

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIOVANA LUERSEN CHAVES

O TRÁGICO EM *LIVRO SEXTO*, DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN



CURITIBA

2023

GIOVANA LUERSEN CHAVES

O TRÁGICO EM *LIVRO SEXTO*, DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ipiranga Junior

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Chaves, Giovana Luersen

O trágico em *Livro Sexto*, de Sophia de Mello Breyner Andresen.
/ Giovana Luersen Chaves. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ipiranga Junior.

1. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004. 2. Poesia
portuguesa. 3. Crítica literária. 4. Portugal – História. 5. Ditadura na
literatura. I. Ipiranga Junior, Pedro, 1966-. II. Universidade Federal
do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **GIOVANA LUERSEN CHAVES** intitulada: **O TRÁGICO EM LIVRO SEXTO, DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 06 de Outubro de 2023.

Assinatura Eletrônica

06/10/2023 15:35:24.0

WALTER LIMA TORRES NETO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

06/10/2023 16:13:09.0

ANA MARIA CÉSAR POMPEU

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ)

Assinatura Eletrônica

06/10/2023 15:36:37.0

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 320234

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 320234

Ao meu pai Antonio (in memoriam) que engrandeceu
minha visão sobre o mundo ao sempre vê-lo com um
livro em mãos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a minha mãe Mara e meu irmão Giovani que sempre me apoiaram nas jornadas de estudo que desenvolvi ao longo da vida, torcendo e colaborando ativamente para minha formação.

Ao professor Rogério Tomás (*in memoriam*) que abriu os caminhos de um possível mestrado, elucidando todo o processo seletivo da pós-graduação.

Aos professores Karina Fonsaca, Ana Carolina Torquato, Verônica Kobs, Juliana Bolfe, Bruna Dancini, que ainda na graduação em Letras despertaram em mim o prazer da pesquisa, e que sempre ofereceram palavras de carinho e persistência.

Ao mestre Luiz Rogério Camargo pela oportunidade de aprofundar meu olhar sobre a poesia de Sophia Andresen durante a iniciação científica.

À minha companheira Suzan que com paciência leu inúmeras vezes meus esboços e abdicou de diversos fins de semana para que eu pudesse finalizar esta dissertação.

Às minhas queridas amigas Rafaela Calil, Evelyn Faeda, Rubia Oliveira, Roberta Lehmann pelas discussões que colaboraram – e muito – para que eu seguisse rumo ao mestrado.

Aos meus gatos Capitu e Caetano e aos meus cachorros Sócrates e Platão, pelo companheirismo com fins terapêuticos e doses de fofura diária que fizeram dessa jornada um percurso mais leve.

Ao meu orientador Pedro Ipiranga pela paciência e colaboração durante esse processo tortuoso, mas ainda assim, importante para minha formação.

À CAPES pela concessão da bolsa durante esses dois longos anos e à UFPR por possibilitar esta pesquisa em tempos tão difíceis para pesquisa no Brasil.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras por acreditar na proposta.

Porque os outros se mascaram, mas tu não
Porque os outros têm medo, mas tu não.

Porque *Mar Novo* (1956)

RESUMO

O *Livro Sexto* (1962), de Sophia de Mello Breyner Andresen, é uma das obras portuguesas mais relevantes do século, ao apresentar por meio de um caráter testemunhal impressões sobre a Ditadura Salazarista, conduzida por Antonio Salazar, entre 1933 e 1974. A poeta exprime neste livro a experiência trágica de um período construído sob ares de censura e violência. Assim, este trabalho tem como objetivo estabelecer conexões entre conceitos do trágico, a voz poética e a ditadura salazarista ao analisar treze poemas; sendo doze deles presentes em *Livro Sexto* (1962), e um poema na publicação *Dual* (1972). Para isso, foram considerados três pontos essenciais como base desta dissertação. São eles, a renovação do conceito do trágico ao longo da história; a análise histórico-social de Portugal, entre o fim da monarquia e o início da ditadura; e as discussões sobre a presença da tragédia e a constituição do trágico na Modernidade. Deste modo, o aparato teórico concentrou-se nas teorizações e postulados de Sandra Luna, Albin Lesky e Rafael Tavares ao tratar do percurso histórico do trágico; no *corpus* analítico de Helena Malheiro, Manuel Gusmão e Carlos Ceia ao elaborar as temáticas e discussões críticas a respeito de Andresen, por fim nos apontamentos teóricos de Raymond Williams e Terry Eagleton sobre o trágico na Modernidade. No que se refere à metodologia, esta concentrou-se na análise bibliográfica dos autores indicados. Dessa maneira, observa-se que o trágico sob o viés da modernidade, em *Livro Sexto*, revela-se como uma experiência trágica ligada aos aspectos individuais e coletivos de revolta e da busca da liberdade contra um sistema autoritário, orbitando entre os aspectos de revolução e fragilidade que estruturam a tessitura poética da obra.

Palavras-chaves: trágico; Portugal; poesia; ditadura; modernidade; Livro Sexto.

ABSTRACT

The *Livro Sexto* (1962), by Sophia de Mello Breyner Andresen, is one of the most relevant portuguese works of the century, as it presents, through a testimonial character, impressions about the Salazarist Dictatorship, led by Antonio Salazar, between 1933 and 1974. The poet expresses in this book the tragic experience of a period built on an air of censorship and violence. Thus, this work aims to establish connections between concepts of the tragic, the poetic voice and the Salazar dictatorship by analyzing thirteen poems; twelve of them being present in *Livro Sexto* (1962), and a poem in the publication *Dual* (1972). For this, three essential points were considered as the basis of this dissertation. They are, the renewal of the concept of the tragic throughout history; the historical-social analysis of Portugal, between the end of the monarchy and the beginning of the dictatorship; and the discussions about the presence of tragedy and the constitution of the tragic in Modernity. In this way, the theoretical apparatus concentrated on the theories and postulates of Sandra Luna, Albin Lesky and Rafael Tavares when dealing with the historical course of the tragic; in the analytical corpus of Helena Malheiro, Manuel Gusmão and Carlos Ceia when elaborating the themes and critical discussions about Andresen, finally in the theoretical notes of Raymond Williams and Terry Eagleton on the tragic in Modernity. With regard to the methodology, it focused on the bibliographical analysis of the indicated authors. In this way, it is observed that the tragic under the bias of modernity, in *Livro Sexto*, reveals itself as a tragic experience linked to the individual and collective aspects of revolt and the search for freedom against an authoritarian system, orbiting between the aspects of revolution and fragility that structure the poetic fabric of the work.

Keywords: tragic; Portugal; poetry; dictatorship; modernity; Livro Sexto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. TRÁGICO: UM CONCEITO EM TRANSFORMAÇÃO	6
2.1.O TRÁGICO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.....	6
2.2. O TRÁGICO NA IDADE MÉDIA.....	10
2.3.O TRÁGICO NA MODERNIDADE.....	12
2.4.A FILOSOFIA DO TRÁGICO	15
3. ARQUEOLOGIA DO LIVRO SEXTO: A POETA, O CONTEXTO HISTÓRICO E A REIVINDICAÇÃO POLÍTICA.....	17
3.1.BREVE HISTÓRICO DA POLÍTICA EM PORTUGAL	18
3.1.1. Os anos salazaristas	20
3.1.2. Socialismo, poesia e luta.....	22
3.1.3. Aproximações entre Antígona e justiça	24
4. A MODERNIDADE TRÁGICA	28
5. A POESIA E A RESISTÊNCIA NO EVENTO TRÁGICO	36
5.1.ENTRE GRADES	38
5.2.EM BUSCA DOS ELEMENTOS NATURAIS.....	41
5.3.O IDEAL DE LIBERDADE	43
5.4.ENTRE O NATURAL E O ANTI-NATURAL.....	48
5.5.O ANIQUILAMENTO DO INDIVÍDUO	51
5.6.O HOMEM COMO INIMIGO DE SI.....	55
6. CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	61
ANEXO 1 – PRIMEIRA PRISÃO DE SOUSA TAVARES.....	65
ANEXO 2 - DISCURSO EM REFERÊNCIA AO LIVRO SEXTO	66
ANEXO 3 – SEGUNDA PRISÃO DE SOUSA TAVARES.....	68
ANEXO 4 – OPOSIÇÃO AO ESTADO NOVO.....	70
ANEXO 5 – SOCIALISMO E POLÍTICA	71
ANEXO 6 – A POESIA ESTÁ NA RUA	73

1. INTRODUÇÃO

*Sempre a poesia foi pra 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.*

(Arte Poética III – Sophia Andresen)

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em 6 de novembro de 1919 em Porto, Portugal. Filha da aristocracia portuguesa, a poeta é de origem dinamarquesa e portuguesa. Entre 1936 e 1938, cursou Filologia Clássica na Universidade de Lisboa onde aproximou-se de movimentos universitários de ordem progressista. Ainda na universidade, colaborou na revista *Cadernos de Poesia*, em que fez amizades com autores como Ruy Cinatti e Jorge de Sena. A primeira publicação, intitulada *Poesia* (1944), já inaugurou o que viriam a ser os grandes temas que trabalharia ao longo de sua produção: o mar, os mitos gregos, a claridade e a resistência. No ano de 1947, casou-se com o advogado e jornalista Francisco Sousa Tavares, figura central na luta contra o Estado Novo, e quem introduziu Sophia nas discussões político-sociais da época. A partir dos anos de 1960, atuou na Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (CNSPP), e cofundou a Sociedade Portuguesa de Escritores, além de ter sido deputada durante a Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista Português, ou seja, esteve presente tanto na esfera política quanto na esfera cultural de Portugal.

Sobre a produção literária, apesar do reconhecimento ter vindo pela poesia, a autora também produziu contos, como *Histórias da Terra e do Mar* (1989), além de livros infantis. Estes últimos são utilizados até hoje em escolas portuguesas. Entre os títulos mais conhecidos estão *A Menina do Mar* (1958) e *A Fada Oriana* (1958). Tal produção se deu, principalmente, por meio de histórias que contava aos cinco filhos que teve com Souza Tavares. Como ensaísta escreveu sobre a obra de Cecília Meireles, chegando, inclusive, a trocar correspondências ao longo da década de 1950 com a escritora brasileira, também admiradora da temática marítima. Em 1999, aos 80 anos, Sophia recebeu o Prêmio Camões, sendo a primeira mulher a ganhar o prêmio. Alguns anos depois, em 2004, a poeta faleceu, e, em 2014, seu corpo foi levado ao Panteão Nacional.

A partir de *No Tempo Dividido* (1954), seu quarto livro, Sophia passou a produzir poemas de temática política, mas foi em *Mar Novo* (1958), que de fato aprofundou discussões sobre o momento histórico que Portugal atravessava. Sob o Estado Novo, liderado por Antonio Salazar, a repressão alcançou seu auge. No ano de 1956, o irmão de Sophia, o arquiteto João

Andresen, é censurado devido à obra *Mar Novo*, uma homenagem a Dom Infante Henrique - navegador português que teve um papel ativo nas navegações ultramarinas. Diante desse fato, a poeta “Chocada com a injustiça da decisão que afeta o irmão, e que considera política, deposita no livro um ato de revolta e insurreição” (NERY, 2019, p.96).

Segundo a biografia escrita por Isabel Nery, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (2019, p. 96), “O próprio título é atualmente visto por alguns estudiosos como significativamente provocador. Sendo o mar o desígnio dos portugueses, acrescentar-lhe a palavra novo em tempo de ditadura trazia implícita a urgência de mudança de regime”.

Com *Livro Sexto* (1962), obra que analisaremos nesta dissertação, a figura de Sophia tornou-se uma espécie de símbolo antirregime. E é exatamente nesse período que o círculo fascista se fecha ainda mais. Assim, a poeta e o marido passam a ser constantemente monitorados pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), órgão que funcionou entre 1945 e 1969. O PIDE foi responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime do Estado Novo.

No entanto, Sophia, dona de um humor ácido, muitas vezes debochava das ações do regime fascista. “[...] tanto Sophia como Francisco estavam vigiados. De tal forma que a própria poeta chegava a ridicularizar os mal disfarçados agentes perguntando-lhes se sabiam onde ficava a rua da sua morada ou pedindo-lhes o número de telefone para depois poder ir buscar as fotos que lhe tinham tirado” (NERY, 2019, p.99).

Mas, em 1965, o regime impossibilita uma viagem da poeta “[...] Sophia chega a ser proibida de viajar para participar de um congresso de escritores na Itália, provocando a ira do marido, que escreve três páginas ao diretor da PIDE enquanto advogado” (NERY, 2019, p. 102). Além disso, nos anos de 1966 e de 1968, Francisco é preso pela PIDE, e, em consequência disso, a poeta passa a frequentar as salas da polícia política. Com a crescente perseguição, Sophia produz poemas que seriam símbolos de resistência ao movimento de forte violência que atingia quem se afigurasse como antirregime.

Dito isso, ao nos depararmos com os estudos acerca da obra da autora, a maior parte dedica-se a temas ligados ao belo, colocando em segundo plano, a importância de uma zona ainda pouco explorada na obra de Sophia. Desta forma, a partir da produção acadêmica de uma iniciação científica surgiu o interesse em aprofundar os estudos direcionados a Andresen, e, mais do que isso, estabelecer conexões de sua poética com o trágico. No estado da arte atual, pode-se observar um número crescente de pesquisas acadêmicas direcionadas à poeta. É o caso de *O enigma de Sophia: da sombra à claridade* (2008), de autoria da pesquisadora Helena Malheiro, em que esta apresenta uma pesquisa relevante sobre a obra integral da poeta. Em

Ensaaios sobre Rumorde Mar – Temas da poesia de Sophia (2013), escrito por José Ribeiro Ferreira, e editado pela Universidade de Coimbra, observa-se um apanhado de estudos do autor sobre o contato da obra de Sophia com a Grécia Antiga. Todavia, nota-se uma lacuna quanto à aproximação de temáticas ligadas ao drama, mais especificamente, ao trágico.

Desta forma, esta dissertação tem como objetivo compreender e balizar a concepção de trágico que se constitui segundo a poética da autora, a partir de uma seleção e análise de treze poemas, sendo doze do *Livro Sexto* (1962), nossa obra referencial de análise, e um poema de *Dual* (1972), escolhido devido à proximidade com o tema. Além disso, pretende-se investigar as relações histórico-críticas que ajudaram a construir o recorte poético ‘sombrio’ apresentado nessa obra.

No tocante às discussões sobre o trágico, é importante frisar que o tipo de conceituação que mencionamos aqui apresentará uma série de transmutações ao longo dos séculos. Longe de ser um conceito uniforme, ele atravessa a história da literatura e do teatro, operando de diversas formas, e adaptando-se às maneiras diferentes de produzir e pensar o texto poético. No entanto, podemos sinalizar o nascimento do trágico a partir da história da cultura grega, isto é, com a Antiguidade Clássica, e, em sentido mais estrito, em Atenas com os filósofos Aristóteles e Platão¹. A princípio, visualizamos o trágico como um elemento ligado a práticas ritualísticas, em conexão com o deus Dioniso. Num segundo momento, Aristóteles concebe formalmente, por meio da *Poética*, um registro crítico-literário com diretrizes teóricas para o drama. Todavia, passada a era de ouro da Antiguidade Clássica que foi o século V a.C, com representações cênicas de obras de autores como Sófocles, Ésquilo e Eurípides, o fenômeno do trágico volta a ser elaborado com os latinos, durante a era romano-helenística, principalmente por meio de Sêneca.

Num segundo momento, somente por volta do século XIV, isto é, entre o fim da Idade Média e início do Renascimento, percebe-se, então, a reformulação do conceito ao tratar de questões relacionadas a um recorte histórico essencialmente cristão e moralizante, mas que ainda assim se baseou fortemente na obra de Aristóteles. Seguindo, observamos a construção do que viria a ser a filosofia do trágico, a partir de nomes como o crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing, e sua visão baseada na experiência cênica proporcionada pelo trágico, que pode ser contrastado, por exemplo, com o francês Pierre Corneille, dramaturgo que entende o trágico por um viés moralizante e de expurgação dos males da alma por meio da catarse.

¹ Em vista do escopo teórico e metodológico do trabalho, não faremos referência à teorização platônica sobre o tema.

Seguindo uma trajetória diacrônica de literatura, visualizamos na Modernidade a figura do filósofo Immanuel Kant, o qual propôs a tragédia como modelo do pensamento dialético. Mais tarde, durante o século XVIII, Friedrich Schiller inaugura uma interpretação ontológica da tragédia, que alcançaria novos comentários por meio de figuras como Nietzsche e Schopenhauer. Por outro lado, na transição entre Modernidade e Pós-Modernidade, teóricos como Terry Eagleton e Raymond Williams passam a investigar o lugar do trágico por um viés sócio-histórico. De acordo com esse procedimento metodológico, o percurso do trágico pode ser apreendido em suas variantes e transformações conforme uma série de alterações ao longo da história.

Em função dos parâmetros escolhidos para a dissertação e da metodologia do trabalho, a divisão dos capítulos seguirá a seguinte ordem: no primeiro capítulo intitulado *Trágico: um conceito em transformação*, serão apresentadas subseções que nortearão a história do conceito por meio dos seguintes recortes: o trágico na Antiguidade Clássica; o trágico na Idade Média; o trágico na Modernidade, e por último, a filosofia do trágico.

No segundo capítulo *Livro Sexto: o poeta, o subjetivo e a pátria* será abordada a recepção crítica do livro em Portugal, o contexto histórico, além da visão de Andresen sobre o poeta como um agente social. Nas subseções *Breve histórico da política em Portugal; Os anos salazaristas; Socialismo, poesia e luta; e Aproximações entre Antígona e Andresen* aprofundamos a ação da poeta em movimentos sociais que se confundiam com a própria prática poética.

No terceiro capítulo intitulado *A Modernidade trágica* será apresentada e fundamentada a base teórica desta dissertação, especialmente a partir das teorizações de Terry Eagleton e Raymond Williams, no intuito de verificarmos as características e estruturas que abarcam a experiência trágica moderna. Finalmente no último capítulo, *A poesia e a resistência no evento trágico*, procedemos com a análise dos poemas selecionados em *Livro Sexto*, em que foram encontrados traços que sinalizam e revelam a presença do trágico, tendo como aparato teórico e analítico os apontamentos de Eagleton e Williams sobre a temática.

Para além disso, a metodologia empregada neste trabalho consiste em uma pesquisa de ordem qualitativa exploratória, realizada por meio de alguns *corpora* fundamentais. São eles, a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, além da fundamentação teórica ancorada nos postulados acerca do conceito do trágico, ou melhor, sobre as múltiplas concepções de trágico de, Albin Lesky (1999), Sandra Luna (2008) e Rafael Guimarães Tavares da Silva (2018), Raymond Williams (2002), Terry Eagleton (2013).

Quanto aos estudos sobre a obra de Sophia, foram utilizados principalmente Helena Malheiro (2008), Isabel Nery (2018) e Manuel Gusmão (2010). Assim, tais procedimentos permitirão a verificação da constituição de uma concepção especial de trágico nos poemas analisados, a fim de buscar a indagação de como o trágico se apresenta, se constrói e se realiza em uma obra de poesia produzida durante a ditadura salazarista.

2. TRÁGICO: UM CONCEITO EM TRANSFORMAÇÃO

A tragédia do homem é talvez a única coisa relevante a respeito dele. A vida individual só adquire significado pela luta.

(Eugene O'Neill)

A finalidade deste capítulo é apresentar uma trajetória de leitura diacrônica sobre concepções do trágico desde a Antiguidade até a Modernidade, tendo como objetivo não o detalhamento e a crítica sistemática das múltiplas teorizações, mas apenas a sequência de certas abordagens teóricas que explicitem, de um lado, a multiplicidade de concepções do fenômeno do trágico e, de outro, a mudança de enfoque segundo o contexto histórico. A partir desse procedimento metodológico, pretendemos elencar uma gama de elementos e aspectos da genealogia, variações e transformações históricas de conceitos do trágico, dos quais alguns serão retomados nos capítulos seguintes por serem instrumentais para a constituição do trágico na poética de Sophia Andresen.

