo que pede outros termos, por isso o uso das palavras escolhidas pelo seu poder poético para exprimir com precisão, na obra da poeta, a essência dos objetos. Essa união do ser com o mundo real, “ressurreição” é construída na tessitura do poema pelas palavras exatas, resignificadas pela linguagem metafórica e revelam a visão que o eu tem do mundo e sua relação com as coisas nomeadas e com o real: Esse critério adotado pela autora na escolha das palavras que constituirão o poema está expresso em “Arte poética II”:

Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra” é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. (ANDRESEN, 1999, p. 95 – 96).

Essa crença da poeta de que a religação do ser com o mundo dividido fundamenta-se no conhecimento e inteiração com as coisas, também se faz presente em “Arte poética I”:

Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. [...] O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece. [...] Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa. (ANDRESEN, 1999, p. 94).

Essa obstinação pela busca do real, pelo conhecimento absoluto das coisas como forma de construção de um mundo concreto, numa forma justa, pelo processo

de criação poética, leva-nos a entender que assim como Sophia encontra nas leituras de diversos artistas a possibilidade de se aproximar, ampliar e aprimorar seus conhecimentos, ela pretende, ao construir os seus versos, proporcionar aos homens, leitores de seus poemas, a mesma fascinação e encantamento pela poesia como ela própria experimentou e, conseqüentemente, a oportunidade de encontro com o real concreto.

Dessa forma, a autora ensina aos homens, ou enseja ensinar, pela criação poética, aquilo que ela apreendeu com a leitura atenta das obras de seus companheiros “Pois convém tornar claro o coração do homem” (ANDRESEN, 1999, p. 109), que se faz necessário, buscar pela, observação, a essência do ser, sua relação com a natureza e a sua integração com o universo, “para isso, é necessário levá-lo a sensibilizar-se cada vez mais diante do esplendor e do sofrimento do mundo.” (BARBOSA, 2001, p. 33) que é possível existir um mundo onde impera a justiça e, no qual, ele possa restabelecer a sua aliança com as coisas do mundo e viver em plenitude. Nesse sentido, Estela Pinto Ribeiro Lamas faz referência a Guilherme de Torre que afirma: “Como Lautréamont, Sophia canta o mal, canta o desespero da raça humana para [...] oprimir o leitor e obrigá-lo a desejar o bem como remédio [...]” (LAMAS, 1998, p. 113), a autora cita também uma afirmação da própria Sophia: “Compete à poesia, que é por natureza liberdade e libertação inspirar e profetizar todos os caminhos da desalienação”. (LAMAS, 1998, P. 113). Entendemos assim que para a poeta a poesia tem a função de desocultar, aos olhos dos homens, pela representação poética, aquilo que a visão comum humana não é capaz de apreender, dessa forma, segundo Estela Pinto Ribeiro Lamas, em sua poesia:

Sophia alerta-nos, pois, para uma urgente reação; pela ascese interior, o homem poderá purificar-se da vileza que o avilta e procurar a totalidade do seu ser – a sua inteireza – pela simbiose com o cosmos, o encontro com o ser na vastidão do universo, mas não se deixando fascinar pela essência, procurando reunir sempre existência e essência, procurando “o coincidir do estar e do ser”, não pairando qual super-homem acima dos seus semelhantes, livre das grades e dos meandros babilônicos da sociedade, mas consciente desse estado social Cantar sem parar, Cantar sempre até que todos os semelhantes encontrem a libertação, se purifiquem no seu interior e consigam, à sua semelhança, a inteireza – “o coincidir do estar e do ser”. (LAMAS, 1998, 113).

Entendemos que, em sua poesia, Sophia denuncia a vileza humana, pois para por fim ao caos urbano e instaurar a paz social se faz necessário que o homem

e a sociedade sejam depurados. Nessa perspectiva, podemos dizer que a poesia da autora é revolucionária, pois pretende combater a desordem criada pelo próprio homem propondo-lhe pelo conhecimento a verdade, a transfiguração do real e a inteireza do homem com o cosmos. É sobre esse aspecto que percebemos a presença da claridade na poesia da autora, pois entendemos que quando em seu verso ela deseja “[...] tornar claro o coração do homem” (ANDRESEN, 1999, p. 109) presentifica-se a sua crença de que pela poesia é possível construir o mundo real, despertando a consciência do homem e sensibilizando-o para a necessidade de desalienar-se e libertar-se das amarras que o aprisiona no emaranhado urbano e nas suas complexas relações sociais e partir em busca desse mundo como está expresso no poema *Ressurgiremos* do livro **Obra poética II**:

Ressurgiremos

Ressurgiremos ainda sob os muros de Cinossos
E em Delphos centro do mundo
Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta

Ressurgiremos ali onde as palavras
São o nome das coisas
E onde são claros e vivos os contornos
Na aguda luz de Creta

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
São o reino do homem
Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
Na luz limpa de Creta

Pois convém tornar claro o coração do homem
E erguer a negra exatidão da cruz
Na luz branca de Creta
(ANDRESEN, 1999, p. 109).

Pela anáfora, “ressurgiremos” a poeta reitera o sentido do título e intensifica o desejo do sujeito poético de ressurgir na Grécia que simboliza a origem do mundo e expressa a sua crença na existência de um mundo real, claro e límpido. Nos muros de Cinossos, em Delphos e na luz de Creta o homem pode reencontrar consigo mesmo pela integração com as coisas do mundo, pois “ali onde as palavras/ são o nome das coisas/ ali onde pedra estrela e tempo/ são o reino do homem”, revelam o espetáculo e simbolizam o esplendor do mundo real oferecido ao homem que, pelo olhar atento e observador, “olhar para a terra de frente”, integra-se com as coisas do mundo, e assim “Na dura luz de Creta/ Na aguda luz de Creta/ Na luz limpa de Creta/ Na luz branca de Creta” se depura pela claridade da cidade, se liberta da

“negra exactidão da cruz”, que simboliza todas as mazelas humanas e se consubstancia com o cosmos.

A claridade, a luz presente nesse poema também se encontra em outros poemas como, *Algarve* “A luz mais que pura” (1999, p. 95), *As cigarras* “A luz persegue cada coisa até” (1999, p. 96), *Reino* “Reino de silêncio luz e pedra/ [...] / Coluna de sal e círculo de luz” (1999, p. 99). Podemos assim entender que Sophia em sua poesia almeja a claridade como forma de dissipar os véus para que o homem, pelo sentido da visão, se integre aos elementos naturais e assim, pelo conhecimento das coisas, alcance a sua depuração, a sua libertação, a sua salvação dos males do mundo pela interação e integração com o universo.

Sobre a relação e interação entre a poesia da autora e o seu público leitor Márcia Barbosa afirma que:

O espaço do poema lembra um altar e também o palco de um teatro “à hora da representação”. O leitor é chamado a subir no tablado e comportar-se como a um ator, interpretando o texto. Porém o seu itinerário não termina aí. Se o destinatário devolve o poema ao mundo, a recíproca é verdadeira. Os versos de Sophia pedem ao leitor que este adote frente à vida concreta uma postura igualmente ativa. (BARBOSA, 2001, p. 37).

Nessa perspectiva de a poesia envolver e influenciar, direta ou indiretamente, nas atitudes do homem mediante à vida concreta, podemos entender que para Sophia a arte é louvor e protesto, como conclui a própria autora no texto de abertura do livro **Obra poética I** sem título, “Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.” (ANDRESEN, 2001, p. 7). Assim entendemos que a autora, diante da beleza e do encanto do mundo, faz da sua arte um louvor, no entanto, em consequência das injustiças e dos sofrimentos indigna-se e faz da arte um protesto.

Sobre esse aspecto, Sophia consubstancia a paixão pelo encantamento e pela indignação, perante o mundo, em sua poesia, com simetria e precisão. Assim, com a fórmula medida, amor e fúria a autora intenta, em sua poesia, contestar e denunciar as mazelas e injustiças sociais e, conseqüentemente, construir e louvar o mundo real, justo e pleno, como podemos constatar nos versos do poema “Pátria” (ANDRESEN, 1999, p. 141) em que o eu-lírico contrasta o “país de pedra e vento duro”, uma referência a um espaço conspurcado e hostil, com o “país de luz perfeita

e clara”, o mundo real, construído pela poeta em sua poesia, no qual o ser vive em harmonia com o cosmos.

Sophia emerge num panorama cultural estético português em que há uma diversidade de tendências literárias, o qual foi por Luís Ricardo Pereira em seu livro **Inscrição da terra** assim definido:

Por um lado, a expressão do psicologismo presenciado, aspirando a uma *literatura viva*, desvinculada de padrões políticos, preconiza e cultiva os valores da <<sinceridade>> do acto criador, da <<recriação individual do mundo>> e da <<personalidade original>> [...] Por outro lado, destaca-se o neo-realismo emergente, que constitui depois de 1930, e em que se sublinha o realismo social marxista na expressão de uma poesia militante, valorizando a função social do intelectual na denúncia das injustiças e desigualdades, de cujo conflito ético e político renasce uma amarga ironia de tom moralizante. (2003, p. 19 – 20).

Diante desse panorama cultural heterogêneo e do dilema literário extremistas, Sophia se associou a intelectuais e com eles organizaram a revista *Cadernos de poesia*. Tais intelectuais engendraram uma ação no cenário cultural português que possibilitou uma mudança tanto no que diz respeito à criação, quanto à crítica e sobremaneira à sensibilização ética. Essa ação foi a recusa de tal dilema em nome da essência da poesia como forma de superar as atitudes extremistas até então vigentes que cerceavam e condicionavam a poesia por caminhos que subalternizavam a liberdade do estético.

Sophia, embora tenha surgido nesse panorama cultural tão heterogêneo, nesse dilema artístico literário, não se alinhou a nenhuma das estéticas extremista, pois a autora não se mostra afeita a grupos literários e associações de poetas, ao contrário está associada à tendência de representar uma atitude de nitidez, entendimento e emancipação. Sobre essa particularidade da poeta, Carlos Ceia, em seu livro **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**, afirma:

A obra de Sophia é um exercício de simplicidade sobre as coisas concretas, e nada mais embaraça um crítico literário português do que uma obra que se funda no que é fácil de entender ou expressar, porque entende que a simplicidade é incriticável, desmontável ou desconstrutível. Isso obrigá-lo-ia a descer a um plano objectivo que obriga a dizer algo de facto, de acordo com aquilo que está mais perto do estar-no-mundo. (CEIA, 1996, p. 15).

Podemos entender, mediante a afirmação de Carlos Ceia, que a depuração poética e a aparente simplicidade da obra da autora seja o provável motivo do

afastamento dos críticos que vêem, na sua poesia, um grande obstáculo a ser superado no que diz respeito à análise de uma poesia, marcadamente, pelo aprimoramento do conhecimento e por uma linguagem, que embora seja constituída de palavras do cotidiano, se faz paradoxal, complexa e altamente metafórica, presentificadora do real tornando-se assim um desafio para aqueles que queiram explorar e compreender os reais sentidos e significado delas na poesia de Sophia. Esse aspecto da poesia da autora torna-se perceptível no texto “Arte poética II”: “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 com as imagens. Por isso o poema não fala duma vida ideal, mas sim duma vida concreta.” (ANDRESEN, 1999, p. 95).

A obra da poeta não está relacionada a nenhuma doutrina em especial, também não se associa a nenhum movimento literário. Segundo Carlos Ceia a própria poeta comenta sobre esse distanciamento entre sua poesia e as escolas literárias, “Tive sempre horror às modas literárias. Nunca fui neo-realista, nem surrealista, nem concretista, nenhuma dessas coisas. Penso, porém que a minha poesia actual é mais elaborada do que era inicialmente.” (CEIA, 1996, p. 26). O autor ainda acrescenta outra manifestação da poeta acerca da mesma questão, “Sempre fui muito indiferente a escolas, a modas. É evidente que há uma certa mudança, uma certa viagem. O que mudou mais é aquilo que eu peço hoje à poesia.” (CEIA, 1996, p. 26). Como se pode notar, a própria poeta não se prende às formalidades literárias que, muitas vezes, os críticos literários tentam estabelecer entre uma obra com esta ou aquela escola literária para delimitar o lugar do poeta em um determinado contexto histórico da literatura.

Entendemos, assim que para Sophia o essencial, no ato do fazer poético, é o seu comprometimento com a depuração constante da sua poesia, sem se prender ao formalismo estético literário para atender à crítica literária.

De acordo com Luís Ricardo Pereira, “Eugênio de Andrade e Sophia são os dois poetas dos mais importantes da década de 40 e poderia se pensar que a obra de ambos tivesse uma tendência ao neo-realismo” (PEREIRA, 2003, p. 21), no entanto, ele cita uma afirmação de Carlos Reis e Fernando J. B. Martinho que afirmam:

Dois dos poetas mais importantes que deram início aos seus percursos nos anos 40, Sophia de Mello Breyner Andresen (n. 1919)

e Eugênio de Andrade (n. 1923) não se incluem, todavia, nesta tendência, muito embora, como outros poetas desse período e de períodos subseqüentes, tenham dado testemunho da difícil situação do povo português sob a ditadura e ocasionalmente tenham escrito poesia de resistência. (PEREIRA, 2003, p. 21).

Embora os críticos supracitados e a própria poeta entendam a sua poesia desvinculada de grupos literários, gerações, movimentos, programas e associações de poetas, percebe-se que a poesia da autora não pode ser analisada fora do contexto dos anos 40 e conseqüentemente sem a referência aos *Cadernos de poesia*, pois de acordo com Luís Ricardo Pereira, “ambos os poetas se aliam às opções éticas protagonizadas pelos mentores da publicação dos *Cadernos de poesia*, cujo programa inicial explicitamente determina a sua tendência ecuménica”, (PEREIRA, 2003, p. 21). Os organizadores dos *Cadernos de poesia* defendiam uma poesia independente de escolas, grupos literários, estéticas, doutrinas, formulas ou programas com o lema: a poesia é uma só.

Márcia Barbosa em seu livro **Sophia Andresen leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa** ao falar sobre situar a poesia da autora no panorama da literatura portuguesa recorre à opinião da ensaísta Silvina Rodrigues Lopes que diz ser, “simultaneamente fácil e difícil” e afirma:

Os versos da escritora [...] apresentam inúmeras referências a fenômenos de ordem social e política, inclusive aos regimes discricionários implantados na Europa, nas décadas de trinta e quarenta. Tais registros, segundo a ensaísta, acabam datando a enunciação poética e, desse ângulo, é fácil localizá-la. Por outro lado, alguns fatores apontam para a dificuldade da tarefa, dentre os quais a “distância” guardada por Sophia “em relação a qualquer hipótese de escola ou movimento literário”. (BARBOSA, 2001, p. 19).

Percebemos, assim, que definir o lugar de Sophia no panorama estético literário constitui-se uma tarefa complexa e de grande responsabilidade, pois entendemos que embora a autora tenha convivido com uma gama de correntes literárias que se impunham como a revista “Presença”, a poeta “não partilha a sua imposição de uma interioridade e subjectividade subjugantes”; antes “afirma [...] a sua singularidade num movimento dessubjectivante, movimento poético de transfiguração que é paixão do exterior” (BARBOSA, 2001, p. 19). Entendemos, diante da discussão em torno de definir com precisão o lugar ocupado por Sophia na esfera literária de Portugal, que a escritora não adere às imposições estéticas da revista “Presença” e nem do programa do neo-realismo. Ela mantém-se autônoma e

obstinada no seu propósito de busca do conhecimento e do encontro com a essencialidade das coisas do mundo, da sua relação e integração absoluta com o cosmos, da representação do mundo real e, por fim produzir uma poesia universal

Nessa perspectiva de comunhão com o cosmos, de restabelecer a aliança inicial entre o homem e o universo, Sophia não evita esse encontro com o real, por isso o confronto, o enfrentamento, o olhar observador, atento, frontal para as coisas do mundo, a fim de que esse encontro se dê por completo, por inteiro, por intermédio de todos os sentidos e de todo o seu ser, como no verso do poema “Ressurgiremos”, “Ressurgiremos para olhar para a terra de frente” (ANDRESEN, 1999, p. 109). A poesia de Sophia é a visão do mundo captada e representada por palavras objetos como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas, em seu livro **Sophia de Mello Breyner Andresen da escrita ao texto**:

O poema é um círculo traçado à roda duma coisa capitada pelo olhar objectivo e atento de Sophia. A existência de Sophia está implicada na sua arte, a sua poesia implica-a na vida, a existência que a faz partilhar da vida dos outros, da vida do cosmos. A sua poesia é a visão do mundo, visão feita de palavras, palavras-objectos que Sophia manipula artisticamente, não [...] palavras escolhidas esteticamente pela beleza [...] mas escolhidas pela sua realidade, pelo seu poder poético de [...] estabelecer uma aliança [...]. (LAMAS, 1998, p. 48).

Na poesia da autora, as palavras usadas para nomear as coisas do mundo surgem no seu sentido original, puro, e assim, a poeta encontra nelas o equilíbrio, e no poema a forma de tornar absoluto o que está incompleto e torna-se cúmplice do real. Por intermédio das palavras, Sophia manifesta as suas convicções e permite que as coisas do mundo também se manifestem, culminando assim na consubstanciação do ser com o cosmos, como constatamos no poema:

Breve encontro

Este é o amor das palavras demoradas
Moradas e habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso encontro com a vida
(ANDRESEN, 1999, p. 204).

Como podemos notar, as palavras desempenham um papel primordial na relação e integração do ser com o mundo, pois registram, no poema, o encontro do ser com a vida, com a realidade, com a sua concretude e plenitude. No poema “A forma justa” do livro “**O nome das coisas**” da poeta, constata-se que o eu-lírico

entrevê, na arte literária, a possibilidade da construção desse mundo que lhe possibilitará o encontro com o real, onde viverá feliz e pleno e por isso compõe versos na tentativa de comprovar que a existência desse mundo é possível:

“Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo
Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a construção do mundo”
(ANDRESEN, 1999, p. 238).

Além da poesia, a autora dedicou-se a escrever em prosa, peças teatrais, traduções, ensaios e destacou-se como autora de contos infantis. Sobre a relevância da participação e contribuição literária da poeta, Estela Pinto Ribeiro Lamas afirma:

Sophia aparece mencionada com lugar de destaque em obras de caráter histórico, de visão panorâmica sobre a produção do nosso século. O seu lugar é, em geral ao lado de Jorge de Sena, Rui Cinatti, Natércia Freire, David Mourão Ferreira. (LAMAS, 1998, p. 16).

