



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

SHEYLA SUSANA DO NASCIMENTO

**A CASA E A CIDADE COMO ESPAÇOS AFETIVOS  
NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Salvador  
2019

SHEYLA SUSANA DO NASCIMENTO

**A CASA E A CIDADE COMO ESPAÇOS AFETIVOS  
NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas

Salvador  
2019

## **DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO**

### **A CASA E A CIDADE COMO ESPAÇOS AFETIVOS NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Sheyla Susana do Nascimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Literatura e Cultura. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Aprovado em: 06/05/2019

#### **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas – Orientador  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof. Dr. Adriano Eysen Rego  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

*Ao meu Santo Antônio, com toda minha fé.*

*Não se perdeu nenhuma coisa em mim.  
Continuam as noites e os poentes  
Que escorreram na casa e no jardim,  
Continuam as vozes diferentes  
Que intactas no meu ser estão suspensas.  
Trago o terror e trago a claridade,  
E através de todas as presenças  
Caminho para a única unidade.*

*Sophia de Mello Breyner Andresen*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os espaços *casa* e *cidade* na obra poética da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). Considerando os acontecimentos históricos vivenciados em Portugal: Regime Salazarista (1926-1974), Revolução dos Cravos (1974) e o período posterior a Revolução (1975), é possível perceber que na poética de Sophia os espaços *casa* e *cidade* acompanham essas mudanças na medida em que traduzem os afetos agenciados pela autora e pela maioria dos portugueses que experienciaram os horrores de quase 50 anos de um regime ditatorial. Pretendemos, portanto, analisar a forma como esses espaços são presentificados em poema a partir de uma motivação afetiva. Esta análise foi realizada com o auxílio teórico-crítico dos estudos sobre os afetos, presença e atenção de: Baruch Spinoza (2009) em diálogo com outros estudiosos, entre eles, Gilles Deleuze (1992), Hans Ulrich Gumbrecht (2010), Gaston Bachelard (2000), Roberto Da Matta (1997) e Renato Cordeiro Gomes (1994).

**PALAVRAS-CHAVE:** Sophia de Mello Breyner Andresen; Casa e cidade; Espaços afetivos; Poesia portuguesa contemporânea.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the spaces of *house* and *city* on the poetic work of the portuguese writer Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). Considering the historical happenings lived in Portugal: Salazar's regime (1926-1974), Cravo's revolution (1974) and the period post revolution (1975), it's possible to realize that on Sophia's poetic the spaces of *house* and *city* follow this changes, on the way that translate the affections agitated by the author and by most of portuguese that experienced the horrors of almost 50 years of a dictatorial regime. It's intended, therefore, analyze how these spaces are presented in poem, from an affectional motivation. This analyze was reached throw the support of theoric-critic of studies about affection, presence and attention of: Baruch Spinoza (2009) on a dialog of another studies, among them Gilles Deleuze (1992), Hans Ulrich Gumbrecht (2010), Gaston Bachelard (2000), Roberto da Mata (1997) and Renato Cordeiro Gomes (1994)

**KEYWORDS:** Sophia de Mello Breyner Andresen. House and City. Affectional spaces. Portuguese contemporary poetry.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> _____	09
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO</b>	
<b>1. “UMA ATENÇÃO VOLTADA PARA FORA”</b> _____	16
1.1 AFETOS, ATENÇÃO, PRESENÇA NA POESIA DE SOPHIA _____	19
1.2 CASA: PRIMEIRO UNIVERSO _____	29
1.3 MORADAS AFETIVAS: “E ENTRO NA TUA CASA E ÉS MEU ABRIGO” _____	31
1.4 CASA: “Ó MINHA PÁTRIA E MEU CENTRO” _____	36
<b>SEGUNDO CAPÍTULO</b>	
<b>2. CIDADE: “RUMOR E VAIVÉM SEM PAZ NAS RUAS”</b> _____	44
2.1 CIDADE: <i>POLIS, POLITIKÓS</i> _____	54
2.2 “ESSA É A MISSÃO DO POETA: TRAZER PARA A LUZ E PARA O EXTERIOR O MEDO” _____	59
<b>TERCEIRO CAPÍTULO</b>	
<b>3. “COMO PORTA ABERTA”</b> _____	71
3.1 “A CASA JAZ COM MIL PORTAS ABERTAS” _____	71
3.2 DO “QUEBRADO PROJETO” À UTOPIA DE “UMA CIDADE MAIS HUMANA” _____	79
3.3 “VIDA EM COMUNHÃO” _____	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> _____	92
<b>REFERÊNCIAS</b> _____	95



## INTRODUÇÃO

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004)<sup>1</sup> produziu uma das mais reconhecidas obras poéticas da literatura portuguesa. Fundamentando-se na relação entre os espaços, a escritora acredita ser possível conviver no ambiente público com os mesmos valores éticos e morais com os quais habitamos e nos relacionamos em casa. Assim, ela coloca-se no ambiente urbano da mesma forma que um sujeito organiza a sua moradia. Essa entrega aponta para os princípios de justiça e clareza que permeiam sua criação literária.

A pesquisa, que resultou nesta dissertação sobre a obra poética de Sophia, iniciou-se ainda durante a graduação em Letras Vernáculas, quando um seminário na disciplina de Literatura Portuguesa, proposto pelo professor Sandro Ornelas, levou-me ao encontro dessa poesia. Atraíu-me a atenção, inicialmente, os poemas que falavam sobre o mar, inclusive esse é um dos temas mais recorrentes em sua obra literária, desde a poética aos textos ficcionais. Desse interesse, surgiu a oportunidade de ingressar no grupo de pesquisa do professor e, então, orientador, Sandro Ornellas, do qual participei como bolsista CNPQ, em 2015. Nesse mesmo ano, após uma leitura mais atenta dos textos poéticos, as imagens dos espaços da *casa* e da *cidade* ganharam mais relevância para minha pesquisa, o que nos levou à publicação do artigo “Casa e cidade: espaços afetivos na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen”, em 2016, na Revista Primeira Escrita.

Ao longo do processo de pesquisa e escrita, pude observar, na leitura de diversos trabalhos, uma reincidência e engessamento, por parte da crítica a ela dedicada, na qual se repetiam uma série de imagens entorno do universo marinho e da praia, da positividade, do retorno à Grécia, entre outros. Notei que apenas há poucos anos começaram a ser desenvolvidas novas leituras, mais aprofundadas e que se dedicam a uma análise mais complexa de seus poemas, considerando o contexto socio-histórico de sua produção.

No decorrer da pesquisa, o projeto se desenvolveu confrontando-se com as mesmas dificuldades que muitos pesquisadores encontram ao se aventurarem pelos caminhos labirínticos de uma poética como a de Sophia. Eduardo Prado Coelho, em “Sophia: a lírica e a lógica”, já havia alertado para esse perigo:

---

<sup>1</sup> Sophia nasceu na cidade do Porto, em seis de novembro de 1919. Em 1936, iniciou o curso de filologia Clássica, na Universidade de Lisboa, mas não prosseguiu com os estudos, vindo a lançar seus primeiros poemas em 1940, nos *Cadernos de poesia*. Logo após esse momento publicou seu primeiro livro *Poesia* em 1944. Dois anos depois, em 1946, a poeta casou-se com Francisco Souza Tavares, jornalista, advogado e militante fervoroso contra o regime salazarista, com quem teve cinco filhos. Faleceu em 2004, sendo a primeira mulher portuguesa a receber o prêmio Camões, em 1999, em Salvador/BA.

Como sucede com muitos dos nossos melhores escritores contemporâneos, a poesia de Sophia parece paralisar a crítica – deixá-la muda de admiração [...]. Porque a limpidez desta linguagem dificilmente autoriza a sua duplicação sob a forma de comentário. Porque a relação imediata com o essencial que nesta poesia se produz não se compadece com as laboriosas máquinas analíticas da crítica contemporânea. Quase todos os textos que ela suscitou são análises no estilo de pura recensão, inventariando temas e linhas de interpretação, que em dada altura provêm mais de uma determinada mitologia sedimentada pela história literária do que a leitura ou releitura de cada novo livro ou poema. (1980, p. 20)

Em 2017, durante o curso de Pós-graduação em Literatura e Cultura, na Universidade Federal da Bahia, buscando novas contribuições para a fortuna crítica da autora, encontramos instrumentos teóricos que nos levaram a aprofundar a leitura sobre sua poesia. Dessa forma, tivemos a oportunidade de rever questões presentes no projeto inicial. Entre elas, a relação dos espaços *casa* e *cidade* com o regime ditatorial vivenciado por Sophia, uma vez que sua escrita testemunha os conflitos políticos e sociais do regime salazarista em Portugal (1933-1974). Após quase 50 anos de perseguições e silenciamentos, a Revolução dos Cravos (1974) levou muitas pessoas a saírem de suas casas e se juntarem aos integrantes do Movimento das Forças Armadas (MFA), para lutar pelo fim do regime fascista. Esse evento, que consistiu em deixarem as casas e ocupar as ruas de Lisboa, marcou um dos acontecimentos mais importantes da história do país, pois significou o término de um longo período de ditadura e início de um governo democrático.

Diante dessa conjuntura, Sophia destaca-se como figura representativa de uma atitude política liberal, não apenas denunciando o regime salazarista, mas, também, elegendo-se deputada através da nova Constituição 25 de abril (1975). Protestando contra as desigualdades sociais, e principalmente contra a repressão do Estado Novo, a escritora transforma a cidade no cenário poético, onde a mulher, escritora e cidadã, testemunha por aqueles que não podem falar, exercendo liderança nos lugares de convívio social até então destinados a homens, em especial na vida pública.

Ainda que a trajetória dessa pesquisa tenha exigido a superação de alguns obstáculos, entre eles o desafio de problematizar uma poesia tão revisitada e fascinante, buscou-se com objetividade e distanciamento construir um trabalho que direcione o olhar do leitor para novas perspectivas sobre essa obra poética.

Inicialmente, para melhor compreensão da poética de Sophia, foi preciso estar atento a alguns aspectos em sua construção literária, entre eles, à presentificação produzida por seus poemas, ao nomear as coisas e os elementos, a escritora inaugura uma realidade diferente daquela em que vivenciava um regime ditatorial, conforme nos esclarece Luís Ricardo Pereira, trata-se de uma poesia de produção em detrimento da representação, pois não propõe

uma imitação do real, mas uma realidade outra (2003). Para isso, utiliza-se de uma descrição minuciosa da casa e da cidade, a exemplo de quando descreve a substância das coisas, a cor das paredes da casa, o barulho das ruas na cidade, de maneira que os torna, de certo modo, concretos, presentes no poema. Em consequência dessa forma de expressão, a poeta possibilita-nos o encontro com essas imagens, ou seja, aproxima-nos desses espaços.

Para o escritor português Carlos Ceia, em *As fracturas do tempo délfico*, “A presentificação que Sophia faz não é representação, porque representamos apenas aquilo que julgamos poder ser revivido” (2003, p. 103). Para o autor, a escritora “não revive convictamente as experiências originais, até porque assume que todo o passado é mítico, isto é, irrepetível sequer imaginariamente” (2003, p. 103). Para Ceia, Sophia segue um padrão no qual os vestígios da memória ligados à infância se relacionam ao tempo pessoal vivido, isso se daria pelo tempo passado, já que o presente corresponderia ao momento vivido, moral e socialmente. Esse momento, quando enquadrado ao momento histórico, relaciona-se ao tempo da política, visto pela poeta como um tempo negativo, dividido, o tempo da cidade (CEIA, 2003, p. 88).

Nesse viés, quando constrói poemas tematizando a *casa* e a *cidade*, espaços tão relevantes para a sobrevivência humana, o contexto social e político em que foram produzidos passa a ser um aspecto fundamental em sua construção poética. *Livro Sexto* (1967) e *O nome das coisas* (1977), por exemplo, são obras que revelam momentos históricos de extrema importância para Portugal e, desse modo, presentificam situações que serão concretas no poema e sempre dispostas a tornarem-se presentes nas mãos do leitor.

Diante dessas questões, neste ano de 2019, em que se comemora o centenário do nascimento de Sophia, este trabalho propõe-se, a partir do enfoque nos estudos sobre os afetos, a perceber como se dá o entrecruzamento dos espaços *casa* e *cidade*. Para esse propósito, compreendemos que esses ambientes são lugares afetivos na obra da autora, na medida em que a construção de imagens espaciais em seus textos passa necessariamente por uma consciência ética, em que a *casa* e a *cidade* assumem diversas significações, sobretudo, estabelecendo-se como domínios morais e politicamente expressivos.

Dessa forma, esta pesquisa volta-se, principalmente, para o entendimento desses espaços enquanto lugares de representação e construção de discursos, espaços significativos da experiência humana nos quais se movimentam uma variedade de símbolos, linguagens e hábitos.

Segundo Roberto Da Matta, em seu livro *A Casa & a Rua*, o espaço da casa pode ser percebido com maior precisão, quando contrastado com outros espaços, dessa forma, a casa

definiria tanto um espaço íntimo, a exemplo do quarto, como um espaço público, quando nos referimos ao nosso país como sendo “nossa casa” (1997, p. 16). Ao contrapor os espaços da casa e da rua, o autor acredita na possibilidade de que lugares aparentemente opostos possam se aproximar, promovendo novas significações.

Na poética de Sophia, esses espaços possuem dinâmicas e formas específicas, no entanto, mesmo aparentemente situados em lados opostos, a *casa* e a *cidade* parecem se unir em um mesmo plano: a habitação do ser. As relações entre o sujeito e o seu entorno transformam as moradias em extensões da cidade. Por outro lado, as experiências compartilhadas no espaço urbano possibilitam uma interação entre pessoas diferentes e/ou desconhecidas como se todos pertencessem a um mesmo grupo familiar. Nesse sentido, conforme Da Matta:

Estas palavras [*casa* e *cidade*] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas e ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DA MATTA, 1997, p. 15)

Os espaços *casa* e *cidade* transformam-se em domínios sociais, em grande medida, a partir das relações que o sujeito estabelece com o espaço habitado e com a sociedade. Essas relações, por sua vez, produzem uma série de agenciamentos e afetos, que são, sobretudo, marcas dos diálogos estabelecidos entre essas esferas. Partindo desses pressupostos, defendemos que, na obra poética de Sophia, as questões políticas e sociais são atravessadas pelo afeto, pois a autora se deixa afetar pelas coisas, sobretudo as relacionadas a esses espaços, e através deles é capaz de atingir o mundo e os seus leitores.

A perspectiva teórica escolhida para este trabalho se debruça em torno da noção de *afeto* elaborada por Baruch Spinoza (2009) e Gilles Deleuze (2002), buscando compreender, em consonância com a concepção de *presença* e *atenção* na obra de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), o modo como a poeta constrói imagens sobre a *casa* e a *cidade*, a partir de uma motivação afetiva em busca de uma experiência estética fundamentada na presença.

Consideramos empreender uma discussão acerca desses principais conceitos, que, em conjunto, ajudam a elucidar o processo de criação poética das imagens espaciais na poesia andreseniana. Para tanto, compreendemos a concepção de Spinoza, quando afirma serem os afetos uma potência variável, que aumenta ou diminui a nossa capacidade de agir diante da vida (2009), como a forma com a qual ser humano atua para preservar o próprio ser, a partir dos agenciamentos que estabelece com a sociedade e com as coisas do mundo. Assim, a

predominância do corpo imprime um aspecto de materialidade à teoria afetiva, essa característica se relaciona principalmente ao conceito de *presença*, no qual Gumbrecht solicita uma leitura que investisse no impacto da substancialidade sobre os corpos. A experiência estética, portanto, estaria fundamentada em efeitos de presença e efeitos de sentido e não somente a cargo da interpretação.

A partir desse entendimento de poesia como um espaço afetivo, a obra de Sophia aponta para uma dinâmica afetiva na qual o corpo humano, ao afetar e ser afetado, produz uma série de agenciamentos e impactos em outros corpos, explicando, assim, a escolha temática pelos principais espaços de convivência humana. Dessa forma, esta pesquisa busca o aprofundamento em torno das relações afetivas, no âmbito da presença e atenção, buscando perceber a influência dos espaços sobre escritora, assim como os afetos produzidos a partir da relação poeta e espaço.

Este trabalho, para tanto, divide-se em três momentos. No primeiro capítulo, intitulado “Uma atenção voltada para fora”, pretendemos refletir sobre a imagem da casa como símbolo da experiência íntima e também coletiva da escritora. Essa escolha se deu, sobretudo, porque a casa evidencia os afetos familiares, assim como as relações estabelecidas fora de casa, a exemplo das amizades, afetos profundos e representativos em uma época marcada pela vigilância. Considerando ser a casa um espaço de afetos, ou seja, uma forma de convivência e encontro, esse capítulo propõe-se investigar o lugar onde nascem os afetos na poética andreseniana, uma vez que esse espaço é visto pela autora como lugar central para se pensar a relação do ser com o mundo. Dessa forma, a partir do interior da casa, seremos capazes de vislumbrar, de portas abertas, o espaço exterior, a rua, a cidade.

Como aportes teóricos necessários para esse momento inicial, destacam-se as contribuições do filósofo Baruch Spinoza com os estudos sobre afetos – no qual o teórico afirma serem os afetos: “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (2009, p. 98) – e de Gilles Deleuze (1992), através de suas leituras sobre a potência afetiva spinoziana.

Seguindo tais teóricos, defendemos que através do contato com a *casa* e a *cidade*, Sophia intensifica a sua potência de agir e, conseqüentemente, sua atuação social diante do contexto político vivenciado. Essa postura afetiva se relaciona com a noção de *presença* e *atenção*, tratada pelo teórico Gumbrecht (2010) à medida que esses conceitos demonstram a escolha estética da autora pela presentificação dos elementos e das coisas dentro do poema. Para Sophia, o ato criador se estabelece na nossa relação com o mundo. Da mesma forma,

Gumbrecht propõe uma leitura, por parte dos estudos no campo das humanidades, que possibilitem conceber a experiência estética não apenas como sentido para a interpretação, mas também como sentido para a presença da materialidade.

Foram utilizados, ademais, os conceitos sobre o espaço da casa, tendo em vista os estudos de Gaston Bachelard, em *Poética dos espaços* (2003), no que concerne à temática da casa como primeiro universo do ser. Os subcapítulos foram elaborados para demonstrar como a autora presentifica os afetos da amizade, relacionando-os com a imagem da casa. Finaliza-se o capítulo demonstrando as transformações ocorridas na imagem da casa, haja vista que, em nossa leitura, esse espaço simboliza o próprio país (Portugal). Os conceitos expostos no primeiro capítulo contribuem para introduzir uma compreensão da *casa*, como espaço aberto à *cidade*, tema do próximo capítulo.

No segundo capítulo, “Cidade: ‘Rumor e vaivém sem paz nas ruas’”, verificaremos que a cidade na poética de Sophia aponta para as relações afetivas comuns ao contexto vivenciado pela escritora, acreditamos que esses afetos demonstram o caráter testemunhal de uma escrita consciente das questões sociais e políticas de sua época. Sophia participou ativamente contra o regime salazarista, inclusive se legendando deputada em 1975. Podemos dizer que sua obra poética tematiza e testemunha os momentos políticos e sociais mais importantes vivenciados durante esse período. Nesse capítulo, além das discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) sobre os conceitos de *percepto* e *afecto*, que foram a base para o desenvolvimento de nosso ponto de vista, tivemos as contribuições de Octávio Paz (1982) no que diz respeito às implicações entre poesia e história, e de Walter Benjamin (1994), que desenvolveu importantes estudos para se pensar as relações do poeta com o espaço urbano ao abordar a figura do *flâneur* como produto da modernidade.

No terceiro capítulo, “Como porta aberta”, caminharemos no sentido de apontar também o caráter convergente dos espaços da *casa* e da *cidade*. O meio urbano é caracterizado como lugar de luta, da utopia por um novo espaço e da ética de uma escritora que age no espaço público com os mesmos princípios morais do espaço íntimo da casa. Para nós, Sophia era uma mulher cuja experiência estava vinculada tanto à esfera doméstica quanto à pública. As bases teóricas desse pensamento são as contribuições de Eduardo Prado Coelho (1986), as quais ajudaram a pensarmos o espaço urbano como um projeto utópico de Sophia, e os estudos de Hannah Arendt (2007) sobre as relações entre a esfera pública e privada, que nos auxiliaram na compreensão das relações entre o sujeito e as atividades humanas.

## **PRIMEIRO CAPÍTULO**

## 1 “UMA ATENÇÃO VOLTADA PARA FORA”

Num primeiro momento, este trabalho propõe-se a refletir sobre as transformações poéticas na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, que, de certa forma, expressam os acontecimentos pessoais, bem como seu engajamento político contra o regime salazarista em Portugal. A queda do Estado Novo e a Revolução dos Cravos (1974) imprimiram à vida e à obra poética de Sophia uma nova visão de mundo, tendo em vista a abrangência do olhar para o espaço exterior.

A centralidade espacial da casa, comum aos livros *Poesia* (1944) e *Geografia* (1967), vai dividindo espaço com imagens urbanas e revolucionárias presentes em *Livro Sexto* (1962) e *O nome das coisas* (1977). São essas as principais obras da autora que tematizam o período crucial de retorno à democracia no país. Nesses livros, é possível perceber o apelo crítico e até mesmo certo tom panfletário em poemas, que, de maneira contundente, demonstravam o posicionamento da autora contra a repressão e os problemas sociais advindos da desigualdade e miséria que afetaram a sociedade portuguesa naquele contexto ditatorial.

A presença dos espaços da *casa* e da *cidade* na poética de Sophia demonstram, em grande medida, a postura ética da autora diante das transformações políticas e sociais que vão modificando, ao longo do tempo, a sua percepção sobre esses ambientes.

Acreditamos que a autora escrevia em permanente estado de atenção, não somente às questões sociais, como ao espaço reservado à mulher, dentro e fora, do contexto social no qual estava inserida. Como membro de uma família aristocrática, Sophia não se recluso ao espaço doméstico, como era o esperado para os padrões da época, tão pouco abdica do exercício político, uma vez que, ao se eleger deputada pelo Partido Socialista em 1975, torna-se uma das figuras mais representativas de uma política liberal. Esse envolvimento político demonstra os valores de uma mulher à frente de seu tempo, pois, mesmo crescendo sob o jugo de uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres nascem e crescem restritas ao lar, a autora se levanta contra um sistema opressor. Por outro lado, são esses mesmos fatores que a fazem uma mulher contemporânea ao seu tempo, visto que a autora se introduz no espaço literário em um período no qual a multiplicidade poética começava a reivindicar seu lugar.

De acordo com Luís Ricardo Pereira, em *Sophia de Mello Breyner Andresen - Inscrição da terra* (2003), Sophia surge no panorama cultural português num momento em que se cruzavam gostos literários muito heterogêneos, pois a literatura da época se dividia entre o presencismo com sua literatura viva, numa concepção desvinculada de padrões políticos preconizando e cultivando os valores do ato criador, e, por outro lado, o



neorrealismo, constituído depois de 1930, com uma expressão de uma poesia militante valorizando a função social do intelectual, a denúncia da injustiça e da desigualdade (PEREIRA, 2003, p. 20).

No contexto sócio-político apresentado, a poeta desponta na década de 1940, vinculada ao grupo de poetas e intelectuais que faziam parte dos *Cadernos de poesia*. Segundo Pereira, esses autores promoveram uma importante ação cultural que propiciou uma viragem tanto no campo da criação como no campo da crítica, sobretudo pela “sensibilização ética que a nova geração motivou, ao superar as posições extremistas então vigentes” (PEREIRA, 2003, p. 20). O autor revela a postura de uma escritora que participou ativamente das transformações no campo literário português, buscando através da poesia um espaço justo e limpo, de acordo com os valores morais que a acompanharam durante toda sua vida.

Para contextualizarmos o processo de transformação dos espaços da *casa* e da *cidade* na poética de Sophia, retomaremos brevemente o período histórico no qual a autora militou, à luz de duas grandes obras que trataram do regime salazarista. Primeiramente, uma breve introdução com António de Figueiredo e sua obra *Portugal: 50 anos de ditadura* (1976) e depois com uma periodização mais recente *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal* (2006), de Kenneth Maxwell.