2.1. O TRÁGICO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A Grécia Antiga é o recorte geográfico onde os primeiros registros do que viria a ser o trágico estão localizados, mais especificamente a partir da figura do deus Dioniso, fortemente cultuada. Em *História Mundial do Teatro (2010)*, Margot Berthold (2010, p.104) compreende que, “[...] Dioniso, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste [...] é a fonte da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega”.

O canto de louvor ao deus Dioniso gerou alguns dos primeiros elementos da tragédia, isto é, o chamado ditirambo. Em *A Tragédia Grega*, de Albin Lesky (2003), o historiador comenta que “Aristóteles indica outra forma primitiva da tragédia, o ditirambo [...] O ditirambo é um canto religioso dionisíaco que imaginamos cantado por um coro com entoadores” (LESKY, 2003, p. 64). Ainda segundo o autor, Heródoto foi o responsável por sugerir que o precursor da composição ditirâmbica foi Arion, ou seja, aquele que “[...] elevou à gama artística o antigo canto cultural” (LESKY, 2003, p.64). Esta informação estaria registrada na Suda, considerada a primeira enciclopédia do mundo, e publicada ainda no século X. “[...] Diz-se dele que foi o inventor do estilo trágico, o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e a introduzir falas em versos” (LESKY, 2003, p. 65).

Na dissertação *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática* (2018), Rafael Guimarães Tavares da Silva afirma que “[...] embora Aristóteles não mencione a divindade de Dioniso nominalmente em seu texto – teria sido o arquétipo do que posteriormente viria a se tornar o espetáculo trágico apresentado nas Grandes Dionísias em Atenas” (2018, p. 11-12).

Por meio dos ditirambos e, assim, das festas e cultos a Dioniso, nota-se que o elemento primordial da religião dionisíaca é a transformação. O êxtase proporcionado durante os rituais acabava por transportar o homem do mundo cotidiano para a esfera do além-humano e, em certa medida, para o reino dos deuses. Portanto, a arte dramática surge daquilo que é distinto de representações lúdicas, pelo contrário, seria uma espécie de reconstituição da experiência do vivo (LESKY, 2003, p. 74).

Complementando, Albin Lesky comenta que “[...] a tragédia, pelo que sabemos de suas representações, sempre permaneceu estreitamente vinculada ao teatro de Dioniso” (2003, p. 26). Ainda segundo o autor, “[...] em Dioniso encontramos, provavelmente, uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas, quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis” (LESKY, 2003, p.78). Portanto, temos de um lado, a experiência cultural, e de outro, lendas relacionadas a heróis, deuses, etc, como a constituição do trágico.

Sobre as origens da festa dionisíaca, nota-se que neste período, uma atmosfera rural predominava sob os rituais.

[...] Assim, os costumes rurais áticos das oferendas e da vindima, diversões campestres, como o saltar sobre os odres, haviam-se convertido em coisas dignas de apreço e de conhecimento. E já que nesse ambiente também se tropeçava em Dioniso, a quem sempre pertenceu a tragédia e, além disso, em Téspis, o mais antigo tragediógrafo de que há notícia, relacionou-se a origem da tragédia com as festas rurais da Ática (LESKY, 2010, p. 67 *apud* SILVA, p. 13).

Com relação às explicações sobre as origens do trágico na Antiguidade, temos o testemunho de Eratóstenes em *Erígone*, esse escritor grego que viveu por volta de 194 a.C., comenta que, enquanto Dioniso ensinava a Icário como cultivar a vinha, um bode se aproximou e comeu um ramo em meio à videira. Para punir o animal, ele foi morto, e Icário e familiares retiraram a pele e passaram a dançar em cima do couro cheio de ar. Como a maioria caía, a prática tornou-se uma competição, segundo a qual quem ficasse por mais tempo recebia um couro cheio de vinho. Essa festa teria sido nomeada como “canto do bode”, e daí nasceu a tragédia (WILAMOWITZ, 1907, p. 61, *apud* SILVA, 2018, p. 13-14).

Esta genealogia descrita acima é retomada inúmeras vezes durante a própria Antiguidade, justamente pelo fato de propor uma explicação alternativa à de Aristóteles para o surgimento da tragédia, contrariando a ideia de precedência do elemento satírico sobre a tragédia (SILVA, 2018, p. 14)

Tais discursos se fundem a partir do culto a Adrasto, rei de Argos, uma das cidades mais importantes do Peloponeso, ao sul da Grécia, onde até então, os cantos eram direcionados ao rei. Porém, “[...] é neste ponto que entra a reforma do tirano Clístenes, que dedica esses cânticos a Dioniso, isto é, faz com que sejam entoados não no culto do herói Adrasto, mas no serviço do novo deus” (LESKY, 2003, p. 78).

Quando pensamos na origem etimológica, o gramático irlandês Sedúlio Escoto (1977 *apud* SILVA, 2018, p. 29), comenta em *Arte gramática de Donato, Livro 2*, que:

“Tragédia” é derivada da palavra grega trágos, isto é, “bode”, já que quem compunha um canto recebia um bode como prêmio – daí afirmar o poeta: “Com canto trágico, com efeito, concorreu ao bode vil” [...] ou ainda, “tragédia” é derivada da palavra grega “traconodon”, isto é, um canto duro e lamentoso, já que é composto de batalhas e matança de homens. A tragédia assim pode ser tida por um canto nomeado a partir dos bodes por duas razões: seja porque os antigos gregos, ao voltar da guerra, sacrificavam tantos bodes quanto haviam matado de homens; seja porque aquele que compunha um canto sobre uma batalha recebia como prêmio um bode. Ou ainda, “tragédia” pode ser derivada da palavra grega trygía, isto é, “borras”, já que quem compunha esse tipo de canto recebia borras; donde Horácio: “os rostos unguídos de borra””.

Portanto, a partir da diversidade de explicações sobre a origem e genealogia do trágico, pode-se notar que o gênero dramático está intimamente ligado às crenças deste período, isto é, o “[...] apreço por certas noções de rusticidade e simplicidade, relacionadas ao campo, está presente de forma mais ou menos evidente [...] e ajuda a explicar as ideias sobre o surgimento de um gênero poético prestigioso como o drama clássico ateniense” (SILVA, 2018, p. 17).

No entanto, foi por meio “[...] do mito dos heróis que a tragédia adquiriu seriedade e dignidade de sua postura, diz Aristóteles na *Poética*, e um significativo desenvolvimento colocou os atrevidos sátiros no fim da tetralogia” (LESKY, 2003, p. 79).

Deste modo, é a partir da cultura dionisíaca, que o formato grego da representação trágica é concebido. Temos, então, “[...] um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas” (BERTHOLD, 2010, p.107). Quem confere estrutura a este modelo é Aristóteles, configurando-se como a primeira tentativa sistemática de definir, em termos formais, a poesia trágica. Segundo o filósofo, na *Poética* (VI, 1449b 24), “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...] e que, suscitando o terror e a

piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.

Entretanto, este conceito apresenta certas limitações, pois, de acordo com o filólogo Albin Lesky (2003, p. 27), em *A tragédia Grega*, “Os gregos criaram a grande arte trágica [...] mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo”. Por sua vez, Glenn Most (2001, p. 63), em *Da tragédia ao trágico*, diz que o conceito “[...] não define um gênero literário, mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas”. Assim, também podemos observar o trágico como um acontecimento de caráter ruim, sinistro, desventuroso.

Entre os autores principais da Antiguidade Clássica, é importante destacar Eurípides, Ésquilo e Sófocles. Todavia, é a Ésquilo que “[...] a tragédia grega antiga deve a perfeição artística e formal, que permaneceria um padrão para todo o futuro” (BERTHOLD, 2010, p.107). Quanto a Eurípides, este “[...] rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso” (BERTHOLD, 2010, p.110). Já na obra de Sófocles, se sobressai, a “[...] natureza inalterável do conceito de destino sofocliano do qual Aristóteles derivou a sua famosa definição de tragédia” (BERTHOLD, 2010, p.110).

Também é necessário frisar que durante a Antiguidade Clássica, a dramaturgia latina, ou seja, a produzida pelos romanos foi de grande valia para a cultura trágica. A partir da tomada da Grécia, observa-se uma forte e definitiva influência da tradição grega principalmente por volta de 200 a. C, portanto, dois séculos após o auge das encenações trágicas na Grécia.

No entanto, um dos únicos testemunhos históricos preservados deste período são as peças de Sêneca, em grande parte recriações de mitos gregos. Ainda assim, observa-se que os latinos ampliaram as possibilidades da encenação trágica. A professora e pesquisadora da Universidade Federal da Paraíba, Sandra Luna (2008) na obra *A Tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*, comenta tais características ao elencar os padrões difundidos pelos romanos.

Na Antiguidade Latina os textos trágicos podiam ser representados em cena de três formas distintas, além de poderem ser apenas recitados pelos seus autores, dentro ou fora dos teatros. Havia ainda a possibilidade de “encenar” os escritos trágicos através da forma mais antiga de representação dramática – a representação no teatro da mente, explicitamente reconhecida por Aristóteles na Poética e, aparentemente, a forma cultivada com mais empenho entre os romanos (LUNA, 2008, p. 43).

Também neste período nota-se a ascensão dos livros, e, assim, da erudição. Fato que ressignificaria a experiência da arte trágica. De tal modo, Curtis comenta que (1953 *apud*

LUNA, 2008, p. 44) “[...] a cultura intelectual grega assume nova forma no período helenístico. [...] O poeta erudito é o tipo ideal. A cultura se torna uma cultura livresca. Daí no período helenístico o livro alcançar posição nova e mais elevada”.

2.2. O TRÁGICO NA IDADE MÉDIA

O trágico na Idade Média apresenta uma travessia do gênero em direção à Modernidade. Isto se dá pelo fato de encenações trágicas tornarem-se cada vez mais raras, muito possivelmente devido à ascensão do ideal religioso promovido no período Medieval, além de que a tragédia encenava histórias de deuses e heróis pagãos. Por isso, temas antes centrais como o corpo e a sexualidade, agora não cabem no contexto cristão.

Em *O Imaginário Medieval* (1994), Jacques Le Goff, comenta a supressão que expressões culturais e sociais sofreram na Idade Média.

De todas as grandes revoluções culturais ligadas ao triunfo do cristianismo no Ocidente, uma das maiores é a que diz respeito ao corpo. Na Antiguidade, até as doutrinas que privilegiavam a alma não concebiam virtude ou bem que não se exercesse com a mediação do corpo. A grande reviravolta da vida quotidiana dos homens que nas cidades – lugares por excelência da vida social e cultural da Antiguidade – suprimiu o teatro, o circo, o estádio e as termas, espaços de sociabilidade e de cultura que a vários títulos exaltavam ou utilizavam o corpo, foi o remate da derrota doutrinal do corporal (GOFF, 1994, p. 145).

Deste modo, observa-se que o corpo e as relações sociais que surgem a partir desta conexão não encontram mais espaço, o que dificultará a produção teatral, e assim, a produção trágica. Dito isso, percebe-se que os mitos trágicos, como por exemplo, Édipo, Medéia e Fedra não se adaptariam aos parâmetros sociais impostos pela doutrina cristã. Afinal, os ideais ligados ao corpo e à sexualidade, além dos heróis e deuses pagãos, não se enquadravam aos parâmetros culturais deste período histórico (LUNA, 2008, p. 96). George Steiner em *A morte da tragédia* (2006), comenta que durante este período, a política medieval sugeria que “[...] Em virtude do pecado original, cada homem estava destinado a padecer, no âmbito de sua própria experiência, ainda que privada ou obscura, alguma porção da tragédia” (STEINER, 2006, p. 8).

Entretanto, “[...] ainda que os teatros tenham sido destruídos e os textos das tragédias tenham sido banidos do cânone clássico autorizado pela Igreja, o simples fato de ter permanecido em circulação a palavra “tragédia”, na vida real e nos escritos de alguns autores patrísticos, foi condição suficiente para instigar a curiosidade” (LUNA, 2008, p. 21).

Portanto, discussões teóricas acerca do tema seguiram em produção. Algumas das mais importantes estão concentradas entre os séculos V e VI, em que um autor como Boécio supõe a tragédia como peças teatrais que visam apresentar o livramento de bens mundanos. No mesmo período, Isidoro de Sevilha afirmava que os poetas trágicos cantavam sobre os feitos de reis, e, assim, apresentavam e repassavam essa temática ao povo (LUNA, 2008, p. 23).

Em *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática* (2018), Rafael Guimarães Tavares da Silva comenta que é possível, inclusive, elencar cinco diferentes abordagens acerca do emprego da palavra tragédia. São eles,

i) referência histórica ao gênero poético surgido na antiga Atenas; ii) referência negativa à tragédia como uma prática pagã; iii) metáfora para divisões perigosas no interior da Igreja, incluindo os “erros” dos judeus e dos heréticos; iv) referência negativa a um evento disruptivo na história de uma comunidade; v) referência (negativa ou positiva) a práticas de performance contemporâneas, em comparação com práticas litúrgicas (SILVA, 2018, p. 18).

Portanto, percebe-se que a prática investigativa sobre a importância cultural se manteve presente, apesar do distanciamento da encenação trágica. É relevante destacar a publicação das tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (1 a.C.- 65 d.C.), uma das figuras mais importantes do mundo romano no século I d.C, e como sua obra foi importante na época, mas que teve sua interpretação submetida aos valores cristãos.

No artigo *As tragédias de Sêneca e seu aspecto educativo* (2008), Marcelo Augusto Pirateli, comenta que suas tragédias “[...] além de claras inspirações morais, trazem ricas reflexões psicológicas, especialmente sobre as paixões, apresentando ao público os dramas e as angústias da alma das personagens. Do clima dessas paixões heroicas é que Sêneca extrai as meditações sobre a condição do espírito humano” (PIRATELI, 2008, p. 259).

No entanto, para Luna (2008, p. 118, grifo do autor), “[...] justamente em decorrência das doutrinas que regem o pensamento escolástico, o Sêneca *tragicus* acabará sendo absorvido pelo Sêneca *moralis*, ou seja, o dramaturgo, o artista, apaga-se diante do filósofo”. Isto se dá por meio da divulgação da obra de Sêneca via autores embebidos pelo espírito da época.

Um deles é Nicholes de Trevet, figura extremamente relevante, e reconhecido pelo alto grau de erudição na Idade Média. Todavia ao tecer comentários sobre *Hércules Furioso*, de Sêneca, o autor produz uma interpretação estritamente moral sobre a trajetória do herói.

[...] apesar de conhecer a loucura de Hércules como causa material da tragédia, o olhar de Trevet acompanha a ênfase do poeta em “lições” morais. Entendemos que a *hybris* é um elemento altamente perturbador no contexto ideológico cristão, todo ele voltado para a preconização da humildade. Isso explica como, mesmo sendo obrigado a

reconhecer que Hércules havia sido “enlouquecido” por Juno, a caracterização do herói provavelmente haveria de ser compreendida como excessiva, soberba [...] daí sua “tragédia” servir de lição (LUNA, 2008, p. 119).

Inclusive, a maioria dos autores cristãos foram levados a imaginar que a cena teatral se tratava de uma espécie de púlpito, no qual os poetas recitavam versos, sem maiores estruturas cênicas (SILVA, 2018, p. 20).

Steiner (2006) afirma que durante o período medieval “[...] o sentido do trágico permaneceu dissociado do teatro. Uma nota nos *Adagia*, de Erasmo, sugere que [...] ainda havia dúvidas se as tragédias grega e romana já tinham sido destinadas à encenação (STEINER, 2006, p. 8). No entanto, esta redescoberta dos textos dramáticos antigos promoveu a continuidade dos estudos sobre o drama que se estendeu até o Renascimento.

2.3.O TRÁGICO NA MODERNIDADE

Critério e marca da Modernidade é a razão, cujo recorte histórico mais aceito pode ser localizado entre o Renascimento e fins do século XIX. Retomando Luna (2008), a autora afirma que,

[...] se considerarmos que o culto à “razão” contempla o culto ao “sujeito”, à sua “consciência” e, por extensão, ao seu “livre – arbítrio”, entenderemos sem dificuldades como essas noções constituirão a base da moderna teorização sobre a tragédia: conceitos tais como “herói trágico”, “ação trágica”, “erro trágico” e “justiça poética” oferecem-se como fortemente apelativos às reflexões dos pensadores e à habilidade dos artistas em dia com sua “modernidade”, preocupados em compreender o poder do sujeito racional diante das forças que se revelam trágicas (LUNA, 2008, p. 132- 133).

Portanto, é possível visualizar um trágico distante dos elementos gregos, mas que apesar de moderno ainda flerta com o período Medieval, justamente por manter uma “[...] herança de difamação da arte trágica legada pelos comentadores medievais” (LUNA, 2008, p. 132). Ainda assim, a *Poética*, de Aristóteles irá fundamentar as discussões neste período. Isso se dá a partir dos estudos do italiano Lodovico Castelvetro (1505-1571), em *Poetica d’Aristotle vulgarizzata e esposta*, em que teoriza principalmente sobre o conceito de ação dramática, tópico até então, pouco explorado por estudiosos anteriores.

Castelvetro reforça a conceituação de Aristóteles, em que o caráter é subordinado à ação. No entanto, a tradução do italiano sofreu inúmeras críticas, sugerindo uma poética altamente

personalizada. O ponto é que, enquanto Aristóteles concentrou-se na discussão da prática teatral, Castelvetro e seus contemporâneos, optaram por aproximar o conhecimento antigo das práticas artísticas de seu tempo (LUNA, 2008, 136).

Curiosamente é a partir de Castelvetro que a forjada Lei das Três Unidades será disseminada. Assim, “A tragédia deve ter por tema uma ação que ocorreu em uma extensão muito limitada de lugar e naquele tempo, durante o qual os atores representando a ação permanecem ocupados em atuar; e em nenhum outro lugar e em nenhum outro tempo” (CASTELVETRO, 2009, *apud* LUNA, 2008).

Após Castelvetro, localizamos a presença de Ben Jonson, em *Discoveries* (1673), em que o autor reforça, a partir da obra de Aristóteles, a compreensão da ação dramática. Fato este que contribuirá para a elaboração moderna do trágico. Assim, ao definir “ação” (“fábula”, ou “enredo”, “plot”, em inglês), o autor observa elementos de base da ação dramática. Como por exemplo, a interligação entre os episódios que compõem a trama, além de sugerir um encadeamento perfeito (LUNA, 2008, 138). Dito isso, haverá durante a Modernidade, a lógica de que “[...] a ação deve conduzir um argumento lógico que prevaleça como absoluto, embora essa ação completa seja, ela própria, composta de partes, a saber, de pequenas ações ou episódios, a interdependência dessas partes” (LUNA, 2008, p. 140).

Entretanto, a partir do século XVIII, a estrutura basilar das três unidades atribuída a Aristóteles se desconecta das peças modernas. John Dryden, em *An essay of dramatick poesy* (2006), considera que

[...] se por essas regras (para omitir várias outras extraídas dos preceitos e práticas dos antigos) devêssemos julgar nossas peças modernas, é provável que poucas delas suportassem o julgamento: aquilo que deveria ser matéria de um dia, leva em algumas delas uma era; em vez de uma ação, há epítomes de toda uma vida; e no pedaço de chão que o palco deveria representar, estamos às vezes em mais países do que o mapa consegue nos mostrar (DRYDEN, 2006, *apud* LUNA, 2008, p. 141).

Como vimos na seção anterior relacionada à Idade Média, as encenações foram praticamente banidas nos teatros e se concentravam dentro de igrejas durante este período. No entanto, passou-se a deslocar tais peças para o lado externo, afim de não profanar espaços religiosos. Assim, durante a transição para a Modernidade, formaram-se “[...] as primeiras companhias de teatro que passaram a circular, encenando em carroças - peças religiosas, Mistérios e Milagres, mas também outro subgênero, as chamadas “Moralidades”, dramas nos quais as personagens, elas próprias Virtudes e Vícios, opõem-se em embates moralizantes, não raramente, cômicos” (LUNA, 2008, p. 146).