Em sua criação literária as temáticas mais relevantes são: a infância, a juventude, a natureza, o tempo, o mar e a cidade, esta última constitui outro motivo, frequentemente, repetido na obra da autora e representa um espaço negativo, quando alude à metrópole moderna, o mundo frio, artificial, hostil e desumanizado, contrário à natureza que simboliza a epifania.

Tornou-se uma das figuras mais representativas de uma política liberal, talvez por isso, Sophia tenha como projeto manter a arte num patamar superior ao terreno, mas que ao mesmo tempo se fizesse contra o fascismo que atormentava o seu tempo. Ou seja, a sua poesia deveria posicionar-se em um espaço que permitisse o diálogo com o homem sem que as divergências políticas e ideológicas, interferissem, ou se assemelhassem com aquilo que seria o poético.

É possível entrever em seus textos que o poeta deve exercitar a reflexão sobre o labor do artista – principalmente em época de censura – para que a arte poética seja capaz de modificar o mundo, como se constata na afirmação de Márcia Barbosa, (2001, p. 10) “Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja qualidade maior centra-se na sua capacidade de criar, a partir do cotidiano, a vivência humana individual, fazendo-a ‘interferir de modo agudo na circunstância social e política’”. Nota-se na produção poética de Sophia a constante busca por um mundo transparente, um mundo no qual sejam mantidas, em seu instante, a pureza e a beleza da arte, um mundo possível, construído na poesia, que poderá ser referência

para o homem. Ressaltamos nessa perspectiva poética de sua obra os versos do poema *Ressurgiremos*, “Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo/São o reino do homem” (ANDRESEN, 1999, p. 109), Por assim ser, Estela Pinto Ribeiro Lamas diz que:

A obra de Sophia fascina e desafia porque, na verdade, o poema surge-lhe, como ela própria o afirma fazendo parte do real, como destino, como realização, salvação, como a própria vida; ele propõe ao homem emergir da divisão, caminhar em frente. (1998, p. 15 – 16).

Nesse aspecto, é necessário ressaltar que o projeto de Sophia se fundamenta, especialmente, na demanda pela beleza e pureza da arte associadas à justiça e à justeza desta. Para tanto, é preciso que o poeta tenha autoconhecimento e assim, tornar-se conhecedor do mundo e sentir-se integrado a ele, se reconhecer parte dele, ser o homem universal. A arte é a representação particular dos sentimentos globais. Compete então ao poeta exprimir de forma tal que o sentimento expresso seja semelhante aos dos outros homens e de todos os tempos, não a sua subjetividade. Assim, o real poético, pautado pela intelectualidade torna-se universal, e como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

O poeta não é o poeta do seu tempo é, sim, o poeta de todos os tempos; não é poeta da sua terra é, sim, o poeta, cidadão do universo. Da arte emanam os valores eternos da humanidade, os valores culturais de todo o sempre; orchestra os valores culturais humanos porque a arte apela para a totalidade, para a essência e não para o particular, para a matéria. (1998, p. 27).

Por ser objetiva, transparente, por apoiar-se na lucidez, na essencialidade, na originalidade e nos objetos do mundo, por evitar o sentimentalismo, a subjetividade e pela constante e obstinada busca pelo real, a poesia de Sophia assume o caráter universal, pois a autora mostra-se sempre atenta à expressão da realidade essencial das coisas e da relação do indivíduo com o cosmos.

Sobre a nitidez e a clareza existentes na poesia de Sophia como forma de captar a realidade subjetiva das coisas do mundo real, palpável e representá-las em seus poemas, Eduardo Prado Coelho em seu livro **A palavra sobre a palavra** comenta:

Qualquer abordagem da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen nos deixa imediatamente uma impressão: a nitidez com que a poetisa procura apreender as coisas, delimitando-as, vincando os seus contornos, assinalando os seus limites e o seu recorte no horizonte. O verso procura o <<peso>> e <<a cor de cada coisa>>, <<a sua quietude viva, e a sua exaltação afirmativa>>. (1972, p. 225).

Percebemos que a poeta, no ato do fazer poético, tem pleno uso de sua consciência e pretende apreender a essência das coisas por intermédio do olhar direto e atento, da observação, e assim, pela linguagem e ordem simbólica transpô-las para a poesia, na sua forma primitiva, inicial para dar-lhes sentido e significado reais que vão além da capacidade de nomear e descrever as coisas do mundo, como afirma em seu livro, **Incisões oblíquas**, António Ramos Rosa:

Sophia é, sem dúvida, um poeta da claridade e da clareza. A sua linguagem é exacta e transparente e sempre luminosa, mesmo nos poemas obscuros e negativos. Tudo nela é consciência aguda da formulação na medida em que escrever é tomar plenamente consciência de um acto vital. Por isso a sua poesia está ligada aos elementos, às coisas e aos seres, na sua energia originária e pura. (1987, p. 16).

Deduzimos que, na poesia de Sophia, a claridade se faz pela relação nítida que as palavras têm com as coisas do mundo, pautadas pelo conhecimento que o ser tem da essência das coisas. É, também, uma constante busca do reencontro do ser, da aliança que se partiu com o reino dividido. Daí a necessidade do mergulho em busca do real sentido do eu neste mundo que procura pela plenitude das coisas e, conseqüentemente, da sua própria essência, como afirma António Ramos Rosa, “esta poesia, sendo uma poesia do ser e da palavra, é essencialmente uma poesia do real. O seu imperativo primeiro é reencontrar o sabor das coisas e as evidências da terra.” (1987, p. 16). Essa consciência da claridade, da busca do conhecimento pleno das coisas no ato de escrever poesia como forma de apreender o mundo real e tentar explicitá-lo são perceptíveis na poesia da poeta em **Arte poética III** na qual o eu poético, por intermédio da metalinguagem, expressa sua concepção de poesia:

(...) Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar, e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética.

(ANDRESEN, 2011, p. 84 – Arte Poética III).

Nesse texto, nota-se, sob a perspectiva de Sophia a incessante busca do real que coaduna com as afirmações dos críticos supracitados, “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real”. Essa perseguição do real se dá através do sentido da visão “Aquele que vê o esplendor do mundo”, o esplendor do mundo é a justa relação do homem com os elementos que o constituem. Segundo Eduardo Prado Coelho (1972, p. 228), “quando Sophia se aproxima das coisas e avidamente procura sempre **mais** coisas, não é apenas o real que ela pretende alcançar, mas, sobretudo a aliança primitiva [...] a ordem simbólica onde o real adquire sentido e verdade”.

Como podemos notar neste fragmento “Quem procura uma relação justa com a/ pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente/ levado, pelo espírito de verdade que o anima/ a procurar uma relação justa com o homem” (ANDRESEN, 2011, p. 84), essa relação do homem com tais elementos, na poesia de Sophia, simboliza o retorno, o reencontro dele com as coisas elementares que fazem parte da aliança primitiva que se partiu, entre o ser e as coisas do mundo, e, conseqüentemente, com a sua completude, o seu eu real.

De acordo com Eduardo Prado Coelho, “Não poderemos entender a poesia de Sophia se nos esquecermos de que ela é **uma poesia da separação**: “a aliança que nos liga às coisas e estabelecia o reino soberano da plenitude, é uma aliança quebrada, dispersa, esquecida.” (1972, p. 228), a aliança primitiva é uma lei na qual as coisas se apresentam com nitidez, pois elas estão, ali, no seu exato lugar, onde os sentidos e os significados de todas as coisas são reais, “E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça/ pela própria natureza da sua poesia”. Sobre essa relação do poeta com o mundo, Eduardo Prado Coelho afirma:

Se ser poeta é tentar estabelecer uma relação **justa**, exacta, digna, com o mundo, assinalando os contornos, fixando as cores adequadas, a verdade é que não podemos apenas conceber o mundo como **presença** a referenciar. As coisas que nos rodeiam estão **trabalhadas pela ausência**, ausência que em cada instante as expõe na claridade do sol para logo as dissimular no labirinto da noite. (COELHO, 1972, p. 226 – 227).

Na poesia de Sophia, a busca do real não é percebida apenas pela mera descrição das coisas como elas se apresentam, por intermédio da linguagem no seu uso corriqueiro, mas sim pela observação atenta, minuciosa que propicia ao ser, apreender, pelos sentidos, o real sentido dos objetos que está além do que o simples olhar humano não é capaz de captar. Só assim, o real pode ser expresso

com precisão, na medida exata, por palavras escolhidas pelo seu poder poético de transpor para a poesia a plenitude das coisas e objetos contemplados. Como está mencionado nestes trechos, “Aquele que vê o fenômeno/ quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão/ de atenção, de sequência e de rigor” (ANDRESEN, 2011 p. 84).

Entendemos, assim, que é pelo jogo da justa relação entre a presença e a ausência das coisas, que se pode pela observação, na claridade do sol, compreender o sentido real dos fenômenos do mundo presentes na obra de Sophia. Em sua poesia, há uma ordem simbólica que preexiste à realidade das coisas, é por isso que aquele que é movido pelo espírito de verdade precisa ver todo o fenômeno para se tornar capaz de concebê-lo e transportá-lo por intermédio da linguagem poética para os seus versos com precisão, clareza e rigor. Critério esse que é adotado pela autora como afirma Eduardo Prado Coelho:

a poesia de Sophia de Mello Breyner nos conduz a uma espécie de teologia negativa: o << grande Deus invisível>>, o Grande Ausente, é essa dimensão que se assinala na plenitude e no excesso de cada coisa. A poesia procura ser a voz dessa ausência, a voz presente dessa ausência, a redução dessa ausência à presença frágil de uma voz. (1972, p. 231).

Assim, na poesia de Sophia, a identidade absoluta das coisas e do ser se encontra entre a ordem simbólica e a aliança primitiva. O símbolo é a junção da aliança que se desintegrou, e é na proporção em que essa ordem simbólica se apresenta na poesia que, “a ausência se impõe como dimensão constitutiva do real” (COELHO, 1972, P. 229), ou seja, para compreender o sentido real das coisas na poesia de Sophia se faz necessário estabelecer uma relação justa com as coisas pela plenitude do olhar e só assim entender a simbologia da ausência expressa pela linguagem metaforizada.

Por ser a poesia de Sophia marcada pela separação da aliança que liga o homem ao reino da plenitude, há nela um permanente contraste que indica essa ruptura, como António Ramos Rosa em seu livro, **Incisões oblíquas** afirma, “Mau grado a sua transparência, que reflecte uma profunda naturalidade, há nela uma defrontação permanente entre a luz e a sombra e por consequência, com o negativo, que de certo modo nunca é anulado mas apenas suspenso” (1987, p. 16), ou seja, nela existe uma oposição entre a claridade e o caos, ausência e presença, por isso o eu poético está em constante busca de sua unidade com a aliança que se partiu e

para religar seus elos se faz necessário que o eu poético esteja interligado às coisas do mundo numa relação de conhecimento íntimo e pleno em que o ser e as coisas do mundo estejam consubstanciados. De acordo com António Manuel dos Santos Cunha, em seu livro **Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real**, essa busca é designada pela própria poeta como “perseguição do real”, ou seja:

“uma parte do real, aquela que habita dentro de nós e que, por vezes, é necessário desvelar ainda que exija um grande sacrifício e um despojamento total (<<E deixei de estar viva e de ser eu>>). A desocultação dessa parcela do real só poderá ocorrer se, primeiro, o poeta desolcultar o seu próprio ser, permitindo assim uma união total com o mundo e deixar de estar <<perdida esterilmente>>. (CUNHA, 2004, p. 24 – 25).

Dessa forma, a poesia da autora poderia ser entendida como uma procura, e quase sempre um encontro da completude e da unicidade do ser e das coisas, porém em vários de seus poemas há uma fronteira na qual completude e unicidade são suplantadas pela declaração de uma diferença inflexível, assim, segundo António Ramos Rosa a poesia de Sophia, “pode ser de sinal positivo e então é o canto das coisas e dos seres em vez do grito, ou pode ser negativa e então é o horror perante a ausência e o não-ser.” (1987, p. 18).

Evidencia-se, assim, nos poemas de Sophia o desencontro do eu poético com ele mesmo e com o universo. Percebe-se a busca obstinada do pleno, da unidade, da pureza elemental, da ordem primordial do mundo numa precisa e incontestável medida, que são a parte da aliança primitiva que se desintegrou e se perdeu, que se contrapõe ao negativo, à obscuridade, ao caos, à tragédia do mundo real, palpável, e que possibilita o restabelecimento da união perdida, a inteireza, a integração e a revitalização do homem, sua aproximação com o outro lado do real originário, como forma de análise e representação alegórica e simbólica da realidade. De acordo com António Manuel dos Santos Cunha, “A poesia permite a aspiração a uma ordenação cósmica e só ela poderá enfrentar <<os pesadelos>> numa busca permanente da totalidade do ser.” (2004, p. 31).

Diante disso, “A missão do poeta é, pois, transpor o mundo real para “o mundo do poema limpo e rigoroso” fazendo uso de uma linguagem pura, clara, transparente e precisa, a fim de fazer aparecer a mais funda verdade que o habita e nele guardar “O fogo devorador das coisas/ que esteve sempre muito longe e muito perto”. (CUNHA, 2004, p. 34). Por ser assim, Cunha comenta:

A mesma relação vital com a poesia é reafirmada, não raras vezes, por Sophia Andresen em variadíssimos textos. Por exemplo, em entrevista a José Carlos de Vasconcelos a autora refere que a criação poética representa para ela <<um projeto de vida, uma busca, uma tentativa de encontrar uma relação, a relação verdadeira, de inteira verdade e transparência, com a vida: a salvação. [...] <<Mas qual é o poeta – crente ou descrente – que na poesia não busca a salvação da alma? Essa é a sua integridade.>> Ou ainda, <<Escrevo porque o poema cerca, retém, salva e religa.>> (2004, p. 34 – 35).

É por intermédio da verdade que a poeta deseja insistentemente recuperar, restaurar a aliança perdida, quebrada com o reino soberano da era técnica e, conseqüentemente interligar, pela poesia, o homem ao mundo real, pois este se encontra desintegrado e dividido. Diante disso, para António Manuel dos Santos Cunha, “A poesia emerge, assim, como a voz da imanência que consubstancia o mundo e os que o habitam. É missão exclusiva do poeta ansiar pela unidade e pela totalidade exaltada numa celebração que permitirá atingir a verdade e a “Fidelidade à imanência”, (2004, p. 36 – 37).

Sobre essa relação do poeta com o fazer poético como representação do mundo real, António Manuel dos Santos Cunha destaca o comentário que a própria Sophia faz em uma entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos, “<<Para escrever é preciso ser impessoal. A arte é uma mimesis que só se dá quando o artista põe o eu entre parêntesis. [...] Para mim a arte é um espelho em que o artista vê o mundo mas não se vê a si próprio.>> (2004, p. 90).

Pelo distanciamento e despersonalização do eu poético, em sua poesia, a autora evita o subjetivismo, e se projeta nos fenômenos e nas coisas simples do cotidiano, tais quais: o mar, o vento, o jardim e a claridade do sol, para captar e extrair deles o que há de mais concreto e real, evidenciando-se assim a impessoalidade, a despersonalização do poeta, como um traço característico na poesia de Sophia. Segundo Carlos Ceia, é correto afirmar que:

[...] sua poesia nem se identifica com lamentações líricas de desespero nem com o tipo de discurso poético que está a serviço da choradeira comovente. Esta poesia quer ser programaticamente impessoal [...] e só os dados objectivos da consciência parecem contar para o Poeta, que se sente capaz de fazer deles o seu próprio rosto [...] Sophia aspira, portanto, a ser uma cidadã espiritual de um mundo onde seja possível embrenhar-se de forma a extrair a positividade necessária para fazer dele a sua própria identidade. (1996, p. 12).

Entendemos, assim, que para atingir um dos propósitos de sua poesia, a “perseguição do real”, a poeta esquiva-se do biografismo, do eu, para transpor para os seus versos a sua percepção do mundo desprovida de subjetividade. Assim, Sophia pretende pela sua aptidão de compreender e apreender, por intermédio do olhar, assimilar as coisas do mundo tangível e as transpor para sua poesia e, dessa forma redimensionar, ressignificar, dar um novo sentido ao universo ao qual o eu se funde, e assim a poeta atinge o que há de mais grandioso em sua poesia, pois segundo Carlos Ceia, “A experiência das coisas em si mesmas [...] é dada como uma função primordial da vida e da sua relação com a arte.”, e ainda, o autor atesta que a própria Sophia certa vez confessou que, “A arte é a experiência a que se tirou o experiente: tirou-se o experiente e ficou só a experiência em si própria.” (CEIA, 1996, p. 13), ou seja, o poeta se anula no ato do fazer poético, sua poesia fica isenta do sentimentalismo arraigado, da expressividade de tudo o que esteja relacionado à subjetividade do artista para dar, ceder espaço ao que há de mais primordial, essencial na realidade das coisas.

O rigor poético de Sophia vai além da ciência habitual, seu otimismo que se harmoniza com um cosmo primordial é a ciência de um universo peculiar no qual predomina disciplina constante, liberdade e equilíbrio. Segundo Carlos Ceia, a poeta “[Guarda a sabedoria da verdade, do real, da experiência, tomadas como um todo organizado de coisas obtíveis e assim dando acesso a princípios gerais que podem unir os vários ramos da experiência numa aduzida unidade coerente.]” (1996, p. 14). Sobre essa perspectiva da arte poética de Sophia, Carlos Ceia afirma:

O que David Mourão-Ferreira chamou “uma rara exigência de essencialidade” é a refinada expressão da aduzida sagacidade de Sophia. Cada poema é um processo de depuração textual: nenhuma palavra está a mais, cada verso por si pode ser um poema. Considero a *Sophia* de Sophia dotada das seguintes virtudes: *moralidade* – comunhão com as pessoas que permite a preservação da ordem social; *energia* – trabalho observação individual do que está perante nós; *meditação taoísta* – crença apaixonada nos fenómenos reais; e *ética* - actuação adequada sobre as coisas do mundo. (CEIA, 1996, p. 15).

Como foi definida por Calos Ceia, a linguagem de Sophia tem um estilo característico marcado pelo apelo à visão clarificadora, riqueza de símbolos e alegorias, sinestésias e ritmo evocativos de uma dimensão ritual. Percebe-se uma transparência da palavra na sua relação com as coisas, a claridade de um universo, no qual intelecto e ritmo harmonizam-se na forma melódica perfeita.