A Revolução dos Cravos será tratada mais detidamente no próximo capítulo, quando iremos debruçar-nos sobre o espaço da *cidade* e sobre as relações entre o movimento e o espaço urbano na poética de Sophia. Essa recapitulação é importante para a compreensão deste trabalho, na medida em que a autora escreveu grande parte de sua obra em contexto de exceção, no qual a falta de liberdade determinava a produção literária e a postura política de seus escritores.

Sophia era apenas uma jovem poeta quando a Constituição de 1933 legitimou o Estado Novo em Portugal, assim, o período mais retratado em sua obra se concentra nos últimos momentos da atuação política de António de Oliveira Salazar (1889-1970) e posterior Revolução dos Cravos (1974).

Segundo Figueiredo (1976), para compreender o nacionalismo salazarista ou a força emocional por trás do nacionalismo português, é preciso conhecer a geografia do país e o seu desenvolvimento sociocultural. Fatores como pobreza, redução territorial, uma história romântica e o isolamento diante da Europa, contribuíram para o sentimento de nacionalidade portuguesa fundamentado numa recusa em ser espanhol: “faixa costeira rodeada a oeste a sul pelo mar, e a norte a leste muito semelhante à Espanha” (FIGUEIREDO, 1976, p. 37).

Diante do atraso vigente em Portugal, em meados do século XX, Figueiredo assegura que as relações quase que exclusivas com a Grã-Bretanha foram, em grande parte, responsáveis pelo isolamento do país em relação às transformações históricas. A condição de Portugal como um país socialmente obscuro e fechado determinou seu afastamento diante das maiores revoluções dos tempos modernos, a Revolução Industrial, a Francesa, a Comunista, a Tecnológica. O caráter autoritário do governo e a tênue ligação entre Estado e Igreja são características comuns ao passado português. Dessa forma, rejeitando os movimentos revolucionários do mundo exterior, a sociedade portuguesa perpetuava as estruturas e privilégios de geração em geração, isolando-se, conseqüentemente, da influência ideológica internacional.

O governo republicano (1910-1926), anterior ao regime salazarista, encontrava-se dividido por diversas facções. Assim, o clima de divergência entre os que apoiavam o partido republicano crescia à medida que o programa do governo provisório estabelecia novas regras para o *modo de vida portuguesa*. Entre as mudanças se destacavam a separação entre a Igreja e o Estado. Contra esse posicionamento, por meio da censura e da repressão, surge “um sistema nacionalista de ideias, baseado em princípios religiosos e numa glorificada interpretação incorreta da história” (FIGUEIREDO, 1976, p. 37).

De acordo com Maxwell (2006), após a vigência do governo republicano, iniciado em 1910, agravaram-se as divisões políticas e os prejuízos públicos, bem como os sucessivos e frequentes novos governos, constituindo, assim, fatores importantes para o fim da República em 1926: “líderes militares portugueses decidiram que o experimento republicano deveria ser substituído por uma ditadura” (MAXWELL, 2006, p. 34).

Em 1930, Antônio de Oliveira Salazar, o “obscuro professor de economia” assume o poder absoluto, primeiramente como ministro das finanças e logo após como presidente do conselho dos ministros (MAXWELL, 2006, p. 34). Importante destacar que o Salazarismo se consolidou num período no qual grande parte do continente europeu vivenciava a censura e repressão, visto que a Itália, Alemanha e a Espanha sofriam com o autoritarismo de figuras como Mussolini, Hitler e Franco, respectivamente. O pensamento fascista determinava, a partir de então, o modo de vida dos portugueses, que, como Sophia, precisavam se unir para enfrentar a traumática situação do país.

Nesse contexto autoritário, a postura política de Sophia evidenciava, além da recusa ao regime fascista, uma atuação social intensa. Para a historiadora Eloisa Aragão, em tese recente dedicada à atuação política de Sophia, *Militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974)* (2017), a poeta já era muito atuante no Centro Nacional de Cultura

(1945), subsidiando inclusive a realização dos encontros políticos, que geralmente ocorriam de maneira clandestina. A participação no movimento dos Católicos Progressistas, no qual a escritora participou enfaticamente na campanha política de Humberto Delgado à Presidência da República em 1958, abriu caminho para uma tomada de consciência contra a censura fascista (ARAGÃO, 2017, p. 39). A partir desses acontecimentos, Sophia se empenhou na resistência ao estado repressivo em que se encontravam os intelectuais e escritores que através de seu ofício faziam frente ao regime:

Sophia de Mello abrigou a partir de 1960 muitos expoentes da cultura, como escritores, jornalistas, professores que tinham sido banidos de seu ofício. Foi admirável também a acolhida que deu no Centro Nacional de Cultura aos amigos da literatura, que não tinham mais local para suas reuniões, uma vez que em maio de 1965 a Sociedade Portuguesa de Escritores (fundada em 1956) foi invadida e destruída por forças da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), cuja justificativa vinda das medidas ditatoriais se devia ao fato de terem cometido um crime contra a segurança do Estado, ao terem atribuído o Grande Prêmio de Novelística ao livro de contos Luanda, de Luandino Vieira, quando o escritor estava a cumprir pena de prisão em Angola. (ARAGÃO, 2017, p. 6)

De acordo com Aragão, o ano de 1965 demarcou um período de extrema violência e desassossego, no qual a censura imposta pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) ameaçava estudantes, ativistas, escritores, inclusive foram registrados muitos desaparecimentos de pessoas engajadas politicamente contra o regime. Vivenciando esse período de permanente vigilância, a autora escreve seus poemas, motivada por um desejo intenso de transformação social e política. Seu posicionamento crítico diante das questões sociais de seu país a direcionaram para a escolha de duas temáticas centrais em sua poesia: os espaços da *casa* e da *cidade* os quais, quando presentes em sua obra, apontam para os afetos que movem sua construção poética.

Dentro desse contexto, interessa-nos pensar a poesia de Sophia sob três aspectos: a afetividade por trás do engajamento político, a potência afetiva na produção das imagens espaciais *casa* e *cidade* e a convergência utópica, espacial, poética e política idealizados pela escritora.

### 1.1 AFETOS, ATENÇÃO, PRESENÇA NA POESIA DE SOPHIA

No projeto poético de Sophia, os afetos constituem fonte importante de sua construção lírica, sem os quais não seria possível estabelecer uma relação justa entre o *ser* e o *mundo*. Por isso, para tratarmos sobre a temática dos afetos, recorreremos aos conceitos dos filósofos Baruch Spinoza (2009) e Gilles Deleuze (2002), bem como a autores que participaram da

*virada afetiva* no século XXI. A fim de embasar nossa reflexão, recorreremos ainda aos postulados teóricos da *atenção* e *presença* na obra de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), pois são noções que ajudam a perceber a maneira como a poeta compreende o exercício poético.

Por afetos, compreende Spinoza: “São as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2009, p. 98). Os afetos, quando pensados numa perspectiva variacional, referem-se à capacidade dos corpos de estabelecer relações de composição e agenciamentos com outros corpos e com o universo, no qual habitamos e nos relacionamos. Esse processo não se dá sem transformações, uma vez que vivenciando a experiência, afetando e sendo afetado, o sujeito já não é mais o mesmo: “De tudo quanto vejo me acrescento”, escreve Sophia (ANDRESEN, 2015, p. 575). Através do contato visual com as coisas e os elementos, por exemplo, Sophia intensifica a sua potência em agir e, conseqüentemente, sua alegria em viver, e isso ocorre devido à natureza transitiva dos afetos. À medida que experienciamos nossos encontros com o mundo, somos potencialmente modificados, seja pelo aumento da potência que nos alegra, ou pela diminuição de uma potência que nos entristece.

Essa dinâmica dos afetos e de seus respectivos encontros se dá de forma específica e a cada indivíduo, como nos esclarece Deleuze (2002):

Nunca, pois, um animal, uma coisa é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo. (DELEUZE, 2002, p. 130)

Assim nos constituímos enquanto pessoa no mundo a partir das relações que construímos com o universo, relações essas que são personalíssimas, já que cada um interage de modo diferente com as coisas.

Em “Arte Poética II”, discurso em agradecimento ao premiado *Livro sexto* (1962), Sophia torna ainda mais evidente o caráter relacional e afetivo de sua escrita: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação do real, o meu encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Vê-se então que “conviver com as coisas” e vivenciar o real é o sentido próprio de seu estatuto poético, que apenas se concretizará nas relações afetivas. Portanto, ao tratarmos de conceitos como *afeto*, *presença* e *atenção*, é importante destacarmos a centralidade destinada ao *corpo* e aos desdobramentos de suas relações com o mundo.

Considerada uma das maiores referências quando se trata das teorias sobre os afetos, o filósofo holandês Baruch Spinoza é tema do livro *Espinosa: Filosofia prática* (2002), de Gilles Deleuze, outro grande filósofo e estudioso dos afetos. Seguindo os passos do mestre, Deleuze nos convida a refletir sobre questionamentos propostos pelo autor de *Ética* (1677), quando este afirma com veemência: “Não sabemos o que pode o corpo” (SPINOZA apud DELEUZE, 2002, p. 23). Para Deleuze, a questão mais relevante é: que quer dizer então Spinoza quando nos convida a tomar o corpo como modelo?

Na contramão do que propõe Descartes – sobre a regra da relação inversa do *Tratado das paixões*, isto é: a ideia de que quando age o corpo, padece a alma –, na *Ética* de Spinoza, o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é, por sua vez, necessariamente paixão na alma. Nenhuma preeminência de uma série sobre a outra (DELEUZE, 2002, p. 24).

O corpo, por sua vez, segue uma dinâmica afetiva, que, para Deleuze, em sua leitura de Spinoza, resume-se a uma ordem de composição e decomposição de relações:

Quando um corpo *encontra* outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes [...]. Mas nós como somos seres conscientes, recolhemos apenas os *efeitos* dessas composições e decomposições: sentimos alegria quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe; quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência. (DELEUZE, 2002, p. 25, grifos do autor)

Deleuze nos esclarece que, na ordem de nosso conhecimento e de nossa consciência, nada sabemos sobre as relações do corpo com ele mesmo, mas apenas suas causas sobre outros. Para compreendermos melhor do que é capaz o corpo e sua dinâmica na produção dos afetos, o filósofo nos apresenta a definição de corpo a partir da perspectiva de Spinoza:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menos que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. (DELEUZE, 2002, p. 128)

Seguindo Spinoza, Deleuze reflete sobre as possíveis mudanças epistemológicas que ocorreriam a partir de uma definição do corpo e do pensamento que priorizassem seu poder de afetar e ser afetado. Nessa seara, não se tem pleno conhecimento, não se sabe por antecipação o que pode um corpo “no bom como no mau”, o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, no agenciamento, numa combinação (2002, p. 130).

Diante da visão espinoziana sobre os afetos, é possível dizer que eles emergem a partir dos encontros bons ou maus, aqueles que respectivamente, aumentam ou diminuem a nossa potência em agir. Seguindo essa lógica, o filósofo holandês rompe com uma longa tradição dos estudos humanos, no qual a mente, detentora de um estatuto superior, controlava as ações do corpo. Para Spinoza, os afetos resultam de uma relação dinâmica e igualitária entre corpo e mente, ou seja, ambos exercem, simultaneamente, poderes, um sobre o outro, e quanto maior o poder de um corpo em ser afetado, proporcionalmente será o seu poder de ação.

Essa concepção afetiva na qual o corpo e a mente atuam de forma simultânea foi revisitada por diversos estudiosos contemporâneos, cujo movimento se chama “virada afetiva”<sup>2</sup>, assim como outros que ocorreram no século XX, intitulados por “viradas”: “virada linguística”, “cultural” etc. Segundo Lara e Dominguez, em seu artigo *El giro afectivo* (2013), o fenômeno da virada afetiva se divide entre a emocionalização da vida pública e uma tentativa em reconfigurar a produção do conhecimento. Nesse sentido, a “virada afetiva” representou essa tomada de consciência, pois o *afeto* passa a ser compreendido em toda sua complexidade, uma vez que esses autores buscam mapear um campo teórico sobre afetos e o impacto dessa nova forma de pensar as relações sociais. Essa tendência afetiva relaciona emoção e afeto a fim de diferenciá-los, sendo a emoção mais um desdobramento dos afetos, já que esse constitui uma força mais profunda e impessoal.

Entre os autores mais destacados na “virada afetiva”, estão os que seguem na esteira de Spinoza e Deleuze, a exemplo de Michael Hardt. Em textos como “Para que servem os afetos” (2007), apresenta sua visão do conceito de afeto como um *continuum* entre ações e paixões, aumentando assim a receptividade e autonomia do sujeito. Já a americana Patrícia Clough e o canadense Brian Massumi definem o afeto como a capacidade do corpo em afetar e ser afetado por “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (CLOUGH, 2010, p. 207, tradução minha)<sup>3</sup>. Nesse sentido, a emoção estaria associada ao sentir como expressão consciente dos sentimentos, já que o afeto seria um “fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo” (MASSUMI, 1998, p. 61).

---

<sup>2</sup> Conforme Michael Hardt, em “Para que servem os afetos”, “assim como as outras “viradas” ocorridas em campos acadêmicos diversos nas últimas décadas – a virada linguística, a virada cultural, e assim por diante –, a virada afetiva consolida e estende alguns dos caminhos mais promissores da pesquisa na atualidade. Especificamente, os dois principais precursores da virada afetiva nos trabalhos acadêmicos nos Estados Unidos são o enfoque no corpo, mais extensivamente desenvolvido pela teoria feminista; e a exploração das emoções, predominantemente conduzida pela teoria queer i. Assim como as demais, a virada afetiva, enquanto estende linhas de pesquisas já consolidadas, também abre possibilidades de estudos inusitadas, lançando luzes imprevistas sobre trabalhos anteriores indicando novas perspectivas de abordagens políticas. Penso ser útil, então, aproveitar a oportunidade deste prefácio para refletir brevemente sobre a utilidade dos afetos” (2015, p.1)

<sup>3</sup> “pre-individual bodily forces augmenting or diminishing a body’s capacity to act” that point to a “dynamism immanent to bodily matter and matter generally” (2010, p. 207).

É possível identificar como esses conceitos, sob o crivo dos afetos, atingem diversos campos do conhecimento, inclusive os meios de ação e envolvimento com a sociedade, pois em diversos momentos Sophia correlaciona seu fazer poético ao engajamento social e a sua representação política, de acordo com o exposto em *Arte poética III*:

Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. (ANDRESEN, 2015, p. 895)

Essa busca por justiça e o olhar atento para a realidade sugerem uma postura afetiva que pode ser identificada no poema “Esta Gente”, do livro *Geografia* (1967):

Esta gente cujo rosto  
Às vezes luminoso  
E outras vezes tosco  
Ora me lembra escravos  
Ora me lembra reis

Faz renascer meu gosto  
De luta e de combate  
Contra o abutre e a cobra  
O porco e o milhafre

Pois a gente que tem  
O rosto desenhado  
Por paciência e fome  
É a gente em quem  
Um país ocupado  
Escreve o seu nome

E em frente desta gente  
Ignorada e pisada  
Como a pedra do chão  
E mais do que a pedra  
Humilhada e calcada

Meu canto se renova  
E recomeço a busca  
De um país liberto  
De uma vida limpa  
E de um tempo justo.

(ANDRESEN, 2015, p. 508)

O discurso poético de Sophia é impregnado pelas sensações e percepções de um período marcado por atrocidades de todas as formas e “rostos”, e esses são afetos compartilhados por todas as pessoas que vivenciaram os horrores do período ditatorial.

A poeta lançou um olhar afetivo ao abordar nesse poema a condição social daqueles “cujo rosto, ora pareciam escravos, ora reis”, pessoas que, além de ter sua liberdade cassada,

sofriam com a miséria e a fome. Na sexta estrofe, os indivíduos são comparados ao chão da cidade, “Ignorada e pisada como a pedra do chão”, demonstrando, assim, a dificuldade enfrentada por aqueles que habitam os centros urbanos e sofrem diariamente as humilhações e privações de um governo injusto.

A denúncia constante por meio das imagens do “abutre”, da “cobra”, “porco” e do “milhafre” surge simbolizando a figura do ditador Antônio de Oliveira Salazar e a imposição de forças violentas. Essa associação também pode ser vista no texto “O velho abutre”, do *Livro Sexto* (1962): “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, 2015, p. 489).

Retornando ao poema “Esta gente”, o sujeito poético demonstra a presença dos afetos diante de acontecimentos contraditórios, o que sugere uma potência do agir frente à degradação humana. O afetar-se diante dos rostos de fome “faz renascer meu gosto de luta e combate”. Mesmo diante de uma situação conflituosa e traumática, a poeta vê-se, com alegria, visto que alegria é potência em agir, em lutar por aqueles que estão oprimidos, a falar por aqueles que não conseguem. Com efeito, essa postura ética ultrapassa o seu fazer poético, uma vez que Sophia tornou-se uma figura engajada politicamente. Os últimos versos do poema revelam o projeto dessa poesia, uma busca incessante por justiça e igualdade de direitos. Ainda em seu estudo *Espinosa: filosofia prática*, Deleuze explica sobre essa possível variação afetiva diante dos acontecimentos:

[...] A passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto ou sentimento de alegria; a passagem a uma menor perfeição ou a diminuição da potência de agir, tristeza. É assim que a potência de agir varia em função das causas exteriores, para um mesmo poder ser afetado. (DELEUZE, 2002, p. 57)

À medida que nos alegamos quando os bons encontros nos aumentam a potência, igualmente nos entristecemos, quando após um mau encontro somos diminuídos. Segundo Spinoza, esse mesmo processo se repete quando determinados encontros nos lançam a sensações de medo, insegurança, repressão, decepção. Em Sophia, a consciência dessa dinâmica fica evidente em “Arte poética III”: “Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma.” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Percebe-se na obra poética de Sophia, através do modo afetivo como se relaciona com a criação poética, que essa característica imprimiu em sua poesia uma espécie de *antena*, que para além da observação, consegue enxergar a natureza das coisas, numa atenção constante às



demandas sociais, culturais e políticas dos espaços público e privado. Quando, no segundo verso de “Poema”, do livro *Geografia* (1967), o seu lirismo poético diz: “O meu interior é uma atenção voltada para fora”, a escritora demonstra o compromisso ético e relacional de uma poesia atenta, em permanente estado de abertura:

A minha vida é o mar o Abril a rua  
 O meu interior é uma atenção voltada para fora  
 O meu viver escuta  
 A frase que de coisa em coisa silabada  
 Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro  
 Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações  
 Olho e confronto  
 E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar  
 São minha biografia e são meu rosto

Por isso não me peçam cartão de identidade  
 Pois nenhum outro senão o mundo tenho  
 Não me peçam opiniões nem entrevistas  
 Não me perguntem datas nem moradas  
 De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente  
 Cada dia preparada

(ANDRESEN, 2015, p. 575)

Ao dizer que seu “interior é uma atenção voltada para fora”, o sujeito poético revela a passagem de uma poesia confessional e intimista, comum aos poetas que faziam parte da *Revista Presença*, na década de 1930, a um fazer poético fundamentado no âmbito da realidade e da experiência. Por esse viés, a poeta não se recluso ao espaço subjetivo, mas, ao contrário, alarga-se à objetividade do olhar. Há um convite no “Poema” para que todos os sentidos sejam direcionados ao espaço exterior: a voz lírica “olha”, “escuta” e “confronta” o mundo como quem capta a substância “real” das coisas, sendo necessário escutar com atenção, livre de métodos, pois “nu é o pensamento”. Na quarta estrofe, os elementos da natureza contam a história de Sophia e compõem sua própria face “A terra o sol o vento o mar/São minha biografia e são meu rosto”, isso implica dizer que a autora relaciona o trabalho poético à capacidade do poeta de relacionar-se, de forma ética, sem a qual não seria possível estabelecer uma relação justa entre o *ser* e o *universo*.

Em citação presente no *Livro Sexto* (1977), a poeta revela ao leitor dois princípios basilares de sua obra: “O poema habitará/o espaço mais concreto e mais atento” (2015, p.

457). Nesse sentido, a atenção é um elemento importante para se pensar a poética de Sophia. Por isso, pretendemos agora direcionar o olhar deste trabalho para a perspectiva do teórico Hans Ulrich Gumbrecht, um dos principais autores que tratam do tema *atenção* sob o ponto de vista poético.

Em *Serenidade, presença e poesia* (2016), Gumbrecht expõe seus diálogos com a doutoranda Lucy Alford, cuja tese versava sobre a hipótese de que a *atenção* é mais que um requisito natural para a apreciação de poesia: “Poesia” e “atenção”, desse ponto de vista, são não apenas mutuamente dependentes, mas, por assim dizer, coextensivos, mais do que subordinados um ao outro (GUMBRECHT, 2016, p. 84). Para Gumbrecht, na pesquisa de Alford, a relação de inseparabilidade entre *atenção* e *poesia* é estritamente fenomenológica, pois ele aponta que a pesquisadora se concentra, principalmente, nas formas de comportamento que podem ser “observadas na mente do escritor ou do leitor (e, em certo grau, também no corpo do escritor e do leitor)” (GUMBRECHT, 2016, p. 84). Dessa forma, o autor destaca alguns pontos importantes em torno do conceito de *atenção*:

“Atenção” significa, primeiramente, uma abertura da mente para o mundo [...]. Em segundo lugar, ela opta pela possibilidade de se concentrar na atenção independentemente ou anteriormente ao aparecimento dos objetos de atenção. (GUMBRECHT, 2016, p. 85-86)

Segundo a doutoranda, é possível ao sujeito, em estado de atenção poética, abrir-se ao mundo, à sua realidade específica, antes desse encontro transformar-se em “objetos intencionais”, ou seja, conhecimento. Esse breve preâmbulo do conceito de *atenção* torna-se relevante para introduzirmos a noção de *presença* a partir do pensamento gumbrechtiano.

Interessa a este estudo a concepção de *presença* que diz: “a produção de presença aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Enquanto modo humano de “ser” e “estar” no mundo, a expressão *produção de presença* traz “para adiante, um objeto no espaço”; na concepção de Gumbrecht, a presença se realiza através do corpo, eixo central da relação entre ser e espaço, por meio de intensidades que nos conectam com outros corpos e com o universo na poesia de Sophia, essa questão está intrinsecamente relacionada a questões corporais e espaciais. “No poema”, texto poético de *Livro Sexto* (1962), entre os elementos da natureza e as coisas concretas, os versos emergem, tornam-se presença:

Transferir o quadro o muro a brisa  
A flor o copo o brilho da madeira

E a fria e virgem liquidez da água  
 Para o mundo do poema limpo e rigoroso  
 Preservar de decadência morte e ruína  
 O instante real de aparição e surpresa  
 Guardar num mundo claro  
 O gesto claro da mão tocando a mesa.

(ANDRESEN, 2015, p. 453)

Aqui, é preciso preservar “o instante real da aparição”, esse deslumbramento do olhar fenomenológico, transferir para o poema o que apenas o poeta, em estado de atenção, é capaz de ouvir. A mão do poeta presentifica o real em “O gesto claro da mão tocando a mesa”. Retomando o que foi mencionado anteriormente, o poeta confunde-se ao poema, bem como seu corpo une-se à mesa. A partir do momento em que Sophia nomeia o “quadro”, o “muro”, esses elementos presentificam-se, tornam-se concretos no poema. Em entrevista a Eduardo Lourenço, Sophia demonstra compartilhar dos mesmos preceitos teóricos que unem poesia, *atenção* e *presença*, visto que, de acordo com a escritora, antes de se tornar conhecimento, a poesia resulta do encontro com o real:

A poesia é a relação do homem com a poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência. Esta relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento. [...]

A atitude de um homem de ciência perante a realidade é igual à atitude de um anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a realidade é igual à atitude do amante perante o corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde.