Ao adentrarmos o século XVIII, nos deparamos com as contribuições relevantes de G.E. Lessing, na obra *Dramaturgia de Hamburgo*, que trata de uma coletânea de textos críticos sobre peças teatrais. A importância de Lessing se revela essencial ao considerarmos que nos próximos dois séculos, a produção crítica se concentrará na base metafísica como método de reflexão sobre a arte. Assim, o autor promoverá “[...] a partir da própria *Poética* o direito a uma dramaturgia mais comprometida não com regras, mas com o efeito artístico, portanto, mais próxima dos fundamentos do universo dramático sugerido pelo tratado poético do filósofo grego” (LUNA, 2008, p. 159).

Também é possível destacar um questionamento norteador da época, afinal, “[...] até que ponto é possível uma tragédia cristã” (LUNA, 2008, p. 167). Portanto, Lessing passa a discutir o efeito trágico, e, assim, sobre a concepção de *katharsis*, pois este tema é para o autor mal interpretado, isto é, o efeito promovido pela tragédia se concentra em “piedade e temor”, e não “piedade e terror”. Para Luna (2008, p.169), “[...] É certo que o terror é uma das manifestações do temor, mas é um temor repentinamente exacerbado, que não surge da empatia, da identificação do espectador com o personagem trágico”, logo, o terror não promoveria a função aristotélica da *katharsis*.

Em vista disso, o efeito trágico ideal não reside em uma justiça moralizante, afinal “[...] sendo a *katharsis* a finalidade última da tragédia, não deveriam os heróis trágicos ser santos nem vilões” (LUNA, 2008, p. 172). Dessa maneira, Lessing ultrapassa a ideia de seus contemporâneos ao direcionar a discussão para o elemento catártico, assim, o que definiria uma tragédia ideal seria o efeito promovido pela *katharsis*.

Além disso, a partir do estabelecimento da burguesia, algumas personagens, antes centrais na tragédia clássica, no caso, reis e rainhas, agora têm seus status sociais rebaixados. Fato este, que, para Lessing, não altera o “efeito trágico” (LUNA, 2008, p. 182). Os nomes de príncipes e heróis podem emprestar pompa e majestade a uma peça, mas não contribuem em nada para a nossa emoção. Os infortúnios daqueles cujas circunstâncias mais parecem as nossas, devem naturalmente penetrar com mais profundidade em nossos corações, e, se temos piedade de reis, temos piedade deles como seres humanos, não como reis (LESSING, 2005, *apud* LUNA, 2008, p. 182).

O chamado “drama social” ou “drama burguês” acabará por referendar o pleito de Lessing acerca da validade social da arte trágica, assim como sua exigência por temas e personagens mais humildes, além da tentativa de uma linguagem mais prosaica (LUNA, 2008, p. 187). Tal afirmação direciona a produção literária de autores como Goethe, ao contrário dos franceses, que num primeiro momento, recusam os apontamentos de Lessing, principalmente devido às

ligações sociais e culturais com a aristocracia. A partir destas reconfigurações sociais na Europa durante o século XVIII, alguns autores passaram a encarar este momento como a morte da tragédia.

2.4.A FILOSOFIA DO TRÁGICO

Com o “fim da tragédia”, isto é, a troca do herói para o homem comum e ações cotidianas, nos deparamos com o drama social, ou a tragédia moderna. Após o declínio do teatro e suas representações trágicas ao longo dos séculos, observamos a ressurreição do trágico na Europa. É interessante destacar que o ponto de ligação entre a Antiguidade Clássica e a Europa moderna é a crise do pensamento religioso. De um lado, o mundo Grego, de outro, o mundo Judaico-Cristão. Deste modo, os estudos acerca da tragédia passam a caminhar ao lado dos estudos filosóficos.

Como referência inicial, no século XIX, temos o pensamento de Friedrich Hegel *Fenomenologia do espírito* (1807), que a partir dos estudos sobre os conceitos de liberdade e razão, elabora à luz da Modernidade, isto é, do Iluminismo, um trágico “essencializado” (EAGLETON, 2013, p.78). Para o teórico Terry Eagleton, em *Doce Violência: a ideia do trágico* (2013), as personagens da tragédia moderna, em Hegel, “[...] são personalidades mais individuais do que personificações de forças histórico-universais, motivadas antes por estados subjetivos que por conflitos de substância ética, de maneira que [...] tornam-se internalizadas” (EAGLETON, 2013, p. 78). Portanto, Hegel promove uma tentativa de reconciliação entre a razão moderna e as emoções dionisíacas da fundação clássica na Antiguidade.

Em contrapartida, Friedrich Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872), apresenta o trágico a partir de um viés “contrailuminista” (EAGLETON, 2013, p. 89) e com “[...] desprezo pelo racionalismo a partir de uma perspectiva mais pagã do que protestante” (EAGLETON, 2013, p. 89). Assim, temos a construção nietzschiana de uma nova forma de apreender a tragédia: o duelo entre dois elementos fundamentais da cultura grega: o apolíneo e o dionisíaco. Este embate seria sustentado pela tensão *agonística* entre gozo e sofrimento. Dessa forma, a concepção nietzschiana acerca do trágico tem como cerne, a compreensão de que a tragédia está ligada à maneira como o homem grego se relaciona com o sofrimento e com o belo. Observamos no questionamento de Nietzsche esse ponto paradoxal que é o eixo do trágico: “Como é que o feio e o desarmonioso, isto é, o

conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético?” (NIETZSCHE, 2003, p. 141), pois

[...] o dizer sim à vida - até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade - foi isso que denominei dionisíaco, foi isso que entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico (NIETZSCHE, 2003, p. 47).

Entretanto, Eagleton questiona a dicotomia entre Hegel e Nietzsche e aponta elementos de aproximação entre os dois autores acerca da interpretação do trágico. Assim, nota-se que apesar de contrários, o ponto de partida é próximo gerando semelhanças nos discursos dos teóricos.

“[...] Formalmente falando, a afirmação trágica de Nietzsche não é de todo diferente daquela de Hegel. Se Hegel vê a tragédia como satisfação apolínea no sentido de reforçar a soberania da Razão, Nietzsche a vê com prazer dionisíaco, como exultante com a indestrutibilidade da vida, que o sacrifício do indivíduo simplesmente realça” (EAGLETON, 2013, p. 91).

Portanto, observamos neste capítulo que o conceito do trágico atravessa uma espécie de cruzada temporal. A partir da Antiguidade Clássica, temos o marco fundador com o legado do culto de Dioniso e seus procedimentos ritualísticos, que iriam culminar na produção teatral e, assim, a posteriori, na *Poética* de Aristóteles, com a organização teórica acerca da tragédia.

Num segundo momento, nota-se a transição da cultura grega para o contexto do domínio romano, que ressignifica os elementos dramáticos por meio da transição entre a ação teatral e a cultura livresca. Quanto ao período Medieval, o trágico atravessa uma reformulação ao ser aplicado como ferramenta de educação religiosa, inserindo os conceitos de culpa e moralidade pelos autores deste período. Doravante, a Modernidade chega para desconstruir a estrutura trágica clássica do personagem de caráter elevado, e inserir no campo do drama, o cotidiano do homem comum e suas banalidades.

De uma maneira mais sistemática, a trajetória do capítulo passou pelos seguintes itens: 1) Genealogias sobre o surgimento da tragédia na Antiguidade; 2) Reporte de algumas conceituações sobre o trágico na Antiguidade de estudiosos modernos, a exemplo de Lesky, Berthold, Most e Silva; 3) Notas sobre a resistência da produção trágica na Idade Média, especialmente, segundo a teorização de Sandra Luna; 4) Algumas contribuições de teóricos representativos da Modernidade: Castelvetro, John Dryden e Lessing; 5) A filosofia do trágico nas perspectivas de Hegel e Nietzsche.

3. ARQUEOLOGIA DO *LIVRO SEXTO*: A POETA, O CONTEXTO HISTÓRICO E A REIVINDICAÇÃO POLÍTICA

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo.

(Arte Poética III – Sophia Andresen)

Publicado pela primeira vez em 1962, *Livro Sexto* é considerado o ponto auge de uma voz poética fortemente ligada aos movimentos sociais que reivindicavam o fim da ditadura salazarista em Portugal. Assim, nesta publicação, os poemas retratam temáticas como a censura, a repressão e a morte, reflexo do contexto da época. A obra se divide em três partes: “As coisas”; “A estrela” e “As grades”. No artigo *Itinerário poético de Sophia* (1986), de Maria de Lourdes Belchior, a autora considera que o livro reúne elementos essenciais que compõem a obra andreseana. “É talvez o livro em que se misturam e entrecruzam mais perfeitamente, num admirável tecido estético, vários elementos de sua poética. Elementos de um mundo mítico, feito de sal e maresia, de água lisa e de silêncio que é habitação das formas espantosas, e, simultaneamente, um mundo humano, quase demasiadamente humano, onde há abutres e pessoas sensíveis” (BELCHIOR, 1986, p. 40). Além disso, a poesia apresenta-se “[...] fiel aos espaços da solidão onde parecia que só deuses despontavam e uma poesia fiel às dimensões do cotidiano. Uma poesia feita de mitos e sombras, de lisura e maresia, e uma poesia onde encarnam vultos de ignomínia e desespero” (BELCHIOR, 1986, p. 40).

No artigo *O devir político da palavra poética: Livro Sexto de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2018), as autoras Gabriela Silva e Silvia Niederauer consideram a publicação, uma espécie de revisionismo histórico, ao apresentar por meio de metáforas uma série de sentimentos ligados à violência ditatorial.

Versos em que o medo da obscuridade, da morte, da ausência causados pela ditadura são metaforizados em imagens de dor, silêncio e máscaras que escondem a impunidade e a violência. Ao dizer, nos faz cúmplices daquele tempo. Como cúmplices, somos desafiados a, ouvindo a voz poética, também nós sermos voluntários no grito de denúncia. O revisionismo histórico feito em versos manifesta – através das construções do eu lírico – e desperta de maneira anímica o sentimento de *pathos*, pois a palavra poética nos retira a segurança de um caminho conhecido (SILVA; NIEDERAUER, 2018, p. 147, grifo do autor).

Além disso, é interessante destacar que o caráter testemunhal de Andresen concentra-se exatamente no período entre guerras. A poeta nasce no fim da Primeira Guerra Mundial (1914-

1918) em 1919 e na idade adulta vivencia a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945. No artigo *Cartas subversivas: sobrevivência e testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2019), de Sandro Santos Ornellas, o autor comenta sobre a dimensão do tempo histórico.

Seu horizonte testemunhal sempre foi o das múltiplas temporalidades – tempo do sujeito, tempo do mundo e tempo da história, quando a condição dos sujeitos no mundo passa pela sua consciência histórica, sem a ela, no entanto, jamais [sujeito e mundo] se reduzirem. Por isso, na sua poesia, o tempo se modula pela sobrevivência, sobrevivência dos sujeitos e do mundo na história (ORNELLAS, 2018, p. 39).

Em 1977, o *Livro Sexto* recebeu o Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa, e nesta ocasião Andresen proferiu o discurso de agradecimento que mais tarde seria catalogado como *Arte Poética III*². Este texto trata basicamente de um acervo de elucidações sobre a ação do poeta no mundo, em um tom testemunhal. O entendimento de coletividade que fundamenta o testemunho dos poemas de Sophia carrega um forte tom humanista, principalmente devido à postura católica e progressista que a escritora vivenciou durante toda a vida.

3.1.BREVE HISTÓRICO DA POLÍTICA EM PORTUGAL

Devido ao fato desta dissertação contemplar a análise de uma obra que está diretamente ligada a um período histórico específico, isto é, a ditadura portuguesa entende-se a necessidade de apresentar brevemente o contexto político-histórico que Portugal foi palco entre 1910 e 1974. Este período abrange os momentos finais da monarquia; a passagem para a Primeira República e o percurso do Estado Novo.

Apesar de inúmeros movimentos liderados pelo partido republicano português, o estopim para a queda da monarquia se dá por meio de um atentado contra a família real em que foram assassinados o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro, D. Luís Filipe I. Então, quem assume o reinado é D. Manuel II, mas que não consegue manter a força política e acaba em fuga rumo à praia de Ericeira com destino a Gibraltar, pertencente atualmente ao Reino Unido.

Na obra *História Concisa de Portugal* (2007), de José Hermano Saraiva, o historiador narra esta passagem histórica.

² Cd. Anexo 2

Um grupo de ativistas preparou uma cilada e abateu a tiro o rei e o príncipe D. Luís Filipe, herdeiro do trono [...]. As responsabilidades do regicídio nunca foram completamente esclarecidas, mas é quase certo que a Carbonária agiu por conta própria, sem aprovação do diretório do Partido Republicano, que se opunha a ações violentas. A morte de D. Carlos teve consequências políticas decisivas (SARAIVA, 2007, p. 349)

É interessante apontar que o grupo Carbonária, uma espécie de sociedade secreta, com base maçônica e luta anticlerical, despontava com ações violentas em toda a Europa nesse momento. Assim, em 1910 acontece a revolução que derrubou a monarquia e instaurou a Primeira República. No entanto, este período é marcado por diversos conflitos internos, além da crise econômica promovida pela participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial.

O período de 1920 a 1926 foi a fase mais agitada da história da Primeira República. Em 1920 passaram pelo governo oito ministérios. Do ano seguinte foi a *noite sangrenta* de 19 de Outubro, em que foram assassinados alguns políticos de grande destaque [...] Os partidos imputaram-se mutuamente a responsabilidade ou a cumplicidade no crime, que teve imensa e indignada repercussão nacional (SARAIVA, 2007, p. 353)

Nesse momento, Portugal era uma terra fecunda para o aparecimento de movimentos pró-ditadura. ““Só a ditadura nos pode salvar”, era uma opinião corrente em 1924, como se lê num artigo da *Seara Nova* desse ano” (SARAIVA, 2007, p. 354). Então, no ano de 1926 instaura-se a ditadura que só chegaria ao fim em 1974.

Este período divide-se em dois momentos, a ditadura liderada por militares, entre 1926 e 1933, que tem como nome principal Óscar Carmona, e a ditadura liderada por Antonio Salazar entre 1933 e 1974.

Em 1926, sob o pretexto de uma parada militar, as tropas apoiadas “[...] ficaram acampadas ao redor da cidade e, em 17 de junho, voltaram a entrar nela para impor a demissão do presidente do Ministério, em quem viam o último representante do antigo regime” (SARAIVA, 2007, p. 355). No entanto, este período afundou ainda mais Portugal em crises de cunho econômico, além de alavancar processos de censura e violência. “Toda divergência política era considerada um atentado à ordem pública e todo contato com homens que nos anos anteriores tinham governado o país era suspeito. Foi estabelecida a censura prévia à imprensa, exercida por comissões militares” (SARAIVA, 2007, p. 356).

Dessa maneira, Antonio Salazar, então professor de finanças da Universidade de Coimbra, foi chamado para integrar o governo e reestabelecer o equilíbrio econômico. “O orçamento foi equilibrado, o escudo estabilizado e a administração financeira disciplinada. Isso valeu-lhe de um enorme prestígio; em 1929 era considerado como a única cabeça pensante da

equipa de governantes da ditadura e como o homem forte do governo” (SARAIVA, 2007, p. 357). Então, em 1932 foi nomeado presidente do Conselho de Ministros, e generais passaram a ser substituídos por professores da universidade. Finalmente, em 1933, estabelece-se por meio de uma nova constituição, o Estado Novo.

Imediatamente, o funcionamento de partidos políticos foi impedido e, em seguida, criada a União Nacional que impossibilitou qualquer intervenção nas atividades políticas exercidas pelo novo regime. No artigo *O Salazarismo e a PIDE: Política de repressão em Angola* (2018), de Anderson Guimarães Mendonça, o autor indica a função da União Nacional. “Em Portugal, o modelo unipartidário levou o partido União Nacional (UN) a se sobressair ao partido Nacional-Sindicalismo, composto pelo integralismo lusitano, fazendo com que o regime não tivesse contestação, nem fora, nem dentro do seu sistema” (MENDONÇA, 2018, p. 300).

A partir de ações como esta, a oposição “[...] refugiou-se em formas clandestinas, cujas atividades foram perseguidas. Esse fato, aliado à proibição da vida partidária, suprimiu completamente o diálogo político” (SARAIVA, 2007, p. 358).

3.1.1. Os anos salazaristas

A ditadura portuguesa foi a de maior duração na Europa. Portugal experienciou um longo período marcado por lemas como “Deus, pátria, família e trabalho”. Segundo o historiador Waldir José Rampinelli no artigo *Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo* (2014), o discurso de Salazar funcionou inicialmente como uma crítica à Primeira República.

Em 1932, Salazar impôs uma nova Constituição com traços inspirados no fascismo italiano, mas com um perfil próprio, mais paternalista e corporativo, na qual permitia a censura de meios de comunicação, a proibição de movimentos grevistas e a implantação de um sistema político unipartidário. Foi instaurada, assim, a II República portuguesa, grande crítica da I República, tida como liberal no que se refere à política econômica e sem controle do império português (RAMPINELLI, 2014, p. 119).

Tal discurso seguiu forte e representou uma longeva jornada, mantida sem grandes interferências políticas, pois ainda segundo Rampinelli (2014),

[...] a longevidade deste regime esteve calcada em uma rígida centralização de poder que Salazar denominava *saber durar*. Ele ficou no governo durante quarenta anos consecutivos, sendo que trinta e seis na qualidade de seu chefe e de seu responsável máximo, dando-lhe forma e conteúdo, qual seja, a criação do Estado Novo, que seria

derrubado pela Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 (RAMPINELLI, 2014, p. 120).

A partir deste processo de mais de três décadas, o mais ativo representante foi a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, popularmente conhecida pela sigla PIDE. Entre 1945 e 1969, este braço da ditadura salazarista promoveu uma série de ações focadas na manutenção do poder. No entanto, constitucionalmente eram funções da PIDE, segundo Mendonça (2018, p.303): “[...] a responsabilidade pelos serviços de passaportes e emigração, pelo controle das fronteiras terrestres, marítimas e aéreas, sobre aliciamento ilícito de emigrantes e crimes contra a segurança interior e exterior do Estado”.

Ainda assim, as funções da polícia política incluíam o desmonte de partidos comunistas e a perseguição aos integrantes. No artigo *A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS História, justiça e memória* (2011), a pesquisadora do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, Irene Flunser Pimentel comenta sobre a ação da PIDE neste recorte histórico.

A partir dos anos trinta, com a derrota dos anarco-sindicalistas e opositores liberais e republicanos ao regime salazarista, os comunistas começaram a ser os principais alvos da PIDE. Entre 1945 e 1949, o aparecimento de organizações de frente, entre as quais o Movimento de Unidade Democrática (MUD) e o Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ), com elementos do Partido Comunista Português (PCP), mas também outros opositores não comunistas, levou a PIDE a tentar identificá-las como ramificações desse partido (PIMENTEL, 2011, p. 143)

Ainda sobre a força política dessa polícia, Pimentel (2011) comenta que a partir dos anos de 1945, o regime endurece a repressão principalmente ao Partido Comunista Português (PCP), pois com o fim da Segunda Guerra Mundial e o surgimento da Guerra Fria, o PCP se isola e torna-se o único partido relevante no período, mesmo clandestinamente.

Ao lado da PIDE “[...] constavam a colaboração das outras polícias, das Forças Armadas, da Legião Portuguesa (formação paramilitar do regime), e de todas as estruturas do Estado ditatorial, bem como do aparelho distrital e local” (PIMENTAL, 2011, p. 144). Então, para efetivação das ações, a polícia política passou a funcionar com uma prática de detenção baseada em três fatores, “[...] a lógica de afirmação da autoridade; a lógica de caráter corretivo e, finalmente, uma terceira lógica, de neutralização” (PIMENTAL, 2011, p. 146).

Quanto às torturas, estas eram executadas inicialmente na sede da PIDE, e a partir dos anos de 1960, no Forte de Caxias. Os métodos utilizados eram os “[...] chamados interrogatórios “contínuos”. Tratava-se de um eufemismo para as torturas do “sono” – impedimento de dormir

durante muitos dias – e da “estátua” – impedimento de o preso se movimentar –, bem como para os espancamentos” (PIMENTEL, 2011, p. 145).