Carlos Ceia destaca, também, a definição de Eduardo Lourenço sobre a poeta, “Sophia – sabedoria mais funda do que o simples ‘saber’, conhecimento íntimo, ao mesmo tempo atónico e luminoso do essencial, comunhão silenciosa e sem cessar reverberante com tudo aquilo que, por original, a reflexão e seus intérminos labirintos deixarão intactos.” (1996, p. 15), e afirma, “Enquanto poeta moderno, Sophia é fiel ao princípio que tem em vista a ‘perseguição do real’. A inspiração para investigar com minúcia o real vai buscá-la aos mitos gregos e muitos dos que mais evoca ao longo dos livros que publica estão ligados de uma forma ou de outra a Delfos.” (CEIA, 1996, p. 16), e ainda, sobre a influencia dos mitos na poesia de Sophia, Carlos Ceia comenta, “Sophia presume que os mitos gregos são a chave para descobrir a verdade e a justiça com as quais seria possível construir um país sem mácula de pecado.” (1996, p. 17). A presença do mito na poesia de Sophia justifica o seu comportamento moderno, pois tal atitude revela a renovação da arte poética contemporânea em Portugal.

O reconhecimento da mitologia em sua poesia é um método utilizado para assegurar a verdade que a poeta pretende expressar em seus versos. Assim, diante desse particular da poesia de Sophia na “perseguição do real”, o complexo psicológico é o fruto da sua formação poética que segundo Carlos Ceia a aproxima do percurso traçado por Platão ao retornar à caverna (1996, p. 17), pois tanto no pensamento de Platão quanto no de Sophia predomina a reformulação do universo íntimo do homem à luz que é perceptível no mundo exterior, sendo assim:

A missão do poeta será então a de revelar ou depurar todas as imagens perceptíveis no interior da caverna ou da consciência obscurecida. Ele deverá tornar claro o submundo onde vive, porque este é o seu mundo. Depois, confiando devotadamente nas respostas *oraculares* ouvidas na caverna, apreenderá o real – o absoluto real. Será o *poeta educado*, nesse sentido antigo do indivíduo apto a governar a Cidade da ordem justa, da justiça e da justeza, porque é o único que se comprometeu com a humanidade do seu próprio mundo, ao contrário dos que se preocupam em lutar uns com os outros através de sombras de si próprios. (CEIA, 1996, p. 17).

Dessa forma, o trajeto percorrido por Sophia na busca da verdade absoluta é o caminho de Delfos, inconspicuo e pleno, pois este simboliza na sua poesia a possibilidade de um encontro com a sabedoria, com a plenitude do ser, com sua essencialidade e subentende a garantia de um regresso, de um recomeço, como está expresso nos versos do poema *Ressurgiremos*, “Ressurgiremos ainda sob os

muros de Cinossos/E em Delphos centro do mundo/Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta” [...] “Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo/ São o reino do homem” [...] “Pois convém tornar claro o coração do homem”, (ANDRESEN, 1999, p. 109).

Sabendo que a poesia da poeta sofre com a ruptura da aliança entre homem e universo pleno, o caminho de Delfos é o itinerário de sua poesia no qual o eu poético, que também se fragmentou, busca insistentemente pela sua unicidade, pois pretende religar-se à aliança que se partiu com o propósito de apreender o real puro e absoluto, reter a verdade, a sabedoria e viver em plenitude. Sobre este aspecto da poesia de Sophia, Carlos Ceia afirma:

Por este lado mítico do nome *Sophia* vive imaginariamente este espírito filosófico de luta pelo auto-conhecimento, que se aproxima, salvaguardas as distâncias, da tradição estoíca que se afirmou com Cícero, Diógenes Laércio e Sexto Empírico. Os estoícos seguiram Sócrates na definição da sophia como virtude suprema para o acesso à felicidade. Esta condição cognitiva adquiria o seu significado primeiro e último na auto-reflexão, que em Sophia se encontra em versos como estes: “E eu tenho de partir para saber/ Quem sou,...” (“Há cidades acesas”, Poesia I). (1996, p. 18).

Podemos dizer, diante disso, que a poesia de Sophia tem como marca a demanda do conhecimento pleno, da sabedoria pura, a procura da própria identidade e da consciência. Por assim ser, mencionamos a afirmação de Estela Pinto Ribeiro Lamas:

[...] Sophia nos leva, suprimidas as coordenadas espaciais e temporais, a mergulhar no cosmos e, numa simbiose perfeita adquirida, a escutar os silêncios e a maravilhar-nos perante a claridade deslumbrante. Quer num caso quer noutra, o universo refaz-se e o homem a as coisas, par a par, trocam entre si seus atributos; envolvente e envolvido confundem-se numa paz que penetra até ao mais íntimo do ser, ajudando a subverter o caos interior e aí instaurar a ordem do universo. (LAMAS, 1998, P. 124).

A “perseguição do real” na poesia de Sophia tem como princípio básico de criação poética o aprendizado tranquilo do real, da existência intacta das coisas. A poeta aspira, em sua obra poética, a relação integral, absoluta com a verdade, com a razão baseada na contemplação da sabedoria empírica pelo simples desejo de descobrir, buscar o sentido, o significado real, puro de todas as coisas do mundo. Assim, segundo Carlos Ceia, “Sophia concentrar-se-á na contemplação da noite, do jardim, da praia, do mar, das flores, da casa, da fonte, da rua, da cidade, etc.” (1996, p. 31), e por assim proceder, a poeta evita as expressões de sentimentalismo, de

subjetividades líricas que são muito comuns na tradição poética e se volta para a busca da verdade, da liberdade e da união com as coisas como uma forma de restabelecer a aliança primitiva que liga o homem ao reino original.

2.1 A LINGUAGEM METAFÓRICA REVELADORA DO REAL NA POESIA DE SOPHIA ANDRESEN

Como já fora mencionado, Sophia emergiu num cenário literário tumultuado e com muitas divergências, no que diz respeito à literatura, promovidas pelos grupos extremistas, a revista *Presença* e os *neo-realistas*. A poeta alia-se ao grupo de intelectuais denominado por geração *dos cadernos de poesia* que defende um programa ético e não estético do entendimento. Tal grupo se define pelo lema de que a poesia é uma só e pretende englobar as inúmeras poéticas, estéticas e ideologias existentes no panorama intelectual português com o intuito de defender critérios de qualidade e libertar-se do predomínio do humanismo presencista. A ética dos mentores dos *Cadernos de poesia* propõe que o poeta aja como ao homem que tenta definir em si o que é humanidade, ou seja, sua poesia será o reflexo da humanidade a qual ele almeja existir em seu meio, logo, a mão e o olhar do poeta fazem do mundo a sua imagem e semelhança, o artista é um ser capaz de presentificar o passado no presente e transpor o presente para o futuro. Diante dessa perspectiva de uma poesia mais ética do que estética, Luiz Ricardo Pereira afirma que:

[...] Jorge de Sena e seus companheiros de geração definem-na como um espaço de compromisso entre o sujeito e o objecto, em cuja dialética se abre, como declara Luís Adriano Carlos, o “sentido do mundo, revelado na liberdade concreta da sua evidência originária, através do fluir das instâncias do sujeito e do objecto, que nunca cristalizam num curso de mediações e progressões correlativas, e de uma permanente tensão entre os horizontes circunstancial e essencial, a fidelidade e a metamorfose, a espontaneidade e a reflexão meditativa”. (PEREIRA, 2003, p. 27).

A poesia é, assim, definida pela capacidade criadora e reveladora do poeta e por sua sensibilidade enquanto ser humano. Dessa forma, a arte poética torna-se a única e real possibilidade de transformar o mundo por intermédio da consciência humana, segundo a perspectiva dos mentores dos *Cadernos de poesia*. Assim, essa relação estabelecida pela poesia em que o ato do fazer poético dá a entender entre o sujeito e o mundo é verídica e profundamente produtiva, desde que se estabeleça

uma atitude de não reprodução mais sim de produção de uma imagem do real. Para que a poesia produza a imagem do real, a linguagem precisa romper as barreiras dos conceitos relativos para presentificar o inexprimível no poema, fazendo, assim, surgir uma nova linguagem, uma nova problemática e dimensão na arte poética. De acordo com Luís Ricardo Pereira, Sophia associa-se a esta postura e comenta sobre a estrutura relacional do fazer poético com o poeta:

A poesia é a relação do homem com a poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência.
 O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem. [...]
 Esta relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento. [...]
 A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo encontro nasce necessariamente conhecimento.
 O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas. (ANDRESEN, 1960, p. 53).

Entendemos que Sophia de Mello Breyner Andresen diante da relação estabelecida entre o fenômeno poético, expressão da ânsia de fusão e de unificação com as coisas, e o poeta como ser criador da expressão reveladora do encontro com o real, faz uso da linguagem metafórica para evocar na tessitura do poema as imagens que revelam o conhecimento adquirido em cada encontro com o real. Assim, a linguagem em sua poesia se amplia, alcança maior relevância na função que desempenha de estruturar o tecido verbal, principalmente no que diz respeito à efusão metafórica, na representação poética do real. Podemos inferir, assim que por ter se associado aos mentores dos *Cadernos de poesia*, tais características da linguagem poética presentes nos poemas da autora sejam heranças dessa união, pois Luís Ricardo Pereira afirma que:

Inicialmente conotada com a geração dos *Cadernos de poesia*, Sophia de Mello Breyner Andresen será sempre fiel ao pressuposto a que se aliou: “A poesia é só uma!” Baluarte de uma geração, atitude de rigor e absoluta imparcialidade na defesa de uma qualidade exclusiva em arte, desprendida de quadros estéticos e inibidores, coesa e coerentemente universalista e intemporal, assim é, também, a poesia de Sophia. (PEREIRA, 2003, p. 54).

Notamos, em seus poemas, uma estrutura metafórica, imagética e simbólica que denota uma postura discreta, equilibrada e emocionalmente contida da poeta, fazendo com que a sua produção verbal seja marcada por um intenso rigor e precisão da linguagem. Dessa forma, as imagens evocadas pela linguagem poética

não são apenas uma mera descrição do mundo, mas a verdadeira realidade da essência das coisas do mundo real, como afirma Luís Ricardo Pereira:

Podemos tomá-las como a percepção intensa e unificadora que o sujeito tem das coisas, mas com uma substância ontológica que as situa do lado do real absoluto. Elas são identificadas com a presença das coisas [...] Do lado das imagens situa-se o excesso, a pregnância, a vida ou a realidade inapreensível, que a poesia persegue, e alucinada e provisoriamente capta. Ou talvez as imagens remetam menos para o real [...] e mais para o desejo dele que abrasa o sujeito. (PEREIRA, 2003, p. 83).

Por intermédio das imagens, a linguagem se torna mais precisa e capaz de representar com veracidade a realidade apreendida pela autora. Dessa forma ela, por intermédio da imagem poética, rasga o véu que impossibilita o homem de perceber a realidade em função das suas limitações de percepção. Assim, pelo recurso da linguagem imagética a poesia se distancia do sentimentalismo, pois as imagens falam por si mesmas e tornam-se a expressão da arte poética como forma de relacionar a poesia ao real, como afirma Luís Ricardo Pereira:

Com efeito, a frequência singular da imagem literária, no seio do imagismo, revelar-se-á inovadora ao instaurar a sua posição no pensamento pré-lógico, anterior à razão, lá onde a poesia vem participar de um saber original e absoluto, propondo uma súbita emergência do real não percebido, manifestado nas potencialidades operatórias da estrutura metaforizante da linguagem. (2003, p. 35).

O uso da imagem literária que possibilita a aproximação, a correlação e a coexistência de realidades e revela diante do olhar a essencialidade absoluta das coisas é uma constante na obra da autora. Dessa forma Sophia revela em seus versos o mundo real e representa o saber original e absoluto que aproxima o indivíduo das coisas, pois pretende pelas imagens tornar clara a sua percepção do seu encontro com o real. Sobre esse aspecto da obra da poeta, Luís Ricardo Pereira afirma:

[...] o real é coisa multifacetada e, portanto, sempre fugitiva e volátil, como o próprio discurso que o deseja *representar*. A sua mera combinação semântica requer uma leitura *poética* que, por sua vez, não se compraz com a identificação descritiva de qualquer referente, já que a sua contextura se dissolve num processo análogo ao da poética da sugestão, desenvolvida pela estética simbolista, revelando-se nela a mallarmeana “explication orphique de la Terre”. (PEREIRA, 2003, p. 88-89).

A poesia de Sophia de é, assim, a visão do mundo captada pelo olhar imanente do poeta diante do espetáculo do mundo e representada por palavras objetos como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

O poema é um círculo traçado à roda duma coisa capitada pelo olhar objectivo e atento de Sophia. A existência de Sophia está implicada na sua arte, a sua poesia implica-a na vida, a existência que a faz partilhar da vida dos outros, da vida do cosmos. A sua poesia é a visão do mundo, visão feita de palavras, palavras-objects que Sophia manipula artisticamente, não [...] palavras escolhidas esteticamente pela beleza [...] mas escolhidas pela sua realidade, pelo seu poder poético de [...] estabelecer uma aliança [...]. (LAMAS, 1998, p. 48).

Na poesia da autora, as palavras usadas para nomear as coisas do mundo surgem no seu sentido original, puro, e assim, a poeta encontra nelas o equilíbrio, e no poema a forma de tornar absoluto o que está incompleto e torna-se cúmplice do real. Segundo Luís Ricardo Pereira:

Instrumento de criação, a palavra poética reduz a plenitude universal às componentes semânticas essenciais, afim de traduzir, na sua dialética, uma originalíssima percepção poética do real, circunscrita na figuração de uma linguagem metafórica e imagística que se elabora a partir da base fluida e primordial dos quatro elementos clássico (ar-terra-água-fogo), ingredientes subjacentes à panóplia de imagens que a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen no fornece. (PEREIRA, 2003, p. 83).

Esse traço das palavras poéticas metaforizadas e produtoras de imagens como uma percepção do real pode ser destacado no poema, *As imagens transbordam*:

As imagens transbordam

As imagens transbordam fugitivas
E estamos nus em frente às coisas vivas.
Que presença jamais pode cumprir
O impulso que há em nós, interminável,
De tudo ser e em cada flor florir?
(ANDRESEN, 2001, p. 127).

Por intermédio das palavras, Sophia manifesta as suas convicções e permite que as coisas do mundo também se manifestem, culminando assim na consubstanciação do ser com o cosmos, como constatamos no poema:

Breve encontro

Este é o amor das palavras demoradas
Moradas e habitadas
Nelas mora
Em memória e demora

O nosso encontro com a vida
(ANDRESEN, 1999, p. 127)

Como podemos notar, as palavras desempenham um papel primordial na relação e integração do ser com o mundo, pois representam na criação poética, o encontro do ser com a vida, com a realidade, com a sua concretude e plenitude. Assim o poema é a linguagem em ação, nesta o ser se abriga, se refugia, se presentifica e encontra a circunstância perfeita para manifestar a sua visão de mundo. No fazer poético de Sophia, a linguagem vive em constante processo de mutação. Pela sua capacidade criadora, ela cria, recria, inventa e reinventa a língua, fazendo com que a sua obra esteja em permanente processo de progressão, uma obra em reelaboração, como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

Nela a linguagem desdobra-se continuamente, multiplicando-se, situando-se para lá da língua institucionalizada; paradoxalmente, a linguagem ocupa ao mesmo tempo o centro da língua na medida em que a utiliza como matéria. Matéria que lhe permite uma permanente criação poética. (LAMAS, 1998, p. 50).

Percebemos que, na obra da autora, há uma dedicação na escrita dos versos para que eles não se percam na linguagem corriqueira e nas experiências insensatas do cotidiano. Para tanto, seus poemas são constituídos de palavras exatas, que se libertam da linguagem prática do cotidiano, seus sentidos e significados são redimensionados pela plurissignificação e pela metaforização, criando, assim, novas relações entre significante e significado como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

A representação assume-se, não porque é parecida com o real, mas porque cada palavra se encontra subdeterminada à estrutura temática e resulta semanticamente quase que simbolicamente pela combinação das estruturas lexicais – a arbitrariedade do signo anula-se, o esvaziamento do significado pré-estabelecido dá lugar a um novo preenchimento, atinge-se a utopia da linguagem, faz-se o poema e, no horizonte, delinea-se o real. (1998, p. 26).

Como se pode notar, as relações da língua com a realidade palpável são desconstruídas e, automaticamente, destroem-se as relações entre a realidade e o sujeito. Neste contexto tanto o sujeito quanto o objeto não se presentificam na língua, mas sim o ser. A linguagem poética transcende ao uso corriqueiro da língua de nomear, noticiar, representar; ela se desvencilha da denotação, trespassa-se de uma realidade a outra, constituindo-se a realidade poética. O poema é projetado para o universal; a significação cede espaço à semantização da poesia; o sujeito

sentimental desaparece e surge o intelectual, pois a intelectualidade é universal assim como deve ser a poesia, variando apenas a sensibilidade do poeta. E desse processo linguístico, próprio da poesia da autora, surge a linguagem imagética, base do real poético, que revoluciona a visão do mundo real, e o liberta dos seus preconceitos, construindo assim, o mundo ideal na poesia de Sophia.

Um traço característico da linguagem poética na poesia da autora é a predominância da simplicidade vocabular e sintática na construção de seus versos, como afirma Carlos Ceia:

Contorcionismos e acrobacias lingüísticas não cabem na arte de Sophia. Noto sim uma prospecção dos níveis simbólicos das palavras e de certas formas de anti-lirismo, por exemplo, na adopção do dogma do Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro, “Não me importo com as rimas. Raras vezes/ Há duas árvores iguais uma ao lado da outra.” (1996, p. 33).

Percebe-se que a sua poesia é marcada pela concisão e tem por essência a simplicidade, a originalidade, a busca da comunhão com todas as coisas concretas e a reflexão sobre a atuação do poeta no ato do fazer poético. A linguagem é a resultante da busca constante pelo encontro com o real que propicia o conhecimento e possibilita por intermédio do fenómeno poético a denúncia, o protesto contra as arbitrariedades do mundo tangível e a criação de um mundo liberto das vilezas praticadas pelo homem moderno no espaço metropolitano. Assim o poema é a concretude reveladora do desejado encontro do eu com o mundo real na poesia de Sophia, é o espaço onde se torna possível o descortinar que rompe as barreiras das limitações humanas diante do espetáculo que o eu vislumbra ao se deparar com a sua inteireza e integração plena com o universo e dessa forma religar a aliança perdida. Sobre esse aspecto linguístico presente na poesia da autora, Estela Pinto Ribeiro Lamas afirma:

E porque Sophia busca a inteireza, porque busca emergir da divisão, ela recusa a utilização da língua enquanto metalíngua, enquanto instituição humana pré-estabelecida. Ela procura a linguagem do principio do mundo, a palavra desalienada, a palavra, a palavra sem culpa, a palavra inocente e inicial, vazia de conteúdo para só depois de estabelecida [...] a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas [...] ela ganhar um sentido novo (e ao mesmo tempo antigo porque original) adequado a essa nova dimensão adquirida. (LAMAS, 1998, p. 46).