A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo encontro nasce necessariamente conhecimento. [...]. (ANDRESEN, 1960, p. 53)

Depreendemos do testemunho da autora, que, de sua escrita, ergue-se uma poesia relacional, não apenas reveladora de opostos, mas aquela que promove a presença dual e ao mesmo tempo convergente: “corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde”. Quando se expressa através da fenomenologia do olhar, em detrimento do cientificismo, a poeta revela-se movida pelos encontros.

Dentre os principais objetivos da teoria de Gumbrecht está o questionamento acerca dos métodos hegemônicos de interpretação nas ciências humanas. Com efeito, a noção de *presença* ergue-se contra o esquecimento da materialidade na mediação do nosso relacionamento com as coisas. No livro *Produção de presença* (2010), o autor aponta para a possibilidade em redinamizar a forma como nos relacionamos com fenômenos culturais, para tal propósito, o filósofo lança mão de uma possível saída para essa discrepância: uma experiência estética que compartilhe “efeitos de presença e efeitos de sentido”.

(GUMBRECHT, 2010, p. 40). Dessa forma, enquanto dispositivo de presentificação do real, a obra poética de Sophia se projeta para a comunhão entre sujeito e cosmos, possibilitando, simultaneamente, uma oscilação entre encontro e conhecimento.

Segundo Gumbrecht, é na relação com os espaços, onde as coisas são presentificadas, que a tangibilidade dos corpos nos afetam e da mesma forma são afetados. Assim, para compreendermos melhor a construção poética de Sophia, é necessário perceber que as noções de *presença* e *atenção* se ligam uma à outra, em consequência da materialidade linguística que é inerente à poesia, Gumbrecht a elege o exemplo mais apropriado para fundamentar a sua proposta: “nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe” (GUMBRECHT, 2010, p. 40). Aqui, a poesia é por excelência o espaço através do qual a *presença* resiste, pois os efeitos provocados pela poesia, sensações e intensidades que despertam nos corpos humanos, fogem de uma interpretação imediata.

Essa discussão poética pode ser encontrada no livro intitulado *Poesia e escolhas afetivas*, no qual a crítica Luciana di Leone (2014) recorre ao escritor Silviano Santiago para refletir acerca do caráter transitivo da linguagem poética: “contínua travessia para o outro” (SANTIAGO apud DI LEONE, 2014, p. 16). Ao afirmar esse estado de abertura e continuidade, ambos os autores, di Leone e Santiago, contrapõem-se a uma longa tradição na qual a poesia mantém-se separada do mundo, “constituindo-se como um espaço fechado que conserva um sentido e uma plenitude perdidos” (DI LEONE, 2014, p.16). A visão formalista da arte não reconhece a poesia como um campo relacional e dinâmico, longe disso, a reserva a um estatuto autônomo e indiferente à experiência oriunda das vivências humanas. Segundo di Leone:

Ao entender a linguagem poética como transitiva, Santiago reparte as responsabilidades: o poema é então entendido como um texto que solicita do leitor que propicie o desdobramento da significação, evitando a “morte” ou “esclarecimento” da linguagem que se produz ao procurar uma linguagem fechada, certa, verdadeira e final do que nela está escrito. (2014, p. 16)

A partir desse entendimento de poesia como um espaço de transitividade, a compreensão do encontro entre o “homem e as coisas” em sua qualidade poética e política, aponta para uma relação privilegiada de abertura ao outro, o que permite ao corpo humano afetar e ser afetado, numa série de experiências imprevisíveis e potencialmente transformadoras. Para um melhor desdobramento das noções vistas neste subcapítulo, consideramos que os afetos, na poética de Sophia, são o *leitmotiv* na construção das imagens

espaciais *casa* e *cidade*, espaços que serão analisados nas próximas seções deste trabalho. Este capítulo em especial busca o aprofundamento em torno das relações afetivas, com ênfase no espaço da casa.

## 1.2 CASA: PRIMEIRO UNIVERSO

Ao adentrarmos as *casas* de Sophia, percebemos que a nossa experiência enquanto leitores é tomada, de súbito, por uma sensação de correspondência, visto que somos capazes de tocar as paredes e, do mesmo modo, sermos abraçados por elas. Através desse constructo poético, que, além de nos remeter a objetos reais, são construções da linguagem, vemo-nos transportados pelo devaneio de uma memória muito antiga das casas nas quais habitamos:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. (ANDRESEN, 2015, p. 893)

No discurso acima, intitulado “Arte Poética III”, Sophia apresenta o quarto como sendo a memória mais antiga. Essa lembrança dá-se, em grande parte, pela natureza desse espaço, que nos remete ao devaneio. Segundo Gaston Bachelard: “Mais que um centro de moradia, a casa é um centro de sonhos”. Para o filósofo, espaços como a casa, o quarto, o sótão são particularmente lugares de um devaneio “interminável”, onde apenas o constructo poético é capaz de realizar. (1993, p. 34).

A imagem da habitação na poesia de Sophia concentra um símbolo de vida, que a torna emblematicamente a poeta dos espaços, não sendo por mera coincidência que estudiosos e leitores são impelidos a relacioná-la com a imagem da casa. Seja em virtude da repetição incessante do ambiente, seja pelas próprias declarações da poeta, a importância e centralidade desse espaço são confirmadas por Sophia em entrevista ao crítico literário Eduardo Prado Coelho:

Tenho muita memória visual e lembro-me sempre das casas, quarto por quarto, móvel por móvel e lembro-me de muitas casas que desapareceram da minha vida, como por exemplo, a casa dos meus avós que foi leiloada, vendida, as coisas dispersas... Eu penso que há em todo o homem, em todo o poeta, uma tentativa para conservar uma eternidade que está latente nas coisas, porque no fundo, todos nós amamos as coisas sob um olhar de eternidade mesmo que depois vejamos as coisas desfazerem-se... Eu tento “representar”, quer dizer, “voltar a tornar presentes”, as coisas de que gostei e é isso o que se passa com as casas: quero que a memória delas não vá a deriva, não se perca. E há, por exemplo, uma casa em que eu morei que aparece na “Menina do mar”, e aparece logo num poema do meu primeiro livro “Casa Branca em frente ao Mar Enorme”. É uma casa em que eu vivi na minha infância, uma casa muito pequenina na duna (deve ter sido em tempos uma casa de

pescadores) e que era uma casa que eu adorava a tal ponto que, mais tarde, no meu último livro de contos, aparece um conto que se chama “A Casa Branca”, que é só a descrição dessa casa, quarto por quarto, começando numa ponta e acabando na outra. (ANDRESEN, 1980, p. 60-61)

Além de poeta, Sophia também escrevia contos, traduções, histórias infantis, entre outros textos. Ao dedicar um conto à memória da “Casa branca”, a autora expressa atenção especial a uma das casas onde viveu os primeiros anos da infância, pois, mesmo sendo uma casa pequenina e aparentemente simples, o valor da habitação sobrepõe-se aos aspectos físicos de sua arquitetura: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (BACHELARD, 1993, p. 19). Percebemos que, para Sophia, a casa branca é presentificada no afã de que sua memória não se perca no tempo, além de alimentar os sonhos do habitante, é um espaço vivido e, portanto, afetivo. Através da poesia, a escritora revisita os primeiros espaços que fizeram parte de sua vida, a exemplo da casa de infância, bem como transita por um devaneio mítico através do qual estabelece uma nova aliança com anjos e com deuses:

No espaço interior da casa, a poeta, livre das ameaças do exterior, revive as possibilidades de um regresso mítico às origens e à totalidade primordial dos arquétipos, através da prodigiosa memória da infância e do cosmos de que é dotada. (PEREIRA, 2003, p. 92)

Essa relação mítica fica ainda mais evidente no poema “Habitação”:

Muito antes do chalet  
 Antes do prédio  
 Antes mesmo da antiga  
 Casa bela e grave  
 Antes de solares palácios e castelos  
 No princípio  
 A casa foi sagrada –  
 Isto é habitada  
 Não só por homens e por vivos  
 Mas também pelos mortos e por deuses

Isso depois foi saqueado  
 Tudo foi reordenado e dividido  
 Caminhamos no trilho  
 De elaboradas percás  
 Porém a poesia permanece  
 Como se a divisão não tivesse acontecido  
 Permanece mesmo muito depois de varrido  
 O sussurro de tílias junto à casa de infância

(ANDRESEN, 2015, p. 785)

A casa antiga, o prédio, o chalet, são vistos como construções arquitetônicas, modulações de uma mesma função, que para o sujeito poético é indispensável à sobrevivência

humana: a função de habitar. Uma casa é reconhecida como um lar, através das experiências vividas, quando os habitantes deixam suas marcas, seus retratos, cores e aspectos, enfim, sua *cara*. Nesse sentido, a casa é uma metáfora viva das experiências humanas, o princípio, primeiro universo do ser: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 2003, p. 24).

Vale destacar que, pelo valor da habitação, a casa era sagrada, na qual seres humanos e deuses conviviam igualmente, em um tempo anterior a todas as outras edificações, no entanto, “Isso depois foi saqueado”. Quando o sujeito poético expressa sua impotência diante do momento vivido, “Caminhamos no trilho/de elaboradas percas”, deixa entrever um momento de extrema insegurança para a sociedade portuguesa, uma vez que os lusitanos experienciavam a mais longa ditadura de todos os tempo. Foram quase 50 anos de silêncio e repressão, aqui metaforicamente presentificados na imagem de uma “divisão”.

Conforme Carlos Ceia, “a visão de Sophia é tridimensional” (1998, p. 129). Nesse ponto de vista, o estudioso português quer dizer que, na obra da autora, o tempo funcionaria como uma espécie de metáfora do período político, assim o tempo da divisão dependia de uma linguagem compartilhada por todos os escritores portugueses que escrevem antes do 25 de Abril, uma vez que esses códigos se referiam ao Regime Fascista, não sendo possível nomeá-lo diretamente. Ainda segundo Ceia, Sophia acredita que, se o tempo está dividido, tal deve-se à ação opressora do regime “Esta dimensão do tempo é facilmente entendida como parte da duração cosmológica conhecida por tempo histórico” (CEIA, 1998, p. 129-130). O sujeito poético finaliza o poema afirmando a sua resistência poética, pois, mesmo diante da divisão e do caos, mantém-se a poesia, bem como o “sussurro de tílias” através da memória da casa de infância.

### 1.3 MORADAS AFETIVAS: “E ENTRO NA TUA CASA E ÉS MEU ABRIGO”

Querida Maria – Subitamente o fino  
 Deste o primeiro frio misturado  
 Com um sabor de lenha e de maçã  
 Algo recorda: tacteio na memória  
 Procurando o onde o quando o quem  
 E a tua casa reabre de repente as suas portas  
 E caminho nos quartos entre  
 Os raios da luz e o cismar das penumbras  
 E vens ao meu encontro e és meu abrigo  
 Pranto e saudade em cada gesto irrompem

Mas a irreversível alegria do ter sido  
 Não deixará jamais de estar comigo  
 E há um sabor de lenha e de maçã  
 E o tempo é jovem próximo e amigo  
 E rimos juntas neste dia antigo  
 E entro na tua casa e és meu abrigo

(ANDRESEN, 2015, p. 804)

O frio, o sabor de lenha, a maçã, os raios de luz e penumbra, os quartos e os afetos de alegria e amizade são lembranças presentes no poema de Sophia “Carta a Maria do Carvalho Alvito”, escrito em novembro de 1986. O sentimento que acomete a nós, leitores, emana, em especial, das sensações que perpassam as memórias do sujeito poético, o que faz com que essas imagens evoquem no leitor uma nostalgia pessoal das casas habitadas. Algo que pode ser correlacionado com o que Bachelard afirma em seu livro *Poética do espaço* (2003):

Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da infância imóvel, imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver as lembranças de proteção. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças de casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiramente historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida. (BACHELARD, 2000, p. 26)

É a pensar sobre a força significativa desse devaneio, que nos propomos a refletir essa relação entre a *casa* e a memória dos afetos presentes em Sophia, uma vez que “a busca da memória é seu impulso de criação” (PEREIRA, 2003, p. 74). Percebe-se que, nesse poema, a casa enquanto espaço habitado se estabelece como uma metáfora viva dos afetos, seja pela possibilidade de permanência e unidade do tempo, seja pelas mudanças que se apresentam em suas imagens e formulações.

Na obra poética da autora, os afetos da amizade são relacionados de diversas formas à imagem da habitação. No poema em homenagem à amiga Maria Carvalho, a casa é o próprio afeto da amizade: “E vens ao meu encontro e és meu abrigo”. Essa relação dá-se pela alegria com que as lembranças conduzem o sujeito poético ao espaço que outrora proviam abrigo e proteção. Ao adentrar a casa-amizade, através da memória, o sujeito poético abandona os maus encontros, relações opressivas, depressão, passividade, para se religar ao aumento de sua potência, ou seja, a alegria da poeta em viver e estabelecer encontros reais. Com o poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), o encontro aconteceu desde os tempos da juventude,



e sua poesia faz parte das lembranças compartilhadas em família, vejamos no poema “Manuel Bandeira” do livro *Geografia* (1967):

Este poeta está  
Do outro lado do mar  
Mas reconheço a sua voz há muitos anos  
E digo ao silêncio os seus versos devagar

Relembrando  
O antigo jovem tempo quando  
Pelos sombrios corredores da casa antiga  
Nas solenes penumbras do silêncio  
Eu recitava  
“As três mulheres do sabonete Araxá”  
E minha vó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó  
Quando em manhãs intactas e perdidas  
No quarto já então pleno de futura  
Saudade  
Eu lia  
A canção do “trem de ferro”  
E o “poema do beco”

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

(ANDRESEN, 2015, p. 564-565)

Podemos observar, na segunda estrofe, que prevalecem as recordações da casa nos primeiros versos: “Pelos sombrios corredores da casa antiga/Nas solenes penumbras do silêncio/Eu recitava”. No espaço do quarto, concentra-se a memória da avó e os afetos do momento vivido: “No quarto já então pleno de futura/Saudade”. O poema e o silêncio da casa favorecem o encontro entre Sophia e sua avó, pois ambas estão atentas e “espantadas” com a poesia morosa e visível do poeta: “Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro/E foram parte do tempo respirado. Ao se referir aos poemas “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Trem de ferro” e “Poema do beco”, a autora demonstra ser uma leitora atenta à poesia modernista escrita por Bandeira, um de seus maiores expoentes no Brasil.

Compreendemos, desse modo, que a relação entre Sophia e o poeta brasileiro excede o sentimento de admiração poética, pois a escritora nutria uma forte amizade pelo escritor pernambucano e por grandes nomes da poesia brasileira, entre eles, o também poeta natural de Pernambuco, João Cabral de Melo Neto, a quem dedicou dois poemas: “A palavra faca”, do livro *Geografia* (1967), e “Dedicatória da segunda edição do ‘cristo cigano’ a João Cabral de Melo Neto”, de *Ilhas* (1989). Também João Cabral dedicou-lhe, além dos poemas “Elogio de Usina” e “Sophia de Melo Breyner Andresen”, trechos do poema “Auto do Frade”, referindo-se a justeza de sua poética. De acordo com a filha de Sophia, Maria Andresen Sousa Tavares, a relação da poeta com o escritor vai para além de um grande encontro poético:

João Cabral foi um grande amigo de toda vida. Continuaram a se encontrar em Lisboa e no Porto. Não sei se João Cabral se encontrava no Brasil por altura da primeira e exaltada viagem de Sophia aquele país, entre maio e junho de 1966, onde também conheceu Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade [...] e tantos outros. (TAVARES, 2015, p. 33)

No poema “Casas”, do livro *Ilhas* (1987), os afetos surgem de um outro encontro não menos poético e um pouco mais político entre Sophia e uma voz amiga, a poeta portuguesa Luiza Neto Jorge (1939-1989):

à Luiza Neto Jorge

Casas – casas roucas  
Atentos muros – umbrais medidos e solenes  
Quarto após quarto penumbra sequiosa  
Tectos lentos  
Como no espelho afloram  
Lagos e magia: caminho  
Submerso do possível

A paixão habita seu jogo mais secreto  
Sua trágica e precisa  
Perfeição

(ANDRESEN, 2015, p. 812)

O poema reencena o diálogo entre as casas textuais, as “casas roucas” da poeta Luiza, que, assim como Sophia, utiliza-se da imagem espacial para testemunhar experiências traumáticas, transgredindo e desfazendo os muros de um país subjogado pelo fascismo. Ainda que se destaquem com textos poéticos específicos e, portanto, diversos, ambas as poetisas viveram e escreveram durante o mesmo regime ditatorial.

Além de mulheres escritoras em contexto de exceção, ambas configuram personalidades atuantes contra a ditadura salazarista e a corrupção pós-Revolução dos Cravos. Um encontro que, por assim dizer, ultrapassa as fronteiras do tempo em um breve encontro

com as palavras, para autora, os afetos emanam desse “Breve encontro” que é o poema: “Este é o amor das palavras demoradas/Moradas habitadas/Nelas mora/Em memória e demora/O nosso breve encontro com a vida.” (ANDRESEN, 2015, p. 676). As palavras demoradas são como os relacionamentos duradouros, presentificam os afetos mais potentes nessa poesia, uma vez que, ser poeta, para Sophia, é o próprio sentido da existência: “A poesia era um projeto de vida, uma busca, uma tentativa de encontrar uma relação, a relação verdadeira, de inteira verdade e transparência, com a vida: a salvação.” (ANDRESEN, 1991, p. 10).

Iniciando uma discussão ética sobre os afetos, fundamentada na concepção de Spinoza, em *Literatura e ética*, Diana Klinger esclarece que a noção de afeto interessa justamente porque não equivale a sentimento “tão pouco fundado numa interioridade, mas sim como resultado de uma relação” (2014, p. 81). Para a autora, a noção de afeto excede o vivido, as percepções e os sentimentos “os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir, e ser atingidos entre corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades em afetar” (2014, p. 81).

Refletir sobre a amizade, à guisa do pensamento spinozano, implica pensar também acerca do caráter político dessa relação, uma vez que a amizade potencializa os encontros e vínculos dentro de uma sociedade, resultando em modificações concretas na forma como os indivíduos se relacionam em determinados contextos históricos e sociais. Na poética de Sophia, as relações afetivas direcionam a um comportamento coletivo e individual que se estabelece para além da emoção ou dos sentimentos momentâneos, são ligações profundas que definem as escolhas de um artista diante da vida e de sua obra.

Nessa busca pela inteireza das coisas, Sophia revela ao jornalista José Carlos Vasconcelos a importância da casa em sua relação com a escrita:

Sabe, se quer que lhe diga, do que eu me lembro bem, e para mim é importante, é dos sítios onde escrevi, das situações em que escrevi. Há um poema que diz ‘quando há noite desfolho e trinco as rosas’, isto é absolutamente verdade: eu ia para o jardim da minha avó colher rosas, a minha avó já tinha morrido e era um jardim semiabandonado, colhia camélias no inverno e rosas na primavera. Trazia imensas rosas para casa, havia sempre uma grande jarra cheia delas em frente à janela, no meu quarto. E depois eu desfolhava e comia as rosas, mastigava-as... No fundo era a tentativa de captar qualquer coisa a que só posso chamar a alegria do universo. (ANDRESEN, 1991, p. 10)

Nesse testemunho, nota-se a necessidade de uma verdadeira relação da poeta com o espaço da casa e o instante da escrita. Ao mastigar as rosas para sentir o momento sem mediações, Sophia estabelece uma relação com o jardim, parte fundamental da casa. A presença das rosas e a lembrança da avó são vivências que expressam a verdade do poema.

Em Sophia, esse pensamento é uma ética: “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” (ANDRESEN, 2015, p. 894).

#### 1.4 CASA: “Ó MINHA PÁTRIA E MEU CENTRO”

Como a origem do próprio nome designa, no grego *Oikos* e no latim *Domus*, *casa* traz uma noção de “ambiente habitado” e está intrinsecamente ligada à domesticação. Na poética de Sophia, o arquétipo da casa pode ser entendido como uma metáfora do corpo humano, bem como réplica miniatural do mundo. Segundo Roberto Da Matta, o espaço da casa define tanto “um espaço íntimo e privativo de uma pessoa, por exemplo, seu quarto de dormir, quanto um espaço máximo e absolutamente público” (1997, p. 16). Desse modo, podemos pensar que a *casa* na poética de Sophia, além de expressar o momento pessoal vivido, também acompanha as experiências de uma coletividade.

Durante o período ditatorial português, a imagem da casa corresponde a acontecimentos importantes para a história do país, sobretudo quando relacionado ao regime salazarista. Depois das subseqüentes transformações políticas e sociais que ocorreram com a queda de Salazar, contexto histórico que veremos mais adiante, o imaginário português solicitou uma nova interpretação desse espaço. Ao organizar um conjunto de ensaios, com estudiosos portugueses e brasileiros, intitulado *Escrever a casa portuguesa*, Jorge Fernandes da Silveira traça um panorama que vai desde romances como *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, de 1900, com um mito fundacional do reino português, a escritos pós-Revolução dos Cravos, a exemplo da poética de Sophia sobre o período. Esse estreitamento entre literatura e história, defende Silveira, é para que a casa possa ser percebida como representação textual da sociedade, “como uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-se na terra natal” (SILVEIRA, 1999, p. 14).

Seguindo essa noção de casa como “construção discursiva”, ou seja, produção cultural de um povo, temos refletido sobre a imagem da casa na obra de Sophia a partir do mesmo viés metodológico proposto por Silveira: “a casa deve ser vista como uma interlocução textual entre literário, histórico e mítico, assim, é necessário considerar a produção textual que trabalha nesse ‘estar-entre’ formas de refletir e de inventar” (1999, p. 15). Dessa forma, revisitaremos as casas de Sophia, considerando a aproximação dessas imagens com o período sociopolítico do salazarismo, tendo em vista que sua construção imagética situa-se num

período de transição entre influências literárias e políticas diversas. Das paredes brancas em frente do mar a paredes alicerçadas no fundamento, a *casa* é uma imagem que sofreu e assumiu diversas faces. Contudo, há algo em comum entre todas as versões que compõem a história desse espaço: a vinculação com a pátria.

No poema “País”, é possível vislumbrar essa relação entre a *casa* e Portugal:

No meu país  
 As pequenas cidades intensas  
 Onde o tempo não é dissolvido mas dura  
 E cada instante ressoa nas paredes da esquina  
 E o rosto loiro de Laura aflora na janela desencontrada  
 E o apaixonado de testa obstinada como a de um toiro  
 Em vão a procura onde ela nunca está  
 – É aqui que ao passarmos a nossa garganta se aperta  
 Enquanto um homem alto e magro  
 Baixando a direito o chapéu largo e escuro  
 De cima a baixo se descobre  
 Ao transpor o limiar sagrado da casa

(ANDRESEN, 2015, p. 879)

Nessa construção poética, a imagem da infância divide o poema com o regime ditatorial. É possível notar que, nesse texto, as experiências íntimas se juntam às impressões coletivas, numa tensão suspensa entre a casa e cidade. No verso “E o rosto loiro de Laura aflora na janela desencontrada”, observamos a memória dos tempos de criança na imagem da ama Laura<sup>4</sup>, tão famosa nos relatos e entrevistas de Sophia, inclusive em “Arte Poética II”, quando a autora fala do momento em que aprendeu a recitar poemas. Essa imagem, carregada de afetos alegres, é interrompida pela presença da cidade “– É aqui que ao passarmos a nossa garganta se aperta”. Podemos considerar que o sujeito poético idealiza a casa como um reduto, “um limiar sagrado”, contrastando com o espaço exterior, representado por um tempo dividido, marcado por afetos sombrios e agonizantes.