Neste mesmo período de forte repressão, o movimento intitulado *católicos progressistas* passou a atuar contra a ditadura salazarista. Entre os fundadores está Andresen com participação ativa, tanto em passeatas e manifestações, quanto na produção de poemas.

3.1.2. Socialismo, poesia e luta

Na biografia *Sophia de Mello Breyner Andresen* escrita pela jornalista Isabel Nery (2019), encontramos a força política presente no discurso e, assim, na poesia produzida por Andresen. Para Nery “[...] nesta época surgem dentro da Igreja vários movimentos de contestação ao regime ditatorial, como a Vigília da Paz de 1968 e a Vigília da Capela do Rato, em 1972. Entre alguns grupos católicos, apertava-se o cerco ao fascismo e Sophia protagonizava o cerrar de fileiras, participando em momentos fundamentais dessa reação” (NERY, 2019, p. 156).

A criação do Partido Socialista também está diretamente ligada a Andresen. Em 1969, nasce a Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD)³, o embrião do partido e uma demarcação em relação ao Partido Comunista. No mesmo ano, surge a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (CNSPP), também com participação ativa da poeta (NERY, 2019, p. 168 - 169).

Durante a campanha, a oposição, consciente de que não poderia conquistar a Assembleia Nacional, aproveita para se fazer ouvir. Numa das suas intervenções, Sophia explica que pretende incentivar o povo português a inscrever-se para votar – pela mudança. “Aos pobres de Portugal é costume dizer: “Tenham paciência”. Mas na verdade devemos dizer: “Não tenham paciência”. Palavras de insurreição a que acrescenta a nota de moderação que já caracterizava a sua postura política: “Devemos pedir ao povo português que percorra o caminho de uma impaciência pacífica. Que se exprima e combata sem violência, mas com teimosia e firmeza” (NERY, 2019, p. 168 – 169).

Com o objetivo de arrecadar fundos para a comissão de socorro aos presos políticos, Andresen organiza arrecadações de dinheiro para ajudar aos presos. A biógrafa Nery narra este recorte histórico:

Durante a sua existência, de 1969 a 1974, a comissão editou 23 circulares informativas e fez dezenas de visitas aos presos políticos, levando-lhes apoio moral e jurídico [...]

³ Cd. Anexo 4

A venda do símbolo impresso, das cópias de serigrafias de vários pintores e dos poemas assinados por Sophia eram uma importante fonte de receita para a comissão. [...] Ao mesmo tempo, frei Bento Domingos e Sophia iam à Assembleia pressionar para a libertação e garantia de direitos básicos dos detidos (NERY, 2019, p. 171).

No entanto, a postura antirregime assumida por Andresen e também por seu marido, o jornalista e advogado Francisco Sousa Tavares, culminou em duas prisões dele, em 1966⁴ e 1968⁵. Assim, a perseguição à poeta e sua família passou a ser cotidiana. Nery comenta a perseguição recorrente da PIDE.

Para os agentes, tudo era digno de registro. Desde os fatos mais banais, como as pessoas recebidas em casa, até encontros públicos para apresentações de livros. Os telefonemas eram escutados, as entradas e saídas vigiadas e o correio interceptado. Em carta a Jorge de Sena, em 1962, Sophia lamenta-se: “A PIDE esteve em nossa casa revistando e levou todas as suas cartas”. Também a poeta foi detida para ser interrogada pela polícia política, como confirmam os espólios depositados na Torre do Tombo (NERY, 2019, p. 98)

Na dissertação *Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958 – 1974), a análise do conto O jantar do bispo e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976)* (2017), de Eloisa da Silva Aragão, a autora comenta que “[...] o frade dominicano Bento Domingues foi uma das pessoas mais próximas a Andresen durante este período. Como testemunha, observou o engajamento da poeta em ações coletivas e organizadas. Frases escritas pela poeta eram utilizadas com frequência em manifestações. Entre elas, “A poesia está na rua”⁶ e “Lemos, ouvimos, não podemos ignorar”” (ARAGÃO, 2017, p. 54).

Em entrevista a Aragão, Bento Domingues afirma que “Sophia reconfigurou o catolicismo português. Não lhe deu, apenas, uma nova linguagem, mas uma inteligência esquecida da fidelidade à terra, à construção do mundo [...] A grande tarefa de Sophia foi a de não desqualificar a realidade em nome de Deus” (ARAGÃO, 2017, p. 55).

Com a queda da ditadura e a chegada da Revolução dos Cravos, Sophia é eleita deputada pelo Partido Socialista⁷ e passa a colaborar com a nova constituição portuguesa. Entre suas propostas destaca-se “[...] a não-integração do Secretariado de Estado da Cultura no Ministério

⁴ Cd. Anexo 1

⁵ Cd. Anexo 3

⁶ Cd. Anexo 6

⁷ Cd. Anexo 5

da Comunicação Social, em razão de entender que a cultura deve sempre poder funcionar com liberdade, a modo de um anti-poder. E, assim, aponta para o ensinamento de que o papel do Estado é dar apoio à cultura do povo” (ARAGÃO, 2017, p. 62). Além disso, a poeta defende a implementação de um programa para ex-combatentes da Guerra Colonial, devido ao alto número de mutilados e, conseqüentemente, deficientes físicos, recomendando o direito a tratamento psicológico e pensão disponibilizada pelo estado.

3.1.3. Aproximações entre Antígona e justiça

Antígona, parte final da trilogia tebana, de Sófocles, narra o confronto entre o estado e a figura feminina que tenta enterrar o corpo de seu irmão, Polinice. Para isso, a protagonista enfrenta as leis do estado comandado por Creonte, que a impede de realizar o funeral devido às atitudes tomadas por Polinice.

Antígona é mencionada na obra de Andresen duas vezes. A primeira aparece no posfácio de *Livro Sexto*, “Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: “Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres” (ANDRESEN, 1962, p. 74). A segunda menção está localizada no poema “Catarina Eufêmia”, presente no livro *Dual*, publicado em 1972, obra que não faz parte da análise desta dissertação, mas sobre a qual decidimos incluir uma breve análise pela proximidade temática com esta pesquisa.

Em 1954, a trabalhadora agrícola Catarina Eufêmia foi assassinada a tiros por um agente do estado, ao participar de uma greve por melhores salários e condições de trabalho. A partir deste poema conseguimos estabelecer algumas relações entre a voz poética do *Livro Sexto* e a voz poética presente especificamente neste poema.

CATARINA EUFÊMIA

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
Estavas grávida porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres
Nem usaste de manobra ou de calúnia
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro

Porque eras a mulher e não somente a fêmea
 Eras a inocência frontal que não recua
 Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante
 em que morreste
 E a busca da justiça continua (ANDRESEN, 2018, p. 648)

Observa-se inicialmente que o eu lírico reafirma durante o poema a postura de Catarina frente ao estado. Principalmente ao elencar nos versos “[...] nesse instante em que ficaste exposta/ Estavas grávida/ porém não recuaste/ Porque a tua lição é esta: fazer frente” (ANDRESEN, 2018, p. 648) ações contrárias ao comportamento ideal feminino da época.

Na segunda estrofe, nota-se que a estrutura patriarcal é ultrapassada pela postura de Catarina ao ressignificar a figura do feminino, como aquela que não serve para “[...] cozinhar intrigas” (ANDRESEN, 2018, p. 648) e nem “[...] apenas para chorar os mortos” (ANDRESEN, 2018, p. 648). O mesmo tom de luta se repete na terceira estrofe com os versos “Tinha chegado o tempo/ Em que era preciso que alguém não recuasse/ E a terra bebeu um sangue duas vezes puro” (ANDRESEN, 2018, p. 648).

Na última estrofe, Antígona é citada como aquela que “[...] poisou a mão sobre o teu ombro no instante/em que morreste /E a busca da justiça continua” (ANDRESEN, 2018, p. 648). Deste modo, o ponto de conexão entre a protagonista grega e a voz poética do *Livro Sexto* é exatamente a oposição frente ao estado autoritário. Assim, ao estabelecer a proximidade entre Catarina Eufêmia e Antígona, o eu lírico defende a ideia da força feminina que busca por justiça, ultrapassando papéis socialmente impostos.

No artigo *Antígona e Catarina Eufêmia: figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen (2012)*, Virgínia Boechat comenta sobre as representações de Antígona.

Ora, encontramos na tragédia de Antígona a encenação ao extremo do embate entre duas leis, de um lado, a do soberano, promulgada por um humano, que rege as relações interfamiliares da cidade, priorizada pela personagem de Creonte, e, do outro, a lei eterna, de origem divina, prescrições que regem as relações dentro das famílias, o comportamento na casa, os ritos, defendida pela personagem de Antígona. Lembremos que essa filha de Édipo foi condenada dentro da lei humana exatamente por ter colocado a lei familiar e sagrada acima dos decretos do soberano e que a *thémis* que ela optou por respeitar dizia respeito ao funeral de um de seus irmãos, a cumprir essa obrigação sagrada, primeira, ritual (BOECHAT, 2011, p. 135).

É interessante citar que o funeral de Catarina Eufêmia foi inicialmente proibido pelo estado, acontecendo somente em um segundo momento. Diante disso,

[...] se o rito funeral de Polinices e o de Catarina Eufêmia foram ambos interditados por decretos que feriam uma lei primeira e eterna, vemos que Sophia

coloca, indiretamente, como irmãos daquela camponesa todos os trabalhadores que a pretenderam enterrar com honras, assim como condiciona o próprio poema na função de uma Antígona, de prestar reverência ritual a um familiar morto, em uma espécie de epitáfio (BOECHAT, 2011, p. 136).

Finalizando, pode-se observar neste poema que o tema da justiça é caro a Andresen principalmente pela reivindicação social a partir do recorte histórico deste período, “[...] potencializado pela personagem identificada como uma vítima factual, além da inclusão de várias informações sobre aquele crime, detalhes perceptivelmente retirados da imprensa” (BOECHAT, 2011, p. 132-133). Além disso, ainda segundo Boechat (2011, p. 137) “[...] ao exigir justiça, em meio a todo um tempo da enunciação referido como caótico, ameaçador, injusto, Sophia, acima da questão política, exige uma ordem hierárquica entre *dikē* e *thémis*”. Portanto, para Andresen, a lei do direito, isto é, política e jurídica, jamais pode aniquilar a lei da humanidade.

Por outro lado, contamos com a análise da filósofa Martha Nussbaum no livro *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia grega e na filosofia grega* (2009). A autora comenta que *Antígona* é uma peça

[...] sobre a razão prática e as maneiras como a razão ordena ou vê o mundo. É incomumente repleta de termos que significam deliberação, raciocínio, conhecimento e visão. Tem início com a pergunta “Sabes?” sobre uma crise prática, e com uma determinada afirmação sobre o modo correto de ver as exigências impostas pela crise. Termina com a asserção de que a sabedoria prática é o elemento mais importante do bem viver humano (NUSSBAUM, 2009, p. 44).

Inicialmente Nussbaum indica que a visão moderna da tragédia sobre a peça *Antígona* é de que a experiência trágica deve ser evitada e, portanto, “[...] a tragédia representaria, assim, um estágio primitivo ou incivilizado de vida e pensamento éticos” (2009, p. 44). No entanto, é necessário frisar que o ser humano exerce a possibilidade de escolha, e, a partir disso, torna-se igualmente vulnerável e capaz diante de uma experiência trágica.

É o que propõe Nussbaum (2009, p. 44) ao comentar que “[...] é também uma peça sobre ensinamento e aprendizado, sobre a mudança pessoal de visão do mundo, sobre a perda do domínio daquilo que se afigurava como verdade segura e o aprendizado de uma sabedoria mais etérea e fugidia”. Assim sendo, a autora (2009, p. 45) reforça esta ideia ao indicar “[...] de uma afirmação confiante sobre o que, em um caso complicado, é conhecido, ela muda para “Não tenho ideia de onde devo olhar, a que caminho devo tender” e, finalmente, à sugestão de que uma sabedoria menos autoconfiante foi, de fato, aprendida”.

Dessa maneira, ao retomar o poema “Catarina Eufêmia” pode-se notar que a sensação de fragilidade é, mesmo com a decisão de enfrentar o estado, eminente tanto na figura de Catarina quanto na voz poética que a homenageia.

4. A MODERNIDADE TRÁGICA

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros.

(Arte Poética III – Sophia Andresen)

A fim de aprofundarmos a análise proposta nesta dissertação é necessário direcionar que o trágico em *Livro Sexto* é, ao nosso ver, um dispositivo poético que representa os aspectos histórico-culturais experimentados pelo eu lírico. Esta visão se dá ao observarmos que desde o surgimento de uma forma diferenciada da filosofia do trágico com Peter Szondi (2004), as possibilidades para pensar este conceito passaram a ser ampliadas, afastando-se do formato do herói desafiado por deuses ou pelo destino fatal.

Assim, trabalharemos neste capítulo a partir de dois teóricos. São eles: Raymond Williams e Terry Eagleton. Ambos têm suas teorias ancoradas nos estudos da *New Left* Inglesa a partir de um olhar social, cultural e histórico que conversa com a análise literária. É importante frisar que os autores se complementam dentro do pensamento acerca do trágico na Modernidade. Portanto, veremos ao longo desta seção, que Williams aponta a tragédia como uma experiência atravessada pela história, em que cada contexto social vivenciará um tipo de tragicidade. E, por meio dos atravessamentos históricos, a ideia de revolução surgirá como um meio de reorganização do espaço trágico e histórico.

Enquanto Eagleton, baseado no pensamento de Williams, ampliará as discussões ao considerar a fragilidade humana como ponto central da experiência trágica moderna. Afinal, as forças de opressão da história colidem com as limitações humanas promovendo espaços de tragédia como representação do trágico.

Dessa forma, em termos gerais, o trágico em Sophia Andresen funciona em meio a dois pólos: o gesto revolucionário frente ao status quo e a fragilidade revelada nesse embate, aprofundada pelas questões históricas, sociais e pessoais enfrentadas pela autora.

O teórico britânico Raymond Williams, ligado aos Estudos Culturais, constrói a partir do livro *Tragédia Moderna* (2011), uma revisão de concepções sobre o trágico, além da análise de obras literárias sob um viés que conversa com eventos sociais e históricos, fortemente ancorado nos princípios marxistas e demarcado pelas discussões culturais.

Ao retomarmos pontos centrais da obra *Livro Sexto*, nos damos conta que se trata de uma experiência trágica suscitada, em boa parte, pelo contexto ditatorial vivenciado sob o

recorte da Modernidade, afinal estamos falando do período entre 1933 e 1974. Portanto, ao nos depararmos com a teoria de Williams (2011), acreditamos que tais postulados podem colaborar para a discussão da problemática que envolve a relação entre os poemas e o local histórico e cultural em que estes foram produzidos.

Dito isso, diferentemente da tragicidade antiga, o trágico moderno passou a considerar o indivíduo motivado por interesses subjetivos e pessoais, e aniquilado por fatores sociohistóricos, o que vem a ampliar sua gama de experiências. Além disso, a consciência social passou a ser vista como “[...] ativamente má e destrutiva e que reivindica suas vítimas simplesmente por estarem vivas. Esta sociedade começou a ser vista como uma instância falsa que pode ser alterada, mas o simples fato de viver nela é suficiente para tornar-se a sua vítima” (WILLIAMS, 2002, p. 140).

Como importante pensador da esquerda, Williams aplaude a prática artística revolucionária, que segundo o autor, projeta o herói liberal como a figura que expõe a desordem social, e luta para conservar ideais.

Em relação à morte como desfecho da tragédia, Williams considera que esta deixou de ser o único fim possível, pois segundo ele, o herói moderno enfrenta durante a vida “[...] solidão, perda de conexões humanas, e possíveis cegueiras do fado humano (WILLIAMS, 2010, p. 85). Portanto, a morte pode fazer parte da história, mas como mais um elemento, e não como ação necessária para o fechamento da estrutura clássica de tragédia.

O mal também é comentado pelo autor, que considera um afastamento da ênfase que se dava a partir da cosmovisão nas tragédias. Assim, no atual recorte social, o mal passou a ser visto como diversos tipos de situações, tais como vingança e ambição, e num âmbito mais amplo, guerras e destruição.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. [...] Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir (WILLIAMS, 2011, p. 114).

Portanto, Williams apresenta o trágico como uma experiência complexa em que há um diálogo entre o âmbito social e a experiência individual. Assim, os conflitos históricos promovem uma intersecção entre texto e contexto, sinalizando a importância de observar a

literatura como uma linguagem atravessada por deslocamentos sociais que promovem uma conversa entre o indivíduo e a sociedade e vice-versa.

Para o professor e pesquisador Sergio de Carvalho, da Universidade de São Paulo (USP), o método crítico de Williams “[...] está no esforço de estabelecer uma dialética entre forma e *experiência* [...] ou seja, não é a forma em si que interessa, mas sua projeção simbólica. Rejeita assim qualquer formalismo ou “conteudismo”, procurando uma síntese em relações que estão para além do texto” (CARVALHO, 2011, não paginado, grifo do autor).

Além disso, Williams (2011, p. 45) defende a ideia de que cada tipo de tragicidade deve ser compreendida em seu contexto histórico. “A experiência trágica, por causa de sua importância central, normalmente atrai as crenças e tensões fundamentais de um período, e a teoria da tragédia é interessante principalmente nesse sentido, pois através dela as formas e as inclinações de uma cultura particular são frequentemente percebidas em profundidade”. Williams reforça ainda a importância de visualizar a experiência trágica como singular ao comentar que,

[...] a tragédia não é um único e permanente tipo de acontecimento, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretar esse conjunto de coisas pela referência a uma permanente e imutável natureza humana. Ao contrário, as variedades da experiência trágica devem ser interpretadas pela referência às convenções e instituições em mudança. O caráter universalista de muitas teorias da tragédia está no polo oposto de nosso interesse (WILLIAMS, 2011, p. 46)

Portanto, para o autor, a experiência trágica pode apresentar-se como um tema que depende de características de cada recorte histórico para observar-se os fundamentos e o funcionamento da tragicidade. Assim, Williams indica que cada cultura acarretará um tipo de tragédia, e que este tema antes estritamente ligado a literatura, agora ganha ares sociais.

Procuramos a experiência trágica em nossas posturas para com Deus ou para com a morte ou para com a vontade individual e, é claro, frequentemente encontramos a experiência trágica disposta nessas formas familiares. Tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido. Esse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade (WILLIAMS, 2011, p. 89)

Desse modo, a tragédia de cada cultura é atravessada por ordens diferentes. No caso do *Livro Sexto*, nos deparamos com a tragicidade elevada a instância da perseguição, da violência e da censura.

Guerra, revolução, pobreza, fome; homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura; os muitos tipos de martírio contemporâneo: por mais próximos e persistentes que sejam os fatos, não devemos nos comover, num contexto de tragédia. Esta, sabemos, diz respeito a uma outra coisa. [...] Não estamos procurando um novo e universal sentido de tragédia. Estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria cultura (WILLIAMS, 2011, p. 90).

No artigo *O século XX e a tragédia do homem comum* (2018), do pesquisador Adriano de Paula Rabelo, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o autor comenta, parafraseando Williams, que a tragédia moderna “[...] refletiria a preocupação do homem contemporâneo com a desordem social e a violência, as quais provocam grande comoção” (RABELO, 2018, p. 150). Portanto, na Modernidade, o conflito não se apresenta entre o indivíduo e os deuses, mas apresenta-se confrontando outros indivíduos e, assim, o ato revolucionário seria a única ação apropriada contra a desordem do mundo. Porém, ele é gerador de nova desordem. Daí resulta um ciclo trágico (RABELO, 2018, p. 150).

Já no artigo *Considerações sobre a forma trágica na tragédia e no romance: Antígona e Fogo Morto como a representação do conflito individual e social* (2016), Bárbara Del Rio Araújo afirma que “[...] o trágico, a princípio vinculado estritamente ao gênero literário “tragédia”, acompanhou as transformações históricas incorporando as noções de indivíduo e de livre-arbítrio, substituindo o herói íntegro pelo herói problemático, sujeito independente das forças divinas, mas suscetível às forças sociais” (ARAÚJO, 2016, p. 45). Deste modo, a dialética entre o desejo do indivíduo e os limites sociais aponta a queda do sublime, eliminando a estrutura na qual os valores e princípios estão presentes. A saturação entre o homem e a ordem social consiste na base da tragicidade moderna (ARAÚJO, 2016, p. 46).