As palavras, na poesia de Sophia, são recuperadas no seu sentido original para estabelecer o equilíbrio entre si e, conseqüentemente, sejam o equilíbrio dos

momentos também. Por isso Luís Ricardo Pereira, (2003, p. 88), afirma, “[...] as imagens do discurso poético de Sophia de Mello Breyner são intransitivas, não buscam propriamente uma referência, mas assume-se aquilo que são de facto: imagens *poéticas* do real.” Assim, por intermédio desse recurso linguístico, em que as palavras tornam-se polissêmicas, a poeta faz do texto poético um meio de tornar completo o que estava fragmentado.

O que distingue a arte de Sophia é o uso da palavra no seu sentido puro, primitivo, livre de seus clichês, que como veículo da mensagem poética assume-se e cria novos sentidos e significados e representa na tessitura do poema, a perspectiva de mundo da poeta, fazendo com que a obra de Sophia seja dinâmica, autêntica e original. A linguagem se dilui nas coisas do mundo, se funde com o cosmos e estabelece uma relação com os espaços e tempos sem limites entre a modernidade e o antigo. Com a união da palavra e do real, Sophia parte em busca da totalidade do ser com o universo com o intuito de se consubstanciar a ele e viver em plenitude.

2.2 A FRAGMENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O espaço metropolitano, a que pretendemos abordar em nossa pesquisa para compreender a sua formação territorial e urbana, na poesia de Sophia, tem a sua origem a partir da segunda metade do século XIX e se estende até o início do século XX. Período em que se deu a expansão territorial das grandes metrópoles e de inúmeras e intensas transformações sociais geradoras de muitos conflitos que modificam de forma sensível a vida e o modo de viver do homem moderno. Tais alterações ocorreram concomitantemente com o surgimento da literatura moderna que tem neste espaço metropolitano marcado pelas modificações aceleradas, como o reflexo da agitação da urbe, da desordem cotidiana, do caos urbano a sua matéria prima.

Sophia com a sagacidade do seu olhar atento, apto a captar pela sensibilidade a realidade das coisas que a rodeiam, absorve todo esse cenário metropolitano caótico e o reconstrói pela representação poética. De acordo com Luís Ricardo Pereira, (2003, p. 112), “[...] a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, tal como os *espelhos*, presentifica o mundo, amplia-lhe o espaço, dá-lhe grandeza e oferece-lhe a ilusão alucinatória do excesso, hipostasiando, na sua dimensão

poética integradora, a suposta unidade da *multiplicidade* do real”. O poema torna-se o espelho do real e a poeta faz, assim, ressurgir em sua poesia, uma metrópole reconfigurada, transformada pela linguagem poética, imagem e metaforização, reveladora do espaço citadino como um *locus adversus*. Na sua poesia o espaço urbano é corrompido pela agitação do capitalismo, é um contraste da vida simples do campo, do espaço bucólico e faz oposição ao espaço epifânico.

Entendemos que há, na poesia de Sophia, um espaço dúbio, conspurcado e epifânico. A grande cidade é o cenário angustiante, reflexo do capitalismo, do desenvolvimento industrial, tecnológico e científico. Palco de embates sociais entre as classes, burguesa e o proletariado, que nele habitam. Na poesia de Sophia o espaço e o tempo são fragmentados onde, conseqüentemente, vive o homem fragmentado que necessita, constantemente, se adaptar às constantes e intensas mudanças promovidas pela modernidade, o qual vive em busca da sua identidade cultural, da sua integridade e da sua completude enquanto ser. Segundo Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998, p. 31-32), “O homem é um ser paradoxal e contraditório. É uma síntese do finito com o infinito, do contingente com a eternidade. É um ser que se mantém entre os extremos, incapaz de saber com certeza e de ignorar totalmente”, e acrescenta, “O homem procura não a verdade, mas uma verdade pela qual ele possa viver e morrer. É isso que faz o homem moderno. Não deixa, contudo, de ser finito e efêmero, atormentado pelo infinito e pela eternidade. O homem consiste, pois, no paradoxo, na contradição” (LAMAS, 1998, 32), ou seja, ele perde a sua individualidade, a sua unicidade e torna-se universal.

Por isso, na poesia de Sophia, o homem citadino vive em meio à agitação, à desordem urbana que provoca a sua fragmentação, e está, constantemente, em busca das suas origens. Ele se situa no presente, nega o passado recente e procura nos primórdios da humanidade a sua completude, a sua identidade cultural. Desse modo, o espaço e o tempo fragmentados, criados pela perspicácia poética da autora por intermédio da linguagem imagética revelam a fragmentação do homem como um traço da vida moderna e um destaque na poesia moderna. Dessa forma, Estela Pinto Ribeiro Lamas comenta sobre a fragmentação do tempo na obra de Sophia:

O tempo desdobra-se em presente, passado e futuro; o tempo vai-se dividindo, fraccionando em fragmentos irreduzíveis e impossíveis de serem agarrados na sua natureza ilusória; paradoxalmente, os tempos fundem-se num só tempo submetido à memória involuntária que dissolve qualquer divisória criada pelos instrumentos que o homem criou para medir o tempo. (LAMAS, 1998, p. 37).

Essa concepção temporal apresentada por Estela Pinto Ribeiro Lamas, podemos perceber no poema intitulado “I” do livro **Obra poética II**:

I

A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos
(ANDRESEN, 1999, p. 11).

O homem moderno em consequência das suas próprias atitudes e necessidades cria divisões temporais. Ele está situado no presente, repudia o passado recente e busca pelo passado distante no qual se encontra as suas origens, e onde é possível se desfazer das divisórias por ele criadas. Assim, segundo Estela Ribeiro Pinto Lamas o homem: “[...] insere-se num tempo outro que não o presente, nem o passado, nem o futuro – o tempo da humanidade! (1998, p. 38-39), desse modo, Sophia cria na sua poesia a dimensão temporal humana que justapõe a sincronia à diacronia. O tempo existente, na poesia da autora, pode ser entendido como um tempo interiorizado, não histórico, que atravessa e liberta o homem da dimensão existencial e o conduz para uma dimensão temporal indeterminada. Tempo esse característico da poesia moderna e recorrente na obra de Sophia:

Musa

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva
(ANDRESEN, 1999, p. 103).

A poesia de Sophia dialoga com todos os tempos, pois celebra o encontro com o real e a busca do conhecimento legítimo das coisas, para tanto, a poeta percorre espaços diversos e distintos e busca em tempos remotos, nas suas origens para libertar-se das amarras dos estereótipos que se concretizaram com o passar do tempo. Circunstância essa presentificada em *Arte poética I*, do livro **Obra poética III**: “Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade”. (ANDRESEN, 1999, p. 94). Podemos destacar, também, o texto *Igrina*:

O grito da cigarra ergue a tarde a seu cimo e o perfume do orégão invade a felicidade. A onipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali o mar reflectido no seu primeiro espelho. Igrina. É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na onipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo. (ANDRESEN, 1999, p. 11).

Nessa perspectiva temporal da poesia de Sophia Andresen, segundo Estela Pinto Ribeiro Lamas:

O poema é a celebração da experiência dum momento contingente, precário, o momento da apoteose da reconciliação do homem com o cosmos. Tempo fraccionado, dividido e caleidoscópico que fragmenta o espaço do universo com o qual o ser se consubstancia. Tempo retratado dum experiência vivida, tempo ontológico, tempo do encontro repetido do ser com as coisas, do encontro do ser com o universo. (LAMAS, 1998, p. 41).

Esse tempo caleidoscópico, próprio da poesia moderna, que representa, na modernidade, a fragmentação do espaço e do homem citadino está expresso no poema:

As fotografias

Era quase no inverno aquele dia
 Tempo de grandes passeios
 Confusamente agora recordados –
 A estrada atravessava a serra pelo meio
 Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslizava –
 Tempos de retratos tirados
 De olhos franzidos sob um sol de frente
 Retratos que guardam para sempre
 O perfume de pinhal das tardes
 E o perfume de lenha e mosto das aldeias
 (ANDRESEN, 1999, p. 132).

Nesse poema, notamos, pela confusão da memória do eu lírico, a fragmentação das experiências vividas por ele no tempo e no espaço que se apresentam em formas de fotografias, recortes de momentos em que ele esteve num passado distante em contato com a natureza, por isso a dificuldade de recordar com precisão. Situado no presente que lhe atormenta, o eu poemático tenta reter o tempo e alicerçar o espaço, para alcançar tal objetivo evoca, pela memória, tempos remotos que retratam encontros com as coisas que lhe permitem a consubstanciação com o cosmos, símbolo da apoteose da reconciliação do eu com

o universo, na poesia de Sophia. Segundo Estela Pinto Ribeiro Lamas o espaço que melhor permite esse encontro é:

O espaço ilimitado, a vastidão da natureza, os plainos, os descampados, as searas. O espaço onde só, em silêncio e iluminado, o ser possa escutar as coisas, livre dos preconceitos humanos, das instituições, liberto das teias que a humanidade foi, no avanço da técnica e no progresso, tecendo à sua volta, afastando-se desse modo do contacto directo com a natureza. Ai, numa fusão plena com o cosmos, o ser poderá manifestar-se e, na essência, respirar pelo infinito. (LAMAS, 1998, p. 41-42).

Esse espaço que permite o encontro do eu com ele mesmo, com a essência das coisas, onde ele se depura e se liberta da opressão vivenciada no espaço metropolitano, percebemos no poema *Inicial*:

Inicial

O mar azul e branco e as luzidias
Pedras – O arfado espaço
Onde o que está lavado se revela
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou a mim mesma devolvida
Em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida
(ANDRESEN, 1999, p. 134).

Como representação da realidade tangível, num processo semelhante ao que faz com o tempo, Sophia capta pelo olhar atento o espaço real e pela criação poética o transporta numa perspectiva caleidoscópica, interseccionado com o tempo para os seus versos. Podemos perceber tal processo de representação do espaço fragmentado em:

Assim o amor

[...]
E grandes praias fluidas avenidas
Tardes que oscilam demoradas
E um confuso rumor de obscuras vidas
E o tempo sentado no limiar dos campos
Com seu fuso sua faca e seus novelos
(ANDRESEN, 1999, p. 46).

Em contraposição ao espaço metropolitano, caótico, conspurcado pelo processo de industrialização e urbanização e pelo capitalismo, há, na poesia de Sophia, a Grécia, espaço do Mediterrâneo que assume o lugar de destaque por revelar-se um espaço sagrado, “Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do/ lugar sagrado” (ANDRESEN, 1999, p. 319), em que o eu lírico possa vislumbrar a

sua inteireza plena, o encontro com o real a presença e a manifestação do divino.

Como se percebe no poema *Cíclades*:

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
Atravessada pelo respirar leve da luz
Aqui brilha o azul-respiração das coisas
Nas praias onde há um espelho voltado para o mar

Aqui o enigma que me interroga desde sempre
É mais nu e veemente e por isso te invoco
(ANDRESEN, 1999, p. 175).

A Grécia é, assim, na poesia da autora, o lugar onde a claridade se faz presente e pela sua beleza e rigor arquitetônico, pela limpidez e harmonia se torna possível o encontro do eu com a sua unidade. Dessa forma, a cidade grega, na poesia da autora, se opõe ao espaço metropolitano, símbolo de fragmentação, treva, individualismo, que impossibilita o contato do homem com o espaço natural e impede que o divino se revele. No espaço grego o divino se manifesta no homem quando esse se consubstancia com o real e se conscientiza da sua essência original, “Aqui vesti o meu vestido de exílio/ E sacudi de meus passos a poeira do desencontro”, (ANDRESEN, 1999, p. 61). Desse modo, a Grécia é o lugar que possibilita o eu poético regressar às suas origens, viver a experiência do seu reencontro com o seu próprio eu, conhecer e compreender as coisas do mundo e se libertar das teias da alienação construídas por ele mesmo no espaço metropolitano e conquistar a sua unidade perdida e reconciliar-se com o universo. No entanto essa consubstanciação total do eu poemático com o cosmos não se consolida plenamente, por isso a perseguição obstinada pelo encontro com o real é um traço marcante na poesia da autora, como afirma Luís Ricardo Pereira:

Esta é a imagem das imagens, e por isso muitos têm visto nelas metáforas do homem”. Metáfora do homem (quase) consubstanciado com o real – *quase*: a impossibilidade da união total é, por vezes, traduzida pela forma verbal *rente*, a expressar a tangência dos limites: “rente ao mar e rente ao tempo”, rente ao dia/ Rente ao fruto rente ao vinho rente às águas”, O sol rente ao mar”, Sem qualquer lacuna, com a natureza de uma primordialidade revivida no próprio espanto do seu esplendor. (PEREIRA, 2003, p. 128).

Podemos assim dizer que a poesia de Sophia é a tentativa de representar pela criação poética a fragmentação do tempo e do espaço como consequência do processo de industrialização e urbanização da metrópole promovido pelo advento da modernidade e suas constantes e sucessivas transformações que foram se sobrepondo e descaracterizando a identidade cultural e geográfica da cidade e,

consequentemente, a fragmentação do homem, fazendo com que a vida na metrópole se tornasse fragmentos de tempos e espaços distintos.

Neste contexto urbano o homem, preso a sua realidade, nas malhas da grande cidade, almeja encontrar a sua inteireza com o cosmos pelo contato com o mar, a praia, a floresta, ou seja, no espaço natural, bucólico afim de resgatar o elo com a aliança que o uni ao mundo primitivo e encontrar o seu eu verdadeiro. Assim, configura-se a dubiedade do espaço na poesia da autora. A metrópole é o espaço conspurcado, corrompido, o *locus adversus*, a fragmentação do homem em oposição ao campo, espaço epifânico, *locus amoenus*, libertação do homem das amarras do espaço metropolitano e a reconciliação com o cosmos. Por isso, Sophia no texto *Caminho da manhã*, orienta esse homem, sem identidade e desintegrado do espaço metropolitano, a caminhar em busca de sua unidade e do encontro com o real:

E assim irás sempre em frente com a pesada mão do sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo, pois ali o visível se vê até ao fim. (ANDRESEN, 1999, p. 105).

Nesse sentido, a poesia da autora cumpre a sua função de ser o guia que conduz o homem a um possível itinerário revelador do encontro com o real absoluto, espaço de epifania. Destino esse que desvela o conhecimento da origem das coisas do mundo e do próprio homem. E assim, Sophia, pela sua sensibilidade e criação poética, constrói um universo que possibilita ao indivíduo a desalienação, na qual ele se encontra e promove a libertação e a salvação, uma vez que o homem moderno, representado pelo eu poemático na poesia da autora, vive desintegrado do meio social, pois não se identifica no espaço metropolitano e caminha sem rumo, sempre em busca da sua identidade perdida.

3. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO METROPOLITANO NA PERSPECTIVA POÉTICA DE SOPHIA ANDRESEN

Na lírica de Sophia, o espaço fictício é construído pela capacidade criadora e, por intermédio da linguagem, edifica, no plano dos sonhos, um mundo vivo, ativo, no qual o leitor entra em contato com sua essência mais complexa, com o sentido primordial do seu existir no mundo. Dessa forma, Sophia retrata em seus poemas, sob a sua ótica, o espaço metropolitano, temática recorrente na poesia moderna. De acordo com Renato Cordeiro Gomes:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as conseqüências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial. (GOMES, 1994, p.35).

É no universo da poesia, resultante do trabalho de desdobramento da linguagem, que Sophia retrata esse espaço metropolitano marcado pelas conseqüências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial, produzindo sentidos norteadores do mundo e da vida, ou seja, pela representação poética, a autora adapta a linguagem fazendo com que ela se torne um reflexo do real, no qual a própria realidade se destaca e ganha valor. É por intermédio da simbologia e da linguagem conotativa, em especial pela construção das metáforas, que Sophia consciente da importância da função da literatura, faz da poesia uma ferramenta capaz de entrever o mundo em sua grandeza e profundidade, cumprindo assim, em sua obra a difícil tarefa de representar a cidade em metáfora, o que Schwartz, (1984: 105 – 106), enxergou como um método semelhante, entre grande parte dos autores modernos.

Dessa forma, percebem-se, na poesia de Sophia, dois espaços em oposição, o mundo dos sonhos que representa o *locus amoenus*, espaço aprazível e o espaço conspurcado da metrópole. Assim o espaço na poesia da autora traz em si um importante efeito de sentido que provoca estranhamento e reflexão sobre os conflitos vividos pelo homem da era moderna. Nesse sentido, Lewis Mumford (1991) explica que a cidade é o espaço das transformações, por vezes, conturbadas e

movidas pelos conflitos advindos do impacto socioeconômico que teve início na segunda metade do século XIX que foram responsáveis pela mudança de perfil da configuração sócio humana, e essa mudança reflete também nas experiências desse conglomerado urbano.

Diante disso, a dubiedade do espaço na poesia de Sophia surge como uma representação fictícia do espaço da metrópole, do crescimento econômico das indústrias e do comércio, do desenvolvimento da ciência, e do uso da tecnologia no cotidiano das pessoas. E assim, neste espaço conturbado, caótico, tumultuado, conspurcado é que o eu lírico, na poesia de Sophia, sente-se um estranho, um exilado que está em constante busca de um sentido para sua vida. Uma vez que ele não encontra, no espaço metropolitano, uma razão para o seu existir, vaga à procura de um espaço epifânico, no qual busca integrar-se à natureza e encontrar sua unidade, o seu eu real.

Esse contraste entre *locus amoenus* e *locus adversus* existente na poesia de Sophia pode ser observado em várias situações como neste poema:

Cidade

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,
 Montanhas sem nome e planícies mais vastas
 Que o mais vasto desejo
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo
 Os muros e as paredes, e não vejo
 Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.
 Saber que tomas em ti a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes.
 (ANDRESEN, 2001, p.27).

O anonimato do termo cidade no título do poema faz com que o eixo temático remeta a qualquer metrópole, pois com o processo de industrialização e urbanização, os aspectos econômicos, políticos e sociais em quase todas as grandes cidades eram semelhantes, como podem ser citadas a cidade de Paris e Londres que em suas formações viveram conflitos entre as classes operárias e a burguesia. Assim, na poesia de Sophia percebemos uma dualidade no que diz respeito a esses conflitos, à divisão de classes presentes no espaço metropolitano como é mencionado por Luís Ricardo Pereira:

A tensão entre realidades que se determinam reciprocamente é traduzida através da síntese elaborada no seio da estrutura metafórica, paradigma poético que vem acentuar ainda mais a natureza dual do real desvelado, pela sua função autotética, primordial e significante, e pela sua dimensão heterotética, presentificadora de um mundo, explicitação do que esse mundo, enquanto “fenômeno” dual, tem de “espantoso sofrimento” e de “espantoso esplendor”. (2003, p. 106).