---

<sup>4</sup> Em entrevista a Maria Armando Passos, datada em 16 de fevereiro de 1982, Sophia relembra a relação com a criada Laura: “Havia em minha casa uma criada, chamada Laura, de quem eu gostava muito. Era uma mulher jovem, loira, muito bonita. A Laura ensinou-me a “Nau Catrineta” porque havia um primo meu mais velho a quem tinham feito aprender um poema para dizer no Natal e ela não quis que eu ficasse atrás... Fui um fenómeno, a recitar a “Nau Catrineta”, toda. Mas há mais encontros, encontros fundamentais com a poesia: a recitação da “Magnífica”, nas noites de trovoadas, por exemplo. Quando éramos um pouco mais velhos, tínhamos uma governanta que nessas noites queimava alecrim, acendia uma vela e rezava. Era um ambiente misto de religião e magia... E de certa forma nessas noites de temporal nasceram muitas coisas. Inclusivamente, uma certa preocupação social e humana ou a minha primeira consciência da dureza da vida dos outros, porque essa governanta dizia: ‘Agora andam os pescadores no mar, vamos rezar para que eles cheguem a terra’” (ANDRESEN, 1982)

A imagem da casa é também, e por diversas vezes, construída para esta função: compreender os processos e as transformações que ocorreram na sociedade portuguesa, uma delas está no poema “Pátria”, do *Livro sexto* (1967):

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 exatidão  
 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  
 Onde 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, 2015, p. 467)

“Ó minha Pátria e meu Centro”. Assim, a voz lírica descreve a nação como quem olha para seu próprio lar, são palavras carregadas de afetos: “E pela limpidez das tão amadas/Palavras sempre ditas com paixão”. Os elementos da primeira estrofe apresentam os contrastes que demonstram a aliança dessa poesia com o real e com a justiça. “Luz perfeita e clara/negro da terra/branco do muro”. O osso rente à pele, prova viva de um longo período de repressão e silenciamento, numa época amordaçada pela censura. Nem mesmo a beleza da noite poderia aplacar o medo “me dói à lua”, ou devolver o que os anos de corrupção e violência roubaram “como um relatório irrecusável”. A presença do exílio encerra o poema como forma de sinalizar o fim de uma pátria. Sophia não sentiu o exílio na pele, mas sofreu por todos os amigos e companheiros que foram expulsos de seu país, a exemplo de Jorge de Sena, amigo de longa data com quem nutriu, à distância, através de correspondências, uma amizade irreparável (1959 a 1978), no poema “Carta(s) a Jorge de Sena”, do livro *Ilhas* (1989), a poeta escreve o seu último adeus:

## I

Não és navegador mas emigrante  
 Legítimo português de novecentos  
 Levaste contigo os teus e levaste  
 Sonhos fúrias trabalhos e saudade;  
 Moraste dia por dia a tua ausência  
 No mais profundo fundo das profundas  
 Cavernas altas onde o estar se esconde

## II

E agora chega a notícia que morreste  
 E algo se desloca em nossa vida

## III

Há muito estavas longe  
 Mas vinham cartas poemas e notícias  
 E pensávamos que sempre voltarias  
 Enquanto amigos teus aqui te esperassem  
 E assim às vezes chegavas da terra estrangeira  
 Não como filho pródigo mas como irmão prudente  
 E ríamos e falávamos em redor da mesa  
 E tiniam talheres loiças e vidros  
 Como se tudo na chegada se alegrasse  
 Trazias contigo um certo ar de capitão de tempestades  
 – Grandioso vencedor e tão amargo vencido –  
 E havia avidez azáfama e pressa  
 No desejo de suprir anos de distância em horas de conversa  
 E havia uma veemente emoção em tua grave amizade  
 E em redor da mesa celebrávamos a festa  
 Do instante que brilhava entre frutos e rostos

## IV

E agora chega a notícia que morreste  
 A morte vem como nenhuma carta.

(ANDRESEN, 2015, p.788-789)

O sujeito poético inicia a primeira estrofe resumindo dois grandes dilemas da história do povo português, ora navegador, desbravador dos mares, ora emigrante, aquele que se vê, de uma forma ou de outra, obrigado a sair de casa. Novamente a presença do lar surge, unindo a escritora aos seus afetos: “E ríamos e falávamos em redor da mesa”, através da memória, a imagem da mesa, metonimicamente representando o espaço da casa, presentifica os instantes vivenciados pela autora, entre seus amigos e família. A amizade é, sem dúvidas, um afeto constante nessa poesia: “E havia uma veemente emoção em tua grave amizade”. Jorge de Sena faleceu na Califórnia, em 4 de junho de 1978, aos 58 anos, depois de um longo período exilado no Brasil. O poeta não era contente com a situação em que vivia, longe de seu país. Essa insatisfação fica evidente no poema “Casa abandonada”, no qual recorre também à

imagem da casa para testemunhar o contexto autoritário. Assim, o poema nasce a partir do exílio ao qual lhe foi imposto:

Fechada... para sempre tão fechada  
 Aquela casa alegre ao fim da rua  
 E tombam de leve sombras e lua  
 Fechada... para sempre tão fechada  
 Vazia, sem vidros, sem luz, sem nada...  
 Alguém levou uma vida que era sua  
 De lá sai um gemido que flutua...  
 Vazia, sem vidros, sem luz, sem nada!  
 E no jardim as ervas tão crescidas...  
 E sucessivas folhas lá caídas...  
 E tudo há muito tempo assim a esmo?...  
 Não. E eu sei... mas a noite anda comigo  
 Escurecendo tudo quanto eu digo...  
 Sim... Oh a noite!... Sim.... é isso mesmo.

(SENA apud SILVEIRA, 1999, p. 443)

A voz lírica de Sena sente uma profunda tristeza pela vida que poderia ter vivido na casa abandonada, mas “Alguém levou uma vida que era sua”. A própria casa geme, por sentir falta de seu dono, da luz e da experiência que apenas o habitante é capaz de vivê-la. Por fim, o sujeito poético acaba por se conformar “Sim.... é isso mesmo”. O mesmo, no entanto, não o faz Sophia, quando no poema “Exílio”, do *Livro sexto* (1962), demonstra toda sua revolta por uma pátria, onde até a luz oprime como grades: “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, 2015, p. 482). Diferentemente do amigo e poeta Jorge de Sena, o exílio da escritora era em seu próprio país, geralmente, em sua própria casa. São olhares diversos, perspectivas outras, mas os mesmos afetos de dor, impotência e medo.

O mais assustador, e ao mesmo tempo interessante, é como a imagem da casa também serve de apoio ao discurso autoritário daqueles que se utilizam dela para construir e consolidar ainda mais o seu poder. De acordo com o jornalista António de Figueiredo, em *Portugal: 50 Anos de Ditadura* (1976), António de Oliveira Salazar viveu e governou o país sob a égide de dois grandes pilares sociais: o nacionalismo e a religiosidade: “a Igreja Católica proporcionou-lhe a educação e promoção social; o nacionalismo foi a sua via para o poder político” (FIGUEIREDO, 1976, p. 23). Para o autor, essa postura nacionalista está diretamente relacionada ao sentimento nacional português, já que este compartilhava da mesma ideologia nacionalista em que Portugal ressurgiu como uma pequena casa, onde os sobreviventes lutam corajosamente “como um povo escolhido para levar a cabo uma missão



civilizadora nos quatro cantos do mundo”, Salazar então seria o grande “possessor de um império” (FIGUEIREDO, 1976, p. 38).

Essa visão divide os mesmos aspectos emocionais comuns a outras ideologias nacionalistas, inclusive o repúdio a um governo democrático e à liberdade de expressão, seja na figura da imprensa ou do próprio povo, o que seria considerado por Salazar “um caminho aberto à indisciplina e à subversão”:

De fato, ele iria revelar uma obsessão pela lei e ordem e uma perturbadora crueldade ao refrear o que ele chamou em diversas ocasiões “o poder da população”, “o poder da rua” e a “subversão pelas massas”. Tendo sido privado, enquanto criança, de um ambiente de família descontraído, Salazar foi sempre o oposto do “liberal romântico”. Para ele, “a verdadeira liberdade só pode existir no espírito do homem... Pode existir autoridade absoluta; nunca pode haver liberdade absoluta; a ordem foi sempre a verdadeira condição da beleza”. (FIGUEIREDO, 1976, p. 38)

É importante refletir como a influência de um “ambiente familiar pouco descontraído”, ou seja, de uma casa repressora, impactaram na personalidade de Salazar a ponto deste transferir para a sociedade a forma como foi educado na infância. Essa tênue relação entre *casa* e *cidade* fica ainda mais evidente quando se aproximam os discursos ideológicos que marcaram a cena política em Portugal.

De acordo com Da Matta, “as leituras pelo ângulo da casa ressaltam a pessoa”, são discursos com alta carga afetiva: “nesses contextos, todos podem ter sido adversários ou até mesmo inimigos, mas o discurso indica que também são irmãos porque pertencem a uma mesma pátria ou instituição social” (1997, p. 19). Por outro lado, a visão pelo ângulo da rua: “é o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação” (DA MATTA, 1997, p. 19). Toda essa perseguição vem matizada por um discurso de pátria como sendo uma grande família, assim podemos identificar nas palavras do próprio Salazar:

O homem que se torna nacionalista não pertence a nenhum partido ou escola; usa os materiais de acordo com a sua utilidade para a reconstrução do país; o seu grande e único objetivo é que eles sirvam e se tornem parte do sistema nacional... Como uma grande família ou grande empresa, a nação requer, para proteger e atingir os seus interesses e objetivos comuns, uma cabeça que a controle, um centro de vida e ação. (SALAZAR apud FIGUEIREDO, 1976, p. 91)

Da Matta considera esse pensamento próprio do discurso populista, uma vez que quando se engloba a rua no eixo da casa “tratando a sociedade como se ela fosse uma grande família” emerge a figura de um grande líder, “o guia”, aquele ao qual se deve obedecer sob pena de retaliações (DA MATTA, 1997, p. 17). Para Sophia, o discurso do governante são apenas palavras mentirosas de um verdadeiro demagogo: “Com fúria e raiva acuso o

demagogo/e o seu capitalismo de palavras” (ANDRESEN, 2015, p. 671). É contra essa maneira deturpada de governar que a escritora se ergue, pois é preciso sair de casa, uma vez que o espaço da luta política é a cidade.

A partir das imagens da casa presentes nos poemas analisados, observamos que esse espaço está comprometido com questões que vão além dos laços familiares e do cotidiano de um lar. As relações de amizade presentificadas sob o símbolo da habitação demonstram a abertura desse ambiente para os afetos constituídos a partir das mesmas aspirações políticas e literárias do espaço exterior. Dessa forma, foi possível identificar neste capítulo as relações que a poeta estabelecia com o espaço da casa, que desde os primeiros livros já demonstrava um forte envolvimento com as questões públicas. À medida que a Revolução dos Cravos se aproximava, a escritora lança um olhar mais criterioso ao espaço urbano, o que sugere uma maior convivência entre os espaços da *casa* e da *cidade* em sua poesia.

## **SEGUNDO CAPÍTULO**

## 2 CIDADE: “RUMOR E VAIVÉM SEM PAZ NAS RUAS”

Se durante o regime ditatorial a *casa* exercia sua centralidade afetiva nas produções literárias de Sophia, no instante próximo da Revolução dos Cravos (1974), a *cidade* foi palco de um dos acontecimentos mais importantes da história do país. Grande parte da obra poética da autora, a começar pelo primeiro livro, *Poesia* (1944), foi publicada durante o regime salazarista. Duas de suas obras mais conhecidas, o *Livro Sexto* (1962) e *O nome das coisas* (1977), são dedicadas ao período próximo, durante e posterior à Revolução. A proposta deste capítulo é analisar a atuação política de Sophia através do espaço urbano.

Como vimos no primeiro capítulo, as relações que a poeta estabelece com o espaço da casa já apontavam para os agenciamentos construídos com o espaço público, pois, além de poeta, escritora, tradutora, Sophia teve uma participação atuante nos protestos contra o regime salazarista, inclusive, como já afirmado, elegendo-se deputada em 1975. Acreditamos que sua obra poética tematiza e testemunha os momentos políticos e sociais mais importantes vivenciados durante esse período.

Segundo Octavio Paz (1982), em seu ensaio “Consagração do Instante”, presente no livro *O Arco e a Lira*, a poesia para se realizar como poema apoia-se em algo alheio, e esse algo está intimamente ligado à história. Nesse sentido, as palavras direcionam-se além de si mesmas e de seus significados, esse movimento é fundamental para a constituição do poema, para que, dessa forma, o texto não se torne apenas uma espécie de manipulação verbal.

Além de o poema ser caracterizado por uma relação entre palavras, há a luta por transcendê-las, e Paz irá mostrar que essa transcendência se dá através da consagração do instante que advém do fator social e histórico de um determinado contexto. A natureza de um poema é vista como algo único e irredutível e, ao mesmo tempo, deve-se considerá-lo como uma expressão social inseparável da história: “O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema: mas o poema não teria sentido nem sequer existência sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1982, p. 226). O poema e seu conjunto de aspectos – palavras, objetos, circunstâncias e homens constituindo uma história – não é algo que pertença ao passado, e sim algo que sempre se torna presente e disposto a se encarnar: “esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irredutível, e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências.” (PAZ, 1982, p. 227). O poeta fala sobre experiências que se tornam sociais ou históricas. Essa eternidade momentânea, que se dá pelo conjunto de instantes significativos, faz com que o

homem transforme cada instante em algo único e transcendente. O poema, em sua solidão, é um testemunho histórico.

Em 1944, data de publicação de seu primeiro livro, a *cidade* se pronuncia como cenário da opressão e do isolamento de um governo ditatorial. Nesse momento, o espaço urbano apresenta-se, aparentemente, por meio de uma relação dialética com a casa e os afetos íntimos do sujeito poético. Essa percepção do leitor está associada à leitura de alguns poemas produzidos pela autora, nos quais a cidade revela-se inapropriada ao convívio humano, uma vez que surge caracterizada como um espaço de violência, barulho, degradação humana e, conseqüentemente, do enfraquecimento das relações afetivas. Esse cenário de tensão pode ser visto no poema “Cidade” do livro *Poesia* (1944):

Cidade, rumor e vaivém sem paz nas ruas  
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta  
 Saber que existe o mar e as praias nuas  
 Montanhas sem nome e planícies mais vastas  
 Que o mais vasto desejo  
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo  
 Os muros e as paredes, e não vejo  
 Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida  
 E que arrastas pela sombra das paredes  
 A minha alma que fora prometida  
 Às ondas brancas e às florestas verdes

(ANDRESEN, 2015, p. 74)

O sujeito poético convida o leitor a um passeio pela cidade moderna, ruidosa e labiríntica “rumor e vaivém sem paz nas ruas”, onde se encontra aprisionado pelos muros e paredes: “E eu estou em ti fechada [...] [...] e não vejo/nem o crescer do mar/nem o mudar das luas”. Logo após, segue lamentando por uma liberdade que apenas pode ser encontrada no mundo natural e doméstico, uma vez que o mar de Sophia é a praia e não o alto mar das navegações portuguesas. É da casa de praia localizada na Granja que o sujeito poético avista o mar.<sup>5</sup> Se comparada ao espaço da casa, em sua harmonia ao ambiente natural, a cidade é como um lugar fechado, afetando no sujeito poético o desejo por ampliar-se, romper com as estruturas que aprisionam o olhar e que a afastam da realidade das coisas.

Esse aprisionamento referente ao espaço urbano está presente também na poesia, pois, para a escritora, linguagem implica uma relação com o exterior, uma forma de se relacionar “a

---

<sup>5</sup> De acordo com Maria Andresen Sousa Tavares, em prefácio a obra poética de Sophia, a “casa branca” é uma referência a casa nas dunas da praia da Granja, onde a família passava os verões. A história contada em “A menina do mar” centra-se nessa casa e nessa praia. Também poema o “jardim do mar” é sobre o jardim dessa casa (2015, p. 21).

minha convivência com as coisas” (ANDRESEN, 2015, p. 891). Para Sophia, a busca estética pelo real, mediante a presentificação das coisas, é também a busca ética pela justiça, pela junção dos elementos, a coincidência entre linguagem e signo, e por isso são recorrentes os textos poéticos que também tratam dos espaços da praia e dos jardins como extensões da casa, e por isso espaços reais, afetivos. Esses ambientes surgem no poema como exemplos a serem almejados pelo espaço urbano e não simplesmente como espaços contraditórios na medida em que existe um princípio ético e moral de transformação que não se limita a identificação do problema, mas ao desejo de mudança.

A percepção da cidade como lugar da degradação social na poética da escritora, aproxima-se e se distancia, por exemplo, da dialética *campo* e *cidade* presente no poeta Cesário Verde (1855-1886), por quem Sophia nutre profunda admiração, inclusive lhe dedicando um poema “Cesário Verde”, do livro *Ilhas* (1995):

Quis dizer o mais claro e o mais corrente  
Em fala chã e em lúcida esquadria  
Ser e dizer na justa luz do dia  
Falar claro falar limpo falar rente

Porém nas roucas ruas da cidade  
A nítida pupila se alucina  
Cães se miram no vidro de retina  
E ele vai naufragando como um barco

Amou vinhas e searas e campinas  
Horizontes honestos e lavados  
Mas bebeu a cidade a longos tragos  
Deambulou por praças por esquinas

Fugiu da peste e da melancolia  
Livre se quis e não servo dos fados  
Diurno se quis – porém a luzidia  
Noite assombrou seus olhos dilatados

Reflectindo o terror da luz nas margens  
Entre ruelas vê-se ao fundo o rio  
Ele o viu com seus olhos de navio  
Atentos à surpresa das imagens

(ANDRESEN, 2015, p. 811)

No poema, a autora apresenta Cesário Verde enumerando singularidades de sua própria poesia: “Ser e dizer na justa luz do dia/falar claro falar limpo/falar rente”, nesse sentido, nota-se que são poemas que tratam dos problemas na cidade por um viés social, o que justifica, em parte, a profunda admiração de Sophia pelo poeta português. No entanto, Cesário além de idealizar o campo “Amou vinhas e searas e campinas/Horizontes honestos e lavados”,

mantém um olhar pessimista com relação à cidade: “Fugiu da peste e da melancolia”. Ambos os autores nutrem afetos profundos e buscam a cidade a fim de transformá-la, Cesário, no entanto, devido a uma grave doença, precisou mudar-se para o campo. Enquanto habitava o espaço urbano, foi um observador atento das ruas da cidade, entusiasta confesso da poesia de Charles Baudelaire (1821-1867), buscou a clareza dos ambientes naturais para fugir da urbe, espaço de suas incansáveis andanças: “Mas bebeu a cidade a longos tragos/Deambulou por praças por esquinas”. Cesário Verde deixou-se influenciar fortemente pelos afetos sombrios para construir a cidade no poema “O Sentimento dum Ocidental” (1888), em parte introdutória intitulada “I. Ave-Maria”, a cidade de Lisboa surge como um espaço melancólico e triste:

Nas nossas ruas, ao anoitecer  
 Há tal soturnidade, há tal melancolia  
 Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer  
 [...]  
 Semelham-se a gaiolas, com viveiros  
 As edificações somente emadeiradas  
 Como morcegos, ao cair das badaladas  
 Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.  
 [...]  
 E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!  
 De um couraçado inglês vogam os escaleres;  
 E em terra num tinir de louças e talheres  
 Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.  
 [...]

(VERDE, 1982, p. 70-71)

Notamos que os afetos de tristeza e melancolia resultam do conflito permanente entre viver na cidade e, ao mesmo tempo, sentir-se aprisionado em seu espaço físico. Talvez dessa sensação de aprisionamento é que surja, em Sophia e Cesário, o desejo por grandes horizontes, uma vez que a cidade é um espaço preenchido, onde não há descanso para a visão, apenas muros e apartamentos decadentes.

O crepúsculo serve de inspiração para o poeta, mas também o perturba: “E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!”. O sujeito poético deixa entrever a presença de afetos melancólicos, o que, conseqüentemente, imprime à cidade essa tensão entre o espaço e as experiências do sujeito urbano. Essa aproximação com o tema da cidade reservou a Cesário

Verde, o lugar de “anjo da modernidade”<sup>6</sup>, evidenciando no comportamento divergente do poeta o pioneirismo frente aos intelectuais de sua geração.

Como um dos primeiros escritores portugueses a tratar do espaço urbano, o poeta descreve a cidade em diversos textos, inclusive em “O sentimento dum ocidental”, seu poema mais conhecido. Cesário testemunha de forma bastante criteriosa o fenômeno da modernidade ao mostrar, por exemplo, a condição do homem moderno vivendo em gaiolas, afetado por sensações depressivas e um inseparável sentimento de morte. A escolha temática pelo espaço citadino parece resultar do cuidado ao contexto histórico no momento de sua produção, uma vez que, enquanto os autores portugueses mantinham o olhar para temas marítimos, Cesário estava atento às questões sociais do espaço público.

Em Portugal, as transformações determinavam o curso e o modo de vida nas grandes cidades do país, dessa forma, a Revolução Industrial, como um dos grandes acontecimentos do século XIX, direcionava os escritores para a construção de uma nova poesia. Ao descrever em seus poemas um sujeito perdido, deambulando pelas ruas, percebemos que Cesário enxergava a cidade através do olhar *flâneur*, presente na obra baudelairiana. Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1994), faz um estudo sobre poeta francês para refletir sobre a relação do poeta com o espaço urbano:

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 52-53)

Fica notável que o papel do *flâneur*, na obra do poeta parisiense, relacionava-se com uma forma diversa de vivenciar o espaço urbano, pois, mesmo sendo a cidade e suas multidões, um lugar inóspito e inacessível, o *flâneur* consegue adentrar e perceber os segredos que são despercebidos pela maioria. Para Benjamin, em tempos difíceis, somos naturalmente levados à conspiração e, conseqüentemente, assumimos o papel de detetive: “Desse modo, se o flâneur se torna sem querer detetive [...]. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. (BENJAMIN, 1994, p. 38). Assim como Baudelaire e Cesário Verde souberam, no contexto da Revolução Industrial, e conseqüente era do capitalismo, apontar para a angústia resultante desse sistema perverso, Sophia, vivenciando os horrores de uma ditadura, não fechou a porta para a triste realidade

---

<sup>6</sup> Expressão do crítico Eduardo Lourenço presente no texto de Izabel Margato: “Cesário Verde, o anjo da modernidade portuguesa”. In: *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.



presente nas ruas de Portugal. Esse cenário pode ser visto no poema “Cidade dos outros”, do livro *Geografia* (1967):

Uma terrível atroz e imensa  
 Desonestidade  
 Cobre a cidade  
 Há um murmúrio de combinações  
 Uma telegrafia  
 Sem gestos sem sinais sem fios  
 O mal procura o mal e ambos se entendem  
 Compram e vendem  
 E com um sabor a coisa morta  
 A cidade dos outros  
 Bate à nossa porta

(ANDRESEN, 2015, p. 506)

Refletindo sobre a cidade retratada no poema, enquanto cenário de um regime ditatorial, surge em sua poética como um registro da denúncia, um relatório das atrocidades e censura impostos por um governo sempre à espreita: “O mal procura o mal e ambos se entendem”. O espaço da casa não protege o sujeito poético, à medida que a desonestidade cobre o espaço urbano e ultrapassa as fronteiras do espaço impessoal “bate a nossa porta”. O poema sugere uma consciência na impossibilidade do abrigo, bem como a implicação entre os espaços público e privado. Essa tensão presente no espaço urbano, mesmo quando fora de um regime autoritário, demonstra a complexa relação entre o espaço físico e as subjetividades humanas.

No livro *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes, ao citar o escritor Ítalo Calvino, assegura que “a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas” (1994, p. 23). Esse confronto possibilita diversas interpretações e leituras sobre a cidade, uma vez que esta, enquanto texto, é a própria materialização de sua história: “Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, a cidade é também um registro, uma escrita” (GOMES, 1994, p. 23). Dessa forma, conforme o autor, é indiscutível a profunda mudança que o capitalismo produziu no espaço urbano: “a metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade”. Portanto, a cidade era o lugar *ideal* para o confronto de forças protagonizado pelas vanguardas:

A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de

forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial. (GOMES, 1994, p. 35)

No poema “As pessoas sensíveis”, do *Livro Sexto* (1967), Sophia corrobora com a visão do autor quando tece uma denúncia contundente aos reflexos da modernidade e do novo sistema econômico capitalista: desigualdade social e exploração da sociedade:

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  
Que depois da chuva secou sobre o corpo  
Porque não tinham outra  
O dinheiro 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, 2015, p. 435)

Através de uma oração, o sujeito poético questiona a ganância e conseqüente exploração do povo português nos versos “Ó vendilhões do templo/[...]cheios de devoção e de proveito”, recorre ao texto bíblico para pedir por aqueles cuja única roupa cheira a pobre, pois os grandes homens, “construtores/das grandes estátuas balofas e pesadas”, ganham o pão com o suor do trabalhador, explorado pelo tempo dividido, tempo coberto pelas máscaras e véus e pelas pessoas que “não matam, mas que comem as galinhas”. Enfim, o sujeito poético retoma as palavras do Novo Testamento bíblico, mas não fecha os olhos para a realidade: “Perdoai-lhes senhor/Porque eles sabem o que fazem”.