Ao contrário do que foi exposto até agora, na célebre obra *A morte da tragédia* (2006) de George Steiner, é proposto que a chegada à Modernidade põe fim à possibilidade de produção do trágico, pois o antigo sistema de valores e a mitologia presente na Antiguidade já não existe mais, impossibilitando a reprodução da estrutura da tragédia na era moderna. No entanto, Williams critica Steiner, justamente por entender que os processos históricos não podem ser colocados de lado, além de enxergar no autor um elogio ao passado aristocrático, ignorando a experiência moderna.

Retomando Rabelo (2018), o século passado inaugura as discussões teóricas sobre o trágico na modernidade “[...] A presença da tragédia no teatro do século XX foi sempre incômoda, não somente pela influência dos teóricos que negam a possibilidade de sua realização na época contemporânea – afirmando que ela já cumpriu seu ciclo histórico e deixou de existir” (RABELO, 2018, p. 140). Já para o professor Sergio de Carvalho, da Universidade

de São Paulo (USP), a crítica que Williams faz a Steiner é sinalizada ao observar “[...] que a retórica universitária da tragédia (a exemplo de outras pregações culturais) vem para excluir do campo literário os grandes problemas da atualidade como fome, guerra, exploração, e assim contribuir para uma dissociação representacional entre os sofrimentos das pessoas e os grandes processos abstratos ou coletivos” (CARVALHO, 2011, não paginado). Pois ainda segundo Carvalho (2011), Williams critica o fato da “[...] tragédia ser um fenômeno restrito às sociedades antigas onde as dimensões religiosa, política e social se fundiriam numa ordem de sentido metafísico contra a qual o herói se lança, numa trajetória de erro. Só seria possível um mundo em que há destino e não acidentes” (CARVALHO, 2011, não paginado). Deste modo, a ressignificação do conceito é apontada como um movimento que acompanha as mudanças históricas.

No artigo *A circularidade trágica em Esperando Godot, de Samuel Becket* (2020), de Ayanne Larissa Almeida Souza, a autora comenta sobre a ressignificação do conceito do trágico. “[...] A ideia do trágico não se encontra jamais no passado, plasmado em uma tradição que chegou até nós mediante o aporte de Aristóteles e sua *Poética*. O trágico sempre permanece como um processo constitutivo imerso dentro de uma realidade específica” (SOUZA, 2020, p. 60). Enquanto na dissertação, *Apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças Death of a Salesman [a morte do caixeiro viajante] de Arthur Miller e a Moratória de Jorge Andrade* (2018), Andréa Aparecida Rocha comenta que na modernidade, a tragédia “[...] adquiriu a forma liberal a partir da ascensão dos estudos filosóficos de Hegel, iniciados, sobretudo, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, quando enfim a tragédia começou a ser pensada como um tipo específico de ação e reação” (ROCHA, 2018, p. 22).

Portanto, diferentemente da experiência da tragédia antiga, o drama moderno passa a considerar para além da experiência de sofrimento, as causas que promovem os enredos trágicos, entrelaçando os dramas pessoais aos coletivos. Consequentemente Williams indica que a união entre estes dois polos – individual e coletivo - passam a permear a constituição da tragédia moderna.

A ideia mais comum de revolução exclui uma parte enorme da nossa experiência social. Mas é ainda mais do que isso. A ideia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica. E, se assim é, a contradição é significativa (WILLIAMS, 2011, p. 91-92).

Fortemente influenciado pelo pensamento de Raymond Williams, o teórico e crítico literário Terry Eagleton foi aluno de Williams na Universidade de Cambridge, e seguiu a linha

de análise cultural e literária a partir da teoria de base marxista. O registro das primeiras considerações acerca do trágico aparece em *A tarefa do crítico* (2010), em que o estado de catástrofe permanente da história, além de encadeamentos narrativos da vida cotidiana são pensados como elementos que podem compor a tragicidade contemporânea.

Para o autor Felício Laurindo Dias, na dissertação *Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub* (2017), Eagleton pensa a tragédia como uma necessidade de reverter um quadro de pensamento rígido que a inclui somente no campo dos deuses, destinos, rituais religiosos, formas heroicas e a hierarquização de uma ideia absoluta de tragédia (DIAS, 2017, p. 18).

Neste contexto de Modernidade, Eagleton (2013, p. 13) comenta que segue “[...] a persuasiva tese de que na modernidade a tragédia é uma continuação da filosofia por outros meios; mas ela não parece consciente de que seu próprio e soberbo desdém pelo histórico representa o lado menos atraente dessa cumplicidade entre ambas. Não que o presente livro seja, ele próprio, um estudo histórico da tragédia. Ele é antes uma obra política”.

Direcionando nossa discussão, focamos na obra *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), em que Eagleton explanará sobre a natureza ontológica do trágico, promovendo assim, este lugar que flerta tanto com a concretude do mundo, isto é, os fatos históricos, quanto com as experiências subjetivas do homem comum.

O autor comenta que “[...] a tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana” (EAGLETON, 2013, p. 16). Estes fatos naturais estão ligados às fragilidades humanas, como morte e vida, e que podem se definir a partir das condições históricas. Portanto, para Eagleton,

[...] o homem trágico é aquele que é corajoso o bastante para endossar a beleza e a necessidade da ilusão, em oposição aos platônicos, que espiam peremptoriamente atrás dela; e é também aquele que se arrisca a olhar dentro do abismo do Real e dançar à sua beira sem se transformar em pedra, lendo o que os eruditos inofensivamente chamam de história como uma esqualida genealogia de sangue, suor e terror (EAGLETON, 2013, p. 91)

Assim, o autor coloca o homem trágico como aquele que observa com um sentimento de fragilidade, as movimentações da história ao seu redor. Para Walter Benjamin (2011 *apud* Dias, 2017),

[...] essa fragilidade também é sobreposta a um reduto de poder que se estabelece nas necessidades humanas, se alastrando de formas veladas, em que a natureza humana

colide com o poder onisciente e onipresente das forças opressoras da história. Os acontecimentos da história do homem funcionam como espaços de tragédias e as forças que habitam esses espaços como representações que conferem novos impulsos à ideia de trágico. Dentro desse contexto, é preciso reiterar a ideia de tragédia fora da concepção tradicional de gênero e forma literária, e afirmá-la na aceção de eventos catastróficos na história da humanidade. Da mesma forma, o trágico não pode se limitar a existir exclusivamente para a forma do drama, mas sim transcender as vicissitudes estéticas e se realizar dentro do diálogo humano, entendido como verdadeiramente trágico.

Deste modo, o que Eagleton propõe como tese central é a característica da fragilidade humana rodeada pelos acontecimentos históricos de índole capitalista que compõem o espaço trágico. Ao pensar a obra de Eagleton, Dias (2017, p.23) comenta sobre os estreitamentos entre história e individualidade,

[...] subtraem o vigor humano e colocam o sujeito como prioritariamente passivo às adversidades, que se mostram como forças repressivas similares às crenças do destino esmagador. Essas questões são suprimidas em uma época na qual parte da humanidade se torna refém de um sistema destruidor: mulheres morrem constantemente por apenas serem mulheres num mundo machista; governos expulsam ou oprimem populações inteiras em uma eterna disputa por território, poder e dinheiro.

Consequentemente o período histórico em que o *Livro Sexto* se encontra alerta para o fato de que o “[...] modernismo, além do mais, pode ser rancorosamente antidemocrático, estridentemente elitista, saudoso do primitivo e do arcaico (EAGLETON, 2013, p. 285). Em vista disso, “[...] o trágico está vinculado às próprias formas sociais que ele próprio repudia” (EAGLETON, 2013, p. 285).

Deste modo, Eagleton aprofunda o exame sobre o trágico a partir das considerações acerca da modernidade que tem como base o sistema capitalista. Assim, o autor comenta que se

[...] a tragédia nasce das contradições inerentes a uma situação – uma suposição bastante ampla, sem dúvida -, então, a modernidade é trágica precisamente nesse sentido clássico. Ela é autora de sua própria ruína, gerando, como disse Marx sardonicamente, seu próprio coveiro. O tropo do capitalismo é a ironia trágica, pois o sistema, para atingir seus fins, precisa desencadear forças que são capazes de subjugá-lo (EAGLETON, 2013, p. 329).

Ao citar Marshall Berman (1982 *apud* Eagleton, 2013) em *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, Eagleton completa ao afirmar que “[...] o ser moderno é nos encontrarmos em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação nossa e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que somos”. Reforçando este contraponto entre o bem-estar e a desgraça, Eagleton elabora a modernidade

tanto como “[...] a democracia política quanto guerra global, a possibilidade do feminismo e a degradante realidade das mulheres, o fato do imperialismo e o valor do comércio humano através das fronteiras [...] A modernidade capitalista é, de fato, uma Queda” (EAGLETON, 2013, p. 330 - 331).

Dessa maneira, o inevitável se dá, pois, a partir da tese de Eagleton, a modernidade que gira em torno da queda do homem comum está pautada diretamente no resultado da experiência trágica. O teórico comenta que “A doutrina da Queda é, portanto, uma doutrina trágica – não porque seu resultado pode se revelar benigno, mas porque, mesmo que o faça, terá envolvido desperdício e sofrimento inimagináveis” (EAGLETON, 2013, p. 333).

Concluindo, o que Eagleton propõe é a importância de destituir um discurso conservador do uso do conceito do trágico, atribuindo sob a tragicidade o peso das mudanças históricas e características da cultura envolvida em cada evento dramático, promovendo desta maneira, uma sobrevida da arte trágica que agora se ancora nas condições da experimentação do homem contemporâneo frente a sua cultura. A partir disso, as reações à barbárie, a necessidade de compreender as transformações históricas, compõem a essência das novas representações da tragédia. Dessa maneira, Eagleton propõe a importância de reler e ressignificar sob o viés marxista as condições que fazem do trágico uma possibilidade na conjuntura moderna.

5. A POESIA E A RESISTÊNCIA NO EVENTO TRÁGICO

Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

(Arte Poética III – Sophia Andresen)

Neste capítulo, temos como objetivo promover a discussão entre a teoria de Raymond Williams e Terry Eagleton e os treze poemas selecionados no *Livro Sexto*. Deste modo, as discussões se concentram na análise de como os poemas se debruçam sobre o par de conceitos, *gesto revolucionário e fragilidade humana*, a partir do contexto histórico vivenciado pela voz poética. Além disso, para ampliar as discussões contamos com os aparatos teóricos de Carlos Ceia, Helena Malheiro e Nathália Nahas. Quanto às seções, estas se dividem nas seguintes temáticas: Entre grades; Em busca dos elementos naturais; O ideal de liberdade; Entre o natural e o anti-natural; O aniquilamento do indivíduo e O homem como inimigo de si.

Dito isso, podemos considerar inicialmente alguns pontos importantes acerca da jornada política de Andresen, afinal, poesia e resistência são sinônimos na obra da autora. Assim, o marco do posicionamento político de Sophia se dá a partir da publicação de *Mar Novo* (1958) em que, fortemente engajada, dispara fortes críticas ao salazarismo, além de sofrer perseguição do estado, já que a autora era alvo de constantes interrogatórios. Sophia atuou em grupos pertencentes à esquerda cristã, além de elaborar na própria poesia elementos de resistência.

Este engajamento político de Sophia precede o recorte histórico do *Livro Sexto*. Isto se dá devido à postura do fazer poesia, pois para Sophia, a prática poética equivale ao real, isto é, ao tempo vivido. Em *Arte Poética III*, a autora (2019, p. 847), elabora 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 da obra poética. [...] A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido.

Neste trecho, observa-se que Sophia defende uma oposição ativa do poeta perante o sofrimento do mundo. Assim, a missão implica uma responsabilidade inequívoca que é da união

entre ética e estética, principalmente por se tratar de um país onde a censura ameaça o uso livre da palavra (MALHEIRO, 2008, p. 80).

Portanto, quando se fala em uma Sophia engajada politicamente, tal engajamento parte da centralidade da justiça e de uma proximidade ao coletivo. Assim, a voz poética apresenta-se nutrida da necessidade de fazer justiça aos seres aniquilados pelo sistema totalitário, pois para a poeta “[...] a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar seu canto. [...] Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo” (ANDRESEN, 2018, p. 848).

O crítico literário Manuel Gusmão comenta em *Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen* (2005) que,

[...] a poética de Sophia passa por uma ontologia da imagem poética e por uma ética que é inerente ao ato de tomar ou de usar a palavra; e é essa a sua forma de fundar a possibilidade de articular poeticamente o político. O político surge então concentrado em torno do clamor por justiça. E a justiça enquanto exigência pode, por seu turno, entender-se como algo que articula o antropológico, o ético e o histórico, algo que está para além do direito, que não prescinde dele mas não se lhe reduz (GUSMÃO, 2005, p. 45).

Ainda em *Arte Poética III*, a autora indica que a justiça surge a partir do contato do homem com o natural, e, do mesmo modo, se estende ao social. Vejamos:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor (ANDRESEN, 2018, p. 897)

A poeta também destaca a importância do fazer artístico como um agente formador no mundo, e assim, no contexto histórico-social.

O artista não é, nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação de uma consciência comum (ANDRESEN, 2018, p.897)

De tal modo, comenta sobre a importância da liberdade, “[...] Mesmo que ele fale somente de pedras e de brisas, a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser” (ANDRESEN, 2018, p. 897).

O tempo dividido ao qual nos referimos trata-se, segundo Helena Malheiro em *O enigma de Sophia: da sombra à claridade* (2008), da “[...] imagem de um momento histórico negativo e decepcionante, em que a liberdade é todos os dias posta em causa por um regime político opressor que não respeita a dignidade humana” (2008, p. 77). Assim, para Ana Maria Pereira Soares (2000, p.43) em *O tempo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: imanência, ruptura, testemunho*, “[...] o sujeito evolui da pura embriaguez temporal, densa e totalizante, para uma consciência ontológica que lhe permitirá reconhecer-se como entidade trágica”, ou seja, o eu lírico se depara com a realidade histórica.

Assim, ao nos deparar com a poesia de Andresen, temos em comum o funcionamento deste modo que trabalha entre as angústias individuais e a angústias daquela que se vê como parte de um todo, isto é, da pátria portuguesa.

5.1.ENTRE GRADES

Nesta seção tratarei do modo como a força da história se sobrepõe aos ideais do eu lírico. Assim, nos poemas “Pranto pelo dia de hoje” e “Exílio” observamos a presença do drama conectado à perda da liberdade pautada na ditadura salazarista.

PRANTO PELO DIA DE HOJE

Nunca choraremos bastante quando vemos
O gesto criador ser impedido
Nunca choraremos bastante quando vemos
Que quem ousa lutar é destruído
Por troças por insídias por venenos
E por outras maneiras que sabemos
Tão sábias tão subtis e tão peritas
Que nem podem sequer ser bem descritas (ANDRESEN, 2018, p. 485)

EXÍLIO

Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades (ANDRESEN, 2018, p. 486)

Em “Pranto pelo dia de hoje”, o verso “Nunca choraremos bastante quando vemos” (ANDRESEN, 2018, p. 485) é o norte do conteúdo. Portanto, a voz poética evidencia que nunca

será suficiente, tudo que chorarem pelos torturados. O poema também apresenta as ações sutis, mas altamente violentas promovidas pelo estado, por meio de versos como “[...] Quem ousa lutar é destruído” (ANDRESEN, 2018, p. 485).

Além disso, observa-se a utilização da anáfora como recurso para frisar o peso de não poder chorar o que se deveria. Assim, a ditadura funciona de duas maneiras neste poema. A primeira, pela via da censura da criatividade, da liberdade de expressão da palavra, portanto, “O gesto criador ser impedido” (ANDRESEN, 2018, p. 485).

Do outro lado, por meio da violência “Que quem ousa lutar é destruído” (ANDRESEN, 2018, p. 485), mas não se trata de algo escancarado, pelo contrário, são meios sutis e ao mesmo tempo, complexos. Assim, a voz poética elenca palavras como, “troças”, isto é, a ridicularização; “insídias”, equivalente a emboscada; “venenos”, substância que provoca morte. Além de inserir as palavras “sábias” e “peritas”.

No poema *Exílio* também se nota uma divisão concentrada em dois pontos. O primeiro indica a experiência de viver o exílio sem sair do país. Isto se dá pela chegada da censura, isto é, do silenciamento. E, também, pela renúncia, ou seja, o ato de abdicar da noção íntima de pátria, em prol de uma ideia nacionalista imposta pelo governo ditatorial.

Na segunda parte, a experiência da nacionalidade portuguesa é aniquilada pelo que Portugal tem como símbolo fortemente cultuado: a ideia do mar e das navegações. Portanto, até mesmo o chamar do mar, ou seja, a possibilidade da experiência da liberdade se converte em expulsão da pátria. Além disso, a luminosidade, parte da sensação de liberdade, soa na realidade, como um aprisionamento.

Dessa maneira, o que temos em comum em ambos os poemas é a noção de parte de um todo. Não se trata de uma experiência trágica individual, mas vivenciada de forma compartilhada. Os verbos “choraremos”, “vemos” e “sabemos”, “temos”, “nos rodeia”, indicam a tragicidade partilhada.

Durante o período ditatorial regido por Antonio Salazar, os escritores passaram a driblar a censura utilizando “[...] a metáfora do tempo que significa o regime político cruel” (MALHEIRO, 2008, p. 83). Assim, Carlos Ceia, em *O estranho caminho de Delfos: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2003), indica que “[...] O tempo político depende de um processo de codificação partilhado por todos os poetas portugueses que escrevem antes do 25 de abril: simboliza sempre o regime fascista, que não podia ser nomeado diretamente. Se este tempo está dividido, tal deve-se à ação opressora deste regime” (CEIA, 2003, p. 71).

Para além disso, ao pensarmos a relação dos poemas aqui apresentados com uma possível estrutura trágica, visualizamos o que Lesky nomeia como “situação trágica” (LESKY, 2003, p. 38). Trata-se da oposição de ordens contrárias, isto é, de um lado a ditadura salazarista, representada pela força do estado sobre o indivíduo. De outro, a voz poética que sofre e poetiza a tentativa de aniquilamento, pautando sentimentos de inadequação, insegurança e estranhamento diante da promoção da tortura e da censura. Tais sentimentos promovem a ideia de existência fadada à destruição. Basta considerarmos os versos “Até a voz do mar se torna exílio” (ANDRESEN, 2018, p. 486) e “E a luz que nos rodeia é como grades” (ANDRESEN, 2018, p. 486), em que os símbolos mar e luz, - comumente ligados à renovação e à inteireza do ser na obra de Sophia - são aniquilados pela força superior do estado ditatorial.

Lesky considera que a “situação trágica” abarca o conceito central do trágico com “[...] forças contrárias, que se levantam para lutar umas com as outras, e o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva” (LESKY, 2003, p. 38). Portanto, pode-se visualizar no *Livro Sexto* um recorte do espetáculo trágico aos moldes políticos, justamente por inserir problemas de cunho cívico, e assim, a voz poética passa a questionar temas como poder, violência e tradição no contexto histórico português dos anos de 1960.

Ao retomarmos a teoria de Williams (2011), observa-se que

[...] a tragédia significativa parece não ocorrer em períodos de estabilidade real nem em períodos de conflito aberto e decisivo. A característica mais comum das épocas em que ele ocorre é a existência de um período que precede o colapso e a transformação numa determinada cultura. É necessário que haja uma tensão real entre o velho e o novo: entre as crenças recebidas, incorporadas nas instituições e nas respostas à crise, e as novas e vívidas contradições e possibilidades. Se as crenças recebidas já entraram completamente em colapso, esse tipo de tensão obviamente está ausente. (WILLIAMS, 2011, p. 55)

Dessa maneira, o trágico moderno em que o eu lírico de Sophia está inserido trata-se especificamente deste período conflituoso entre as ideias socialistas propostas no poema e a frente tradicional e fascista imposta pelo comando salazarista. Além disso, percebe-se um desdobramento do sentimento individual em direção ao todo, aquele compartilhado devido ao contexto ditatorial que promove a produção de versos como “Que quem ousa lutar é destruído” (ANDRESEN, 2018, p. 485) e “O gesto criador ser impedido” (ANDRESEN, 2018, p. 485).