Para representar essa dualidade do cenário urbano, a poesia de Sophia é marcada pela existência dos substantivos, o que denota a dedicação da autora em nomear e presentificar em seus versos o mundo tangível em oposição ao real absoluto, pela linguagem poética. O léxico denota concisão e difere pelo seu traço rigoroso e plurissignificativo, por isso as palavras são escolhidas pelo seu valor poético e não estético como a própria autora disse. (ANDRESEN, 1999, p. 96).

No poema, notamos, na dimensão lexical, a divisão espacial em duas coordenadas que se contrapõem e estabelecem a oposição entre o espaço citadino com o espaço natural, entre o caos e cosmos e, assim, expressa o sentimento de adversidade do eu lírico pela metrópole, mundo da artificialidade e virtualidade, e a necessidade de um retorno às suas origens, espécie de paraíso perdido, o desejo da busca constante por ambientes naturais, aos quais a sua alma anseia consubstanciar-se. Talvez por isso, na sua poesia, Sophia mostra-se sempre atenta ao espaço urbano onde há uma grande concentração de pessoas. Diante disso, Márcia Barbosa, (2001, p. 114), comenta sobre essa relação do eu poético com espaço urbano: “Ele descreve, com certo distanciamento, os efeitos que esse mundo alucinado causa no homem. De modo preferencial, são os elementos da natureza que alucinam a pupila do sujeito poético da autora”. Assim “rumor”, “vaivém”, “sem paz das ruas”, “suja”, “hostil”, “inutilmente”, “fechada”, “muros”, “paredes” são termos e expressões constituídas por traços semânticos que delineiam a configuração negativa do espaço da metrópole e, ao mesmo tempo, a relação de adversidade do eu poético com o espaço urbano, enquanto que, “mar”, “praias nuas”, “montanhas”, “planície”, “luas”, “ondas brancas” e “florestas verdes” são termos e expressões antitéticos aos anteriormente citados e determinam, entre esses dois grupos lexicais, o antagonismo característico e recorrente na poesia de Sophia entre metrópole e campo, natureza.

Diante da predominância dos substantivos e adjetivos presentes nesse poema, destacamos a quase inexistência de verbos. “Saber”, “estou fechada”, “vejo”,

“crescer”, “mudar”, “tomas”, “arrastas” e “fora” são as formas verbais presentes no poema e assumem um caráter deceptivo, pois estão correlacionadas à decepção do eu lírico que lamenta a existência de obstáculos, muros e paredes, que frustram as suas expectativas de se unir ao espaço natural, pois ele tem conhecimento da precariedade de sua existência, que fora limitada a conviver com as atrocidades do espaço urbano, em consequência de suas próprias ações que o impossibilita de realizar o seu desejo.

Em consequência da vida suja e hostil vivida pelo eu lírico em meio ao caos urbano, saber da existência do mar, das praias nuas, montanhas e planícies e não poder estar nestes ambientes, revela um estado de espírito melancólico, pois esses elementos naturais simbolizam, na poesia da autora, o reino original com o qual o homem rompeu a aliança e, conseqüentemente, perdeu a sua identidade, a harmonia com o cosmos. Essa condição vivida pelo homem moderno no espaço metropolitano é recorrente na poesia da autora e, também, está expressa no poema *Marinheiro sem mar*, “Ele morrerá sem mar 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, 1999, p. 51) O homem moderno, representado pelo marinheiro, está fadado a viver preso nas malhas da modernidade, subjugado pelo sistema capitalista, pelas mazelas sociais produtoras da indiferença e do individualismo, “Onde os polvos da sombra o estrangulam/ E as luzes como peixes voadores/ O alucinam” (ANDRESEN, 1999, p. 50). Isso, “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.” (1999, p. 52), eis na poesia de Sophia a representação das relações do homem citadino na configuração da metrópole. Estar em meio ao caos, saber que os espaços naturais, espaço de redenção e epifania, existem e não poder ir ao seu encontro é frustrante para a voz poemática, pois ela está fechada pelos muros e paredes da metrópole.

Os muros e as paredes podem ser entendidos, nesse poema, como a alienação vivida pelo homem moderno, no espaço metropolitano, em função do processo de industrialização e urbanização, pois os muros e as paredes limitam a sua visão, impossibilitando-o de ver “o crescer do mar e o mudar das luas” que no poema representam o reino primitivo com o qual a voz poética deseja se unir. No primeiro verso da última estrofe, a recorrência do verbo saber realça a consciência que a voz lírica tem da impossibilidade da realização do seu desejo, pois a cidade

arrasta a sua vida pelas sombras das paredes. Diante dessa contradição vivida pelo eu poemático no espaço citadino, Luís Ricardo Pereira comenta:

Desta sua confrontação nasce uma amarga e irônica postura, a todo momento verificável na obra, reflexo da desadequação entre realidade e sonho, entre percepção realmente vivenciada de um tempo de profundas contradições e hostilidades, caótico e degradante, e o mundo criado pela percepção imaginante do eu, percepção que “não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve [...] ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma recriação ou uma reconstituição do mundo”. (PEREIRA, 2003, p. 78).

Sophia representa, assim, pela sua capacidade criadora um mundo em que a realidade tangível é redimensionada e ampliada pela linguagem poética. Nesse universo, a voz poemática por realizar seu sonho de se consubstanciar-se com o cosmos, se sente fragmentada entre dois espaços antagônicos o mundo profano, identificado com o caos urbano, a realidade vivida, e o sagrado, o espaço natural desejado. Se vê subjugada sem autonomia, sem vontade própria, desintegrada do espaço urbano e sem identidade. A sua vida é o resultado do sistema capitalista e industrial, do ritmo acelerado, do “vaivém sem paz das ruas”, símbolo da vida burguesa, do capital, em que não há espaço para o lirismo, embora a sua vida “fora prometida às ondas brancas e às florestas verdes” espaço de sublimação e elevação astral. A forma verbal “fora” evoca o regresso ao passado, que pode ser entendido como o período do reino original no qual o homem pode viver harmoniosamente em contato com a natureza a sua plenitude, ou como afirma Luís Ricardo Pereira:

[...] a obra poética de Sophia Andresen vive muito do apelo que faz a um regresso mítico a uma Idade do ouro, pura fulgurância de uma imagem da infância perdida, onde a conquista da liberdade e da dignidade humanas é o baluarte da demanda da origem genesíaca e misteriosa do ser para a sua revelação. (2003, p. 40).

Outro aspecto semântico importante a ser ressaltado, no poema, é o embate entre a luz e a treva que representa na poesia de Sophia a separação da aliança que liga o homem ao reino da plenitude. Tal embate é mencionado por António Ramos Rosa (1987, p. 16), “Mau grado a sua transparência, que reflecte uma profunda naturalidade, há nela uma defrontação permanente entre a luz e a sombra e por consequência, com o negativo, que de certo modo nunca é anulado mas apenas suspenso”. A “sombra das paredes” que arrasta a alma do eu lírico é

metáfora das mazelas sociais, das malhas do processo de industrialização e urbanização do espaço metropolitano que limita e aprisiona o eu lírico enquanto ser social. Já a lua e as ondas brancas são elementos naturais que simbolizam a luz, a clareza aos quais o eu poético precisa unir-se e estabelecer, pelos sentidos, contato íntimo, pois eles são uma possibilidade de depuração e elevação do seu ser, como ocorre no poema *Mar* (ANDRESEN, 2001, p. 18) em que o eu lírico declara o seu amor mais forte e profundo pela “praia extasiada e nua” e se une aos elementos da natureza “ao mar, ao vento e à lua” e neles procura pela “selvagem exalação das ondas” que sobem para os astros como “um grito puro”, e assim o eu lírico encontrará a sua plenitude.

Na impossibilidade de representar nos versos do seu poema todo o traçado, a geometria da cidade moderna e as experiências vividas pelo homem neste contexto, Sophia, pela sua sagacidade e habilidade criadora, constrói, no poema, a grafia da cidade por fragmentos que constituem o todo. Representa, assim, em sua poesia pela linguagem poética de forma sintetizada a fragmentação do espaço e do homem moderno, como afirma Carlos Ceia (1998, p. 15) “Cada poema é um processo de depuração textual: nenhuma palavra está a mais, cada verso por si pode ser um poema”. O rumor, o vaivém, a ausência de paz nas ruas representam, no poema, um traço marcante e característico da sociedade urbana da segunda metade do século XIX e do início do século XX em consequência “da transformação acelerada, refletida na confusão da circulação, na desordem cotidiana, no aglomerado de pessoas.” (LEFEBVRE, 1998, p. 110) que provoca o individualismo e a insensibilidade nas relações sociais como afirma Walter Benjamim (2009, p. 472), “A indiferença brutal, o isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses particulares, vem à tona de maneira tanto mais repugnante e ofensiva quanto mais estes indivíduos são confinados naquele espaço reduzido”.

Em consequência desse isolamento e do enclausuramento social: grades erguidas pelo próprio homem à sua volta em decorrência de suas atitudes, a vida do eu lírico se torna “suja”. E por serem as suas relações interpessoais marcadas pelo individualismo, indiferença e hostilidade, a sua vida é “inutilmente gasta”, pois ele não se identifica com o espaço em que vive, não encontra sentido para a sua existência e, assim, lamenta por estar preso à cidade e a uma realidade deprimente, apesar de saber da existência dos espaços naturais nos quais ele procura refúgio e comunhão perfeita com o cosmos. Podemos, assim, inferir que, no poema *Cidade*,

tal comportamento seja um protesto de rejeição à sociedade burguesa que aprisiona o homem. Diante disso, notamos no poema o que Estela Pinto Ribeiro Lamas afirma sobre a poesia da autora:

Sophia [...] condena a individuação do homem, sublinhando assim a necessidade da inteireza, a necessidade do não isolamento. É imperioso evitar que o *Círculo* se instaure à volta do homem isolando-o, enclausurando-o; círculo após círculos se vão impondo concentricamente, criando um espaço cada vez mais limitado – o espaço donde o homem não pode sair. Criam-se barreiras intransponíveis através das quais nem som, nem luz passam e o homem move-se com dificuldades numa *Babilónia* que fascina, mas que o prende por esse esplendor aparente que mascara sua verdadeira face – a da vileza humana. (1998, p. 112- 113).

No poema *Cidade* notamos o aspecto negativo em relação à metrópole na poesia de Sophia, que é a referência ao mundo humano e as instituições criadas pelo homem. Neste sentido o poema se faz enfrentamento e denúncia diante do horror e do caos vivido pelo homem moderno. Segundo António Ramos Rosa, a poesia de Sophia, “pode ser de sinal positivo e então é o canto das coisas e dos seres em vez do grito, ou pode ser negativa e então é o horror perante a ausência e o não-ser.” (1987, p. 18). Assim, ao abordar o espaço urbano, a poeta ressalta as mazelas sociais e as opõe à beleza, à pureza dos espaços naturais e seu esplendor, aspecto positivo de sua poesia, exaltação e louvor à natureza.

No mar, nas praias, nas montanhas e planícies, símbolos do mundo original, o eu poético busca o reencontro com a sua essencialidade, a sua origem para, assim, restabelecer o elo partido com o cosmos. Por assim ser, percebemos que, na poesia de Sophia, há uma predileção pelos espaços do mar e da praia. Neles o eu lírico vai à procura de sua liberdade, pois deseja libertar-se das prisões, das paredes, dos muros, da cidade, enfim de todas as grades construídas por ele mesmo. No mar e na praia, espaços amplos e abertos, a claridade da luz solar permite ao homem enxergar a essência nítida das coisas e, assim, abstrair delas a realidade absoluta e, conseqüentemente, entrar em contato com o seu eu, encontrar o seu equilíbrio com o mundo e com ele se fundir como atesta Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998, p. 99), “O mar ou o lugar onde a terra se encontra com o mar – a praia – parece ser um lugar predilecto na poética de Sophia; um lugar favorável à procura órfica”.

Como se pode notar fica evidente, no poema *Cidade*, a oposição entre o espaço metropolitano conspurcado e o espaço natural, epifânico, objeto de desejo

do eu lírico. No primeiro verso da primeira estrofe “Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas” há uma descrição, uma representação negativa da cidade, que nos remete à agitação e ao caos do espaço urbano, promovidos pelos processos de urbanização e industrialização na era da modernidade, os quais Julio Pimentel Pinto aborda ao falar sobre as metrópoles, “que se tornam marcos da transformação acelerada, refletida na confusão da circulação, na desordem cotidiana, no aglomerado de pessoas” (1998, p. 110).

Percebe-se, assim, na metrópole, a ascensão do individualismo, da indiferença da multidão que gera apatia e insensibilidade próprias da convivência humana que se apresenta diante do crescimento industrial e tecnológico dos séculos XIX e XX, que de acordo com o eu lírico torna a vida suja, hostil e inutilmente gasta, cenário este mencionado por Walter Benjamin (2009, p. 472), no seu livro **Passagens**, ao falar da cidade de Londres, “O próprio tumulto das ruas possui algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana.”, o que evidencia a relação de adversidade do eu lírico com o espaço urbano que lhe provoca repugnância e repulsa como uma reação à agressão da cidade, às ameaças urbanas, às mazelas sociais. Tal qual pode ser evidenciado no poema *Babilônia*:

“Com multidões com gritos com mercados
Com esteiras claras sob os pés pintados
Com escribas com magos e adivinhos
Com prisioneiros com servos com escravos
Com lucidez feroz com amargura
Com ciência e arte
Com desprezo
Babilônia nasceu de lodo e limo”
(ANDRESEN, 1999, p. 150).

Nos dois primeiros versos do poema *Cidade*, nota-se a presença de um eu poético angustiado que sofre com os tormentos provocados pelo tumulto das ruas, por não adaptar-se e nem sentir-se abrigado pelo espaço urbano, por não estar em um lugar que lhe proporcione segurança, no qual ele possa constituir sua identidade. Julio Cesar Rodrigues Cattapan comenta, no livro **Grafias da cidade na poesia contemporânea (Brasil-Portugal)**, sobre essa relação do indivíduo com o espaço metropolitano:

O sentimento de pertencimento e integração a um espaço só se realiza quando o indivíduo é capaz de controlá-lo e organizá-lo de acordo com seus próprios desejos, criando uma relação de identificação. Quando o espaço se revela caótico e incontrolável, o

investimento afetivo nele mostra-se arriscado, e a segurança necessária à criação de raízes e ao sentimento de acolhimento no espaço torna-se impossível. (2015, p. 56).

Entende-se que, no poema, o espaço urbano é, pelos seus traços característicos, incontrolável “E saber que tomas em ti a minha vida/ E que arrastas pela sombra das paredes” e, por isso, o eu poemático sente-se subjugado, ameaçado e nele não se identifica, não encontra nesse território o seu lugar de pertencimento. O rumor e o vaivém, a ausência do silêncio impossibilita ao homem escutar o sussurrar dos elementos naturais, das coisas do mundo e por isso caminha no tumultuado cenário urbano em busca de sua identidade, da sua completude.

Do terceiro ao quinto versos: “Saber que existe o mar e as praias nuas/Montanhas sem nome e planícies mais vastas/Que o mais vasto desejo,” evidencia-se um eu lírico que diante do espaço urbano que não lhe possibilita a construção de identidade e de sentidos existenciais e nem a realização de seus desejos, anseia por ir ao encontro da natureza, lugar símbolo de abrigo, de refúgio, de segurança e de pertencimento, como afirma Carlos Ceia, “O mar oferece-se-nos como um lar espiritual ou mesmo como uma pátria onírica, onde é possível depositar todas as esperanças que trazemos à praia-mirante.” (1996, p. 70). O eu poético, homem citadino, deseja o contato direto com a sua origem, o retorno ao real absoluto, a harmonia com a natureza, o recomeço da vida para, assim, recuperar a sua totalidade.

No entanto, ele encontra-se preso, “E eu estou em ti fechada e apenas vejo/ Os muros e as paredes/ E que arrastas pela sombra das paredes/ A minha alma”, os muros e as paredes são as grades do emaranhado em que se tornou o espaço metropolitano modificado pela técnica e a ciência humana. A “sombra das paredes” pode ser aqui entendida como metáfora dos atos obscuros praticados pelo homem moderno que se deixou seduzir pelo progresso e desenvolvimento do processo de industrialização e urbanização do espaço metropolitano, pelo capitalismo. Por isso ele tem consciência de que a sua condição é uma resultante de suas ações, logo, se vê impossibilitado de estar em contato com as “praias nuas”, as “montanhas” e as “planícies” que são mais vastas que o seu desejo, espaços esses que são antíteses da metrópole e simbolizam na poesia de Sophia pureza, depuração, libertação do homem das amarras sociais em que se encontra.

Assim, o eu remete-nos ao espaço natural, epifânico, objeto do seu desejo, no qual ele busca e pretende reencontrar a sua unidade, a sua inteireza com o cosmos, a sua comunhão com a natureza. Para tanto, se faz necessário que o homem se desintegre do meio em que vive para depois integrar-se por inteiro como numa simbiose com o cosmos. Essa integração só se fará plena quando houver o encontro do eu com o seu próprio eu por intermédio do conhecimento e interação com as coisas, como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas, (1998, p.93) “Que nada se ponha de intermeio entre o homem e as coisas, o homem e a natureza, o homem e o cosmos; que ele – possa ganhar o conhecimento da sua relação com o cosmos”.

Sobre essa harmonia que falta ao homem no espaço urbano, Carlos Ceia afirma que nos poemas de Sophia, “só pela união com as coisas mais límpidas e puras da natureza será possível ter acesso à vida verdadeira.” (1996, p. 152). Dessa forma, o eu contrapõe os elementos naturais ao espaço citadino para ressaltar a sua angustia, a impossibilidade de viver em harmonia diante do caos existente na metrópole moderna da qual ele deseja evadir-se, fugir da multidão, do caos e ir em busca do ambiente natural que representa, para ele, lugar de epifania, de reencontro com seu eu real, de harmonia e elevação espiritual.