Interessante refletir como o sujeito poético se utiliza da literatura usada na evangelização de matriz católica para denunciar a intervenção da própria instituição no contexto ditatorial, “Ó cheios de devoção e de proveito”, posto que um dos grandes pilares do

regime salazarista se caracterizou justamente pelo apoio da Igreja e pela expressão de uma fé católica e humilde. No momento da escrita desse poema e publicação de *Livro Sexto* (1967), Portugal vivia há mais de 30 anos uma ditadura, que mantinha uma política voltada à austeridade e controles dos gastos públicos: “Como se poderia esperar de um homem que devia à providência divina a graça de ser pobre.” (FIGUEIREDO, 1976, p. 73). O elogio de uma pobreza fundamentada em valores de humildade resultava numa dupla exploração: econômica e religiosa, o que Salazar conseguiu fazer ao ser apoiado tanto pela Igreja quanto pelo poder econômico:

Como, tacitamente, ele só tinha de prestar contas à oligarquia de proprietários, banqueiros e industriais, ao exército e à igreja, desde que ele os mantivesse ao seu lado, tinha pulso livre e todo tempo de que necessitasse. [...] Como a assistência social era cara, defendia umas ideias estranhas que a transformava num mal social, tendo chegado a afirmar que os doentes deviam ser tratados em casa, e não no hospital, para manter coesão familiar. (FIGUEIREDO, 1976, p. 74)

Outro aspecto da ditadura salazarista é a forma como o ditador lidou com a questão em torno das colônias africanas. De acordo com Figueiredo, o império colonial exerceu um papel fundamental na manutenção da estrutura econômica do país “às colônias, seriam transformadas em verdadeiras fontes de receita para Portugal” (FIGUEIREDO, 1976, p. 75). Com toda essa importância para o regime salazarista, ainda assim o ditador nunca visitou as colônias africanas, mantinha-se de longe, como reconstrutor de um império altamente bem localizado no comércio marítimo europeu.

Aproveitando-se da memória dos áureos tempos da expansão marítima, o ditador tentou propagar os ideais de uma conquista através dos mares, como forma de legitimar o domínio colonial no continente africano. O que não seria de se estranhar, uma vez que a cultura portuguesa é notoriamente marcada pelas navegações e pelo comércio marítimo.

Diante dos acontecimentos externos – Guerra Civil na Espanha, Segunda Guerra Mundial – com grande avanço econômico, Salazar obteve vantagens e apoio para manutenção de sua governabilidade para permanência das colônias sob domínio português. Mas essa situação viria a se transformar a partir de 1961, quando após quatro décadas de repressão colonial, um processo de rebeliões, iniciado em Angola, abalaria progressivamente a colonização portuguesa no território africano (FIGUEIREDO, 1976, p. 208). Nesse contexto, Portugal se encontrava à beira de um colapso socioeconômico, “a taxa de analfabetismo durante 1950-1960, era de 45%, excedia os 60% quando as populações rurais eram vistas separadamente” (FIGUEIREDO, 1976, p. 178). A situação se agravava ainda mais nas colônias africanas, onde a taxa de analfabetismo chegava a 98%. Essa situação resultava de

uma política na qual a educação tinha pouco ou quase nenhuma visibilidade: a educação não era prioritária, nem um fim em si, mesmo, pelo contrário, o regime salazarista propagava uma cultura feudal, para legitimar os privilégios e a discriminação entre as camadas mais pobres da sociedade. Talvez, essa condição, tenha sido em grande parte, um dos motivos que levou Portugal a ser chamado de “País da saudade”. Segundo Figueiredo:

Cerca de três milhões de portugueses, ou seja, um em cada três, estão dispersos pelo mundo no país da “saudade”, palavra que, aliás, tem profundas implicações históricas de caráter econômico e social. O fenômeno da emigração está tão impregnado na vida portuguesa, que Salazar reconheceu a necessidade de deter esta tendência crônica, que disse ser uma das suas tarefas principais. Não tê-lo conseguido é uma das mais dramáticas indicações da falência da sua ação governativa. Ao longo dos séculos, sucessivas gerações de marinheiros, soldados, comerciantes, colonos e condenados deixaram Portugal partiram para o império, abandonando suas mães, mulheres, filhos, na esperança de ganharem a vida no estrangeiro. (1976, p. 179)

Essa triste realidade vivida pelo povo lusitano é presentificada no poema “Marinheiro sem mar” do livro *Mar novo* (1958), a imagem do marinheiro perdido pelas ruas sem piedade, encena o destino trágico de Portugal:

Longe o marinheiro tem  
Uma serena praia de mãos puras  
Mas perdido caminha nas obscuras  
Ruas da cidade sem piedade

Todas as cidades são navios  
Carregados de cães uivando à lua  
Carregados de anões e mortos frios

E ele vai baloiçando como um mastro  
Aos seus ombros apoiam-se as esquinas  
Vai sem aves nem ondas repentinas  
Somente sombras nadam no seu rastro.

Nas confusas redes do seu pensamento  
Prendem-se obscuras medusas  
Morta cai a noite com o vento

E sobe por escadas escondidas  
E vira por ruas sem nome  
Pela própria escuridão conduzido  
Com pupilas transparentes e de vidro

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

Porque ele tem um navio mas sem mastros  
Porque o mar secou  
Porque o destino apagou  
O seu nome dos astros

Porque o seu caminho foi perdido  
 O seu triunfo vendido  
 E ele tem as mãos pesadas de desastres

E é em vão que ele se ergue entre os sinais  
 Buscando a luz da madrugada pura  
 Chamando pelo vento que há no cais

Nenhum mar levará o nojo do seu rosto  
 As imagens são eternas e precisas  
 Em vão chamará pelo vento  
 Que a direito corre pelas praias lisas

Ele morrerá sem mar e sem navios  
 Sem rumo distante e sem mastros esguios  
 Morrerá entre paredes cinzentas  
 Pedacos de braços e restos de cabeças  
 Boiarão na penumbra das madrugadas lentas.

E ao Norte e ao sul  
 E ao Leste e ao poente  
 Os quatro cavalos do vento  
 Sacodem as suas crinas

E o espírito do mar pergunta:

“Que é feito daquele  
 Para quem eu guardava um reino puro  
 De espaço e de vazio  
 De ondas brancas e puras  
 E de verde frio?”

Ele não dormirá na podridão  
 E ao Norte e ao Sul  
 E ao Leste e ao Poente  
 Os quatro cavalos do vento  
 Exatos e transparentes  
 O esquecerão

Porque ele se perdeu do que era eterno  
 E separou o seu corpo da unidade  
 E se entregou ao tempo dividido  
 Das ruas sem piedade.

(ANDRESEN, 2015, p. 360-362)

O espaço urbano, enquanto advento da modernidade e necessidade básica do sistema capitalista, configura-se espaço no qual o sujeito contemporâneo se separa da tradição e das raízes culturais para perambular pelas ruas sem piedade. Apartado da memória que lhe garantiria os vínculos identitários, o sujeito é lançado a um mundo novo e múltiplo, a cidade enquanto lugar multifacetado favorece essa realidade. Aqui a imagem do marinheiro encena uma crítica ao próprio destino português. A saudade dos gloriosos tempos das navegações marítimas se une à esperança de um dia cumprir as promessas de grandes feitos, obviamente invalidados diante dos acontecimentos, entre eles um regime opressor de quase 50 anos.

A cidade, nesse contexto, é o lugar das sombras, “Cães uivando à lua juntam-se a anões e mortos frios”, configurando um cenário aterrorizante, onde o marinheiro separa-se “da unidade perdida” como um homem que perde o seu paraíso na terra, e não há esperança em alcançar a serenidade da “praia de mãos puras”. Quando a voz lírica supõe o que será o futuro do país, de certa forma está presentificando para o leitor, o que poderia ser, no momento presente, o destino de Portugal: “Que é feito daquele/Para quem eu guardava um reino puro/De espaço e de vazio/De ondas brancas e puras/E de verde frio?”. A imagem do andarilho em busca da unidade encarna o sentimento português de não saber o seu lugar, uma vez que não há respostas para suas indagações.

Interessante refletir e destacar o senso crítico por trás desse poema, pois, ao observamos atentamente a obra poética de Sophia, não nos deparamos com essa lamentação por um “tempo de glória”, quando esse passado se refere ao período de expansão marítima. Esse sentimento compartilhado pela sociedade portuguesa, na figura do marinheiro, não caracteriza os *afetos* de Sophia, uma vez que o “mar” presente em sua obra não é o mar das navegações. Como foi dito anteriormente, no primeiro capítulo, o mar de Sophia é a praia, onde se possa estabelecer uma relação afetiva com a casa, veremos também, no terceiro capítulo que esse sentimento estende-se às pequenas cidades, a exemplo de Lagos, cidade localizada no Algarve, região sul de Portugal.

## 2.1 CIDADE: *POLIS*, *POLITIKÓS*

Na etimologia do nome, *cidade* e *política* são espaços indissociáveis: a cidade, do latim *citare*, relaciona-se com a noção de urbano: “O urbano *urbanitas* é, por isto, o espaço da civilidade, palavra irmã de *civitatem*” (AMBIRES, 2017, p. 42). Ainda que assuma novas características, incorpore diversos sistemas e dinâmicas, a cidade tende a se manter fiel à origem etimológica de um dos seus inúmeros significados: do grego *polis*, que tanto pode significar “o centro urbano real de uma comunidade, sua cidade principal; quanto a comunidade política, ela mesma, o estado e os cidadãos” (WHITLEY, 2001, p. 1).

Assim, desde o início, a cidade é, por excelência, o espaço da organização política de uma coletividade. Norberto Bobbio assegura a indissociabilidade dessa relação em *Dicionário político*: “o termo política é originado de *polis* (*politikós*), que significa tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social” (1998, p. 954). Segundo o autor, a política, numa concepção aristotélica, passa a designar o conjunto de atividades referentes a *polis*, ou seja, ao Estado. Quando essas atividades são

determinadas por um governo sem participação popular, o regime passa a constituir um governo não democrático, ou seja, um regime autoritário. Para Bobbio, em geral, entende-se por “Fascismo” um sistema autoritário de dominação:

Pela monopolização da representação política por parte de um partido único de massa, hierarquicamente organizado; por uma ideologia fundada no culto do chefe, na exaltação da coletividade nacional, no desprezo dos valores do individualismo liberal e no ideal da colaboração de classes, em oposição frontal ao socialismo e ao comunismo [...] pelo aniquilamento das oposições, mediante o uso da violência e do terror; por um aparelho de propaganda baseado no controle das informações e dos meios de comunicação de massa; por um crescente dirigismo estatal no âmbito de uma economia que continua a ser, fundamentalmente, de tipo privado; pela tentativa de integrar nas estruturas de controle do partido ou do Estado, de acordo com uma lógica totalitária, a totalidade das relações econômicas, sociais, políticas e culturais. (BOBBIO, 1998, p. 466)

De acordo com Prado Coelho, Sophia recusa o tempo da cidade, justamente por ser um tempo fascista, de uma política injusta, assinalada pela restrição da liberdade individual e coletiva: “Se Sophia recusa a cidade e o tempo dividido é porque a cidade é feita pelo tecer do tempo, pelo tecido da história, esse mesmo tecido que produz as máscaras e os véus” (COELHO, 1980, p. 27). Nesse sentido, a autora recusa o tempo *forjado* pelo ser humano, tempo este resultado das atividades e conveniências daqueles que buscam o poder acima dos direitos humanos. No poema “Este é o tempo”, do *Livro sexto* (1967), o sujeito poético demonstra sua fragilidade diante do momento presente:

Este é o tempo  
Da selva mais obscura  
Até o ar azul se tornou grades  
E a luz do sol se tornou impura  
Esta é a noite  
Densa de Chacais  
Pesada de amargura  
Este é o tempo em que os homens renunciam.

(ANDRESEN, 2015, p. 462)

O sentimento de tristeza percorre todo o poema e as imagens remetendo à escuridão, “selva mais obscura”, são sintomas de um período sem liberdade ou esperança, e por isso de renúncia. O contexto ditatorial apaga os desejos do sujeito poético, “a luz do sol se tornou impura”, esse ambiente, onde até mesmo o ar azul se transforma em grades, não permitem os sonhos e por isso “os homens renunciam”. A referência ao governo fascista sugere o momento de maior vigilância e repressão da ditadura em Portugal.

Em 1945, após o desfecho da Segunda Guerra Mundial, Salazar comemorava as boas relações com a Inglaterra, a sociedade portuguesa, no entanto, reagia “aos problemas mais

prosaicos da vida quotidiana e às reais consequências do governo opressivo dentro de Portugal” (FIGUEIREDO, 1976, p. 108). Durante todo esse contexto pós-guerra, ocorreram violentos conflitos, ideológicos, civis e internacionais pelo mundo. Inclusive em Portugal, onde o governo salazarista intensificou a vigilância e repressão àqueles que atuavam contra o regime: “logo que o regime se sentiu seguro da sua sobrevivência e das suas novas alianças, [...] o governo emitiu um número de decretos que era um aviso de repressão sistemática da delinquência.” (FIGUEIREDO, 1976, p. 117).

A polícia, que antes era conhecida como “Polícia de Defesa Política e Social”, passa a se chamar “Polícia Internacional e de Defesa do Estado”, a PIDE, “Estado dentro de outro estado”. Segundo Figueiredo: “A PIDE foi autorizada a prender qualquer pessoa suspeita de atividades políticas e a detê-la durante quarenta e cinco dias, sem culpa formada” (FIGUEIREDO, 1976, p. 119). Durante esse período de perseguição e tortura, houve muitas pessoas que nunca foram identificadas ou encontradas, essas ficaram conhecidas como “soldados desconhecidos”. Quando Sophia se refere ao momento de repressão e sofrimento, os afetos que caracterizam o tempo são flagrados no poema “Data”, do *Livro Sexto* (1962):

Tempo de solidão e de 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 de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro  
Tempo de silêncio e de mordaza  
Tempo onde o sangue não tem rasto  
Tempo da ameaça

(ANDRESEN, 2015, p. 483)

No poema acima, a autora revela esse momento de vigilância e medo. O trecho no qual o sujeito poético diz “tempo onde o sangue não tem rastro” remete a essas pessoas que nunca voltaram para suas famílias. Para Ceia, “tempo” é sempre uma palavra de código para substituir a palavra “Regime” (subjugador e fascista), código que era reconhecido e utilizado pelos poetas da época (2003).

No poema “Um Adeus Português”, Alexander de O’Neill (1924-1986), poeta ligado ao grupo surrealista português, engajado politicamente contra o Salazarismo e contemporâneo de Sophia, confronta os afetos com imagens da cidade diante do regime fascista:



Nos teus olhos altamente perigosos  
vigora ainda o mais rigoroso amor  
a luz de ombros puros e a sombra  
de uma angústia já purificada

Não tu não podias ficar presa comigo  
à roda em que apodreço  
apodrecemos  
a esta pata ensanguentada que vacila  
quase medita  
e avança mugindo pelo túnel  
de uma velha dor

Não podias ficar nesta cadeira  
onde passo o dia burocrático  
o dia-a-dia da miséria  
que sobe aos olhos vem às mãos  
aos sorrisos  
ao amor mal soletrado  
à estupidez ao desespero sem boca  
ao medo perfilado  
à alegria sonâmbula à vírgula maníaca  
do modo funcionário de viver

Não podias ficar nesta cama comigo  
em trânsito mortal até ao dia sórdido  
canino  
policial  
até ao dia que não vem da promessa  
puríssima da madrugada  
mas da miséria de uma noite gerada  
por um dia igual

Não podias ficar presa comigo  
à pequena dor que cada um de nós  
traz docemente pela mão  
a esta pequena dor à portuguesa  
tão mansa quase vegetal

Não tu não mereces esta cidade não mereces  
esta roda de náusea em que giramos  
até à idiotia  
esta pequena morte  
e o seu minucioso e porco ritual  
esta nossa razão absurda de ser

Não tu és da cidade aventureira  
da cidade onde o amor encontra as suas ruas  
e o cemitério ardente  
da sua morte  
tu és da cidade onde vives por um fio  
de puro acaso  
onde morres ou vives não de asfixia  
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro  
sem a moeda falsa do bem e do mal

\*

Nesta curva tão terna e lancinante  
que vai ser que já é o teu desaparecimento  
digo-te adeus

e como um adolescente  
tropeço de ternura  
por ti.

(O'NEILL, 1990, p. 63)

O'Neill, assim como Sophia, utiliza-se dos afetos e da cidade para construir metáforas sobre o momento político que vivenciava. No poema acima, o escritor não esconde a decepção por um amor não realizado. As causas do rompimento com a suposta mulher amada se dão pela impossibilidade desse amor diante de um regime ditatorial. No poema, o sujeito poético vai elencando os motivos pelos quais aquela mulher “de olhos perigosos e amorosos” não poderia suportar viver aquela realidade “à roda em que apodreço”.

A segunda estrofe revela o *modus vivendi* nos grandes centros urbanos: “não podias ficar nesta cadeira/onde passo o dia burocrático/o dia-a-dia da miséria”. Nesse modo de vida, recorrente nas cidades sob o jugo de um regime fascista, o amor não é dito com todas as letras, sobram a estupidez e o medo, inclusive presença constante nos poemas de O'Neill. A dor, que não é apenas do sujeito poético, mas compartilhada por todos os portugueses, a “pequena dor à portuguesa”, está presente e conformada à cidade, espaço impregnado pela “náusea”, “idiotia” e pelo “porco ritual”. Nesse caso, não é o espaço urbano a causa do problema, uma vez que existe ao longe uma “cidade aventureira”, “onde o amor encontra as suas ruas”.

Em Sophia também encontramos as cidades na distância: “Há cidades acesas na distância/Magnéticas e fundas como luas/Descampados em flor e negras ruas/Cheias de exaltação e ressonância”. São cidades onde a esperança renasce, “E eu tenho de partir para saber/Quem sou, pra saber qual é o nome/Do profundo existir que consome/Neste país de névoa e de não ser” (ANDRESEN, 2015, p. 110). Aparentemente, tanto O'Neill quanto Sophia não recusam o espaço urbano em si, mas o tempo político que causa a divisão e a degradação do espaço público.

As sensações de “asfixia” e de “estrangulamento” são comuns nos poemas escritos nesse contexto, geralmente, representando um abuso da autoridade, principalmente se referidos ao cotidiano da vida urbana. Ainda no poema “Um adeus português” de O'Neill, percebemos a presença de relações metafóricas como: “Canino/Policial”, “a esta pata ensanguentada que vacila, quase medita/e avança mugindo pelo túnel/de uma velha dor”, a imagem de um animal feroz, carnívoro coaduna com a imagem da sujeira e corrupção: “Não, tu não mereces esta cidade/não mereces esta roda de náusea em que giramos/até a idiotia/esta pequena morte/e o seu minucioso e porco ritual”. Sophia também se utiliza de imagens

animalescas para relacioná-las aos poderosos, como a do abutre associada à figura de Salazar, como vimos no primeiro capítulo.

Diante dos poemas expostos, identificamos que as imagens do tempo, bem como dos monstros e animais, são uma espécie de código para expressar o que não podia ser dito claramente, tudo carregado por afetos de medo, amargura e melancolia. De acordo com Ceia, analogias como essas conseguem transmitir a mensagem política e, mesmo sendo uma forma criteriosa de denúncia, se tivermos como termo de comparação aqueles poetas que foram mais incisivos, ao ponto de sacrificarem a sua própria liberdade, é ainda assim assertiva: “Também não é obrigatório que Sophia tivesse sido censurada, perseguida, enclausurada, torturada e exilada para podermos falar de um poeta corajoso, capaz de enfrentar um regime fascista.” (CEIA, 1998, p. 132).

Na poética de Sophia, como afirma Pereira, “a cidade é o topos da degeneração, onde a aliança foi quebrada, denunciando lucidamente as contradições de uma época de opressão, injusta e carecida de sentido” (2003, p. 38). Na urbe, enquanto lugar das experiências de uma coletividade é possível observar através dos registros, das ruas e esquinas em que viveram, em determinada época, o modo de vida de um povo. Isso acontece, em grande parte, devido ao caráter testemunhal do espaço urbano.

## 2.2 “ESSA É A MISSÃO DO POETA: TRAZER PARA A LUZ E PARA O EXTERIOR O MEDO”

No dia 6 de setembro de 1968, Salazar sofre uma lesão cerebral ao cair da cadeira de sua casa. Curiosamente, depois de 40 anos de ditadura e autoritarismo, o ditador é derrotado por uma simples queda, dentro do conforto do lar. Não houve medicina para reabilitá-lo, em dois anos de apatia e incapacidade para assuntos políticos, Salazar morreu em julho de 1970, deixando Portugal sob o governo de Marcello Caetano: “era um professor convidado a entrar no governo como um ‘salvador’ que podia resolver as tensões dentro do esquema dominante” (FIGUEIREDO, 1976, p. 218).

Caetano, à frente do governo português, promoveu algumas mudanças, entre elas, os nomes das instituições, introduziu reformas superficiais e melhoramentos socioeconômicos “fazendo acreditar, dentro e fora do país, que, se os portugueses, não tinham alcançado uma democracia parlamentar, pelo menos chegaram a um estágio de fascismo com uma face humana” (FIGUEIREDO, 1976, p. 224). Essa máscara não foi o suficiente para retardar o processo revolucionário em Portugal. Apesar da transição do governo salazarista para o de

Caetano, a repressão, a censura e os acontecimentos políticos, levaram o país a buscar as transformações que aconteciam no espaço internacional.

As guerras na África aumentavam a procura por mulheres enfermeiras, o que favoreceu a modernização e a abertura do mercado de trabalho para o público feminino. Esse processo de modernização era visível nas grandes cidades portuguesas, “Lisboa, Porto e outras cidades onde a juventude portuguesa seguia o mesmo padrão de pensamento em matéria de ideologia e sexo, no estilo de vestir e no corte de cabelo, que predominava no mundo ocidental” (FIGUEIREDO, 1976, p. 225). Essas mudanças alcançavam até mesmo as cidades pequenas, onde o número de automóveis crescia sintomaticamente:

Nunca tinha existido tantos automóveis, supermercados, alimentos congelados, aparelhos de televisão, toca-discos, assim como poluição, engarrafamentos de trânsito, roubos de banco, e tudo o que vem com a modernização da vida ocidental. (FIGUEIREDO, 1976, p. 226)

Além de todas essas novidades, o mundo moderno trouxe em seu bojo a Revolução dos Cravos em 1974, movimentando, sobretudo, as questões afetivas em Portugal. O terror promovido pelos longos anos de censura e opressão cedeu lugar ao perfume e ao vermelho dos cravos, uma vez que, ao invés de balas, as armas exibiam os cravos vermelhos, tornando-se símbolo afetivo de combate. O 25 de abril de 1974 viria a consolidar um processo pela deposição do regime ditatorial do então governo do ditador Marcello Caetano. Nesse espaço de incertezas, jovens militares portugueses (MFA)<sup>7</sup> destituíram do poder um regime de quase 50 anos de ditadura. Juntamente com esses jovens, estavam os cidadãos portugueses que também saíram às ruas, movidos pelos afetos, de extrema felicidade e alegria.