5.2. EM BUSCA DOS ELEMENTOS NATURAIS

Ao longo de sua carreira, Andresen coloca, em termos gerais, a experiência do natural como a possibilidade de retomada ao que de fato o ser humano é: um ser sensível. No entanto, quando o elo entre os elementos naturais e o humano é perdido, esta sensibilidade se converte em fragilidade. Vejamos como se dá esta temática no poema “Pátria”.

PÁTRIA

Por um país de pedra e vento duro
 Por um país de luz perfeita e clara
 Pelo negro da terra e pelo branco do muro

Pelos rostos de silêncio e de paciência
 Que a miséria longamente desenhou
 Rente aos ossos com toda a exactidão
 Dum longo relatório irrecusável

E pelos rostos iguais ao sol e ao vento

E pela limpidez das tão amadas
 Palavras sempre ditas com paixão
 Pela cor e pelo peso das palavras
 Pelo concreto silêncio limpo das palavras
 Donde se erguem as coisas nomeadas
 Pela nudez das palavras deslumbradas

– Pedra rio vento casa
 Pranto dia canto alento
 Espaço raiz e água
 Ó minha pátria e meu centro

Me dói a lua me soluça o mar
 E o exílio se inscreve em pleno tempo (ANDRESEN, 2016, p. 479)

Inicialmente nota-se a anáfora como o guia inicial na maioria das estrofes. As preposições “por”, “pela” e “pelo” são as mais utilizadas. Quanto à métrica, temos predominantemente versos longos entre dez e treze sílabas poéticas. No que diz respeito ao tema apresenta-se um central, ou seja, a pátria, que se divide em dois subtemas: a) o que a voz poética deseja à pátria, isto é, a retomada das características do natural b) o lamento da voz poética que observa a realidade portuguesa.

Ao aprofundarmos o olhar, observa-se que na primeira estrofe, o sujeito poético apresenta pontos relacionados às características da natureza portuguesa. Assim, temos “a pedra”, “o vento”, “a luz”, “o negro da terra”. Na dissertação *Grades: uma leitura do projeto poético de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2015), a autora Nathália Macri Nahas, comenta que “[...] diferentemente da realidade, a voz poética expressa, na primeira estrofe, seu desejo

de ter um país duro somente em seu aspeto natural: as pedras que formam os montes, que calçam as ruas e o vento que se impõe por sua força” (NAHAS, 2015, p. 136).

Na segunda estrofe, a figura de linguagem metonímia “[...] Pelos rostos de silêncio e de paciência” (ANDRESEN, 2018, p.479) rege a imagem do rosto do povo português que é moldado pela miséria. Na terceira estrofe, este mesmo rosto, apesar de miserável é voltado para o sol “[...] E pelos rostos iguais ao sol e ao vento” (ANDRESEN, 2018, p. 479), e assim, temos de certa forma uma antítese na qual “[...] o povo é marcado pela miséria, porém tem seu rosto voltado para o sol. É essa oposição que forma a imagem de um povo ora escravo, ora rei que aparece no poema anterior. Um povo que condensa em si a força e a coragem, mas também a miséria e a pobreza” (NAHAS, 2015, p. 136).

Na quarta estrofe, a temática da palavra norteia os versos, e faz parte da construção do ambiente concreto das coisas, como por exemplo no verso “[...] Donde se erguem as coisas nomeadas” (ANDRESEN, 2018, p. 479). Ao mesmo tempo, é a palavra que joga luz ao contexto autoritário da ditadura, pois segundo Nahas (2015, p. 137) “[...] é a palavra que presentifica essa possibilidade de liberdade, de veemência e de transparência da língua, uma vez que o contexto apenas reproduz palavras manchadas pelo poder, pelo controle e pela demagogia”.

Finalmente, nas estrofes cinco e seis, a experiência do exílio direciona o poema para o fim. Deste modo, “[...] ó minha pátria e meu centro/ Me dói a lua me soluça o mar/ E o exílio se inscreve em pleno tempo” (ANDRESEN, 2016, p. 479), contempla o eu lírico que se sente exilado de sua terra.

Assim sendo, a experiência trágica neste poema se concentra na ideia do sofrimento que se sobrepõe ao natural – portanto, a pátria pré-ditadura – instaurando o sentimento de exílio. Williams (2011, p. 119) comenta que “A tragédia tem sido, para nós, principalmente, o conflito entre o indivíduo e as forças que o destroem”. Deste modo, “[...] o que vemos, então, é uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral. Aquilo que nos é dado a conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda parte, está sujeita a essas instâncias” (WILLIAMS, 2011, p.120).

Isto se dá porque para Williams,

[...] buscamos um erro trágico, capaz de dar início a uma tal ação, no caráter do homem individual. E, no entanto, torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento já começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos [...] essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia (WILLIAMS, 2011, p. 120).

Dessa maneira, a voz poética de “Pátria” demonstra a movimentação histórica que atravessa o sujeito e impõe o afastamento da pátria. Concluindo, Williams (2010, p. 90) comenta que “Desde a época da Revolução Francesa, a ideia de tragédia pode ser vista como uma resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação [...] A ação trágica e a ação da história foram conscientemente vinculadas uma à outra”.

5.3.O IDEAL DE LIBERDADE

Nos poemas “A estrela” e “Cantar”, o gesto revolucionário se manifesta como uma caminhada rumo à liberdade, indicando uma série de desafios promovidos pela ditadura salazarista.

No poema “A estrela”, a metáfora concentra-se no ideal de liberdade guiado por uma estrela e, assim, o eu lírico andreseniano evoca justamente a ideia do poeta que passa pelo tempo, pelos caminhos solitários de um país de alegria extinta e que, envolto na própria pureza poética, caminha “Entre silêncio e frio/ Só uma estrela secreta me guiava”, (ANDRESEN, 2016, p. 51). O silêncio imputado acompanha os perigos, a noite escura (que não permite que se vejam as coisas e as paisagens que são amadas) e o frio, mas não obscurece o brilho da estrela que guia o eu lírico; metáfora do sonho de liberdade (SILVA; NIEDERAUER, 2018, p. 147).

A ESTRELA

Eu caminhei na noite
Entre silêncio e frio
Só uma estrela secreta me guiava

Grandes perigos na noite me apareceram
Da minha estrela julguei que eu a julgara
Verdadeira sendo ela só reflexo
De uma cidade a néon enfeitada

A minha solidão me pareceu coroa
Sinal de perfeição em minha fronte
Mas vi quando no vento me humilhava
Que a coroa que eu levava era de um ferro
Tão pesado que toda me dobrava

Do frio das montanhas eu pensei
<<Minha pureza me cerca e me rodeia>>
Porém meu pensamento apodreceu
E a pureza das coisas cintilava
E eu vi que a limpidez não era eu

E a franqueza da carne e a miragem do espírito
Em monstruosa voz se transformaram

Disse às pedras do monte que falassem
 Mas elas como pedras se calaram
 Sozinha me vi delirante e perdida
 E uma estrela serena me espantava

E eu caminhei na noite minha sombra
 De desmedidos gestos me cercava
 Silêncio e medo
 Nos confins desolados caminhavam
 Então eu vi chegar ao meu encontro
 Aqueles que uma estrela iluminava

E assim eles disseram: «Vem conosco
 Se também vens seguindo aquela estrela»
 Então soube que a estrela que eu seguia
 Era real e não imaginada

Grandes noites redondas nos cercaram
 Grandes brumas miragens nos mostraram
 Grandes silêncios de ecos vagabundos
 Em direcções distantes nos chamaram
 E a sombra dos três homens sobre a terra
 Ao lado dos meus passos caminhava
 E eu espantada vi que aquela estrela
 Para a cidade dos homens nos guiava

E a estrela do céu parou em cima
 De uma rua sem cor e sem beleza
 Onde a luz tinha a cor que tem a cinza
 Longe do verde azul da natureza

Ali não vi as coisas que eu amava
 Nem o brilho do sol nem o da água

Ao lado do hospital e da prisão
 Entre o agiota e o templo profanado
 Onde a rua é mais triste e mais sozinha
 E onde tudo parece abandonado
 Um lugar pela estrela foi marcado

Nesse lugar pensei: «Quanto deserto
 Atravessei para encontrar aquilo
 Que morava entre os homens e tão perto» (ANDRESEN, 2018, p. 455 - 456)

Na primeira estrofe nota-se que o eu lírico ao visualizar a estrela fica em dúvida sobre a existência da mesma devido às luzes artificiais da cidade. Este ambiente urbano é sinal de solidão ao indicar que “A minha solidão me pareceu coroa/ Sinal de perfeição em minha frente” (ANDRESEN, 2018, p. 455). O contrário se dá na quarta estrofe ao nomear o ambiente natural como puro “Do frio das montanhas eu pensei/ <<Minha pureza me cerca e me rodeia>>” (ANDRESEN, 2018, p. 455).

No entanto, nesta jornada o sentimento de solidão segue intacto, como se observa nos seguintes versos “E eu caminhei na noite minha sombra/ De desmedidos gestos me cercava/ Silêncio e medo” (ANDRESEN, 2018, p. 455). Até que ao encontrar com outros seres – também

guiados pela luz da mesma estrela – “Então eu vi chegar ao meu encontro/ Aqueles que uma estrela iluminava” (ANDRESEN, 2018, p. 455), o eu lírico enxerga o ideal de liberdade de modo coletivo, e não mais como uma jornada solitária. É o que se nota nos seguintes versos “E assim eles disseram: «Vem conosco/ Se também vens seguindo aquela estrela»/ Então soube que a estrela que eu seguia/ Era real e não imaginada” (ANDRESEN, 2018, p. 455).

Na estrofe seguinte, surge a citação cristã aos Três Reis Magos, guiados pela estrela de Belém e responsáveis por apresentar Jesus Cristo na ocasião de seu nascimento “E a sombra dos *três homens sobre a terra/ Ao lado dos meus passos caminhava/ E eu espantada vi que aquela estrela/ Para a cidade dos homens nos guiava*” (ANDRESEN, 2018, p. 455, grifo meu). Portanto, é possível notar que esta aproximação com tais personagens reforça primeiramente a alcunha de *progressista cristã* dada a Sophia, e para além disso, o simbolismo da libertação de um povo em sofrimento por meio da figura de Jesus.

Na oitava estrofe, a voz poética ressalta mais uma vez o contraponto entre o natural e o urbano, retomando o desconforto promovido por essa oposição. “E a estrela do céu parou em cima/ *De uma rua sem cor e sem beleza/ Onde a luz tinha a cor que tem a cinza/ Longe do verde azul da natureza*” (ANDRESEN, 2018, p. 455, grifo meu). Neste ponto é possível retomar Malheiro (2008, p. 80) em *O Enigma de Sophia: da sombra à claridade*, que indica a obra de Andresen como “A relação de perseguição do real que implica, portanto, na busca atenta da liberdade e da justiça”.

Por fim, na última estrofe, hospital e prisão são citados como representação do adoecimento do homem e da privação da liberdade. No entanto, é paradoxalmente neste lugar onde a estrela – metáfora para liberdade – marca o local onde o ideal de revolução deve surgir. Vejamos: “Ao lado do hospital e da prisão/ Entre o agiota e o templo profanado/ Onde a rua é mais triste e mais sozinha/ E onde tudo parece abandonado/ Um lugar pela estrela foi marcado” (ANDRESEN, 2018, p. 456). Dessa maneira, a voz poética entende o potencial de revolução a partir do sofrimento coletivo até então vivenciado individualmente, mas agora observado coletivamente “Nesse lugar pensei: «Quanto deserto/ Atravessei para encontrar aquilo/ Que morava entre os homens e tão perto» (ANDRESEN, 2018, p. 456).

Williams indicará que a experiência trágica na Modernidade surge individualmente e disserta sobre este ponto ao afirmar: “A mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal” (WILLIAMS, 2011, p. 161). O teórico aprofunda essa discussão ao citar as características da separação entre o social e o pessoal.

A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão. Há tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-

se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas o mesmo sofrimento e heroísmo” (WILLIAMS, 2011, p. 161).

Assim sendo, a estrela que guia a voz poética, trata-se ao nosso ver de uma “[...] nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, por essa razão, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total” (WILLIAMS, 2011, p. 263). No entanto, é necessário frisar que “[...] enquanto o sofrimento é genuinamente coletivo, a revolta é inevitavelmente individual” (WILLIAMS, 2011, p. 238). Williams cita Albert Camus a fim de reforçar a experiência do coletivo versus o individual.

No momento em que tem início um movimento de revolta, o sofrimento passa a ser visto como uma experiência coletiva – como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo (CAMUS, 1945 *apud* WILLIAMS, 2011).

Portanto, é por meio do conhecimento e do contato com a tragicidade coletiva que o indivíduo molda e exprime a revolta individual.

Já no poema *Cantar*, podemos considerar que o formato sem estrofes e composto por trinta e sete versos, constitui-se numa construção de duas colunas paralelas. Essa composição dual parece indicar uma espécie de marcha em direção à liberdade. Segundo Helena Malheiro (2008),

[...] em *Cantar*, a própria estrutura gráfica do poema, onde os versos voluntariamente se desencontram, transmite-nos a fragmentação que o tempo dividido impõe ao sujeito. Construído como um jogo de ecos, este poema [...] repete, ainda de forma mais enérgica, a temática do exílio, da solidão e do medo. Para Sophia, a falta mítica primordial inerente à condição humana concretiza-se na alienação e no exílio a que o sujeito é votado num mundo absurdo e incompreensível do qual se sente refém (MALHEIRO, 2008, p. 93)

A grande temática identificada nesse poema são ações sofridas por alguém na ditadura, e que para além disso, segue um caminho tortuoso e obscuro, personificado como uma sombra que vaga. Nahas (2015) indica que “[...] nesse poema, observa-se uma voz lírica que fala sobre um alguém – marcado pelo uso da 3ª pessoa do singular – descrito por sua sombra, a qual, conforme indica o terceiro e quarto verso, andou, mas encontrou fechadas todas as portas” (NAHAS, 2015, p. 120).

Nesta marcha, a voz poética que transita pelos caminhos tortuosos da ditadura compõe o que Terry Eagleton em *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), aponta como o encontro com o real. “[...] É somente em um encontro tão contundente com o Real, para colocar a questão em termos lacanianos – um confronto do qual não conseguimos sobreviver ilesos, e que deixará suas cicatrizes letais estampadas silenciosamente em nossa existência – que podemos esperar por uma genuína emancipação” (EAGLETON, 2013, p. 96). Deste modo, a marcha do eu lírico é de certa forma uma escolha rumo à tentativa de libertação.

Eagleton completa o raciocínio ao afirmar:

Não surpreende que, diante dessa opção de “pegar ou lagar”, a maioria de nós escolha, *à la* Eliot, fugir da tragédia – a vida parcial dos vazios homens suburbanos ou das mulheres de Canterbury –, agarrando-se afetosamente à nossa falsa consciência, já que estamos compreensivelmente apavorados diante de tão mortífera verdade. Somente os heróis ibsenianos e os existencialistas sartrianos deste mundo conseguem ir até o fim nesse aspecto, abraçando desafiadoramente a autenticidade, qualquer que seja seu preço em ternos de ruína humana (EAGLETON, 2013, p. 96).

5.4.ENTRE O NATURAL E O ANTI-NATURAL

Em “O hospital e a praia”, encontramos o contraponto entre dois setores da poesia andreseana. São eles, a claridade - diretamente ligada à redenção, ao retorno a um mundo unificado - e a quebra deste mundo unificado, que se torna na poesia da autora, a busca cotidiana pelo uno. Como tema central destaca-se a praia, lugar de renovação e liberdade, e o hospital, onde o ambiente é restrito, cerceando a liberdade e o branco é contaminado pela dor. Portanto, temos aqui, a diferenciação de um mesmo tom de cor. O branco pode ao mesmo tempo significar sentidos opostos, principalmente por um ambiente não ter interferência do homem, isto é, a praia. Enquanto o outro, é a representação do ambiente edificado pelo homem.

O HOSPITAL E A PRAIA

E eu caminhei no hospital
Onde o branco é desolado e sujo
Onde o branco é a cor que fica onde não há cor
E onde a luz é cinza

E eu caminhei nas praias e nos campos
O azul do mar e o roxo da distância
Enrolei-os em redor do meu pescoço
Caminhei na praia quase livre como um deus

Não perguntei por ti à pedra meu Senhor

Nem me lembrei de ti bebendo o vento
 O vento era vento e a pedra pedra
 E isso inteiramente me bastava

E nos espaços da manhã marinha
 Quase livre como um deus eu caminhava

E todo dia vivi como uma cega

Porém no hospital eu vi o rosto
 Que não é pinheiral nem é rochedo
 E vi a luz como cinza na parede
 E via dor absurda e desmedida (ANDRESEN, 2018, p. 479)

Na dissertação *Mar de concreto: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2011), de Gabriela Potti Cerqueira, a autora afirma que [...] o espaço natural surge para confrontar o ambiente maculado pelo homem; fazendo frente à ideia de clausura que um espaço fechado como o hospital pode vir a sugerir, o sujeito defronta-se agora com um espaço aberto, a praia, onde ele caminha livre como um deus” (CERQUEIRA, 2011, p. 69). Assim, o desconforto no ambiente repartido e contaminado pelo homem é representado imagetivamente pela cor cinza. “E vi a luz como cinza na parede/ E via dor absurda e desmedida” (ANDRESEN, 2018, p. 479). Além disso, o hospital onde esta luz reflete contempla a ideia do homem que está doente e precisa de cura. Deste modo, a praia simboliza, segundo Maria Fernandes, no artigo *O mito e a condição humana na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2015), um ambiente repleto

[...] de ar puro, de beleza, de sossego, a praia é naturalmente um espaço que favorece a saúde física. Tomada, porém, em suas dimensões míticas, trata-se de um espaço que também pode proporcionar a cura dos males de raiz metafísica, possibilitando a restauração integral do homem, ao promover sua religação com o cosmos. Por sua contiguidade ao mar, outro poderoso espaço mítico na estética andresiana, a carga semântica de extrato metafísico fica ainda mais ampliada (FERNANDES, 2015, p. 98)

Enquanto o hospital “[...] por pertencer ao campo semântico relacionado à doença e à busca de cura, a imagem [...] instaura a reflexão acerca do estado doentio do homem contemporâneo” (FERNANDES, 2015, p. 98).

Este estado doentio do homem contemporâneo conecta-se justamente à ideia de que

[...] a tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica. E, se assim é, a contradição é significativa. Não se trata de uma oposição meramente formal, ou de dois modos de ler a experiência, entre os quais podemos escolher. Em nossa própria época, especificamente, são as conexões entre revolução e tragédia – conexões que vivem e conhecemos, mas que não

reconhecemos como ideias – que parecem mais claras e significativas (WILLIAMS, 2011, p. 92)

O mesmo se dá no poema “Cidade”, em que visualizamos o desconforto da voz poética diante do ambiente urbano. Para Sophia, a cidade é o contrário do natural. Na realidade, é o antinatural, o contrário do caminho natural e de pertencimento do eu lírico. Portanto, o sentimento que norteia os versos é o desconforto. Para além, nota-se a experiência da exaustão e da tristeza.

Nos versos “E estrangulada sou por grandes polvos” (ANDRESEN, 2018, p. 478), ou seja, que chega por vários lados, com inúmeros braços, a voz poética é abraçada pela tristeza. E o perigo é visível por meio de luas mortas.

CIDADE

As ameaças quase visíveis surgem
Nascem
Do exausto horizonte mortas luas
E estrangulada sou por grandes polvos
Na tristeza das ruas (ANDRESEN, 2018, p. 478)

Ainda segundo Fernandes (2015), “[...] A cidade atualiza e, de certo modo, consolida o mito da queda original, que narra o destino de separação do homem, com a conseqüente ruptura de sua integração harmoniosa com o universo, o que põe fim a um tempo de bem-aventurança, de plenitude e de alegria” (FERNANDES, 2015, p. 69).