Nos três últimos versos da primeira estrofe do poema *Cidade*, o eu lírico lamenta por estar aprisionado na cidade, incapacitado de vislumbrar, de harmonizar-se com os elementos naturais, com a sua própria história que o ligam à beleza e aos prazeres do espaço onírico como o “crescer do mar” e o “mudar das luas”. Na última estrofe, no verso “Saber que tomas em ti a minha vida” o eu lírico demonstra-se impotente diante do poder que a cidade exerce sobre sua vida e incapaz de se libertar das amarras que o prende à cidade, pois diz saber que ela o arrasta pelas sombras das paredes, ou seja, a cidade tem domínio sobre ele em função das sucessivas e constantes mudanças ocorridas no processo de modernização do espaço metropolitano, acarretando assim na sua perda de identidade, subjugando-o à alienação em consequência das sobreposições culturais da vida moderna como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

[...] as estratificações culturais que o próprio homem, cego pelo progresso, foi deixando que o envolvessem a tal ponto que se viu destituído dos sentidos, impossibilitado do contacto directo com a natureza; ao mexer-se, ao olhar, ao escutar, ao estender a mão, o homem só encontra as próteses sem fim que tem vindo a produzir e elas são tantas já, que a malha tornou-se de tal modo apertada que não consegue furá-la, fendê-la. (LAMAS, 1998, p. 95-96).

Tal domínio não se restringe apenas à questão física, material, pelo uso do termo “alma”, percebe-se um ser angustiado, subjugado, diante de uma situação factual, da qual ele não tem perspectiva de se ver livre, está fadado a viver como a um ser em constante busca de identidade, embora sua alma tenha sido prometida “às ondas brancas”, símbolo de luz, claridade e “às florestas verdes”, espaço aberto, elementos naturais nos quais o eu poético deseja reencontrar o seu eu verdadeiro e o mundo primitivo, original, real como afirma Estela Pinto Ribeiro Lamas:

O “eu” desnuda-se, procura libertar-se de tudo quanto o acorrenta para poder ir ao encontro das coisas, numa caminhada repetida por praias, por descampados, por desertos, para se poder consubstanciar no cosmos. É o despojamento do “eu”, a rarefação do “eu”, a identidade do “eu” com o cosmos. (LAMAS, 1998, p. 95).

Diante disso, pode-se deduzir que o eu lírico sente-se um estranho, um exilado que não se identifica com o meio em que se encontra e que a cidade representa um obstáculo a ser superado para que ele encontre o seu eu, a sua essência, e possa viver em completude.

Portanto, pode-se notar nesse poema que a cidade torna-se adversária do eu lírico, aprisionando-o, tirando-lhe sua liberdade. Conforme Eduardo Prado Coelho afirma, “Sophia tem, pelo menos, dois inimigos: o tempo (que é dado como um monstro) e a cidade (que é dada como um polvo)” (1980, p.25). Dessa forma, a cidade surge como espaço opressor, lugar de exílio total, de enclausuramento que com seus tentáculos aprisiona o eu poético em um profundo estranhamento que reflete a condição humana do eu lírico, do seu ser e existir no mundo. Este aspecto negativo sobre o espaço metropolitano se faz presente em outros poemas de Sophia:

Tempo de não

Exausta fujo as arenas do puro intolerável
Os deuses da destruição sentaram-se ao meu lado
A cidade onde habito é rica de desastres
Embora exista a praia lisa que sonhei
(ANDRESEN, 1999, p. 293)

Nota-se, nesse poema, que o eu poético nutre a mesma adversidade recorrente pelo espaço urbano no que diz respeito a esse eixo temático na poesia da autora, pois a cidade em que se situa é “rica de desastres” e marcada pela destruição, tornando-se assim intolerável, para ele, e como é comum na poesia de Sophia toda essa negatividade metropolitana está em oposição ao espaço natural,

“praia lisa”, em que o eu lírico se vê impossibilitado de se unir, embora esse espaço exista não apenas em seus sonhos.

Outro poema em que podemos observar a temática metropolitana e a adversidade entre o eu poético e o espaço metropolitano é:

Cidade suja

Cidade suja, restos de vozes e ruídos,
Rua triste à luz do candeeiro
Que nem a própria noite resgatou.
(ANDRESEN, 2001, p. 29).

Nesse poema, assim como no poema *Cidade*, percebe-se o eu lírico inadaptado, angustiado com o espaço metropolitano, porém, em *Cidade suja*, o eu demonstra uma repulsa ainda maior à metrópole, pois manifesta nojo, asco pela cidade. No primeiro verso, há uma reiteração da temática metropolitana “Cidade suja”, presente no título, e entendemos que seja uma ênfase à aversão que o eu poético sente em relação ao modo de ser e viver do homem moderno, à agitação, ao burburinho, das ruas, reflexo da vida moderna, citado por Julio Pimentel Pinto (1998) sobre a metrópole da segunda metade do século XIX e do início do século XX. Entendemos, assim que, a expressão cidade suja não é uma referência à falta de saneamento da cidade, mas sim às mazelas sociais promovidas pelo novo sistema social, político e econômico próprio do capitalismo vigente na época, uma vez que no verso faz referência a restos de vozes e ruído.

Além disso, percebe-se, no segundo verso, um eu lírico nostálgico e desolado que contempla, à noite, a rua que se faz triste, pois a luz do candeeiro não é suficiente para clarear toda a escuridão noturna e tornar visível o ambiente em que ele se encontra. Por falta de luminosidade, esse espaço é aos olhos do eu lírico, um espaço indefinido, impreciso no qual ele não se adapta, não se identifica por completo e por isso vive um conflito interior. Sobre o elemento luz na poesia de Sophia, Carlos Ceia (1996) elucida:

Não seria possível encontrar tanta luz nos versos de Sophia se não se verificasse igual proporção de falta de luz. Tradicionalmente, as trevas precederam a luz, constituindo a totalidade pré-consciente, num momento *phantástico* em que a luz ainda não se tomou a forma de luz, por assim dizer. Quando tal acontece, a dualidade luz/trevas emerge como símbolo constituinte de toda a moral, que o pensamento filosófico há-de-se desdobrar noutros pares de opostos como o bem e o mal. (1996, p. 100-101).

Diante do que diz Carlos Ceia, podemos deduzir que no poema *Cidade suja* Sophia utilizou o recurso estilístico da falta de luz para fazer alusão ao conflito vivido pelo eu poético, por viver em um espaço do qual ele não se sente parte integrante, pois a metrópole é um mal com o qual ele convive, embora ele a despreze. A pouca luminosidade do candeeiro retrata as mazelas advindas da cidade moderna, pois a escuridão da noite, a treva sobrepondo à luz do candeeiro pode simbolizar aquilo que o eu poemático abomina no espaço: a agitação, o burburinho, o caos, traços da configuração da metrópole, promovidos pelo processo de industrialização e urbanização. Sobre a treva na poesia de Sophia, Carlos Ceia diz que, “Tradicionalmente as trevas ficam associadas a um princípio maligno, pelo que não nos surpreenderão os *phantasmas* que vamos encontrar na noite de Sophia.” (1996, p. 101), assim sendo, pode-se dizer que ao contemplar a cidade à noite, o eu lírico sente-se atormentado pelos “fantasmas”, as mazelas sociais que fazem da metrópole um lugar adverso, conspurcado e por isso indesejado por ele.

Em contraposição a esse espaço metropolitano caótico evidenciado nos poemas *Cidade* e *Cidade suja* nos quais se percebe um mundo degradado, há, na poesia de Sophia como já fora mencionado, as cidades em que a claridade revela o esplendor do real. Percebemos, então, dois espaços urbanos contrastantes e antagônicos, o profano, a cidade conspurcada, alienante e ameaçadora, e o sagrado, espaço de claridade, pureza e perfeição. Nessa perspectiva podemos mencionar os poemas *Cidade dos outros* (1999, p. 20) e *Na cidade da realidade encontrada e amada* (1999, p.86)A respeito dessas configurações da metrópole na poesia de Sophia, Luís Ricardo Pereira comenta:

Por contraste e superação, face a esse ameaçado mundo inerte e alienante, desvenda-se um alternativo mundo eufórico, feito todo ele de devaneio. A *cidade* é, então, caracterizada quer pela sua vertente elemental, “De pedra e cal”, profundamente enraizada e solidificada na Terra, *dita* na sua extrema “brancura”, quer pela sua vertente espiritual, geometricamente sagrada, “Toda quadriculada”, sugerindo um espaço mítico de perfeição e de estabilidade. (PEREIRA, 2003, p. 82).

Nessa perspectiva de a cidade ser representação de perfeição geométrica, de luz e de espaço sagrado em contraste com a metrópole conspurcada e caótica, configura-se na obra de Sophia a capital brasileira como sendo a única metrópole verdadeiramente solar, positiva, inteiramente vista como uma cidade sem defeitos, perfeita no poema intitulado *Brasília*:

Brasília

Brasília
 Desenhada por Lúcio Costa Niemayer e Pitágoras
 Lógica e lírica
 Grega e brasileira
 Ecuménica
 Propondo aos homens de todas as raças
 A essência universal das formas justas
 Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem
 Nítida como Babilónia
 Esguia como um fuste de palmeira
 Sobre a lisa página do planalto
 A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número
 No centro do reino de Ártemis
 Deusa da natureza inviolada _
 No extremo da caminhada dos Candongos
 No extremo da nostalgia dos Candongos
 Atena ergueu sua cidade de cimento e vidro
 Atena ergueu sua cidade ordenada e clara com um pensamento
 E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro
 (ANDRESEN,1999, p. 80).

Na primeira estrofe do poema, podemos entender que o eu lírico evoca a cidade Brasília, no primeiro verso, para que ela se apresente, na tessitura do texto poético, ocupando o seu lugar de destaque. Assim, ele retoma o título e ao mesmo tempo, enfatiza a temática metropolitana na poesia de Sophia. Essa circunstância se nos apresenta tal qual o eu lírico estivesse de frente para a capital brasileira e diante de uma plateia para qual ele apresentará a ilustre cidade.

A apresentação de Brasília tem início no segundo verso no qual o eu poético ressalta o nome de três importantes homens responsáveis pela projeção da cidade de Brasília. O francês Lúcio Costa, urbanista, o brasileiro Oscar Niemeyer, arquiteto e o grego Pitágoras, filósofo e matemático, estudou também astronomia, música e literatura, para quem os números representavam a harmonia e a ordem e eram considerados por ele a essência de todas as coisas. Uma vez que, Pitágoras viveu em um tempo muito distante, 570 a. C.” em relação a Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e à construção de Brasília que ocorreu entre 1958 e 1960, deduzimos que pela perspectiva do eu poético Lúcio Costa e Oscar Niemeyer foram influenciados, inspirados pela teoria da harmonia dos números de Pitágoras na projeção geométrica, arquitetônica e urbanística de Brasília .

Por ser projetada por três renomados estudiosos, no que diz respeito ao espaço, Brasília é “lógica e lírica”, lógica por ter a sua arquitetura racional e geometricamente planejada, e lírica pela sua ordem, beleza e harmonia urbanística. Pela influência e inspiração do filósofo e matemático grego Pitágoras, no planejamento da cidade, Brasília é “grega”. Ou seja, metaforicamente, o termo, “grega”, evoca, no poema, o aspecto da cultura mediterrânica Greco-romana recorrente na poesia de Sophia, para definir Brasília. De acordo com Luís Ricardo Pereira:

[...] a poesia de Sophia Andresen dá-nos, dessa Grécia, uma imagem sobretudo relacionada com factores de transparência, excesso de luminosidade, rigor geométrico, linearidade harmoniosa, eterna e perfeita, a que vêm congregar-se os valores universais de pureza, justiça, lealdade, dignidade, fidelidade ao passado, infinitude e verdade, valores representativos da estética clássica [...] (PEREIRA, 2003, p. 64).

Assim, a imagem da Grécia, presentificada no poema, pela sua clareza, beleza e harmonia, espaço fértil de lirismo, faz da capital Brasília, projetada pelo brasileiro Oscar Niemeyer, uma cidade “brasileira” desenhada com rigor geométrico, planejada racionalmente pelo conhecimento arquitetônico de grandes homens, por isso, ela se assemelha à imagem harmoniosa que a Grécia tem na poesia de Sophia e torna-se “lógica e lírica” como deve ser, na perspectiva da autora, a criação poética: nitidez, pureza e justiça.

Pelo fato de Brasília ter sido desenhada por homens de nacionalidades distintas, grega, francesa e brasileira ela é descrita pelo eu poético como “grega e brasileira” e, por isso, torna-se “Ecuménica”. Assim, Brasília foi desenhada para ser um projeto que permitisse, em seu espaço, a cooperação comum e fosse possível superar as divergências históricas, geográficas, políticas, culturais e sociais entre as regiões do país. Desse modo, seria uma cidade que acolhesse, com justiça e equidade, toda a diversidade cultural brasileira, que fosse a unificação do povo, a unidade da nação. Ressaltamos aqui que a participação de Pitágoras na projeção de Brasília se dá, apenas, pela perspectiva do eu lírico como um efeito poético que ressalta a importância do cálculo matemático na harmonia arquitetônica da cidade. Idealizada pelo então presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, Brasília, a capital brasileira, foi construída no centro do território nacional, fazendo com que ocorresse a imigração de pessoas de diversas regiões do país, principalmente do Nordeste. Assim, a cidade se torna um espaço de miscigenação e diversidade cultural. Por ser

“Lógica e lírica”, “Grega e brasileira” e “Ecuménica”, Brasília propõe “aos homens de todas as raças”, a todos os homens que imigraram em busca de um mundo melhor, “A essência universal das formas justas”.

Dessa forma, podemos dizer que, pela perspectiva poética de Sophia, presentifica-se, no poema *Brasília*, a ideia expressa no poema “*A forma justa*” em que a voz lírica diz: “Sei que seria possível construir a forma justa/ De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”. Deduzimos, então, que ao propor aos homens de todas as raças a essência universal das formas justas, Brasília é, enquanto criação poética, uma cidade humana fiel à perfeição do universo. Entendemos ainda que na perspectiva poética da autora, diferentemente de outras metrópoles, tais como Paris e Londres, que se desenvolveram de forma desordenada, tornando-se espaço de intrincados e complexos problemas sociais, Brasília por ter sido projetada, elaborada previamente e construída de forma racional e lógica, se desenvolveu harmoniosamente, permitindo a comunhão cultural, a miscigenação, tornando-se, assim um espaço urbano agregador, ecumênico e, por isso, um lugar onde é possível, enquanto criação poética, o encontro do ser com o real absoluto e com a sua plenitude.

Na primeira estrofe, o eu poemático faz uma descrição sucinta de Brasília, definindo-a em poucas palavras: “lógica”, “lírica”, “grega”, “brasileira” e “ecumênica” como é recorrente na poesia de Sophia. Assim como afirma Carlos Ceia, (1996, p. 15), na poesia da autora, “nenhuma palavra está a mais”. O uso de palavras “objeto” e “exatas” caracteriza a concisão do poema. Pelo uso da linguagem metafórica, imagética a autora faz com que a linguagem poética trespasse o uso corriqueiro da língua, redimensionando o sentido e o significado das palavras, tornando-as plurissignificativas. Sobre essa característica da obra da autora Estela Pinto Ribeiro Lamas comenta:

Nela a linguagem desdobra-se continuamente, multiplicando-se, situando-se para lá da língua institucionalizada; paradoxalmente, a linguagem ocupa ao mesmo tempo o centro da língua na medida em que a utiliza como matéria. Matéria que lhe permite uma permanente criação poética. (LAMAS, 1998, p. 50).

Dessa forma, as imagens evocadas, pelos termos citados anteriormente, não são apenas uma mera descrição de Brasília, mas a verdadeira realidade da essência da cidade, como afirma Luís Ricardo Pereira, (2003, p. 83), “Do lado das imagens situa-se o excesso, a pregnância, a vida ou a realidade inapreensível, que

a poesia persegue, e alucinada e provisoriamente capta”.Por intermédio das imagens a linguagem poética define, no poema, com maior precisão a perspectiva do eu poemático sobre o espaço da metrópole e representa com veracidade a realidade apreendida por ele.

Na segunda estrofe, composta por um único verso, a autora sintetiza ainda mais a configuração da cidade metaforizando-a na imagem de uma “alma de um poeta muito jovem” correlacionando-a à poesia. Dessa forma, podemos perceber, nessa estrofe, a afirmação de Carlos Ceia (1996, p. 15) sobre a poesia da autora, “A obra de Sophia é um exercício de simplicidade sobre as coisas concretas [...]” e entender que o traçado da cidade possui a simplicidade, a nitidez e a clareza que os versos de Sophia possuem, pois “Brasília é despojada”. A capital brasileira tem o vigor da “alma de um poeta muito jovem”, é uma cidade promissora, foi projetada pela luz do conhecimento, pela “lógica”, por isso é “lunar”. Nessa estrofe, configura-se a afirmação de Carlos Ceia (1996, p. 15) sobre o processo de depuração textual no ato do fazer poético da poeta, “[...] cada verso só por si pode ser um poema [...]”, pois a poeta com maestria seleciona palavras pelo valor poético que possuem para desvelar com clareza e perfeição o que o seu olhar imanente capta do mundo para revelar por intermédio da linguagem e da criação poética a essência das coisas e o real absoluto do mundo.

No primeiro verso da terceira estrofe, “Nítida como Babilônia”, o sujeito poético compara a nitidez de Brasília a de Babilônia. Entendemos, aqui, que tal comparação foi feita em referência não à Babilônia pós-decadência, mas sim ao tempo em que se destacou como centro econômico e cultural, sendo capital da principal potência da Mesopotâmia, tornando-se um conjunto urbanístico cortado por canais e ricos monumentos, templos e edificações imponentes, assim como a capital brasileira foi projetada. Podemos perceber a relevância dada por Sophia à nitidez na configuração positiva de uma cidade nestes versos do poema *Lagos I* “Na nitidez de Lagos onde o visível/ Tem o recorte simples e claro de um projeto/ O meu amor da geometria e do concreto/ Rejeita o balofo oco da degradação”, (ANDRESEN, 1999, p. 193). Em *Lagos I*, espaço de clareza, pureza e de real concreto, reconstruído pela capacidade de criação poética e de observação atenta da autora, é onde o eu encontra a sua inteireza com as coisas do mundo e sente-se pleno.

Nos três versos seguintes da terceira estrofe o eu lírico descreve a arquitetura e a localização de Brasília. A sua arquitetura é comparada ao tronco de uma

palmeira, “esguia como um fuste de palmeira” que se localiza, “Sobre a lisa página do planalto”. Novamente, entendemos que, no poema, há uma correlação entre a projeção e a construção da cidade com o ato do fazer poético, pois “Sobre a lisa página do planalto/ A arquitetura escreveu a sua própria imagem”, ou seja, a arquitetura se escreve, se presentifica no planalto central do Brasil, na, “lisa página do planalto” como a poesia se concretiza no poema escrito na página em branco. Por isso, pela sua arquitetura harmoniosa, o eu lírico a define, geometricamente, como “lógica e lírica.