De acordo com Kenneth Maxwell em *O império derrotado – revolução e democracia em Portugal* (2006), no dia 25 de abril, a revolução era esperada, visto que não houve resistência significativa, a ponto de haver conflito sangrento nas ruas:

Às oito da manhã, oito tanques dos quartéis da sétima cavalaria surgiram na praça do comércio. Renderam-se ao capitão Maia, de 29 anos, comandante do destacamento de Santarém. Mais tanques chegaram ao Oeste, avançando fragorosamente pelas ruas e paralelepípedos que margeiam o rio. Seu comandante, brigadeiro Reis, ordenou que atirassem. Mas os soldados se recusaram [...]. A essa altura uma multidão congestionava as ruas, e os tanques avançaram com dificuldade pelas vielas lisboenses até o quartel do Carmo, sede da Guarda Nacional Republicana, para onde Marcello Caetano e vários de seus ministros haviam fugido. (MAXWELL, 2006, p. 90)

---

<sup>7</sup> Movimento das Forças Armadas

Nesse trecho, depreendemos que, mais uma vez, as ruas foram cenário de uma tomada de poder. As ruas foram tomadas por uma multidão e, com ela, seus múltiplos afetos: “em 26 de abril de 1974 uma multidão eufórica saiu às ruas [...]. Viam-se rosas e cravos vermelhos por toda a parte” (MAXWELL, 2006, p. 91). Em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho (1986), Sophia fala sobre a revolução ocorrida no “25 de abril”:

O 25 de Abril foi dos momentos de máxima alegria da minha vida. Foram dias que vivi em estado de levitação. Isso aliás aconteceu a muita gente. E está dito no poema que escrevi: Esta é a madrugada que eu esperava/O dia inicial inteiro e limpo/Em que emergimos da noite e do silêncio/E vivos habitamos a substância do tempo. De facto fiquei em êxtase e foi como eu vivi. Mas ao mesmo tempo foi uma ocasião perdida, de uma maneira terrível, talvez porque não está na natureza das coisas cumprir aquilo que o 25 de Abril prometia... (ANDRESEN, 1986, p. 60-77)

Depreendemos do testemunho da escritora um momento de extrema felicidade, bem como a posterior melancolia proporcionada pelos acontecimentos pós-revolução que substituíram o regime autoritário. Em seu depoimento, ela permite vislumbrar os afetos alegres provocados pela revolução, assim como a decepção por um projeto político que não se cumpriu. Essa visão crítica volta-se, quase sempre, para o espaço da cidade e os elementos que a compõem, as ruas e seus habitantes.

A Revolução dos Cravos possibilitou questionamentos de toda ordem. Repensar o passado, presente e futuro do país fez com que muitos se revoltassem contra a opressão e o cerceamento da liberdade do povo. A cidade, mesmo antes da Revolução, já se destacava como espaço de luta, lugar das vanguardas, onde se poderia questionar o regime, trocar experiências e sonhar com um futuro melhor. Para Maria Armando Passos (1986), Sophia é dos raros poetas portugueses com experiência de militância ativa, de banhos de multidão, de comícios. Em resposta a essa colocação, a poeta situa sua poesia como sendo a verdadeira participação política na sociedade:

Devo dizer que, logo a seguir ao 25 de Abril e mesmo antes, eu falei muito do lugar do poeta na cidade do homem e pensei que tinha uma certa obrigação de participação. Hoje em dia o meu desejo profundo é um desejo de marginalização para poder fazer o que posso fazer. Aliás, quando estava na Assembleia Constituinte tive uma experiência importante. Saí um dia mais cedo e atravessei o Bairro Alto a pé. Na rua havia um pequeno grupo de crianças a brincar na soleira de uma porta. E chamaram-me e perguntaram se eu era a Sophia de Mello Breyner Andresen. Eu disse que sim, mas como é que elas sabiam? Elas responderam que a professora estava a ler uma história minha na aula e tinham visto um retrato meu. Fiquei a conversar com as crianças — e pensei, de repente, que escrever era a minha verdadeira participação política. (ANDRESEN, 1986)

A experiência artística, como revelação da condição humana, faz da obra poética de Sophia um testemunho vivo dos acontecimentos históricos vivenciados em Portugal na

segunda metade do século XX, pois fornece uma visão dos conflitos políticos e sociais ocorridos durante a queda do Estado Novo (1926-1974) e posteriores à Revolução dos Cravos, período que compreende o fim de 48 anos de ditadura entre o regime salazarista comandado por Antônio de Oliveira Salazar e posterior governo de Marcelo Caetano. Nesse contexto, podemos perceber a presença de uma poesia engajada sociopoliticamente e de uma artista que não se omitia ao momento crítico em que estava vivendo e acreditava firmemente que esse era o devir de um poeta.

No poema “O sol, o muro, o mar”, do livro *Ilhas* (1997), a autora demonstra o papel dos espaços na construção metafórica desse testemunho poético.

O olhar procura reunir um mundo que foi destroçado  
pelas fúrias.  
Pequenas cidades: muros caiados e recaídos para manter  
intacto o alvoroço do início.  
Ruas metade ao sol metade à sombra.  
Janelas com as portadas azuis fechadas: violento azul sem  
nenhum rosto.  
Lugares despovoados, labirinto deserto: ausência intensa  
como o arfar de um toiro.  
Exterior exposto ao sol, senhor dos muros dos pátios dos  
terraços.  
Obscuros interiores rente à claridade, secretos e atentos: silêncio  
vigilando o clamor do sol sobre as pedras da calçada.  
Diz-se que para que um segredo não nos devore é preciso  
dizê-lo em voz alta no sol de um terraço ou de um pátio.  
Essa é a missão do poeta: trazer para a luz e para o exterior  
o medo.  
Muros sem nenhum rosto morados por densas ausências.  
Não o homem mas os sinais do homem, a sua arte os seus  
hábitos, o seu violento azul, o espesso amarelo, a veemência  
da cal.  
Muro de taipa que devagar se esboroa – tinta que se despinta –  
porta aberta para o pátio do chão verde: soleira do quotidiano  
onde a roupa seca é espaço de teatro. Mas também pórtico  
solene aberto para a vida sagrada do homem.  
Muro branco que se descaia e azula irisado de manchas  
nebulosas e sonhadoras.  
A porta desenha sua forma perfeita à medida do homem:  
as cores do cortinado de fitas contam a nostalgia de uma festa.  
Lá dentro a penumbra é fresca e vagarosa.  
Nenhum rosto, nenhum vulto.  
As marcas do homem contando a história do homem.

No promontório o muro nada fecha ou cerca.  
Longo muro branco entre a sombra do rochedo e as lâmpadas das águas.  
No quadrado aberto da janela o mar cintila coberto de escamas e brilhos  
como na infância.  
O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica.  
Toda a luz se azula.  
Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado.

(ANDRESEN, 2015, p. 792)

O sujeito poético procura, através do olhar, reunir o que foi destruído pelas fúrias, para isso, busca nos espaços as marcas que contam a história das sociedades humanas, sua origem: “Pequenas cidades: muros caiados e recaídos para manter intacto/o alvoroço do início”. A cidade enquanto escrita na qual o homem deixa suas marcas é também registro da história vivenciada por uma coletividade: “Não o homem, mas os sinais do homem, a sua arte os seus/hábitos, o seu violento azul, o espesso amarelo, a veemência da cal”.

Seja ao descrever as formas arquitetônicas do espaço, ou ao afirmar a missão do poeta, no poema em questão, a autora se aproxima dos espaços da *casa* e da *cidade*, ao estabelecer nesses versos uma relação de completude entre espaços idealizados “A porta desenha sua forma perfeita à medida do homem”. A porta enquanto limiar, mediadora entre o interior da casa e exterior da rua, simboliza sua justa medida na integração desses espaços. Esse sensibilizar da porta humaniza a passagem para a rua, vista algumas vezes com sacrifício. Ainda que a cidade esteja associada aos afetos negativos tais como o “medo” e a “tristeza”, as sensações e percepções associadas à pátria resistem à negatividade. As portas, muros, janelas, ou seja, os espaços de transição particularizam a cidade e as cores formam uma referência afetiva: “As cores do cortinado de fitas contam a nostalgia de uma festa”.

As cidades pequenas são para Sophia espaços de grande afetividade. Geralmente, são espaços que enfatizam uma visão pela arte de um sujeito poético observador e atento; desse modo, o espaço seria resposta às vivências e à forma como a poeta se deixa afetar pelas sensações do que é vivido. Para tal, a escritora escolhe uma série de palavras, não aleatoriamente, mas intencionando provocar sensações específicas no leitor.

A cidade é vista através do olhar fotográfico da poeta, que focaliza metonimicamente as partes que compõe o todo do espaço urbano: “muros caiados” “Ruas metade ao sol”, “Janelas azuis fechadas”, “Exterior”, “pátios”, “terraços”, “pedras da calçada”, “porta aberta”, “soleira do quotidiano”. Essas imagens são usadas, comumente, para expressar os afetos felizes de Sophia, ou seja, uma forma de mostrar a cidade como deveria ser: “Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado”. No entanto, esse espaço idílico, onde a *casa* e a *cidade* se integram em harmonia e beleza, em nada se parece com o cenário e com o estado afetivo do sujeito poético: “Diz-se que para que um segredo não nos devore é preciso/dizê-lo em voz alta no sol de um terraço ou de um pátio”. Paira sobre o poema algo que não foi dito, algo que foi interdito, censurado, amordaçado, e que é preciso dizê-lo em alto e bom som, na luz e na liberdade, uma imagem que alcança todas as sensações.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é filosofia?*, a arte se distingue de outros campos do conhecimento justamente pela sua capacidade de produzir sensações, pois enquanto a filosofia produz conceitos e a ciência se destaca através de sua funcionalidade, no campo artístico, “a obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 213). Em *Sophia*, os afectos correspondem às experiências estéticas proporcionadas pelas sensações e percepções sentidas através da *casa* e da *cidade*, e são vistos como forças que nos atravessam:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 214)

Para Deleuze, os perceptos fazem parte do universo da arte, dessa forma o artista enquanto criador de perceptos constrói “conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem” (1997, p. 39). Para exemplificar seu conceito, o filósofo cita escritores como Tolstoi, Tchekov, Faulkner, Thomas Wolfe e a capacidade deles em gerar “um grande complexo de sensações, visuais, auditivas e quase gustativas” ao descreverem em suas obras sensações que duram, eternizam-se através da arte. (DELEUZE, 1997, p. 39).

Nesse sentido, podemos pensar que a poética de *Sophia* não se preocupa com a instituição ou reprodução de formas, mas com o expressar de intensidades, um devir sensível, que, como afirma Deleuze, faz parte da vida do artista: criar, produzir afectos. Esses afectos, por sua vez, transformarão a vida daqueles que forem afetados pelas suas afecções. É por isso que nenhum artista está isento da responsabilidade quanto ao seu poder de afetar o outro, seja na sua postura ética enquanto artista, seja na escolha estética, postulados indissociáveis se pensarmos que, até mesmo, ou principalmente, as palavras utilizadas no poema são escolhas e resultam de uma postura ética diante da vida: “Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

Para *Sophia*, a ética de um artista passa por essa consciência:

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. (ANDRESEN, 2015, p. 894)



A partir da dimensão afetiva com a qual lidamos com as situações, sejam elas no âmbito público ou privado, são essas circunstâncias que definem nossa postura ética diante das pessoas, da sociedade ou da comunidade da qual compartilhamos nossas experiências.

Para Klinger, as experiências afetivas são determinantes para nossa construção enquanto sujeitos éticos e políticos, uma vez que a ética estaria diretamente relacionada à capacidade do corpo em agir ou permanecer imóvel diante de circunstâncias, pessoas ou espaços que nos afetam:

Entendo por paixões (*affectus*) as afecções (*affectiones*) do corpo que aumentam e diminuem a potência de agir. Nesse sentido, afeto é um termo central para pensar a ética. Ética como forma de estar no mundo, escolha existencial pela potência. (KINGLER, 2014, p. 82)

Essa escolha existencial do artista, que se traduz nos critérios estéticos específicos a cada um, por exemplo, respondem as relações de poder que são sempre fruto dos valores predominantes em determinada situação histórica e social (KLINGER, 2014, p. 81). Nesse contexto, a história política de Portugal pode ser questionada, e, através da voz lírica de uma sobrevivente, conhecermos os afetos e as experiências comuns aos artistas da época. A escritora escolhe, através do poder inerente ao ato da escrita, expor nos textos poéticos uma realidade censurada.

Sophia assume para si a missão de “trazer para o exterior, o medo”, pois descortinar as máscaras e véus era um compromisso do qual não poderia se omitir diante do momento histórico de extrema degradação dos valores humanos, o que justifica em parte o caráter testemunhal de sua poesia. De acordo com Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, o testemunho é resultado de uma contingência e apenas na contingência pode realizar-se:

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p. 147)

Sophia não vivenciou a morte brutal devido à experiência salazarista, portanto não pode ser enquadrada como uma “testemunha integral”, segundo definição proposta pelo escritor e sobrevivente em Auschwitz, Primo Levi, lembrado por Agamben (2008, p. 87). Mesmo não sendo a “testemunha integral”, na completa acepção do termo postulado na obra de Agamben, a escritora sobreviveu ao contexto de exceção e se expressou por aqueles que foram impossibilitados de falar. Se não foi uma testemunha no sentido próprio do termo, sua

palavra poética é um testemunho ético da experiência de exceção portuguesa. Inclusive, Sophia encarna a ética de uma artista atuante contra o governo salazarista, uma vez que foi uma das fundadoras de uma comissão de socorro aos presos políticos, a ANSPP (Associação Nacional de Socorro aos Presos Políticos), atuação política que resultou em sua eleição à Assembleia Constituinte de 1975 como deputada pelo Partido Socialista, justamente por se opor a opressão do regime ditatorial e aos mecanismos de opressão e injustiça.

No poema “Catarina Eufêmia”, do livro *Dual* (1972), a escritora demonstra sua atenção ao tema da justiça social:

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 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 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, 2015, p. 876)

No poema, a autora faz referência à camponesa Catarina de Eufémia, assassinada por um soldado português ao reivindicar melhorias nas condições de trabalho. Mesmo sendo uma mulher grávida, na década de 50, ou seja, no auge do período autoritário, a mulher não se calou diante da injustiça cometida contra si e seus companheiros de trabalho. Um caso abrupto como a morte de Catarina de Eufémia suscita uma discussão, inclusive abre questão para pensar como as mulheres sofrem a violência, seja física ou simbólica, de maneira pacífica, sem que haja com isso alguma resistência: “Tinha chegado o tempo/Em que era preciso que alguém não recuasse”.

Desde a formação das primeiras civilizações, tem sido atribuída à mulher a responsabilidade pela organização e pela manutenção da casa, cuidar dos filhos e realizar os afazeres domésticos, trabalho desvalorizado pela sociedade e que deixava as mulheres como *donas de casa* limitadas ao mundo do lar. Esses valores se perpetuam na sociedade moderna, e mesmo na contemporânea, não por acaso, mas por herança dos valores transmitidos de geração em geração. A situação da mulher que precisa sustentar a casa, ou seja, ganhar o

universo da cidade é igualmente degradante, tendo que lidar com o fato de ser mulher numa sociedade patriarcal, dominada pela valorização da mão de obra masculina. O traço da violência e a exploração da mão de obra de menor custo caracterizam as relações de gênero, afetivas e sociais, através de dispositivos de poder e de submissão sobre os corpos femininos.

Segundo Foucault, em *Vigiar e punir*, as relações de poder têm alcance imediato sobre o corpo: “Elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (1987, p. 28). Ainda segundo o autor, a presença política do corpo está associada a sua rentabilidade produtiva, uma vez que é “como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação”. Por outro lado, essa produtividade precisa estar atrelada a um sistema de sujeição, visto que “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.” (FOUCAULT, 1987, p. 28).

O poema “Catarina de Eufêmia” demonstra a realidade de um mesmo corpo, ora subjugado, ora renascido em sua resistência. Assim, podemos verificar em que medida os afetos influenciam na postura ética de uma mulher sem instrução e que, ao mesmo tempo, recusa-se a continuar trabalhando em condições sub-humanas. Trata-se de um poema que expressa a realidade dos trabalhadores naquele período, tanto no campo, quanto nas cidades. Ele nos faz refletir como essa realidade continua a se perpetuar em nossas sociedades. Se pensarmos, por exemplo, sobre o espaço urbano, veremos que a cidade sofreu profundamente a influência de fenômenos como o capitalismo e o neoliberalismo, provocando uma nova reorganização do trabalho, e também do papel da mulher nesse contexto. No entanto, no bojo das mudanças, ampliaram-se as formas de exclusão social e cultural, pois o mundo globalizado traz novas regras econômicas de grande impacto, e isso reflete especificamente sobre as relações afetivas, provocando mudanças que levam à perda da potência dos corpos, aumento da depressão e dos índices de suicídio em escala mundial.

No *Abecedário*, entrevista concedida por Gilles Deleuze, o filósofo revela, a partir do conceito de afeto em Spinoza, a dinâmica afetiva sobre o corpo, bem como a relação dos afetos com o poder:

A alegria é tudo o que consiste em preencher uma potência. Sente alegria quando preenche, quando efetua uma de suas potências. Voltemos aos nossos exemplos: eu conquisto, por menor que seja, um pedaço de cor. Entro um pouco na cor. Pode imaginar a alegria que isso representa? Preencher uma potência é isso, efetuar uma potência. [...] Qualquer tristeza resulta de um poder sobre mim. [...] O ruim é o menor grau de potência. E este grau é o poder. O que é a maldade? É impedir alguém de fazer o que ele pode, é impedir que este alguém efetue a sua potência. Portanto, não há potência ruim, há poderes maus. E talvez todo poder seja mau por

natureza. A confusão entre poder e potência é arrasadora, porque o poder sempre separa as pessoas que lhe estão submissas, separa-as do que elas podem fazer. Tanto que foi deste ponto que partiu Spinoza. O poder é sempre um obstáculo diante da efetuação das potências. Eu diria que todo poder é triste. Mesmo se aqueles que o detêm se alegram em tê-lo. Mas é uma alegria triste. (DELEUZE, 1997, p. 42)

A potência afetiva carrega consigo não apenas a possibilidade da ação para aqueles que mantêm contato com ela, mas uma gama de possibilidades de relações entre o indivíduo e o mundo. Através da postura ética, portanto, apresenta-se a visão e a opção de cada sujeito ou grupo acerca dessas possibilidades. As escolhas afetivas refletem a indiscutível e inseparável posição política nas práticas sociais, culturais e literárias; assim, têm atrás de si condicionantes sociopolíticos que configuram diferentes posições de sujeito e de sociedade.

Desse modo, podemos observar como a imposição das relações de poder comprometem as relações afetivas. Na poética de Sophia, “Catarina de Eufêmia” é um grito contra esse sistema de dominação, visto que a camponesa não se recluso ao espaço doméstico, tal como as mulheres ou mesmo as donas de casa que permanecem confinadas em seus lares a realizar funções tipicamente *femininas*. Tão pouco Catarina se calou diante do descaso e da falta de pão. De alguma forma, tanto a poeta como a camponesa não ficaram em casa: “E não ficaste em casa a cozinhar intrigas/Segundo o antiquíssimo método das mulheres/Nem usaste de manobra ou de calúnia/E não serviste apenas para chorar os mortos”. São mulheres que foram à cidade, ao mundo labiríntico das incertezas, e através dessa busca por justiça o nome “mulher” passou a significar mais que fêmea: “Porque eras mulher e não somente a fêmea”.

Embora pertencessem ao mesmo país, Sophia não compartilhava o mesmo estatuto social que Catarina, uma vez que a escritora nasceu no seio de uma família abastada e não passou pelas dificuldades financeiras que a trabalhadora braçal. Contudo, ambas as personalidades representam a força da mulher diante dos conflitos de uma ditadura, de um período marcado pela opressão e exploração do indivíduo. Se o preço pago por Sophia foi a privação e a distância daqueles que amava; por outro lado, Catarina pagou com a própria vida: “E a terra bebeu um sangue duas vezes puro”.

O trecho final do poema aponta para uma realidade que vem se modificando na vida dessas mulheres a buscar por justiça: “Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste/E a busca da justiça continua”. Aqui, a autora faz uma clara referência ao mito grego de Antígona, filha de Édipo e Jocasta, que desafiou as leis da cidade para conceder um enterro digno ao irmão.<sup>8</sup> Por esse feito, Antígona é lembrada como símbolo

---

<sup>8</sup> Antígona, a irmã de Polinice, ficou indignada, ao ter notícia do revoltante edito que entregara o corpo do irmão aos cães e aos abutres, privando-o dos ritos que eram considerados essenciais ao repouso dos mortos. Sem se

de justiça e ética, bem como Catarina de Eufémia traduz a busca por justiça, ao mesmo tempo em que denuncia a exploração de sua condição humana. Podemos considerar, assim, uma figura emblemática, que expressa à verdadeira batalha da mulher para recuperar sua dignidade, diante das barreiras impostas, histórica, social e politicamente.

Assim, a leitura da obra poética de Sophia deve refutar os discursos políticos pautados no abuso do poder e na diminuição do ser humano. Fica evidente que o sonho por um mundo mais justo fundamenta a vida pública da autora e apresenta-se também em sua obra poética, particularmente nesse período de resistência e revolução, através das imagens da *cidade*. A poética de Sophia se ergue contra o tempo dividido da corrupção, e apenas através das relações afetivas seremos capazes de conviver e nos relacionarmos mutuamente. Os espaços *casa* e *cidade*, ocupando esse lugar de privilégio em sua poesia, sinalizam para o mais profundo simbolismo entre a pátria que os abutres, chacais e ratos destruíram e a “pátria casa cidade” que a poeta aspira conceber.

---

deixar abalar pelos conselhos de uma irmã afetuosa, mas tímida, resolveu desafiar a sorte e enterrar o corpo com suas próprias mãos. Foi presa enquanto fazia isso e Créon deu ordens para que a enterrassem viva por haver desobedecido deliberadamente um edito solene da cidade. (BULFINCH, 2002, p. 221- 222)

## **TERCEIRO CAPÍTULO**

### 3 “COMO PORTA ABERTA”

A obra poética de Sophia, como temos visto, atravessou importantes acontecimentos em Portugal, resultando, sobretudo, em significativas transformações ao longo de sua trajetória literária. As imagens da *casa* e da *cidade* também acompanharam essas mudanças, como podemos identificar ao longo do trabalho. Neste terceiro capítulo, analisaremos como os espaços caminham para uma convivência poética e social, à medida que a escritora, intensificando sua participação política, atua no espaço público com os mesmos valores apreendidos em casa, demonstrando, assim, a ética de uma poesia que espera por um tempo em que não haja distinção entre esses ambientes, bem como uma conciliação do sujeito com o espaço habitado. A partir da análise dos poemas, sobretudo, no contexto pós-Revolução dos Cravos, será possível perceber como Sophia une a *casa* e a *cidade* em diferentes instâncias, poética, social, afetiva para legitimar o projeto utópico de uma poesia revolucionária e transformadora.

Retomar a temática da *casa* e da *cidade*, neste terceiro capítulo, será importante para observarmos a recorrência de imagens, que em grande medida são relacionadas à construção de um novo país. Compreenderemos, assim, que as experiências traumáticas do autoritarismo e a decepção após a vigência de um governo democrático não a impediram de sonhar uma nova pátria, visto que essa utopia está presente em seus poemas desde a primeira publicação (1944), vindo a se intensificar durante e após a Revolução dos Cravos (1975).

O projeto utópico de um país renovado relaciona-se à imagem de uma casa aberta, bem como a de uma cidade limpa, construções poéticas que nos remetem aos primeiros afetos de nossas vidas. Por esse motivo, Sophia presentifica a memória da casa de infância, para tornar presente os afetos, os encontros e um tempo justo para todos.