Em ambos os poemas “Cidade” e “O hospital e a praia” contempla-se uma das características da poesia de Andresen, isto é, o tom humanista que conversa justamente com um ideal de retorno ao natural. Para o pesquisador e professor Carlos Roberto Drawin, no artigo *O sentido trágico do Humanismo Moderno* (2022), “Com o advento da nossa modernidade, a partir do último quartel do século XVIII, os valores humanistas do renascimento seriam transfundidos nos ideais iluministas acerca da perfectibilidade do ser humano vinculados à crença no progresso a ser alavancado por um novo tipo de racionalidade, não mais orientada para a contemplação espiritual, mas dirigida para a dominação da natureza e a construção de uma ordem social mais livre, justa e fraterna” (DRAWIN, 2022, p. 457). Portanto, apontamos para uma proximidade do discurso proferido nestes poemas ao ideal humanista.

Retomando Williams, o autor aproxima o trágico ao pensamento humanista ampliando a discussão ao citar a obra de Albert Camus e estabelecer conexões ao que nomeará como *humanismo trágico*. Assim, inicialmente Williams define o que é a base da obra de Camus, isto é, o conceito do absurdo.

A condição do desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que é chamado “o absurdo”. Essa “absurdidade” é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte: entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita (WILLIAMS, 2011, p. 228).

Portanto, o teórico aponta que o humanismo de Camus se trata de uma recusa ao desespero e, assim, um compromisso com a cura. No entanto, a tragédia reside na condição geral, contra a qual a revolta é feita (WILLIAMS, 2011, p. 238). Deste modo, os poemas “Cidade” e “O hospital e a praia” dialogam com a ruptura de um tempo de bem-estar proporcionado pelo natural.

5.5.O ANIQUILAMENTO DO INDIVÍDUO

Em “Data” e “Carta aos amigos mortos” nota-se o que Eagleton coloca como a fragilidade humana frente à força histórica. Isto se dá por meio da violência e da privação da liberdade. Inicialmente no poema “Carta aos amigos mortos”, temos como endereço desta carta, os amigos que já se foram. Seja por meio do exílio, seja pelo sacrifício da luta contra o estado de exceção, seja pela tortura e assim, pela via da violência.

Em um tom melancólico, isto é, em uma elegia, Andresen chora os mortos pela ditadura. Este poema compõe metricamente um procedimento interessante, pois predominantemente os versos são decassílabos, enquanto cinco versos específicos quebram esse padrão, com formações de onze sílabas, ou seja, hendecassílabos. São eles, “Eis que morrestes – agora já não bate”, “Nada me resta senão olhar de frente”, “O tempo denso de sangue e de saudade” e “Se compadeça de mim e de meu pranto/Se compadeça de mim e do meu canto”.

Ornellas (2019) sinaliza que este artifício funciona. “As imagens desses cinco versos são exemplos de que – do ponto de vista métrico – a escuta dos decassílabos foi quebrada diante da impossibilidade da harmonia em um “tempo denso de sangue e saudade” como foi o Salazarismo” (ORNELLAS, 2019, p. 47).

CARTA AOS AMIGOS MORTOS

Eis que morrestes — agora já não bate
 O vosso coração cujo bater
 Dava ritmo e esperança ao meu viver
 Agora estais perdidos para mim
 — O olhar não atravessa esta distância —

Nem irei procurar-vos pois não sou
 Orpheu tendo escolhido para mim
 Estar presente aqui onde estou viva
 Eu vos desejo a paz nesse caminho
 Fora do mundo que respiro e vejo
 Porém aqui eu escolhi viver
 Nada me resta senão olhar de frente
 Neste país de dor e incerteza
 Aqui eu escolhi permanecer
 Onde a visão é dura e mais difícil

Aqui me resta apenas fazer frente
 Ao rosto sujo de ódio e de injustiça
 A lucidez me serve para ver
 A cidade a cair muro por muro
 E as faces a morrerem uma a uma
 E a morte que me corta ela me ensina
 Que o sinal do homem não é uma coluna

E eu vos peço por este amor cortado
 Que vos lembreis de mim lá onde o amor
 Já não pode morrer nem ser quebrado
 Que o vosso coração que já não bate

O tempo denso de sangue e de saudade
 Mas vive a perfeição da claridade
 Se compadeça de mim e de meu pranto
 Se compadeça de mim e de meu canto (ANDRESEN, 2018, p. 471 -472)

Em relação ao exílio, o eu lírico indica por meio dos versos “Nem irei procurar-vos pois não sou/ Orpheu tendo escolhido para mim/ Estar presente aqui onde estou viva/ Eu vos desejo a paz nesse caminho/ Fora do mundo que respiro e vejo/ Porém aqui eu escolhi viver” (ANDRESEN, 2018, p. 471 - 472), a decisão de permanecer em Portugal, e utiliza o mito de Orfeu para sinalizar a ideia de que o amor ao país resiste a tudo, inclusive à possibilidade de morte em uma ditadura.

A ideia de continuar em terras portuguesas é reforçada nos versos “Aqui me resta apenas fazer frente/ Ao rosto sujo de ódio e de injustiça/A lucidez me serve para ver/ A cidade a cair muro por muro/ E as faces a morrerem uma a uma/ E a morte que me corta ela me ensina/ Que o sinal do homem não é uma coluna” (ANDRESEN, 2018, p. 471 - 472), sob um olhar de luta contra as injustiças.

No artigo *O confinamento em Grades: a poesia como resistência* (2017), de Nathália Macri Nahas, a autora comenta sobre os aspectos que direcionam a resistência e a necessidade da justiça na poesia de Andresen.

Por isso, a voz poética nessa “Carta” pede aos amigos que morreram que se compadeçam do seu pranto –afinal, como ser humano e cidadã, ela está suscetível a esse cenário de injustiça e terror. Mas ela pede que os mortos tenham compaixão

pelo seu canto, isto é, pelos seus versos, pois é por meio deles que ela faz resistência a um sistema que quer confinar os indivíduos em seu próprio medo e incerteza. O poema surge como espaço e como elemento pelo qual o poeta “busca a relação verdadeira com outros homens”, e essa concepção que leva a voz poética a enfrentar esse governo de exceção (NAHAS, 2017, p. 82)

Nas duas últimas estrofes, a voz poética finaliza pedindo que seja lembrada independente de onde estão os amigos, além de solicitar a compaixão daqueles que já não estão mais por aqui “[...]Que vos lembreis de mim lá onde o amor/ Já não pode morrer nem ser quebrado” e “Se compadeça de mim e de meu pranto/ Se compadeça de mim e de meu canto” (ANDRESEN, 2018, p. 471 - 472).

Sobre o fenômeno da morte e da tortura, Williams comenta sobre o espanto ao identificarmos que o responsável pelo sentimento trágico é o próprio homem. Isto se dá pela via do entendimento da experiência trágica no recorte histórico e social de cada época.

À medida que reconhecemos a história, somos submetidos à história, e achamos difícil admitir homens como nós. Antes, não conseguíamos reconhecer a crise social como tragédia. A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase (WILLIAMS, 2011, p. 91).

Em “Data”, pode-se observar já de início a indicação de uma data sem data. Portanto, pode-se entender a abrangência de qualquer data, a qualquer tempo. Trata-se de um período e não de um dia específico.

DATA

(à maneira d’ Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e da incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncio e de mordaza
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça (ANDRESEN, 2018, p. 487)

Em seguida, temos a citação ao escritor francês Deschamps, que viveu na Idade Média e foi um dos responsáveis pelas formas tradicionais da métrica utilizada no cancionário medieval. Além disso, Deschamps é conhecido pelo tom testemunhal de seus versos,

principalmente no que se refere ao registro de acontecimentos históricos de seu tempo (DRUCIAK, 2018). Portanto, Andresen indica o poeta com o objetivo de reforçar o caráter de testemunha de um período histórico, neste caso, a ditadura salazarista.

Em seguida, nota-se a presença das anáforas “Tempo de” e “Tempo que” com o objetivo de reforçar o peso da ditadura, justamente porque a palavra tempo está diretamente ligada à palavra regime, como código para citar o regime salazarista.

No artigo *As fracturas do tempo délfico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (1998), de Carlos Ceia, o crítico literário comenta sobre o procedimento comumente usado pelos poetas neste recorte histórico.

A metáfora do tempo é aqui baseada na técnica da substituição e da identidade: "tempo" é sempre uma palavra de código para substituir a proibida palavra "Regime" (subjogador e fascista), código que era reconhecido e utilizado por todos os poetas da época. Esta metáfora - que obedece a um esquema simples de construção: A = B, em que A = tempo e B = Regime - permite outras associações preposicionais, dando preferência a conceitos abstratos, o que só serve para reforçar a subtileza da época (CEIA, 1998, p. 131)

Quanto às características da métrica, o poema é formado por três quartetos com três decassílabos iniciais seguidos de um hexassílabo final, indicando um padrão rítmico que sugere um caminho sonoro circular, como em uma perseguição sem possibilidade de saída.

Na dissertação *O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: aproximações entre ética e estética* (2022), de Samuel Pereira, o autor comenta que

[...] ao contrário dos versos finais das estrofes anteriores, perfeitos hexassílabos, o último verso se baseia numa construção mais peculiar. Ele só será hexassílabo se separarmos “de” e o 132 “a-” de “ameaça”, o que infringe a escansão mais estabelecida tradicionalmente. Assim, ou o lemos como pentassílabo (afrontando o padrão que o poema todo obedece), ou o lemos como hexassílabo (exigindo uma pausa mais longa e inusual em um momento chave do poema). A retração métrica do verso final ou a pausa entre sílabas fundíveis induzem em todo caso a um estranhamento que não é outra coisa senão, metaforicamente, a própria ameaça que o verso anuncia. Contribuem para essa leitura as aliterações da consoante fricativa alveolar [s] em toda a última quadra, gerando ainda mais tensão (PEREIRA, 2022, p. 131-132)

Logo, o uso de metáfora é evidente neste poema pelas circunstâncias de perseguição, e assim, diretamente conectada à injustiça, ao aniquilamento da liberdade e à morte. Também é possível considerar que a utilização da metáfora ‘tempo’ para regime inclui as discussões que Williams elenca como um sofrimento contínuo que, assim, promove a experiência trágica.

Numa revolução contemporânea, a particularidade do sofrimento é persistente, seja por meio da violência, seja pela reformulação do modo de vida por intermédio de um novo poder

no Estado [...] assim, o fato social torna-se uma estrutura de sentimento. A revolução enquanto tal e, num sentido comum, tragédia, um tempo de caos e sofrimento (WILLIAMS, 2011, p. 93).

5.6.O HOMEM COMO INIMIGO DE SI

Nesta seção a relação do homem com o próprio homem no contexto moderno é o ponto central de discussão. Em “As pessoas sensíveis”, o eu lírico já indica no título a utilização da ironia, ao nomear os personagens deste poema como seres sensíveis. O trabalho e os miseráveis são os temas centrais neste poema de denúncia. O provérbio bíblico “Com o suor do teu rosto comerás o teu pão” é invertido por Andresen a fim de exemplificar a experiência do povo português nos anos de 1960. “Ganharás o pão com o suor do teu rosto” /Assim nos foi imposto/ E não: “Com o suor dos outros ganharás o pão” (ANDRESEN, 2018, p. 489)

AS PESSOAS SENSÍVEIS

As pessoas sensíveis não são capazes
De matar galinhas
Porém são capazes
De comer galinhas
O dinheiro cheira a pobre e cheira
À roupa do seu corpo
Aquele roupa do seu corpo
Que depois da chuva secou sobre o corpo
Porque não tinham outra
Porque cheira a pobre e cheira
A roupa
Que depois do suor não foi lavada
Porque não tinham outra
“Ganharás o pão com o suor do teu rosto”
assim nos foi imposto
e não:
“Com o suor dos outros ganharás o pão”
Ó vendilhões do templo
Ó construtores
Das grandes estátuas balofas e pesadas
Ó cheios de devoção e de proveito
Perdoai-lhes Senhor
Porque eles sabem o que fazem (ANDRESEN, 2018, p. 489)

Além disso, nota-se a exploração e assim a destruição do homem pelo próprio homem. Isto se faz presente nos versos “Porque não tinham outra/ “Ganharás o pão com o suor do teu rosto” / assim nos foi imposto/ e não:/ “Com o suor dos outros ganharás o pão”” (ANDRESEN, 2018, p. 489).

Em “O velho abutre”, encontramos a alegoria do abutre para nomear Antonio Salazar. O animal abutre apresenta hábitos necrófagos, ou seja, se alimenta de animais mortos. Neste

caso, adentramos num ponto sensível para Andresen. É o chamado “capitalismo das palavras” (ANDRESEN, 2018, p. 561), tema que a poeta aponta nos versos “[..] e seus discursos/ Têm o dom de tornar as almas mais pequenas” (ANDRESEN, 2018, p. 493).

O VELHO ABUTRE

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas (ANDRESEN, 2018, p. 493)

A inteligência desse abutre é o que constrói os discursos manipuladores e que extingue ideias de revolução, promovendo o sentimento de conformismo no povo, mesmo em circunstâncias desfavoráveis.

Em ambos os poemas “As pessoas sensíveis” e “O velho abutre”, nota-se um ponto essencial da experiência moderna: a destruição do homem pelo próprio homem. Isto se dá segundo Williams pela base individualista promovida por questões econômicas e políticas, ou seja, o sistema capitalista. Assim,

O homem [...] é essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial. Desse modo, não causa surpresa o fato de que dessas proposições usuais e da sua associação em tantas mentes tenha de fato surgido tanta tragédia (WILLIAMS, 2011, p. 245).

Em “Círculo”, a chave de leitura se concentra na ideia do encurralamento de um sujeito. Assim, não há escapatória da morte “Sua morte o envolve/ Como uma borboleta” (ANDRESEN, 2018, p. 491). Também pode-se observar que essa morte acontecerá por meio da tortura em um ambiente isolado, sem possibilidade de fuga e cercado por carrascos. “Seus verdugos o cercam/ Como quem cerca o toiro/ Em sua volta não vê/ Nenhuma porta aberta” (ANDRESEN, 2018, p. 491).

CÍRCULO

Num círculo se move
Num círculo fechado
Sua morte o envolve
Como uma borboleta
Seus verdugos o cercam
Como quem cerca o toiro
Em sua volta não vê
Nenhuma porta aberta

Grandes panos de sangue
 Sobre os olhos lhe estendem
 A sua hora estava
 - Como se diz - marcada
 Pegador não houve
 Nem pega de caras
 E as portas estavam
 Sobre o grito fechadas (ANDRESEN, 2018, p. 491)

No artigo *Dos que se movem nas trevas: imagens bestiais e repressão em Torquato Neto e Sophia Andresen* (2011), a autora Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro comenta sobre

É possível ver os indícios do medo que sentem os donos do poder a partir do comportamento covarde que eles assumem, especialmente na penúltima estrofe: “Pegador não houve/ Nem pega de caras”. Pegador é o toureiro que enfrenta o touro de frente, literalmente segurando-o pelos chifres – manejo chamado de “pega de caras” –, representação do domínio da fera pela bravura e pela inteligência do herói. Mas nesta arena, o confronto não representa coragem nem grandeza, posto que a morte do touro já está prevista como parte do espetáculo e suas tentativas de sobreviver são apenas o adiamento de um destino irrevogável (FERNANDA NUNES RIBEIRO, 2011, p. 112).

Eagleton ao citar a obra de Williams comenta, “Williams considera a longa revolução global por justiça, democracia e independência política algo a ser afirmado e, ao mesmo tempo, algo que inescapavelmente carrega consigo um pesado fardo de sanguinolência e destruição” (WILLIAMS, 2011 apud EAGLETON, 2013). Esta violência inescapável sofrida pelo eu lírico apresenta-se no poema justamente pela impossibilidade de fuga. É o fado e o fardo de uma época, isto é, a modernidade trágica. “Em sua volta não vê/ Nenhuma porta aberta” (ANDRESEN, 2018, p. 491).

Além disso, pelas vias do sistema imposto politicamente, o conceito de ordem se impõe pela prática da violência. Reverter esse processo de destruição é lido como desordem sob o olhar do sistema ditatorial. Williams aponta por meio do prefácio *Tragédia no século XX*, de Iná Camargo Costa uma “[...] reflexão notável sobre as relações entre ordem, desordem e revolução para demonstrar cabalmente que, no sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, provação, injustiça)” (COSTA, 2011, p. 16). Enquanto “[...] a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem (COSTA, 2011, p. 16).

6. CONCLUSÃO

Porque a poesia é a nossa mais íntima implicação, na realidade ela é por si mesma compromisso e participação. O poeta não vem apenas contar e cantar o mundo. Vem também modificá-lo. Não é possível purificar as palavras sem purificar também a relação do homem com a realidade. Por isso, não distingo entre poesia gratuita e poesia comprometida, pois não há poesia gratuita. Distingo sim entre poesia e esteticismo. Para o esteta a poesia é um ornamento da vida. Para o poeta a poesia é uma forma de salvação sua e dos outros.

Sophia Andresen - Entrevista a O Tempo e o Modo, 1963

A pergunta de pesquisa de onde parte esta dissertação – como o trágico opera na obra *Livro Sexto*, de Sophia Andresen? – abrange múltiplos fatores de composição deste conceito tão complexo na história da literatura. Inicialmente, tinha-se como norte central, a ideia de que a proximidade temática de Andresen com os gregos seria uma via de análise possível. No entanto, conforme este trabalho foi se desenvolvendo, percebeu-se a necessidade de considerar o entorno que abrange esta obra tão significativa do ponto de vista testemunhal.

O que temos aqui é a possibilidade de compreender o trágico como um elemento poético que oferece uma constante transmutação e, assim, se atualiza no período moderno. O século XX, nomeado pelo historiador Eric Hobsbawn como a *era dos extremos* se conecta à experiência trágica testemunhada pela voz poética de o *Livro Sexto*. A censura da palavra, a tortura, o aniquilamento da liberdade, e por fim, a morte compõem alguns dos fatores que o século XX teve ao oferecer como referenciais importantes para a obra. Portanto, ao identificarmos que o trágico está presente por meio de composições mais complexas que o próprio formato estético da tragédia, e para além de padrões propostos pela Antiguidade, entendemos o atravessamento histórico e cultural que a literatura pode sofrer.

Dessa maneira, na primeira parte desta dissertação elaboramos o percurso e as variações do trágico com o intuito de apresentar a base histórica onde esse conceito se desenvolveu ao longo dos séculos. Tarefa esta complexa, justamente pelas adaptações culturais e, por conseguinte, de uma gama de discursos em que o trágico foi exibido no recorte da literatura.

Num segundo momento, trouxemos à margem, os enredos históricos que fizeram de *Livro Sexto*, uma das obras mais importantes no que se refere à visão crítica de uma ditadura de trinta anos em Portugal. Logo, se fez necessário, elencar pontos decisivos deste período. Partindo então, do fim da monarquia na década de 1910, e chegando aos porões da tortura

promovida pelo estado a partir dos anos de 1930, por meio de uma violência quase que institucionalizada. Neste mesmo período foram estabelecidas conexões com o que Williams (2011) coloca como a retomada da “desordem”, isto é, a tentativa da revolução por meio da quebra da “ordem” estabelecida pelo estado. Em seguida, achamos pertinente inserir um poema de *Dual* (1972), “Catarina Eufêmia” por acreditar na proximidade de discussões promovidas pela temática da revolução *versus* a ação do estado.

Ao conferir à obra aqui analisada o olhar da tragicidade moderna, estabelecemos as possibilidades de diálogo entre Eagleton e Williams por meio das bases marxistas, que indicam a experiência trágica moderna possível. E mais do que isso, atualizada pelos elementos característicos da individualidade/coletividade, pelas ideias de revolta e de revolução, pela jornada do homem comum atravessado pela força da história, e principalmente por liberar o trágico dos moldes baseados na Antiguidade Clássica.