Na quarta estrofe, a voz poética traça o percurso histórico do descobrimento do Brasil até a construção da capital brasileira no centro do país. “O Brasil emergiu do Barroco”, nesse trecho, do primeiro verso, o eu lírico faz menção ao estabelecimento da capital brasileira na região nordestina, na Bahia, onde ocorreram as primeiras manifestações literárias em território brasileiro, o Barroco. Tempos depois a capital se restabelece no centro oeste do país, e pela logicidade do projeto arquitetônico e urbanístico, pelo trabalho engenhoso do artista artesão na configuração da arquitetura da capital federal, ela em nada se assemelha às premissas do Barroco, seu projeto é marcado pela genialidade e não por forças irracionais, ou seja, a engenhosidade do sujeito criador faz com que Brasília seja uma antítese do Barroco.

Dessa forma, a capital se presentifica, definitivamente, no Planalto Central do Brasil, “e encontrou o seu número/ No centro do reino de Ártemis” – Deusa da natureza inviolada –”. Nota-se nesses versos a presença da mitologia grega na imagem da deusa grega Ártemis associada à vida selvagem, à lua e à magia.

Assim, entendemos que pela presença de Ártemis, o eu poético ressalta a importância, a beleza original da natureza, o cerrado brasileiro, no espaço onde foi construída a capital brasileira. O cerrado, pela sua localização geográfica, é um espaço natural inviolado no período em que Brasília foi construída. Diante disso, podemos deduzir que a localização da metrópole em meio ao cerrado influencia na perspectiva poética positiva de Sophia em relação à configuração da metrópole, no poema *Brasília*. Na tessitura do poema, ocorre a consubstanciação do espaço urbano com o espaço natural. “Esguia como um fuste de palmeira” a arquitetura da cidade se funde harmoniosamente, pela comparação, com os elementos naturais e se presentifica “Sobre a lisa página do planalto/ A arquitetura escreveu a sua própria

paisagem”, ou seja, o plano urbanístico da capital foi elaborado para adequar-se ao relevo do Planalto central do Brasil.

Por isso, no poema, não há como em outros que abordam a temática metropolitana, tais como, *Cidade, Cidade suja, cidade dos outros*, a adversidade do espaço urbano, nem a oposição entre o espaço citadino e a natureza. A deusa da natureza selvagem, Ártemis, guarda, protege e conserva o espaço natural, fazendo com que o desenvolvimento urbano da metrópole e os elementos naturais convivam em harmonia. Enfatizamos, também, nessa união perfeita entre cidade e natureza, na configuração da metrópole, a junção do conhecimento arquitetônico e urbanístico de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa que juntos traçaram o modelo das “formas justas” para a construção de Brasília.

O quarto e o quinto versos fazem menção a importante participação dos “Candongos”, “homens de todas as raças”, em especial os nordestinos que por viverem em situação precária, deixaram as suas cidades e em êxodo imigraram para o centro-oeste brasileiro em busca de trabalho e condições de vida melhor. Para tanto, tiveram que enfrentar a difícil jornada para chegarem ao planalto central, “No extremo da caminhada dos Condongos”, e ainda conviver com a saudade e distantes de suas terras e de seus familiares, “No extremo da nostalgia dos Condongos”. No sexto e no sétimo versos, enfatiza-se a construção de Brasília. Com o sacrifício do trabalho árduo dos candangos, Atena, a deusa grega da sabedoria, da guerra, das artes, da estratégia e da justiça, “ergueu sua cidade de cimento e vidro”. A cidade de Atena é sólida, concreta, segura “de cimento” e tem a transparência, a claridade, a luminosidade do “vidro”. A cidade erguida pela deusa é “ordenada e clara como um pensamento”, pois Brasília é uma metrópole planejada, “desenhada” previamente com base no conhecimento de grandes estudiosos da arquitetura e urbanismo “Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras” para ser uma metrópole modelo que simbolizasse o progresso, o desenvolvimento e a modernidade do Brasil, por isso, Brasília é “ordenada e clara como um pensamento”, é “lógica” e propõe “A essência universal das formas justas”.

Atena é uma deusa virtuosa e inteligente. Na guerra é boa estrategista militar, habilidosa e tem grande senso de justiça, assim, a sua presença, no poema, explica a construção de Brasília no Planalto Central do Brasil. A capital brasileira foi geoestrategicamente planejada para atender às necessidades políticas do país, pois a sua localização no centro-oeste brasileiro facilita e permite o acesso à todas as

regiões do país, tornando-se assim ecumênica. A sua localização dificulta os possíveis ataques diretos de outros países, que na época, aconteciam via mar pelo litoral. Por fim, na última estrofe de um único verso, o eu poético volta a enfatizar a consubstanciação do espaço metropolitano com a natureza, relacionando a finura, a delicadeza das formas de um coqueiro com a arquitetura dos arranha-céus.

Diante do exposto, deduzimos que, no poema *Brasília*, a configuração poética do espaço urbano e a criação poética ocorrem num processo simultâneo e similar. O poema menciona, no início, o projeto arquitetônico de Brasília feito por Lúcio Costa, Niemeyer e Pitágoras e, no final, a construção da metrópole realizada por Atena. Percebemos, pela perspectiva do eu poético, que há rigor na busca da perfeição tanto na arquitetura da metrópole quanto no poema. Assim como a poesia de Sophia é marcada pela obstinada perseguição do encontro com o real absoluto, com o conhecimento pela observação atenta e integração total do ser com a essencialidade das coisas para presentificar esse instante na tessitura do poema, o projeto de construção da cidade propõe aos homens a essência universal das formas justas. Percebemos que com a escolha das palavras, pelo seu valor poético, a autora constrói um jogo semântico no qual se estabelece uma relação que nos permite inferir que o conhecimento e o lirismo presentes no poema *Brasília* como recurso de criação poética, estão, também, projetados na arquitetura da metrópole.

Assim como Sophia está sempre atenta para apreender a essencialidade das coisas, pelo olhar imanente, como forma de encontrar nelas o seu sentido real e absoluto e recriar, presentificar, materializar no poema, pela criação poética, um mundo real, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Pitágoras utilizaram o conhecimento arquitetônico para desenhar Brasília e construí-la com “lógica” e pelo urbanismo, “lírica”, ou seja, com o uso do conhecimento arquitetônico, urbanístico e matemático a cidade é construída em consonância com a harmonia e a beleza natural, alcançando assim a forma justa.

Dessa forma, na linguagem poética as palavras, “desenhada”, “lógica”, “universal”, “nítida”, “arquitetura”, “Atena”, “ordenada”, “clara” e “pensamento”, semantizam, no poema, o conhecimento obtido pelo encontro do eu lírico com o real e ao mesmo tempo está relacionado à arquitetura da cidade. Enquanto que “lírica”, “despojada”, “lunar”, “alma”, “poeta”, “jovem”, “palmeira”, “paisagem”, “Ártemis”, “natureza”, “finura”, “delicada” e “coqueiro” semantizam o lirismo relacionado à beleza, à harmonia natural do relevo do centro-oeste brasileiro presentificado no

urbanismo da metrópole e na recriação poética do espaço urbano na configuração da metrópole no poema *Brasília*. Dessa forma, Sophia no momento de criação do poema, simultaneamente reconstrói, pela sua capacidade criadora, por intermédio da linguagem metafórica, sob a sua perspectiva poética a configuração de Brasília.

Constatamos, assim, o carácter metalinguístico do poema, pois ao falar da construção de Brasília, a autora reconstrói poeticamente a cidade, pois percebemos que o mesmo processo engenhoso utilizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer na arquitetura de Brasília para alcançar a forma justa presentifica-se na construção dos versos do poema. Assim sendo, Sophia é, segundo a definição de Mikel Dufrenne, (1969, p. 123), em seu livro **O poético**, uma poeta artesã, pois para ele o poeta artesão, “[...] sente-se de algum modo responsável pelo destino da linguagem, e, através da linguagem, pelas relações entre o homem e o mundo: sua operação o transcende e o associa ao sagrado”.

Sophia é a poeta artesã que seleciona as palavras pelo seu valor poético para, “[...] exercer o poder de nomear, chamar as coisas uma a uma, promovendo-as a uma nova vida em que se nos tornam disponíveis e familiarizadas.”, (DUFRENNE, 1969, p. 124), pois para o crítico o poeta artesão, “[...] é o depositário de uma verdade que para ser preservada, deve ser repetida sem alterações”, (DUFRENNE, 1969, p. 124) e acrescenta, “Com efeito, ‘a intuição que solicita o poeta deve ser traduzida em conceito, e essa tradução deve submeter-se à primazia absoluta dos vínculos racionais e da objetividade lógica que deve ser expressa pelos signos desse instrumento social que é a linguagem’.”. Esse carácter artesanal apresentado pelo crítico, se presentifica na poesia de Sophia e, mais especificamente no poema em análise. Ela é a poeta que persegue o encontro com o real em busca do conhecimento e da verdade e, assim, presentifica, no poema, com objetividade e lógica, pelo uso das palavras, a realidade tangível redimensionada com rigor e engenhosidade no ato da criação poética.

A configuração da metrópole, na poesia de Sophia, revela uma diversidade de percepção e de relação do eu lírico com a construção e formação dos grandes centros urbanos, como se percebe no poema *Lisboa*:

Lisboa

Digo:

<<Lisboa>>

Quando atravesso – vinda do sul – o rio

E a cidade a que chego abre-se como se do Seu nome nascesse

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
 Em seu longo luzir de azul e rio
 Em seu corpo amontoado de colinas –
 Vejo-a melhor porque a digo
 Tudo se mostra melhor porque digo
 Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
 Porque digo
 Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
 Com seus meandros de espanto insónia e lata
 E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
 Seu conivente sorrir de intriga e máscara
 Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
 Lisboa oscilando como uma grande barca
 Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
 Digo o nome da cidade
 - Digo para ver
 (ANDRESEN, 1999, p. 247)

No poema *Lisboa*, notamos a presença de um eu lírico que se mostra atento e reflexivo diante da visão que ele tem da imagem noturna da metrópole ao atravessar o rio. O poema se inicia com o verbo dizer e entendemos que está, metonimicamente, associado à criação poética. Para Sophia, (1999, p. 166), dizer e ouvir tem uma conotação relevante no ato do fazer poético, pois para ela o poema é, “como um ditado que escuto e noto [...] É preciso que eu deixe o poema dizer-se. [...] ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador”. Assim, para escrever, na concepção da autora, é preciso, primeiro, ouvir o poema. Essa relação da poeta com a poesia, talvez, seja uma resultante dos primeiros contatos dela com a arte poética quando ainda era criança. Sophia relata, em *Arte poética V*, esse primeiro encontro com a poesia:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado *Nau Catrineta*. Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura. (ANDRESEN, 1999, 349).

Por entender que, no poema, o ato de dizer esteja relacionado ao fazer poético, deduzimos que o eu lírico ao enunciar o nome Lisboa pretende que a cidade se faça presente diante dele. Para que, assim, ele possa observá-la atentamente e, pela percepção do olhar e do contato direto com a cidade, integrar-se a ela para desnudar o que não está nítido aos seus olhos. Dessa forma, compreendemos que o verbo “dizer”, no poema, revela o desejo do eu poético de desvelar a essencialidade das coisas, pelo olhar imanente, na busca do real absoluto.

Entendemos que dizer o nome, Lisboa, é uma tentativa do sujeito poético de tornar nítida a essência da cidade, de evidenciar a sua concretude e propiciar o

encontro do eu poético com o real absoluto da metrópole. Para que, assim, o eu lírico possa apreender esse instante do encontro com o real e representá-lo na tessitura do poema. Por isso, quando o sujeito poético diz <<Lisboa>> podemos deduzir que ele pronuncia o nome da cidade sílaba por sílaba “Lis-boa”. Dessa forma, ao dizer o nome da cidade ela se presentifica, se mostra, “E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse”. Ao se fazer presente, a cidade “abre-se”, se mostra e revela-se ao olhar do eu poemático atendendo-lhe ao chamamento. Podemos entender que, nesse momento, se estabelece um diálogo, um contato visual entre o eu poético e a metrópole.

Destacamos aqui a relevância do sentido da visão na poesia de Sophia, a poeta do olhar frontal, o olhar que permite um alcance maior e, conseqüentemente, possibilita apreender o real. Desse modo, o olhar atento e observador do eu lírico revela e presentifica no poema uma visão panorâmica de Lisboa que, “Abre-se e ergue-se em sua extensão noturna”. Ao dizer o nome da cidade, o eu poético demonstra o seu desejo de captar e capturar a essencialidade de Lisboa. E assim, apreender o real absoluto da cidade, pela palavra, tornando-o presente no poema, para revelar, sob a sua perspectiva, a configuração da metrópole.

Durante a travessia do eu poemático pelo rio, notamos a imagem global da metrópole nestes versos, “Em seu longo luzir de azul e rio/ Em seu corpo amontoado de colinas”. Pela anáfora, “Em seu”, evidencia-se pela observação atenta do olhar o desejo de examinar, de investigar o emaranhado da cidade, ele procura penetrar nos segredos das coisas da cidade para conhecer-lhe na sua totalidade. Pelas palavras “longo, corpo e amontoado”, compreende-se a amplitude desse olhar que consegue vislumbrar elementos naturais que se acercam da cidade, “o luzir de azul e rio” e o “amontoado de colinas”. À distância o eu lírico tem uma visão superficial, global da cidade, por isso, ele diz o seu nome “Lisboa”, para que ela se apresente aos seus olhos, “Vejo-a melhor porque a digo”. Ele anseia por desvelar a essencialidade de tudo que constitui o traçado da cidade para que ele a conheça em sua totalidade, assim segundo a perspectiva do eu lírico, “Tudo se mostra melhor porque digo”. Ao dizer o nome das coisas da cidade, elas se mostram, se revelam melhor e permitem que o sujeito poético possa conhecer-lhes a presença e a ausência no mundo tangível, “Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência”.

Nesses versos, enfatiza-se a recorrência do uso do verbo “dizer”, na poesia de Sophia, como forma de evocar pelo nome as coisas do mundo, para trazê-las à

clareza do conhecimento e revelá-las no tecido do poema, para fazer emergir de seus nomes o real absoluto de cada coisa, de todas as coisas, prática essa presente no poema, *Mundo nomeado ou descoberta das ilhas*, “lam de cabo em cabo nomeando/ [...] Como sendo chamadas/ E as coisas mergulhadas no sem-nome/ Da sua própria ausência regressadas/ Uma por uma ao seu nome respondiam/ Como sendo criadas” (ANDRESEN, 1999, p. 14). Entendemos que, no poema Lisboa, o ato de ver e de nomear as coisas do mundo esteja subentendido e antecede ao ato de dizer. O eu poemático vê Lisboa, mas não a vê em sua completude, por isso, diz o seu nome para que ela se presentifique e ele a veja melhor, para que tudo se mostre e ele conceba a realidade original de tudo que esteja integrado à cidade. No poema, é pela palavra que o homem conhece e se integra às coisas da cidade e, assim, revela o real desvelado na origem de todas as coisas.

Essa concepção está expressa no poema *Com fúria e com raiva*, “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” (ANDRESEN, 1999, p. 199). Podemos deduzir que o esforço do sujeito poético em ver Lisboa em sua inteireza e completude, chamando-a pelo seu nome, esteja interligado ao ato da criação poética, constituindo-se assim o texto em um metapoema. Segundo Sophia, (1999, p. 96), “O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se o poeta diz ‘obscuro, amplo, barco, pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas”, assim, no poema, o ato de dizer e criar se consubstanciam e acontecem simultaneamente.

Quando o eu lírico diz o nome da cidade e “tudo se mostra melhor” ocorre, nesse momento, o encontro do eu com o real e com o conhecimento daquilo que estava ausente, e desse encontro surge o poema. De acordo com a autora, para fazer versos é preciso estar atento e o poeta é um escutador, pois para ela, “o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração”. (ANDRESEN, 1999, p. 166). Dessa forma, é da observação atenta “do ver” do sujeito poético e “do dizer” o nome da cidade que culmina, pela capacidade criadora do sujeito criador, a representação poética da configuração da metrópole no poema.

Após a travessia, ao adentrar na cidade o olhar do eu lírico numa espécie de imagem caleidoscópica, a cada movimento capta, em zoom, as particularidades do espaço urbano e revela o estar e a carência da cidade na tentativa de desvelar a sua

verdadeira essencialidade, pois de acordo com Sophia (2001, p.7) em **Arte poética III**, “Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor”. Assim, o sujeito poético procede na busca do conhecimento e da verdade sobre o emaranhado em que se configura a cidade. Ele quer ver todas as coisas, as presentes, mas, sobretudo as ausentes, as que não se mostram nitidamente. Assim, ele diz o nome da cidade, evocando, “Lisboa com o seu nome de ser e de não-ser” para que tudo que esteja encoberto seja desvelado, conhecido e compreendido, as intrigas, os disfarces, os emaranhados políticos, as injustiças sociais praticadas, toda a complexidade da metrópole, os “meandros” que provocam “espanto” que causam perplexidade, indignação e “insônia”, enfim tudo que esteja na obscuridade. Porém, apesar de o eu poético ansiar por desvendar os segredos da cidade e ela se mostrar, ainda assim, ele não consegue ver o que está oculto aos seus olhos. Ele apenas pressente de que há algo de misterioso, oculto no espaço urbano e, apesar da cidade se mostrar, ela não se revela plenamente.

Diante disso, entendemos, pela perspectiva do eu poético, que os “meandros de espantos” sejam uma resultante da sobreposição das constantes e sucessivas transformações aceleradas ocorridas no espaço urbano que alteraram as relações sociais e provocaram a desordem, o caos mencionado por Lefebvre (1998, p. 110). Dessa forma, o traçado da cidade se assemelha a um palimpsesto no qual a cada mudança promovida pelo processo de industrialização e urbanização do espaço metropolitano faz com que sobre o tecido urbano, onde estão inscritos a história, o passado, a tradição cultural da cidade, sobreponha a modernidade, tornando-o difícil de ler e compreender.

Podemos entender, assim, que Lisboa seja uma cidade babélica, espaço fragmentado, esfacelamento do homem moderno, enfim, é um enigma a ser decifrado, um código que o eu lírico tenta decifrar “seu secreto rebrilhar de coisa de teatro”. No “rebrilhar” da cidade, naquilo que se sobrepôs, nas alterações ocorridas na metrópole há algo de secreto que o sujeito poético compara às “coisas de teatro”, ou seja, o “rebrilhar, é uma representação da realidade, não a realidade absoluta, pois no “rebrilhar” existe algo de secreto que se esconde e, intencionalmente, não se mostra. O que se presentifica na cidade são as convivências, os interesses existentes no emaranhado das relações sociais, no “conivente sorrir de intriga e máscara”. Inferimos, pela perspectiva do eu poemático que, metaforicamente, Lisboa é um

palco de teatro e a sociedade, as experiências vividas pelo indivíduo urbano uma peça teatral.