#### 3.1 “A CASA JAZ COM MIL PORTAS ABERTAS”

Juliana Nogueira, em sua tese de doutorado intitulada *Caminhos da memória nas poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Conceição Paranhos* (2016), assegura que a memória da casa é um princípio de integração para a poesia andreseniana:

Percebe-se a preocupação com a manutenção da memória da moradia familiar como princípio de integração, também a valorização da construção de lembranças – apesar do esquecimento – como forma de “voltar a tornar presentes” as coisas e a relação afetiva com a casa da infância [...]. Parece ser a preocupação com a conservação dessa memória o mote para reconstruí-la na e pela linguagem [...]. Dessa forma, a

habitação não deixa de ser o poema, casa onde o milagre das coisas passadas repousa, mas também onde elas renascem, isto é, despontam na linguagem. (NOGUEIRA, 2016, p. 67)

De acordo com Nogueira, o espaço do poema é como uma casa aberta, onde se compartilha a memória do passado e o renascimento das coisas através da linguagem. Para Silveira, essa relação simbólica com a linguagem transcende o espaço poético: “Por se relacionar com um objeto visível na realidade, a imagem da casa em literatura tem de ser entendida como uma das formas pelas quais a linguagem mantém, pela preservação ou pela transformação, as suas relações com a cultura” (SILVEIRA, 1999, p. 16). Nesse sentido, o autor acredita que esse símbolo, na produção de romances e textos publicados na segunda metade do século XX, constrói um espaço ficcional e representativo da identidade portuguesa: “A casa é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos.” (SILVEIRA, 1999, p. 15).

Em Sophia, relacionamos essas mudanças simbólicas às transformações sociais, nas quais a autora se insere como figura imprescindível na reelaboração de um ideal de nacionalidade portuguesa no contexto pós-salazarismo. É possível perceber que os poemas, em maior ou menor grau, buscam uma espécie de regresso, como um retorno à infância, na qual seria possível recuperar os momentos vividos no passado:

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
Como à antiga infância que perdi por descuido  
Para buscar obstinada a substância de tudo  
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

(ANDRESEN, 2015, p.700)

Regressar ao poema seria como sentir o deslumbramento de uma criança ao captar o real em toda sua materialidade: “Para buscar obstinada a substância de tudo”. A reflexão sobre a “produção de presença” tratada por Gumbrecht é precisa nesse momento para compreendermos uma característica própria da poética de Sophia, quando ela afirma relacionar-se com “a substância de tudo”:

Qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente do pensamento humano. (GUMBRECHT, 2010, p. 39)



Para Sophia, o ato criador emerge através da nossa relação com o mundo. Da mesma forma, Gumbrecht propõe uma noção de presença na qual as configurações espaciais e materiais recobrem um estatuto, até o momento, exercido quase que exclusivamente pela interpretação. Dessa forma, a noção de presença não sugere a exclusão da produção de sentido, mas uma convivência entre ambas: “que concebamos experiência estética como uma oscilação (às vezes interferência) entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 22). Quando a autora afirma um regresso ao poema, de alguma forma aponta para esse movimento, sentir a substância, a espacialidade, afetividade do poema, antes que isso se torne conhecimento, desfecho inevitável, uma vez que de todo encontro, necessariamente, emana o saber.

Em outra dimensão metafórica, é preciso regressar ao poema, ou seja, “à casa”, para que o país retorne às origens: “Regressar ao poema, como à pátria à casa”. Mais que regressar a um passado glorioso, para Portugal, a casa é a promessa que antecede o tempo dividido. Essa relação entre origem e reintegração coaduna-se, entre outras questões, ao antigo dilema português de uma sociedade dividida entre a expansão marítima colonial e a fixação no território europeu, entre atlantismo e europeísmo. O antigo conflito entre partir ou ficar, justifica em parte, o desejo permanente dos escritores portugueses pelos temas espaciais: “numa cultura marcada pela viagem, pelo exílio, pela imigração, o escritor português representa nas casas de escrita a busca obsessiva do espaço” (SILVEIRA, 1999, p. 18). Através dos afetos, e das aspirações de um povo, poetas e escritores são capazes de testemunhar sua visão e compreensão desses espaços, desejando transformar uma realidade indesejada.

A metáfora do regresso português pode ser vista no texto poético intitulado “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres” do livro *Mar Novo* (1958). Sophia escreveu esse poema dedicado ao projeto “Mar Novo”, desenvolvido pelo pintor Júlio Resende (1917-2011), em companhia do escultor Barata Feyo (1899-1990) e do arquiteto João Andresen (1920-1967), seu irmão. Essa obra, vencedora do concurso realizado em 1956, foi recusada pelo Estado Novo e substituída pelo monumento “Padrão dos descobrimentos”, erguido em 1940 durante exposição dedicada à história de Portugal. Um momento de extrema tristeza para a família Andresen, principalmente para Sophia, que movida por tristeza e revolta, dedicou o Livro *Mar Novo* (1958) ao irmão: “Perfeito é não quebrar/a imaginária linha/exacta é a recusa/e puro é o nojo” (ANDRESEN, 2015, p. 355). No “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres” – “II Regresso”, o tema das

navegações, como um dos acontecimentos mais importantes da história de Portugal, surge carregado de afetos positivos como a esperança e a promessa dos grandes feitos para o povo lusitano: “Alegria de ir ver o êxtase do mar”. A segunda parte, no entanto, inicia-se com um questionamento da voz poética “quem cantará vosso regresso morto?”:

## II

### Regresso

Quem cantará vosso regresso morto  
Que lágrimas, que grito, hão-de dizer  
A desilusão e o peso em vosso corpo?

Portugal tão cansado de morrer  
Ininterruptamente e devagar  
Enquanto o vento vivo vem do mar

Quem são os vencedores dessa agonia?  
Quem os senhores sombrios desta noite  
Onde se perde morre e se desvia  
A antiga linha clara e criadora  
Do nosso rosto voltado para o dia?

(ANDRESEN, 2015, p. 394)

Aqui, o sujeito poético é duplamente afetado pelo tema do regresso “à casa”. Primeiramente, num passado distante sempre ecoando no imaginário português, “as lágrimas, que grito”, os afetos tristes, o sofrimento daqueles que partiram em diáspora e a eterna espera daqueles que ficaram. A morte parece ser o destino do país “tão cansado de morrer”. Não obstante o peso da morte, inclusive no presente não cumprido de Portugal, já que o momento pós-revolução foi de crise política e socioeconômica. Ao cancelar os sonhos do irmão, João Andresen, o Estado Novo atingiu profundamente o coração de Sophia. Não somente pelos laços familiares, mas pelos ideais que se concentravam em torno do projeto. A casa familiar e a casa pátria, ambas feridas em seu projeto ético e afetivo: uma nova forma de pensar o povo português, que não se concentrasse no acúmulo de conquistas e terras ou no retorno de um império idealizado, mas um verdadeiro regresso ao mar, um “Mar Novo”, o Mar de Sophia.

Essa postura ética e poética se aproxima da reflexão proposta por Eduardo Lourenço (1992), em *O labirinto da saudade*, quando discute sobre o desejo em desenvolver uma autêntica psicanálise do comportamento global dos portugueses: “um exame que os devolva ao ser profundo ou os encaminhe para arrancar-lhes as máscaras confundidas com o rosto verdadeiro” (LOURENÇO, 1992, p. 17). Para Lourenço, os textos mitológicos dos historiadores e poetas, de certa forma, conduziram os portugueses a acreditarem numa

predestinação para algo milagroso, e essa leitura de um destino comum seria a expressão mais real da relação histórica que os lusitanos mantêm consigo mesmos:

O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado. (LOURENÇO, 1992, p. 22)

A escrita de Sophia se afasta desse pensamento, à medida que a poeta não mantém o olhar fixo no passado glorioso de Portugal, associado às navegações e à expansão marítima, pelo contrário, a riqueza dessa poesia se concentra na memória de um tempo justo, homogêneo, no qual o real anda de mãos dadas com a justiça e a liberdade. Essa condição pode ser pressentida no espaço da casa. Assim, é possível perceber que, nos planos, histórico, político e, sobretudo, social, a casa como espaço de isolamento, símbolo do regime autoritário de Portugal, é substituída por uma esperança de convergência, um governo democrático significava esse elo com o espaço exterior.

No poema “III” do livro *No tempo dividido* (1954), a casa personifica as sensações de medo e terror, vividos pelo sujeito poético, quando ele se encontra isolado:

### III

As paredes são brancas e suam de terror  
A sombra devagar suga o meu sangue  
Tudo é como eu fechado e interior  
Não sei por onde o vento possa entrar

Toda verdura é um segredo  
Um murmúrio em voz baixa para os mortos  
A lamentação húmida da terra  
Numa sombra sem dias e sem noites

(ANDRESEN, 2015, p. 313)

Se a casa perde sua conexão com o mundo, não há vida, apenas morte: “Um murmúrio em voz baixa para os mortos”. O momento fechado sensibiliza as paredes para o que há no lado de fora – “Não sei por onde o vento possa passar” – e o interior é como um vampiro: “a sombra devagar suga o meu sangue”. Como podemos observar nos capítulos anteriores, um dos elementos estéticos na poética de Sophia é a relação da casa, a exemplo do quarto, com a natureza: o mar, a árvore, o vento, a noite. O espaço doméstico, relacionando-se apenas aos elementos naturais, demonstra um período de isolamento desse ambiente em

relação à cidade, o que nessa poesia vem a movimentar uma gama de imagens relacionadas ao regime político vigente na ditadura salazarista.

Ao analisarmos expressões como sombras que “sugam o sangue”, notamos o quanto essas imagens revelam afetos sombrios, assim como o anjo combatente, dividindo o espaço do quarto, no poema “O anjo”, do livro *Dia do Mar*: “O Anjo que em meu redor passa e me espia/E cruel me combate, nesse dia [...]. Ele que indiferente olha e me escuta/Sofrer, ou que feroz comigo luta/Ele que me entregara à solidão” (ANDRESEN, 2015, p. 147). O “anjo”, no poema acima, surge como uma força que se apresenta, tencionando o espaço com o sujeito poético. Este, por sua vez, sente-se vigiado. Os afetos negativos e a solidão do quarto revelam um período marcado pela censura e pelo isolamento.

No poema “Porta da Vila”, do livro *Geografia* (1967), o símbolo da casa transforma-se, acompanhando a guerra colonial na África e o período próximo à queda do regime salazarista (1974):

I

A casa está na tarde  
Actual mas nos espelhos  
Há o brilho febril de um tempo antigo  
Que se debate emerge balbucia

II

Com um barulho de papel o vento range na palmeira  
O brilho das estrelas suspende nosso rosto  
Com seu jardim nocturno de paixão e perfume  
A casa nos invade e nos rodeia

III

A casa vê-se longe porque é branca  
Mas sombrio  
É o quarto atravessado pelo rio

IV

A casa jaz com mil portas abertas  
O interior dos armários é obscuro e vazio  
A ausência começa poisando seus primeiros passos  
No quarto onde poisei o rosto sobre a lua

(ANDRESEN, 2015, p. 539)

O poema direciona o olhar do leitor para um contexto onde o salazarismo ruía em Portugal “brilho febril de um tempo antigo/que se debate...” o império colonial nos países africanos também perdia território: a guerra com as colônias resultou na independência de Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, durante a Revolução dos Cravos, 25 de abril. Segundo Maxwell, nesse período, ocorreu um êxodo em massa para o exterior juntamente a uma grande entrada e saída de pessoas e refugiados: “Em

Lisboa, o aeroporto começou a encher-se de grandes caixas e engradados e do penetrante odor de umidade da África com o regresso dos colonos” (MAXWELL, 2006, p. 173). De acordo com o historiador, essas pessoas eram chamadas, pelo jargão oficial de “deslocados”, depois como “retornados”, mas eram milhares de refugiados chegando ao país em 1975 (MAXWELL, 2006, p. 173). No poema, a imagem da casa revela esse momento crucial para o país, pois a abertura para uma nova condição política, a espera de um tempo pós-colonialismo e pós-fascismo mantém-se aberta ao novo: “a casa jaz com mil portas abertas”.

A natureza e o brilho da noite integram o espaço, que como um perfume “nos invade” e “nos rodeia”, diz o sujeito poético. O quarto sombrio, opondo-se à luz das estrelas, presente na segunda estrofe, sugere um convívio entre a claridade do espaço exterior, “a casa vê-se de longe porque é branca”, e a escuridão latente no interior dos armários: “é obscuro e vazio”. Assim, memória e esquecimento, interior e exterior coexistem na tarde. Além do título, “A porta da Vila” apresenta outros elementos de conexão com o espaço exterior, reiterados pela autora através dos espaços de transição, a exemplo da janela, onde se pode ver a lua.

De acordo com Helena Carvalho Buescu, em seu artigo “A casa e a encenação do mundo”, “a casa é um espaço delimitado por fronteiras físicas e simbólicas, e estas fronteiras apresentam canais de passagem” (1999, p. 28), ou seja, é um lugar cuja referencialidade está atrelada aos lugares que servem de conexão com o espaço exterior: “sem estes lugares de passagem a casa ‘perde-se’ como tal e torna-se prisão, que, justamente, não é uma casa” (1999, p. 28, grifo da autora). Segundo a autora, a interioridade é inerente aos lugares de transição, uma vez que só há interior porque entre ele e o exterior se constroem passagens: de dentro não se perde de vista o fora.

Ao observarmos atentamente, veremos que, em Sophia, esses espaços de transição revelam a natureza de suas relações com o espaço exterior; seja este a própria casa, o país, a sociedade ou universo. Trata-se de uma reflexão que pode ser vista ao longo de sua obra poética, bem como nos assegura Luís Ricardo Pereira: “O interior da casa e o exterior, o universo torna-se ainda mais evidente quando na sua mediação surge a imagem da janela” (2003, p. 95). De acordo ainda com o autor, a janela é “pela sua abertura, ponto de contemplação e interrogação do mundo exterior” (2003, p. 95), uma vez que a partir desse lugar, o sujeito poético seria capaz de vislumbrar a passagem do tempo, e, quando relacionada ao espaço urbano, as transformações sociais.

No poema “O vento”, do livro *Coral* (1950), Sophia demonstra como a construção de sua subjetividade passa por essa relação entre a janela, que supõe o espaço interior e o espaço exterior, aqui representado na imagem do vento: “O vento sopra contra as janelas/as janelas

fechadas [...]E o vento contra as janelas/faz-me pensar que eu talvez seja um pássaro” (ANDRESEN, 2015, p. 234). Existe uma tendência da escritora em demarcar uma realidade vivida em contraponto ao desejo por amplitude, marca inclusive uma preferência estética pela verticalidade espacial, coordenada comum a muitos de seus versos. Segundo Eduardo Prado Coelho: “A presença constante das aves abre na paisagem a dimensão dominante da verticalidade, essa nostalgia de ser mastro, funcionando aqui na habitual vacilação ético-estética: verticalidade ética ou justiça, verticalidade estética ou justeza” (COELHO, 1980, p. 21).

A presença da verticalidade pode ser vista no poema “Varanda”, espaço no qual o sujeito poético observa a torre aérea e branca:

É na varanda que os poemas emergem  
 Quando se azula o rio e brilha  
 O verde escuro do cipreste – quando  
 Sobre as águas se recorta a branca escultura  
 Quase oriental quase marinha  
 Da torre aérea e branca  
 E a manhã toda aberta  
 Se torna irisada e divina  
 E sobre a página do caderno o poema se alinha

Noutra varanda assim num setembro de outrora  
 Que em mil estátuas e roxo azul se prolongava  
 Amei avida como coisa sagrada  
 E a juventude me foi eternidade

(ANDRESEN, 2015, p. 872)

A varanda é um dos ambientes que mais conectam o morador ao espaço da rua, talvez, por isso, seja para a autora o lugar onde “os poemas emergem”. Ainda que o espaço urbano não apareça como o horizonte visualizado pelo sujeito poético, a varanda, pela sua abertura com o espaço exterior, situa o habitante entre o espaço público da cidade e o espaço íntimo do lar. Esse aspecto crucial no compartimento da casa suscita por parte dos estudos arquitetônicos, pensar as implicações sociais desse ambiente.

Para as arquitetas Helena Brandão e Ângela Moreira no artigo “A varanda como espaço privado e espaço público no ambiente da casa”, a varanda situa-se como um espaço de transição entre o mundo da casa e o da rua: “a presença de varandas nas fachadas de residências faz com que o espaço da casa seja transcendido” (BRANDÃO; MOREIRA, 2008). A fronteira entre o público e o privado é afetada e partindo do princípio arquitetônico, o espaço da casa se torna mais acessível ao espaço da rua. Para as autoras, esse acesso não é apenas visual, visto que a varanda, assim como outros compartimentos da casa, desempenha

funções e conexões, muitas vezes se estabelecendo como lugar de encontro e, assim, possibilitando as relações sociais e afetivas.

Diante dos poemas analisados, a maneira como o sujeito poético relaciona-se com os lugares de transição remetem aos agenciamentos possíveis de serem realizados nesse ambiente. Dessa forma, a casa é vista pela autora como espaço central para se pensar a relação do ser com o mundo: “Há na casa algo de rude e elementar que nenhuma riqueza mundana pode corromper e, apesar do seu halo de solidão e do seu isolamento na duna a casa não é margem, mas antes convergência, encontro, centro.” (ANDRESEN, 2015, p. 22).

### 3.2 DO “QUEBRADO PROJETO” À UTOPIA DE “UMA CIDADE MAIS HUMANA”

Após a análise dos poemas, tematizando os espaços de transição entre a casa e o espaço exterior, nota-se, que, na poética de Sophia, a casa funciona como uma espécie de espelho para as experiências vividas pela autora. É possível perceber que o espaço surge presentificando os afetos alegres da infância, bem como os afetos tristes do tempo histórico e dividido. A presença da cidade também relaciona-se aos afetos alegres, sobretudo, quando associadas à sua atuação política durante a Revolução dos Cravos. É importante observar que a presença da *casa* e da *cidade* nessa poética respondem aos anseios utópicos por um lugar onde todos possam viver com justiça e solidariedade.

Portanto, é preciso aprofundar na construção poética de Sophia, sem perder de vista o engajamento político e social. Dessa forma, propomos os seguintes questionamentos: quais aspectos presentes em seus poemas apontam para o desejo de uma cidade utópica? Em que medida, o empenho por uma sociedade mais justa coaduna-se à atenção às questões estéticas e arquitetônicas do espaço?

Para respondermos essas questões, será preciso retomar o contexto histórico, a fim de compreendermos a potência afetiva por trás do sonho de uma nova pátria:

Como casa limpa  
Como chão varrido  
Como porta aberta

Como puro início  
Como tempo novo  
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar  
Interior de um povo

Como página em branco

Onde o poema emerge

Como arquitetura  
Do homem que ergue  
Sua habitação

(ANDRESEN, 2015, p. 619)

É certo que a Revolução dos Cravos (1974) representou uma imensa alegria para a sociedade portuguesa, a vitória do movimento significou esperança diante da degradação que havia se instalado no país ao longo de décadas. Segundo Bachelard (1993, p. 225), “a porta é todo um cosmos do entreaberto” (1993, p. 225), por isso, no poema “Revolução”, acima transcrito, a “casa limpa” é a imagem de um Portugal renovado e a “porta aberta” carrega uma visão do exterior, um ideal de integração. O título remete à ideia de luta, das transformações pelas quais a poeta passou juntamente com outros portugueses. Nessas estrofes iniciais, são perceptíveis referências que remetem aos espaços da casa: “chão”, “porta”, “interior”, sugerindo, assim, uma clara alusão à ideia de Portugal como um lar. Nesse aspecto, a revolução seria uma forma de purificação do espaço. A “página em branco” mostra o recomeço, lugar no qual se constrói o poema e a habitação do homem.

Ao escrever poemas tematizando o período da Revolução dos Cravos, com todas as angústias e lutas de um contexto como esse, a poeta está antes de tudo eternizando os afetos comuns a uma coletividade.

Segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira*, “a poesia revela este mundo; cria outro”, nas palavras do autor, a poesia é uma “operação capaz de transformar o mundo, pois sendo revolucionária por natureza, é exercício espiritual, método de libertação interior” (PAZ, 1982, p. 21). Dessa forma, o poema nos diz que é preciso testemunhar, retirar as máscaras que encobrem o real “sem mancha, nem vício”, e essa é a missão do poeta: “– Olhar, ver e dizer o que viu.” (ANDRESEN, 1962, p. 10).

Nesse poema, é possível perceber quão relevante foi a Revolução dos Cravos para a sociedade portuguesa. No entanto, ainda que o evento tenha sido de extrema importância social e histórica para os portugueses, o período que seguiu esse acontecimento revelou-se inoperante aos anseios do país. Mesmo com todas as vantagens da esquerda em março de 1975, controle da administração, dos sindicatos, da mídia e da iniciativa política, ela estava desunida, com seu poder esvaziado. Alguns acontecimentos enfraqueceram ainda mais a estrutura política do país, entre elas a ruptura entre a esquerda revolucionária e os radicais militares, favorecendo a formação das facções, na sua maioria de esquerda.



Somando-se a isso, a situação econômica em Portugal tornou-se cada vez mais precária, o que favoreceu a influência estrangeira no país: “governos ocidentais deixaram muito claro a Lisboa que a assistência econômica dependeria da mudança no comportamento político” (MAXWELL, 2006, p. 186). Se Portugal se pôs nas mãos do estrangeiro, deve-se muito aos vários erros crassos cometidos pelos comunistas, mas não apenas, os pequenos camponeses do norte levantaram-se contra a política de Lisboa: “Um perigoso clima de irreabilidade pairou sobre Portugal durante todo o final do verão de 1975.” (MAXWELL, 2006, p. 186).

Segundo Maxwell, houve um grande afastamento entre “o debate altamente ideológico no centro e as tensões exacerbadas na sociedade em geral” (2006, p. 186) diante do enfraquecimento das autoridades, o poder popular ascendeu, desestruturando as esferas políticas, acentuou a polarização regional e endureceu as posições políticas: “Tanto os partidos políticos como os oficiais militares mais tradicionais perceberam o quanto estavam ameaçados pelas atividades cada vez mais agitadas das massas.” (MAXWELL, 2006, p. 186).

O governo democrático pôs fim ao poder governamental centralizador e integrador, mas não seu mecanismo de administração: “a burocracia portuguesa, já grotesca, arcaica e obstrucionista, deixou de ser submetida a qualquer comando” (MAXWELL, 2006, p. 241). Os sucessivos governos eram ávidos para recompensar amigos políticos e partidários, colonizando a burocracia com novas camadas de funcionários e nomeados políticos, aumentando substancialmente (em 89,1 % entre 1968 e 1979), declinando a qualidade e aumentando a corrupção (MAXWELL, 2006, p. 241).

Nesse momento do trabalho, é importante lembrar, que, além de poeta, escritora de contos e militante contra o regime salazarista, Sophia também se elegeu deputada pelo partido socialista em 1975. Importante, sobretudo, porque a atuação política da escritora foi marcada pela denúncia e combate a esse novo governo democrático, que, contrariando as expectativas, não cumpriu a promessa de uma nova política, essa insatisfação pode ser identificada no texto “Poema”:

Cantaremos o desencontro  
O limiar e o linear perdidos  
Cantaremos o desencontro:  
A vida errada num país errado  
Novos ratos mostram a avidez antiga

(ANDRESEN, 2015, p. 715)

Aqui, o sujeito poético convida para que cantemos o desencontro, pois se foram perdidos “o limiar e o linear”, o que nos resta fazer “num país errado”? Neste último verso, a

escritora toma a animalização, que ela mesma usa para se referir a Salazar, e transfere para os novos poderosos: “novos ratos mostram a avidez antiga”. O “Projeto” não se cumpriu para o povo português, revelou-se apenas uma promessa, que, destituída de alicerces, não foi capaz de transformar a realidade daqueles que sonhavam com a mudança pós-Revolução dos Cravos. Podemos visualizar esse contexto no poema “Projecto II”, do livro *O nome das coisas* (1977):

Esta foi sua empresa: reencontrar o limpo  
 Do dia primordial. Reencontrar a inteireza  
 Reencontrar o acordo livre e justo  
 E recomeçar cada coisa a partir do princípio  
 Em sua empresa falharam o relato  
 De sua errância erros e derrotas  
 De seus desencontros e desencontradas lutas  
 É moroso e confuso  
 Porém restam  
 Do quebrado projecto de sua empresa em ruína  
 Canto e pranto clamor palavras sem harpas  
 Que de geração em geração ecoam em contínua memória de  
 um projecto  
 Que sem cessar de novo tentaremos.