Ao conectar a teoria de Eagleton e Williams à análise de treze poemas de Andresen, podemos, enfim, demonstrar as respostas provenientes do questionamento construído como o problema da pesquisa. Deste modo, ficou evidente que as aproximações com o trágico são claras conforme a voz poética traduz e, assim, toma como testemunha a experiência de um recorte histórico português cercado de violência. Além disso, o *humanismo trágico* também compõe as respostas de nossa pergunta inicial ao evidenciar a tentativa de fuga para o ambiente da natureza, onde o homem retomaria a base da existência humana, isto é, o natural, reconectando-se à pureza. Em contraposição, a destruição do homem pelo próprio homem também se faz presente. Eagleton apresenta este ponto delimitando como ambiente dessa experiência trágica, a política liberal presente no discurso capitalista.

Em relação às temáticas da poesia de Andresen foi possível relacioná-las às ideias citadas acima pelo fato de identificarmos discussões como o sonho de liberdade por meio do natural, a busca da justiça e o funcionamento e as marcas deixadas por um governo totalitário. Estes temas aparecem em um movimento de sombra e claridade, navegando pelo caráter testemunhal.

Dessa maneira, é possível considerar que o tempo fragmentado e aniquilador vivenciado pelo eu lírico retrata também a experiência do exílio que se concretiza mesmo permanecendo no país de origem. A partir disto, a inteireza que Andresen tanto reivindica em sua obra e que se dá por meio do natural, torna-se, neste recorte histórico, apenas um lugar a ser visitado diante do caos imposto pela força da história sobre o homem.

Por fim, como resposta à indagação inicial desta conclusão, podemos defender que o trágico no *Livro Sexto* se traduz por duas vias de alcance: a tentativa revolucionária frente ao

estado e a fragilidade revelada nesse embate cercado de fatores sociais, pessoais e históricos e necessariamente enfrentados pela voz poética.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018

ARAGÃO, Eloisa da Silva. Sophia de Mello Breyner Andresen: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958 – 1974), análise do conto O Jantar do bispo e atuação na Assembleia Constituinte (1975 – 1976). 2017. 293 f. Tese (Doutorado em História Social) – Setor de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24052018-131600/pt-br.php> Acesso em: 23 jul. 2023

ARAÚJO, Bárbara Del Rio. Considerações sobre a forma trágica na tragédia e no romance: Antígona e Fogo Morto como a representação do conflito individual e social. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, p.41-52, 2016. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/1186/974> Acesso em: 29 jul. 2023

ARNAUT DE TOLEDO, L. M. A tragédia moderna em The Demolition Downtown e Some Problems for the Moose Lodge, de Tennessee Williams. Revell – **Revista de Estudos Literários da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul**, Dourados, v. 2, p. 519 – 546, 2022. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7181> Acesso em: 14 maio 2023.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. In: COLÓQUIO DE LETRAS DE LISBOA, 89.,1986, Lisboa. **Anais...**Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. p. 36-42. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=89&p=36&o=r>. Acesso em: 20 abr 2023

BOECHAT, Virgínia Bazzetti. Antígona e Catarina Eufêmia: Figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista Forma Breve**, Aveiro, v. 9, p. 125-138, 2012. Disponível: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5803/4282> Acesso: 13 abr 2023

CEIA, Carlos. **O estranho caminho de Delfos: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Veja, 2003.

CEIA, Carlos. As fracturas do tempo délfico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, v. 11, p. 129-166, 1998. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7329> Acesso em: 27 jul 2023

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010

CERQUEIRA, Gabriela Potti. **Mar de concreto: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Setor de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092011-093725/pt-br.php> Acesso em: 29 jul 2023

DRAWIN, Carlos Roberto. O sentido trágico do humanismo moderno. **Revista Síntese**, Belo Horizonte, v. 49, p. 441-470, 2022. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/5162/4979> Acesso em: 19 ago. 2023

DIAS, Felício Laurindo. Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Inglesa) Setor de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6872> Acesso em: 01 ago. 2023

DRUCIAK, C. L. Os versos de Eustache Deschamps como fonte para a história cultural da França na Baixa Idade Média. **Saeculum, Revista de História**, João Pessoa, v. 38, p. 105 - 123, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/33430>. Acesso em: 30 jul. 2023.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013

RIBEIRO, Fernanda Nunes. Dos que se movem nas trevas: imagens bestiais e repressão em Torquato Neto e Sophia Andresen. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 15, p. 99-114, 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4272> Acesso em: 10 jul. 2023

FERNANDES, M. L. O. O mito e a condição humana na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista Texto Poético**, Goiânia, v. 10, p. 93-122, 2015. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/209>. Acesso em: 29 jul. 2023.

GUSMÃO, Manuel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. In: ESTUDOS EM HOMENAGEM A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, 16, 2005, Porto. Anais... Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 37- 48.

GOFF, Jacques Le. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994

LESKY, Albin. **A tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva. 4ª ed, 2003

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Ideia, 2008

MENDONÇA, Anderson Guimarães. O Salazarismo e a PIDE: política de repressão em Angola. **Revista Faces da História**, Assis, v.5, p. 297-315, 2018. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1233> Acesso em: 15 jul. 2023

NAHAS, Nathália Macri. **Grades: uma leitura do projeto po-ético de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2015. 165 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15072015-145800/pt-br.php> Acesso em: 10 de jul. 2023

NAHAS, N. M. O confinamento em Grades: a poesia como resistência. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 13, p. 71 – 84, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/75461>. Acesso em: 29 jul. 2023.

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

NÓBREGA, Francisco Pereira. **Compreender Hegel**. Petrópolis:Vozes, 2007

NUSSBAUM, Martha C. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009

ORNELLAS, Sandro Santos. Cartas subversivas: sobrevivência e testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **O espantoso esplendor das coisas: leituras da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Belo Horizonte, 2019. p. 37-50.

PEREIRA, S. C. C. **O testemunho na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: aproximações entre ética e estética**. 2022. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12097> Acesso em: 20 jul. 2023

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS História, justiça e memória. **Revista do Acervo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 24, p. 139-156, 2011. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/374> Acesso em: 09 jun. 2023

PIRATELI, Marcelo Augusto. As tragédias de Sêneca e seu aspecto educativo. **Revista Cesumar - Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, São Paulo, v. 13, p. 257-267, 2008. Disponível em: https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/waldir_jose_rampinelli.pdf Acesso em: 11 de julho de 2023

RABELO, A. de P. O século XX e a tragédia do homem comum. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 27, p. 139 - 153, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19636>. Acesso em: 14 ago. 2023.

RAMPINELLI, Waldir José. Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, v. 18, p.119-132, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/25696> Acesso em: 05 de jul. 2023

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 24ª ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2007

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. **Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática** 2018. 708 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas e Medievais) – Setor de Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AXPGBH> Acesso em: 02 maio 2022.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida. A circularidade trágica em Esperando Godot, de Samuel Beckett. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, p. 55-76, 2020. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1513> Acesso em: 01 ago. 2023

SOARES, Ana Maria Pereira. **O tempo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: imanência, ruptura, testemunho.** 2000.158 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2000. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/d41e0c52-eb42-4501-8e58-848af2ee4b14> Acesso em: 10 abr. 2023

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011

ANEXO 2 - DISCURSO EM REFERÊNCIA AO *LIVRO SEXTO*

Discurso dito em 11 de Julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores na entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído ao *Livro Sexto*. Anos mais tarde, este texto foi nomeado como Arte Poética III e incorporado como prefácio ao *Livro Sexto*.

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

Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeo de Sousa-Cardoso. Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. 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. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras.

Diz o coro de Ésquilo: «Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça». Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior,

consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência.

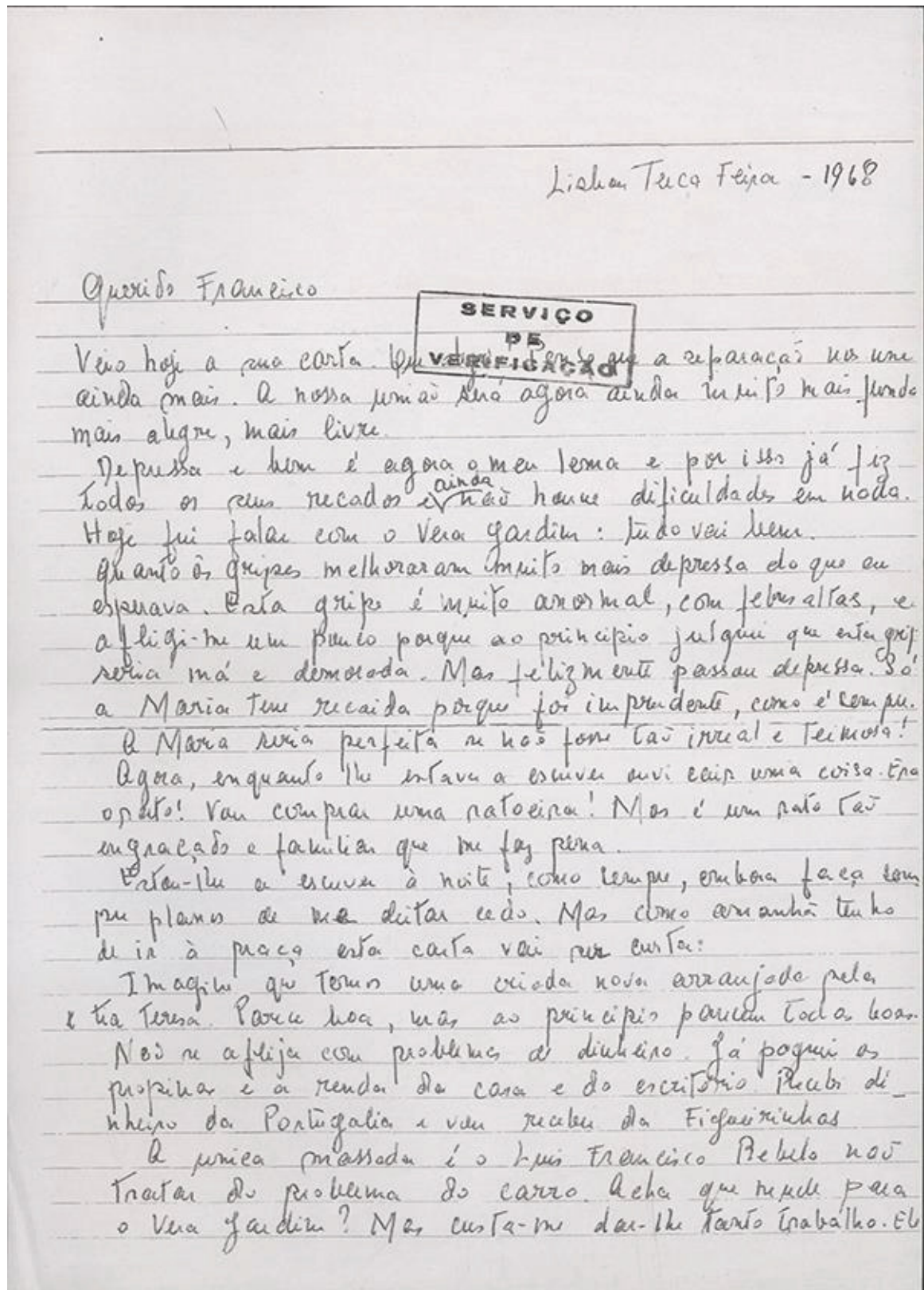
A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona, a poesia do nosso tempo não aprendeu a ceder aos desastres. Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele está a contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acoitados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

Eis-nos aqui reunidos, nós escritores portugueses, reunidos por uma língua comum. Mas acima de tudo estamos reunidos por aquilo a que o Padre Teilhard de Chardin chamou a nossa confiança no progresso das coisas. E tendo começado por saudar os amigos presentes quero, ao terminar, saudar os meus amigos ausentes: porque não há nada que possa separar aqueles que estão reunidos por uma fé e por uma esperança.»

ANEXO 3 – SEGUNDA PRISÃO DE SOUSA TAVARES

Carta de Sophia ao marido Francisco Sousa Tavares, durante a sua prisão no Forte de Caxias, em 1968.



tem sido ótimo.

Amãnhã vou-lhe mandar versos que escrevi. Hoje estou
com sono.

Achoxi que tenho gostado tanto da minha oraçãõ.

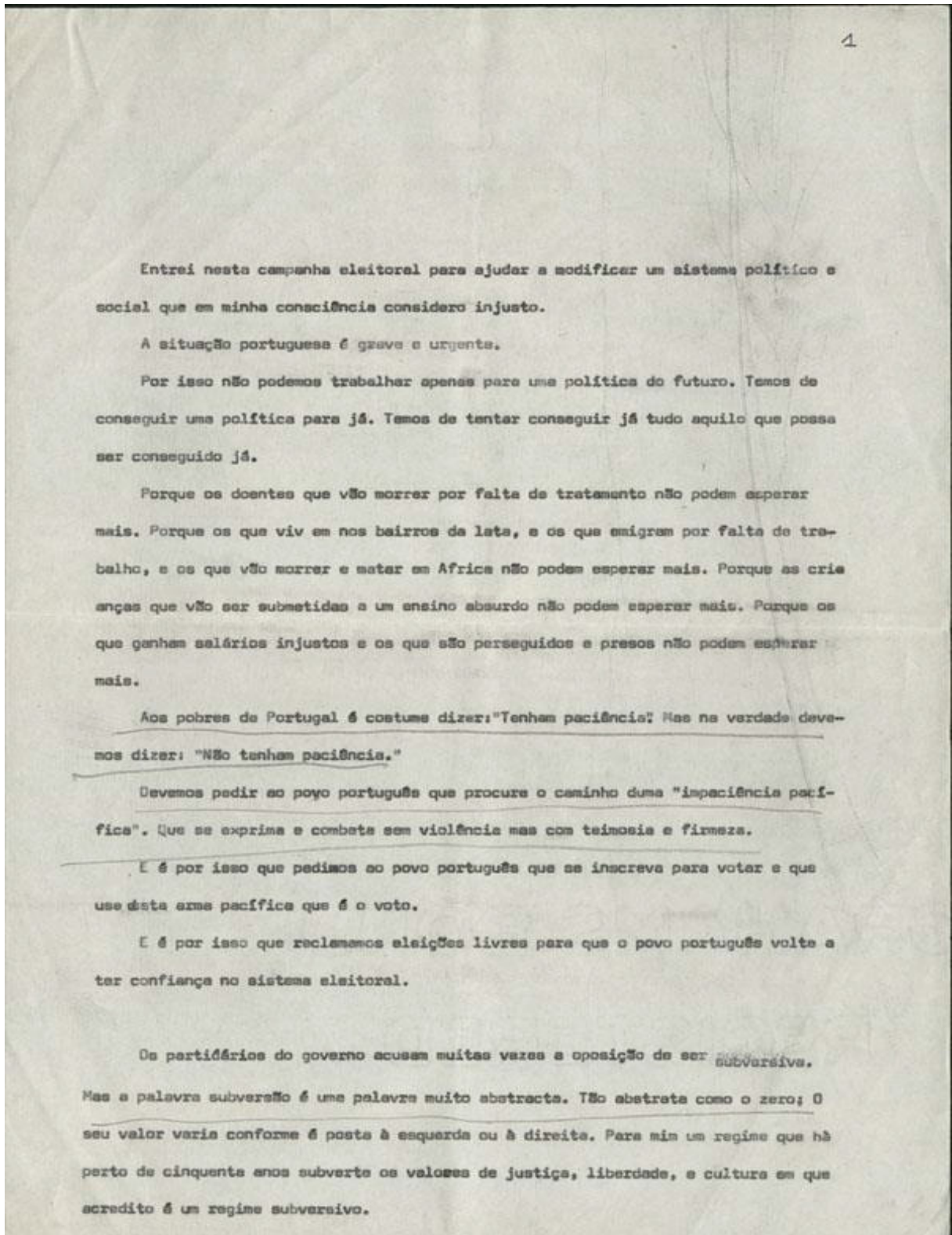
Boa Noite meu querido. Mil e mil saudades. Um
beijo

Sophie

P.S - diga o que que eu lhe leve no Colhado
gostei tanto da sua carta. Beive muitas e muitas
vezes!

ANEXO 4 – OPOSIÇÃO AO ESTADO NOVO

Parte de uma intervenção feita por Sophia na campanha da CEUD, Movimento da Oposição ao Estado Novo, que concorreu nas eleições de 1969, para a Assembleia Nacional.



ANEXO 5 – SOCIALISMO E POLÍTICA

Entrevista concedida aos jornalistas JCV - José Carlos de Vasconcelos e MAP - Maria Armada Passos durante os anos de 1980.

MAP Como chegou à política e a uma opção socialista? Eu lembro-me de outro conto exemplar, «O Homem» em que o encontro com o rosto da pobreza e do abandono tem uma clara conotação religiosa, evangélica...

Esse encontro com o homem, na rua, foi o meu primeiro conto e tentei escrevê-lo tal e qual...

MAP Tal e qual, como?

Tal e qual como tinha acontecido. Não inventar nada, não compor, escrever como quem faz um relato. Aconteceu no Porto ao pé da igreja que fica ao canto da praça, em frente da estação de São Bento. O homem estava ali, numa esquina. Esse encontro talvez seja o primeiro de que me lembro. Sim, talvez a emoção dos outros encontros seja através da Magnífica. Na minha infância havia uma certa miséria não escondida, que depois desapareceu. Foi arrumada não se sabe para onde. Pelo Estado Novo. Lembro-me, por exemplo, de que quando pela primeira vez fui para o Algarve, nos anos 60, havia pobres a pedir às portas das igrejas. Depois veio o turismo e desapareceram. Mas essa grande miséria muito patente era uma interrogação enorme, um escândalo no meio do mundo e da infância. É difícil saber que lugar tinha esse escândalo na minha vida. Não tinha um lugar muito definido. Eram tomadas de consciência repentinas e que ficavam sem resposta, suspensas...

MAP Quando chegou a resposta?... porque não cresceu, creio, num meio politizado?

Não, a resposta das pessoas que me rodeavam era uma resposta de generosidade humana. Aliás... resposta, resposta, talvez nunca tenha encontrado. Mas em determinada altura e por influência de pessoas com quem convivi, esse escândalo foi-se estruturando e tomando forma mais definida. O que era só uma indignação ou um espanto ou uma angústia foi-se transformando numa escolha política. A partir de certo momento pensei ser necessária uma luta pela justiça que passava pela política, e ainda penso. É verdade que a política da nossa época é de tal maneira contraditória, de tal maneira cheia de fraudes, de oportunismos, de confusões que, neste momento, não se vê resposta clara. Tem que se procurar um caminho... e esse caminho passa ainda necessariamente pela política. Mas eu direi que fundamentalmente o que está na base da minha opção política é o não aceitar o escândalo. É o não aceitar que haja pessoas inteiramente sacrificadas. O considerar que não é possível passar por cima do cadáver dos outros ou por cima de vidas diminuídas e desumanizadas.

JCV A época da política, entretanto, dá pelo menos um dos seus mais belos volumes de poesia, que é o «Livro Sexto».

Mas antes do «Livro Sexto» já há poemas, digamos, políticos.

JCV E a Sophia, apesar de um tom sempre de uma grande elevação, até com um aparente distanciamento, tem dos poemas mais directos e até violentos, como, por exemplo, aquele obviamente sobre Salazar: «O velho abutre é sábio e alisa as suas penas/ A podridão lhe agrada e seus discursos/ Têm o dom de tornar as almas mais pequenas». Neste poema, como em outros, parece que chegou ao osso, que há uma longa e sofrida indignação que a certa altura cristalizou em poesia... Penso que sim, é um bocado disso. É uma poesia sem retórica. É um poema não é um panfleto.

Haverá às vezes em «O nome das coisas» um certo tom panfletário, mas foi um livro escrito perto de mais.

ANEXO 6 – A POESIA ESTÁ NA RUA

Cartaz pintado pelo artista Vieira da Silva com a célebre frase *A poesia está na rua*, escrita por Andresen e amplamente divulgada durante manifestações pelo fim da ditadura salazarista.