Apesar dos “meandros”, do “segredo rebrilhar de coisas de teatro”, do “conivente sorrir de intriga e máscara” existentes em Lisboa, o sujeito poético ressalta a existência da natureza presente na cidade “o largo mar a Ocidente se dilata”. Deduzimos que para o eu lírico a beleza, o esplendor dos elementos naturais permanecem, que “o largo mar” continua o seu percurso indiferente ao que se sucede na metrópole e não se consubstancia com o espaço urbano, embora possa ser contemplado pelos seus habitantes.

Mesmo diante do espetáculo da beleza natural do “largo mar”, Lisboa prossegue sofrendo variações, desordenadamente. Assim, a cidade segue “oscilando como uma grande barca” contínua e gradativamente, sem uma organização geométrica, num processo de fragmentação do seu espaço e da vida do homem. Lisboa foi “cruelmente construída ao longo da sua própria ausência”, tem a sua história marcada por inúmeros desastres e teve que se reconstruir por várias vezes, tornando-se um código indecifrável na sua totalidade. Em função da obstinada necessidade e do desejo de compreender as carências, os meandros, as intrigas, as máscaras que estão embutidas na ausência e no não-ser da cidade, o eu lírico, insistentemente, diz o nome da cidade para que ela se presentifique, se mostre melhor para que ele, pelo olhar e observação atenta, possa conhecer e desvelá-la.

Notamos, no poema, a presença de um eu lírico que embora tenha uma percepção negativa da cidade Lisboa, não demonstra adversidade pelo espaço urbano a ponto de desejar evadir-se dele. Ele não se sente um estrangeiro, um estranho no espaço urbano, não há, aparentemente, uma perda de identidade. Percebemos sim, um eu poético que anseia por desvendar os meandros da metrópole, trazer à luz do conhecimento o que está obscuro. Podemos deduzir que esse ato de analisar, de examinar a ausência e o não-ser da cidade, conhecer-lhes as causas, seja uma tentativa do sujeito poético de encontrar uma forma de reordenar, de reconstruir a cidade numa forma justa. Nessa perspectiva, nos reportamos ao poema, *A forma justa* (ANDRESEN, 1999, p. 238) em que o eu poemático mostra-se convicto de que é possível “construir um mundo justo” no qual, “As cidades poderiam ser claras e lavadas/ Pelo canto dos espaços e das fontes”, nesse mundo, os elementos naturais, consubstanciados à cidade, simbolizam a

justiça, “O céu o mar e a terra estão prontos/ A saciar a nossa fome de terrestre/ A terra onde estamos – se ninguém atraíçoasse – proporia/ Cada dia a cada um a liberdade e o reino”.

Diante disso, compreendemos que a atitude obstinada do sujeito poético em desvelar os meandros da cidade Lisboa em busca do conhecimento e da realidade absoluta das relações sociais no espaço citadino se assemelha com a convicção do eu lírico do poema *A forma justa* de que é possível a construção de um mundo justo. Assim é possível dizer que no poema *Lisboa* evidencia-se o caráter metapoético, pois nos dois poemas o eu lírico não desiste de sua missão e continua na busca da verdade. Nos dois últimos versos do poema *Lisboa* o sujeito poético enuncia: “Digo o nome da cidade/ – Digo para ver”, e no poema *A forma justa*: “Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco/ E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo”. O eu poemático representa o homem que não se deixou corromper pelos desastres da cidade, pelas mazelas sociais. Ele se esforça para estabelecer uma relação de proximidade, de justeza e de justiça com a cidade em busca da verdade. Essa busca é uma constante na poesia de Sophia, pois a poesia sempre foi, para ela, uma perseguição do real. E, segundo a autora:

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. [...] E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda obra poética. (ANDRESEN, 2001, p. 7).

A busca do eu lírico, no poema, pela verdade funde-se com a concepção que a poeta tem sobre o sujeito criador e o ato da criação, ou seja, na ação do sujeito poético presentifica-se o sujeito criador.

Não há, no poema, uma oposição clara entre o espaço urbano e o espaço natural e, embora haja, pela ótica do eu poético, aspectos negativos na cidade, “meandros”, “coisa de teatro”, “intriga”, “máscara”, o eu lírico não demonstra uma aversão ostensiva à cidade. Deduzimos que isso ocorre pelo fato de que, apesar da conspiração do cenário citadino, o mar, no poema *Lisboa*, realça a força concreta da cidade, ele é o sustentáculo que não permite o esboroar da metrópole, é o que faz irromper, no espaço o vigor da sacralidade perdida. Talvez, seja o próprio mar que dê força e sustente o eu lírico na missão de desvendar os mistérios que povoam

e assolam o espaço metropolitano, para que ele possa religar a metrópole à sua unidade com cosmos.

A cidade e a natureza coexistem na tessitura do poema. O cenário urbano, conspurcado, é acercado pelos elementos naturais, “rio”, “amontoado de colinas” e “mar” que funcionam como guardiões que a protegem e não permite que ela se perca totalmente em seus meandros. Portugal é, historicamente, marcado pelas grandes navegações e por suas descobertas e conquistas marítimas. Poeticamente, a natureza impera em Lisboa, a cidade navega no mar. Sophia usa a metáfora do barco para mostrar o quanto a cidade está imbuída, abarcada, abraçada pela força furiosa e protetora do mar, pelo ímpeto luminescente de sua força sacra. O mar é, pela sua imensidão e claridade das ondas, na poesia de Sophia um espaço sagrado, de purificação e elevação espiritual, no qual é possível o reencontro com o real absoluto. Portanto, entendemos que, embora os elementos naturais não estejam em destaque quanto no poema, *Na cidade da realidade encontrada e amada*, (ANDRESEN, 1999, p. “Na cidade da realidade encontrada e amada/ O sol dá lentamente a volta às praças e aos quartos/ Para varrer o chão e preparar a noite/ Que é redonda azul e atenta”, a natureza em *Lisboa* é a base sólida que alicerça e sustenta o espaço geográfico e social para que a metrópole não naufrague nos meandros e na conspurcação do cenário caótico em que se encontra a cidade e os seus habitantes.

Essa relação dos aspectos naturais com o espaço urbano presente, no poema *Lisboa*, evidencia-se no segundo e terceiro versos da segunda estrofe, “Em seu longo luzir de azul e rio/ Em seu corpo amontoado de colinas”. A expressão “Em seu” refere-se à cidade e projeta a sua imagem noturna, tal qual a um quadro, em que a imagem central é Lisboa, pois ao atravessar o rio, o eu lírico evoca a sua presença e ela “se ergue em sua extensão”. O verbo, erguer, põe a cidade em posição de destaque, ela se sobrepõe, eleva-se e na sua extensão se vê os elementos naturais acercando, abraçando a cidade, o “longo luzir de azul e rio” e no seu corpo o “amontoado de colinas”. Esses elementos naturais podem ser entendidos como sentinelas que margeiam e guardam as fronteiras da cidade, protegendo-a dos perigos.

No processo de interação e integração do eu poemático com a cidade, enfatizamos os verbos dizer e ver. Normalmente se diz o que se vê, porém, em função de alguns aspectos do espaço citadino não se mostrarem nitidamente, inverte-se, no poema, essa relação. Para ver além daquilo que a simples visão

humana enxerga, se faz necessário dizer, ou seja, é preciso dizer para tirar da obscuridade e trazer à luz do entendimento aquilo que não se mostra claramente. Por isso inferimos que o comportamento do eu poemático esteja relacionado ao que Carlos Ceia comenta sobre a função do poeta e o fazer poético:

A missão do poeta será então a de revelar ou depurar todas as imagens perceptíveis no interior da caverna ou da consciência obscurecida. Ele deverá tornar claro o submundo onde vive, porque este é o seu mundo. Depois, confiando devotamente nas respostas oraculares ouvidas na caverna, apreenderá o real – o absoluto real. Será o poeta educado, nesse sentido antigo do indivíduo apto a governar a Cidade da ordem justa, da justiça e da justeza, porque é o único que se comprometeu com a humanidade do seu próprio mundo, ao contrário dos que se preocupam em lutar uns com os outros através de sombras de si próprios. (CEIA, 1996, p. 17).

Isso é o que o eu lírico intenta realizar ao evocar a presença da cidade no poema, apreender a realidade tangível da metrópole obscurecida pelos meandros e mazelas sociais e, assim, tornar possível uma visão transparente do real absoluto de Lisboa para que ela se torne nítida aos seus olhos.

Após evocar e ver melhor o estar e a carência de Lisboa, o eu poemático, sob a sua perspectiva, descreve a cidade, revelando os seus aspectos negativos, fazendo uso das palavras “meandros”, “segredo”, “coisa”, “teatro” e “máscara”, que, semanticamente, suscitam a idéia de imprecisão, de algo que está disfarçado, oculto e não se revela nitidamente a um olhar desatento. Essas palavras não nos permitem relacioná-las a um fato em específico, assim, podemos apenas deduzir, inferir. O termo “meandros” sugere um percurso sinuoso, complexo e com desvios, por isso, deduzimos que o eu poemático esteja se referindo à política, à economia e à desordem social que provocam “espanto” e “insônia”, ou seja, o eu poético percebe na sociedade lusitana fatos, situações no cotidiano que provocam escândalos e inquietação por motivos de pouco valor assim como a “lata” o que revela, talvez, a ausência dos valores universais, justiça, honestidade, lealdade e o caráter fútil do homem lusitano. Por ser assim, todo esse caráter negativo da sociedade deve manter-se em segredo “E seu segredo rebrilhar de coisa de teatro” e semelhante a uma representação de uma peça teatral, que não se revela por inteiro, dissimular a realidade numa falsa aparência, que por conveniência, oculta, “Seu conivente sorrir de intriga e máscara”, os interesses ilícitos da sociedade.

Assim, após ver melhor e constatar as mazelas sociais da cidade, o eu lírico, num tom nostálgico, volta-se para os elementos naturais, talvez como uma forma de

encontrar alento na natureza, e observa que, “Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata”, a cidade continua envolvida em seus meandros, em suas intrigas, mascarando a realidade, vivendo de falsas aparências, esboçando um brilho e um sorriso coniventes. Por isso, ele compara Lisboa a uma grande barca que oscila, ou seja, que navega sem rumo e desgovernada, “Lisboa oscilando como uma barca”, e conclui que tal condição em que a cidade se encontra é uma questão cultural e histórica, “Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência”, por isso, ele não desiste de sua busca pela verdade, “Digo o nome da cidade” e insiste em compreender, em encontrar uma explicação,” – Digo para ver”, que revele e desvele o real absoluto da metrópole.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, a configuração da metrópole reflete, sob a sua ótica, as mudanças ocorridas no espaço urbano a partir da segunda metade do século XIX até o início do século XX. Transformações essas que modificaram não só o espaço, mas também a forma do homem citadino viver e de se relacionar consigo mesmo e com os indivíduos no cenário metropolitano. Dessa forma, Sophia capta, pela observação atenta do olhar imanente, frontal, essas alterações e pela sua capacidade criadora as representa em seus poemas, reconstruindo, pela linguagem poética, não um mundo ideal, mas um universo em que se presentifique o encontro com o real concreto, absoluto.

Essa configuração do espaço metropolitano, na poesia da autora, simboliza a cisão da aliança entre o homem moderno e o reino original. Assim, no que diz respeito à metrópole, o cenário urbano é marcado pela oposição entre a grande cidade conspurcada, caótica, espaço profano e a natureza, espaço sagrado, lugar de epifania. Nesse contexto, o eu lírico representa o homem moderno que convive com todas as mudanças política, econômica, tecnológica, industrial e social advindas do processo de industrialização e urbanização das metrópoles na era da modernidade. Dessa forma, o eu poético é um estrangeiro, um estranho, pois ele traz em si traços culturais da sua origem, da cidade tradicional em que o ritmo cósmico lhe permitia uma vida tranquila de relações estreitas e afetiva e agora vive num ambiente hostil, caótico conturbado. Nesse cenário o sujeito poético é o ser inadaptado que não se identifica com a metrópole e por isso caminha sem rumo, sem direção em busca de um sentido para a sua existência. Por não encontrar uma razão para viver na cidade grande, ele busca lenitivo no espaço natural.

Assim, a oposição *locus adversus* e *locus amoenus* permeia a temática metropolitana na poesia de Sophia. O *locus adversus* é espaço de fragmentação, nele simboliza-se o processo de industrialização e urbanização. O desenvolvimento acelerado, contínuo e desordenado da metrópole faz com que haja uma superposição espacial e cultural. Dessa forma, espaço, tempo e homem se fragmentam. Em consequência dessa fragmentação, concretiza-se no eu poemático a busca obstinada de Sophia pelo encontro com o real. Assim, pela observação atenta, a poeta pretende vislumbrar e desvelar a essencialidade das coisas do mundo e integrar-se a elas para, assim, consubstanciar-se com o cosmos. Esse encontro do eu poético com o real absoluto se dá, normalmente, pelo contato com os elementos naturais, no mar, na praia, nas florestas, espaços sagrados de

depuração espiritual e epifania, o *locus amoenus*, como a própria poeta afirma em *Arte poética I*, “Este o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão”, (ANDRESEN, 1999, p. 94), ou em cidades iluminadas em que impera a ordem e a precisão geométrica em sua arquitetura como no poema *Brasília*.

Nesse processo de contato e integração do eu poético com as coisas como forma de apreender o mundo palpável e representá-lo pela criação poética, as palavras desempenham um papel de fundamental importância, na poesia de Sophia. Para reconstruir o mundo tangível, Sophia (1999, p. 96) escolhe as palavras “pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança” e, pela linguagem metaforizada, plurissignificativa, redimensiona e reconstrói, no poema, o mundo em que o real absoluto se presentifica e no qual o homem reencontra a sua identidade, a sua unidade perdida e se consubstancia com o cosmos. Sobre esse aspecto de sua poesia, Sophia, (2001, p. 7), afirma, “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso”.

Entendemos que, na poesia de Sophia, o poema apreende, registra, materializa o instante do encontro do eu com o real e por isso funciona como a uma espécie de ponte que possibilita o homem religar a aliança partida, criar um elo entre o reino original e o mundo profano, conspurcado. Porém essa busca não chega ao fim e a poeta continua obstinadamente a sua procura pelo real, recomeçando sempre, na página em branco, a reconstrução desse mundo. Assim, diante das análises dos poemas, percebemos que a perspectiva poética de Sophia sobre a configuração da metrópole seja fruto de uma observação atenta, minuciosa na tentativa de conhecer a realidade absoluta do mundo para transportá-lo em poesia.

Dessa forma, pela composição dos versos dos poemas analisados, percebemos que, mediante à perspectiva do eu lírico, a poesia de Sophia pode ser uma forma de protesto ao desenvolvimento desordenado e caótico dos centros urbanos, em função dos processos de industrialização e urbanização das metrópoles e do sistema capitalista que promovem a injustiça e a desigualdade social. O poema *Cidade* é revelador desse aspecto da poesia da autora, pois nele o eu poemático demonstra a sua aversão ao espaço citadino e lamenta por não estar integrado ao espaço natural. Sobre esse caráter de protesto do poema *Cidade*, ressaltamos um trecho do texto *Arte poética III*, em que a poeta afirma, “E o tempo em

que vivemos é o tempo numa profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal” (ANDRESEN, 2001, p. 8). Porém, essa perspectiva negativa tem exceções, pois notamos no poema *Brasília*, uma perspectiva positiva diante do esplendor arquitetônico da cidade, na qual predomina a ordem, a clareza e a harmonia. Já no poema *Lisboa*, embora a cidade esteja envolvida em meandros, não há por parte do eu lírico uma aversão à metrópole, mas sim o desejo de restaurar, de reconstruir a cidade para que ela se torne espaço sagrado tal qual à natureza que a envolve.

Desse modo, concluímos que a configuração positiva ou negativa da metrópole na poesia de Sophia esteja relacionada ao modo como se desenvolveu o processo de industrialização e urbanização da cidade, mediante a afirmação da poeta, “Se em frente do esplendor do mundo nos alegrarmos como paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência.”, (ANDRESEN, 2001, p. 8). Entendemos que Sophia representa a metrópole, em seus poemas, com fidelidade e testemunha o seu louvor, ou seu protesto de acordo com a formação da cidade e segundo as relações sociais de seus indivíduos e dessa forma a poeta revela a sua unidade de consciência e o seu rigor poético, pois para ela, “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.” (ANDRESEN, 2001, p. 7), o que confere coerência à poesia da autora.

REFERÊNCIAS:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **“Poesia e realidade”**, Colóquio – Revista de Artes e Letras, 8, Lisboa, 1960, p. 53.

_____. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Obra poética III**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARBOSA, M. H. S.; **Sophia Andresen: leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa**. 1. ed. Passo Fundo: UPF Editora, 2001. v. 1. 189 p.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. [Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista] São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas v. 3).

_____. **Passagens**. São Paulo: UFMG, 2009.

BONAFIM, Alexandre. **A graça poética do instante: poesia e memória nas crônicas de Rubem Braga**. São Paulo: Biblioteca nova, 2010.

_____. **O lugar do ser: espaço e lirismo em Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: CAPH da FFLCH, 2012.

CATTAPAN, Julio Cesar Rodrigues. Sem lugar na cidade – Percepção urbana em Este mundo sem abrigo, de Jorge Gomes Miranda. IN: Alves, Ida e Anchieta, Marleide. **Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea**. Oficina Raquel, 2015.

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Vega, 1996.

COELHO, Eduardo Prado. **O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. IN: **A palavra Sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972.

_____. **Sophia: a lírica e a lógica**. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio n.º 57, Set. 1980, p. 20 - 35

CUNHA, Anatónio Manuel dos Santos. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontros com o real**. Lisboa: INCM, 2004

DUFRENNE, M. **O poético**. Tradução Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O poético: magia e iluminação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.
- LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. Sophia de Mello Breyner Andresen: **Da escrita ao texto** – Lisboa: Caminho, 1998.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEITE, Sebastião Uchoa. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: Suas origens, transformações e perspectivas**. [tradução de Neil R. da Silva] São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PEREIRA, Luís Ricardo. **Inscrição da terra**: Sophia de Mello Breyner Andresen – Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- ROSA, António Ramos. **Incisões Oblíquas**. Lisboa: Caminha, SA, 1987.
- SCHWARTZ, Jorge. **A cidade como tema das vanguardas poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades**. Anais do Curso “A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois”. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.