(ANDRESEN, 2015, p. 58)

Inversamente ao que se esperava, a nova política instaurou um período assinalado por derrotas, anseios e sentimentos altamente divergentes. Mas, ainda que diante das contingências e decepções, Sophia não desiste da luta, sonha com o dia primordial, no qual o projeto se cumpra: “Que sem cessar de novo tentaremos”. Diante desse contexto pouco otimista para Portugal, a escritora não renuncia ao exercício político, exercendo o cargo de deputada na Assembleia Constituinte no período de 2 de junho de 1975 a 2 de abril de 1976, data em que se proclamou a Constituição da República Portuguesa. De acordo com Frei Bento Domingues, em entrevista concedida a Eloisa Aragão, no convento de Lisboa, em 30 de novembro de 2013, o motivo para assumir determinada função se deve ao socialismo democrático:

Não era tanto pelo sistema, mas pela utopia que havia naquilo. A utopia dela poderia ser expressa assim: é preciso existir um mundo que é de todos. Por isso, o social e o político, essas duas dimensões andavam nela muito casadas, muito associadas. E o ético, claro! Quer dizer: o político, o ético, o social e a cultura. (DOMINGUES apud ARAGÃO, 2017, p. 148)

A relação entre essas duas esferas, a social e a política, sempre andaram muito próximas na obra poética de Sophia. No momento da Revolução dos Cravos, por exemplo, Sophia publicou poemas cujos temas eram, em sua maioria políticos, marcados por reflexões

críticas sobre o ato criador e sua importância naquele contexto socio-histórico. Em entrevista a Maria Armando Passos, a poeta explica os motivos de sua escolha pela atuação política:

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. (ANDRESEN, 1982)

Na mesma entrevista, Sophia descreve as transformações que ocorreram em Portugal após a Revolução dos Cravos:

Hoje em dia nós olhamos para trás e perguntamos a nós próprios se foi a nossa sede de uma ilusão que criou uma espécie de fantasmagoria. Mas não há dúvida de que eu me lembro [de] uma cidade de Lisboa sem nenhuma polícia, sem nenhuma violência. Lembro-me da cidade de Lisboa onde todas as pessoas que encontrávamos sorriam, lembro-me de ver passar pequenos grupos de gente nova no Rossio que pareciam pequenos bandos de bailarinos ou gaivotas, e atravessavam de um lado ao outro da praça. Lembro-me de bandeiras que dançavam em cima da cabeça das pessoas e das expressões e dos gestos e das vozes. E tudo isso era um tão bonito e extraordinário momento poético e como que uma ilha noutro planeta... Talvez tivesse havido um momento em que, imagino, algo para toda a gente estava para além da política e que depois a política destruiu, a política tradicional. Creio que houve um estado de graça. Mas depois o pecado do poder destruiu esse estado de graça. (ANDRESEN, 1982)

Esse estado de graça a que se refere a autora corresponde ao projeto de um novo espaço, um sentimento utópico por “uma ilha noutro planeta”, relacionando-se, normalmente às pequenas cidades ou espaços onde os habitantes mantem-se em comunhão com as coisas, diferente daqueles “onde a aliança foi quebrada” (ANDRESEN, 2015, p. 890).

Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, discorre sobre o termo *utopia*:

Em geral, pode-se dizer que a Utopia representa a correção ou a integração ideal de uma situação política, social ou religiosa existente. Como muitas vezes aconteceu, essa correção pode ficar no estágio de simples aspiração ou sonho genérico, resolvendo-se numa espécie de evasão da realidade vivida. Mas também pode tornar-se força de transformação da realidade, assumindo corpo e consistência suficientes para transformar-se em autêntica vontade inovadora e encontrar os meios da inovação. (ABBAGNANO, 2007, p. 987)

Considerando o sentido de Utopia descrito pelo autor, é possível perceber na obra poética de Sophia essa preocupação em corrigir o momento social, político vivenciado em seu país. Para isso, a autora presentifica, em imagens urbanas, os valores políticos e sociais de uma sociedade ideal. Em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho, Sophia fala sobre o

desejo por uma cidade utópica e em que medida a cidade brasileira de Brasília corresponde ao sonho de uma nova cidade:

Bem, creio que haverá em toda a gente. Por isso é que há utopias. É um desejo latente em todas as pessoas. De facto, naquela altura Brasília tinha um lado mau: a falta de vegetação, mas dizia-se que ia crescer (não sei se cresceu...). Tinha espaço e as formas destacavam-se no espaço e eram muito bonitas, eram completamente diferentes, era a “cidade Hipodâmica” que os Gregos primeiro construíram, a cidade que nasce, não do acaso mas do arquitecto, é por isso uma cidade que está proporcionada e ordenada, por isso é que eu no meu poema falo da “Cidade de Atena” porque é realmente a cidade que nasceu de um pensamento e não do acaso. Embora as cidades que nascem do acaso tenham outro apelo e haja nelas outro tipo de aventura. (ANDRESEN, 1986)

Essa aproximação entre Brasília e a “Cidade de Atena” pode ser vista no poema “Brasília”, publicado pela autora no livro *Geografia* em 1967 e dedicado a Gelsa e Álvaro Ribeiro da Costa:

Brasília  
 Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras  
 Lógica e lírica Grega e brasileira  
 Propondo aos homens de todas as raças  
 A essência universal das formas justas  
 Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem  
 Nítida como Babilónia  
 Esguia como um fuste de palmeira  
 Sobre a lisa página do planalto  
 A arquitectura escreveu a sua própria paisagem  
 O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número  
 No centro do reino de Ártemis  
 — Deusa da natureza inviolada  
 — No extremo da caminhada dos Candangos  
 No extremo da nostalgia dos Candangos

(ANDRESEN, 2015, p. 566)

O poema “Brasília” abre uma porta ao público leitor para o mundo arquitetônico de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O amor à geometria, tão propagado ao longo dos poemas da escritora, concretiza-se na fusão entre poesia e racionalidade, “lírica e lógica”, entre Brasil e Grécia, entre projeto e justeza, entre “Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras”. O encontro com a Grécia assume um papel de extrema relevância na poética de Sophia, “No centro do reino de Ártemis”, uma vez que a cultura grega se destaca como referência moral e estética em sua obra: “o rigor e a geometria do espaço grego, configurado na percepção do sujeito, desencadeiam uma visão apolínea do real” (PEREIRA, 2003, p. 139).

De acordo com Coelho, Brasília é uma das poucas metrópoles que escapam à depreciação nessa poesia, pois não se ergueu através do tempo da história, mas contra suas contingências. Para o autor, Brasília se ergue através de um minucioso projeto, numa

depuração assertiva que a conduz ao princípio essencial das formas justas: “uma vontade que se ergue contra a desordem da memória, contra confusão da história e a babelização dos tempos” (COELHO, 1986, p. 25). O poema, dessa maneira, também aparecerá como espaço de resistência, pois apela para a consciência humana coletiva de um tempo e espaço perdidos em sua totalidade, mas recriados em sua tessitura poética. Assim como Brasília, a cidade de Lagos também exerce esse fascínio no poema “Lagos I”:

“Un jour à Lagos ouverte sur la mer comme l’autre Lagos”

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

Os ditadores – é sabido – não olham para os mapas  
Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões  
O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos  
Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil  
Aceitar o confuso o disforme a ocultação

Na nitidez de Lagos onde o visível  
Tem o recorte simples e claro de um projecto  
O meu amor da geometria o do concreto  
Rejeita o balofo oco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta  
Na praça quadrada tão concisa e grega  
Na brancura da cal tão veemente e directa  
O meu país se invoca e se projecta

(ANDRESEN, 2015, p. 667)

Quando diz “Un jour à Lagos ouverte sur la mer comme l’autre Lagos” – que em português significa “um dia Lagos estará voltada para o mar como a outra Lagos” –, o poeta senegalês Leopold Sédar Senghor refere-se à cidade nigeriana de Lagos, sua antiga capital, nomeada pelos colonizadores em homenagem à cidade portuguesa. Na primeira estrofe, a voz poética inicia evocando a memória de Senghor (1906-2001). Este que, além de escritor, foi um político atuante, sobretudo, contra a corrupção tão latente nos países africanos<sup>9</sup>. O seu

---

<sup>9</sup> Foi o primeiro africano a concluir uma licenciatura na universidade de Sorbonne, em 1939, o primeiro negro a se eleger deputado na Assembleia Nacional Francesa, assim como o primeiro a se eleger presidente da República Senegalesa, logo após sua independência em 1960, permanecendo até 1980 (SABINO, 2006, p. 973).

papel, enquanto negro, poeta e governante político é marcado pelo engajamento contra o racismo, atuando em várias frentes para combater um mal que não cessa de fazer vítimas.

Importante ressaltar que a imagem de Lagos, na poética de Sophia, constitui-se como algo maior que apenas um lugar paradisíaco, ou refúgio das grandes cidades. Ainda que, com toda sua beleza turística, Lagos é o lugar da memória e da consciência de uma poeta que não esquece sua missão no mundo. Ao recuperar a lembrança de Senghor, Sophia traz para a cena séculos de opressão e divisão dos povos africanos. É especialmente dedicado a esse sonho coletivo que a poeta presentifica uma cidade onde sua limpidez “É uma arte poética e uma forma de honestidade”.

Assim como Senghor<sup>10</sup>, a escritora acorda para um projeto: “O meu país se invoca e se projecta”. Quando está na cidade de Lagos, onde a nitidez e a claridade são extremas, Sophia evoca a poesia daqueles que se unem por uma causa comum, sendo a poesia uma só, os valores éticos que perpassam ambos os projetos literários, não aceitam a aniquilação que consistiu o período colonial no continente africano, a ditadura consistiu noutra forma, não menos dura, de perseguição: “O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos”. No poema, a violência contra a sociedade permanece afetando a escritora, podemos ver que o sentimento de rejeição não abandona a poeta, ainda que esta se encontre perto do mar. Isso acontece porque “quem imagina que aquilo que ama é afetado de alegria ou de tristeza será igualmente afetado de alegria ou de tristeza” (SPINOZA, 2009, p. 113).

Desse modo, para Spinoza, enquanto se sentir afetado pela imagem de uma coisa, o homem a verá como presente. Mesmo que ela não exista na presença, a imaginará como presente, mesmo que relacionado ao passado ou futuro. Isso porque “o estado do corpo, ou seja, seu afeto, é o mesmo” (SPINOZA, 2009, p. 111). Lagos presentifica os valores de justiça e limpeza, e com eles os afetos de alegria e de tristeza. Alegria pelo amor a casa: ao universo, à pátria, ao lar; tristeza pela degradação, pelo tempo corrompido e dividido. No poema “Lagos II”, a poeta reencontra um tempo homogêneo “instante mais nítido e recente”:

I

Lagos onde reinventei o mundo num verão ido  
 Lagos onde encontrei  
 Uma nova forma do visível sem memória  
 Clara como a cal concreta como a cal  
 Lagos onde aprendi a viver rente  
 Ao instante mais nítido e recente

---

<sup>10</sup> Léopold Sédar Senghor desenvolveu, com Aimé Césaire e Leon Gontram Damas, um movimento com ênfase na defesa de uma identidade genuinamente negro-africana: “Cientes da necessidade de se recontar a história dos povos de origem africana a partir da perspectiva dos próprios negros, eles formaram o movimento *Negritude*” (SABINO, 2006, p. 973).

Lagos que digo como passado agora  
 Como verão ido absurdamente ausente  
 Quase estranho a mim e nunca tido

II

Foi um país que eu encontrei de frente  
 Desde sempre esperado e prometido  
 O puro dom de ter nascido  
 E o sol reinava em Lagos transparente

III

Lagos lição de nitidez e riso  
 Onde estar vivo se torna mais completo  
 – como pode meu ser distraído  
 de sua luz de prumo e de projecto?

IV

Ou poderemos Abril ter perdido  
 O dia inicial inteiro e limpo  
 Que habitou o nosso tempo mais concreto?  
 Será que vamos paralelamente  
 Relembrar e chorar como um verão ido  
 O país linear e transparente  
 E sua luz de prumo e de projecto.

(ANDRESEN, 2015, p. 617)

A cidade de Lagos é um espaço afetivo para Sophia: “Lagos onde reinventei o mundo num verão ido”, lugar onde se condensam as memórias de suas vivências e os apelos estéticos para composição de sua obra. A utopia presente na ideia de cidade configura-se um projeto arquitetônico e estético idealizado pela escritora, mas também a imagem de um Portugal renascido: “Foi um país que eu encontrei de frente”. Essa referência pode ser encontrada na última estrofe, quando a autora levanta questionamentos sobre a condição atual de seu país: “Ou poderemos Abril ter perdido/O dia inicial inteiro e limpo/Que habitou o nosso tempo mais concreto?”. Essa incerteza demonstra a dúvida existente no pensamento coletivo do país, pois nesse momento pós-Revolução dos Cravos, onde os conflitos e a desordem retornavam a Portugal, a sensação vivida pelo sujeito poético é a de tempo perdido: “será que vamos paralelamente lembrar e chorar como um verão ido?”. Evidenciamos nesse poema que, mesmo nas belas cidades, onde o tempo é como a casa, o sujeito poético expressa, através de uma consciência crítica, a realidade de seu país.

### 3.3 “VIDA EM COMUNHÃO”

Em entrevista a Jose Carlos Vasconcelos, Sophia fala sobre os valores éticos intrínsecos a consciência social presente em sua obra e em seu exercício político:

JCV - Há tempos eu perguntava-lhe como sendo a Sophia de origem aristocrática...

Sophia - Não ponha isso que é horrível...

JCV - Mas é verdade, como é que sendo de origem aristocrática sempre teve preocupações sociais e uma intervenção cívica, mesmo política ativa. E, salvo erro, disse-me uma vez que algumas pessoas até diziam que sua mãe era comunista, ao que então se chama comunista...

Sophia - Tanto o meu pai como a minha mãe tiveram sempre uma grande preocupação de justiça. Naquela época o que havia era a solidariedade pessoal, não havia quase mais nada. A minha mãe dizia sempre que o que fazia era uma gota de água num poço sem fundo.

JCV - Tinham preocupações sociais...

Sophia - No plano humano, não no político. Mas o político, para mim e um capítulo da moral. Tive certa altura da minha vida um pendor para lutar. Hoje em dia julgo que tenho menos, estou mais distante, a minha forma de intervir é a escrita. Penso que minha mãe e o meu pai me influenciaram muito na ideia de que há uma responsabilidade em relação aos outros, ou melhor, responsabilizaram-me muito porque me transmitiram uma noção de responsabilidade em relação aos outros. (ANDRESEN; VASCONCELLOS, 1991, p. 9)

É possível perceber, no testemunho da autora, a influência da educação familiar em sua visão de mundo, orientando-lhe para um pensamento coletivo fundamentado na solidariedade mútua. Essa convivência entre os princípios familiares e as aspirações políticas não deixam de ser um movimento de conciliação entre espaços até então conflitantes em sua poética. Por isso, a moral em sua escrita passa, entre outras coisas, por uma reavaliação dos espaços *casa* e *cidade*, conforme temos tentado demonstrar, pois não coexistem apenas em antagonismo, mas, enquanto projeto, numa relação de convivência, ou seja, numa relação comunitária.

No poema “Tu sentado à tua mesa”, presente no conjunto de textos dispersos e publicados na Obra Poética da Assírio & Alvim (2015), Sophia revela o verdadeiro sentido da convivência entre a casa e o espaço exterior:

Tu sentado à tua mesa  
Bebes vinho e come pão  
Quem é que plantou a vinha?  
Quem é que semeia o grão?

Lá no socalco da serra  
Anda a cavar teu irmão  
Debruçado sobre a terra  
P’ra que tenhas vinho e pão



Para além daquela serra  
 P'ra que tenhas vinho e pão  
 Abrindo o corpo da terra  
 Dobra o corpo o teu irmão

Sua mão concha do cacho  
 Sua mão concha do grão  
 Em cada gesto que faz  
 Põe a vida em comunhão

(ANDRESEN, 2015, p. 911)

Nesse poema, o sujeito poético se dirige ao habitante da casa: “Tu sentado à tua mesa, bebes vinho e come pão”. Sabemos que o destinatário encontra-se no ambiente doméstico, visto que a mesa de refeições encontra-se, normalmente, nos compartimentos da casa, e esse é um hábito doméstico compartilhado pela sociedade, principalmente entre os povos ocidentais. Imediatamente, na sequência da estrofe, o leitor é questionado sobre a identidade daqueles que produzem o alimento: “Quem é que plantou a vinha/Quem é que semeia o grão?”. Ao fazer esse questionamento, o sujeito poético impele o leitor a refletir sobre aqueles que, de diversas maneiras, participam do processo de produção para que o alimento entre em nossas residências.

Aqui, essas pessoas, debruçadas sobre a terra, são nossos irmãos, o que faz desse entendimento, uma consciência profunda e humanitária das relações que unem o espaço doméstico ao espaço público. São questionamentos como esses que nos levam a refletir, enquanto seres humanos que partilham do mesmo planeta, até que ponto nos sentimos fazendo parte de um todo. Ao abordar em seu poema a relação entre os hábitos alimentares da casa, conseqüentemente da cidade, e o trabalho braçal daqueles que os mantêm, Sophia faz referência aos costumes e práticas, muitas vezes negligenciados pela sociedade<sup>11</sup>, mas que nos tornam membros de uma única família: a humanidade.

A teórica Hannah Arendt, no capítulo “A esfera pública e privada” do livro *A Condição Humana*, assegura que a relação entre o homem e as coisas que produz (o labor) é o fundamento da vida ativa: “o mundo no qual vivemos, não existiria sem a atividade humana que o produziu, como no caso de coisas fabricadas; que dele cuida, como no caso das terras de cultivo” (ARENDDT, 2007, p. 31). Para a teórica, a vida humana, mesmo a vida de um eremita em sua solidão, estabelece-se, direta ou indiretamente, testemunhando a presença de outros

---

<sup>11</sup> É interessante retomar aqui, o momento socioeconômico vigente no regime salazarista, no qual prevaleciam os valores de uma sociedade, onde os latifundiários mantinham sob mão forte os trabalhadores do campo. Para Figueiredo, em Portugal, a classe subalterna ainda era a dos trabalhadores rurais: “ainda hoje a população rural abrange mais do que um terço da população ativa [...] a maioria dos dois milhões de analfabetos que ainda existem no país é de condição rural.” (FIGUEIREDO, 1976, p. 18).

seres. Esse fator se deve ao caráter coletivo das atividades humanas, que ora nos afasta, ora nos aproxima:

O termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico a terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida pública. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mão humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõem entre os que se assentam ao seu redor; pois como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. (ARENDETT, 2007, p. 62, grifo da autora)

Grande parte dos poemas de Sophia que tematizam as esferas do público e do privado apontam para essa interposição entre os espaços. Em sua maioria, são textos que fornecem, através dos acontecimentos políticos e sociais durante e depois do regime salazarista, um panorama de como o sujeito poético transita por esses lugares e de como os afetos movimentam os valores éticos entre eles. Toda essa conjuntura contribuiu para que as temáticas da *casa* e da *cidade* se tornassem um projeto poético, político e espacial, perseguido obsessivamente pela autora.

Sophia, como militante das causas sociais e membro da associação dos católicos, como já vimos no segundo capítulo, dedicou-se fortemente a auxiliar os exilados do regime. Não podemos perder de vista que um dos principais assuntos de sua produção é a sociedade. Ao expressar no poema acima “em casa gesto que faz/põe a vida em comunhão”, a autora demonstra o princípio de responsabilidade social que aprendeu em casa, assim como está consciente da importância vital dos trabalhadores rurais para manutenção da vida em comum, inclusive nos centros urbanos. Essa expressão poética resulta de um compromisso firmado entre um ser humano e o seu tempo, entre uma poeta e a consciência sensível do mundo.

Desse modo, a autora demonstra uma clara defesa dos valores éticos e afetivos tão pouco pressentidos em tempos de regime ditatorial “essa postura colocará a poeta em posição de clara afinidade ética com a geração em que se insere, sobretudo no que diz respeito à concepção de poesia como ato de transformação do mundo” (PEREIRA, 2003, p. 60). O que pode ser visto no poema “A forma justa”, no qual o sujeito poético expressa o desejo por uma cidade mais humana:

Sei que seria possível construir o mundo justo  
As cidades poderiam ser claras e lavadas  
Pelo canto dos espaços e das fontes  
O céu o mar e a terra estão prontos

A saciar a nossa fome do terrestre  
 A terra onde estamos — se ninguém atraçoasse — proporia  
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino  
 – Na concha na flor no homem e no futuro  
 Se nada adoecer a própria forma é justa  
 E no todo se integra como palavra em verso  
 Sei que seria possível construir a forma justa  
 De uma cidade humana que fosse  
 Fiel à perfeição do universo  
 Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco  
 E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo

(ANDRESEN, 2015, p. 710)

Sophia, enquanto poeta, e por isso um agente transformador da realidade, não cedeu aos desastres de sua época, levantou-se diante de um regime ditatorial em diversas frentes, como escritora, militante, política. Através do ato criador, a escritora é capaz de transformar o mundo e recriar a sua própria habitação: “E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo”. Nesse poema, o sujeito poético acredita ser possível construir uma nova cidade, “a forma justa”, um ambiente onde o sujeito convivesse em harmonia com o espaço e com o seu irmão, que dentro dessa escrita pode ser o vizinho, o padeiro, o motorista do ônibus, enfim as pessoas com as quais convivemos todos os dias.

A cidade como lugar de convivência, no qual se relacionam experiências tão diversas, foi o espaço escolhido por Sophia, para mostrar aos seus leitores a necessidade de olharmos para a sociedade com mais atenção. Esse pensamento utópico parece distante, sobretudo, no contexto socio-histórico vivenciado pela escritora, e porque não dizer, vivenciado por nós, nesse momento de crise e enfraquecimento das relações afetivas. Contudo, olhar para a cidade como se fosse a nossa casa é o mesmo que estender a afetividade que compartilhamos com a nossa família, para aqueles que também fazem parte do que somos. Pensando assim, é preciso recriar uma cidade mais humana, onde a reciprocidade e a solidariedade fossem reflexos da beleza estética do mundo: “Fiel à perfeição do universo”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação analisou poemas publicados na obra poética de Sophia, investigando como o processo de construção das imagens espaciais *casa* e *cidade* resulta de uma motivação profundamente afetiva. Neste estudo, portanto, procurou-se mostrar que a *casa* e a *cidade* não são apenas lugares geográficos, mas domínios culturais, sociais, políticos, e, sobretudo, espaços de memória e afetos. Devido à amplitude e à complexidade do tema, buscou-se delimitar de que tipo de afeto se tratava e quais imagens poéticas interessavam a este trabalho. Dessa forma, foram escolhidos poemas que demonstrassem as experiências afetivas de uma escritora vivenciando e testemunhando um regime ditatorial. Por esse motivo, recorreremos a perspectivas teóricas contemporâneas que elucidassem a potência afetiva como um aspecto fundamental das escolhas imagéticas nessa poesia. A noção de afeto através do conceito tratado por Spinoza (2009) foi uma leitura inovadora, visto que não foram encontrados estudos que associassem a poética de Sophia a esse aporte teórico. Essa pesquisa, portanto, abre caminhos para novos estudos e perspectivas sobre a poesia andreseniana.

Num primeiro momento do trabalho, destacamos os principais aspectos relacionados à teoria dos afetos, à relação dessa afetividade com a atenção, em termos poéticos, bem como à presentificação que Sophia faz dos espaços para fazer emergir o símbolo de Portugal, ora subjogado pela ditadura, ora repensando seu lugar no mundo. A partir das análises feitas, identificamos que a imagem da casa se transforma à medida que acontecimentos históricos modificam a realidade política em Portugal. Inicialmente retratada como o espaço da memória e dos primeiros afetos da infância, após acontecimentos políticos importantes, o espaço surge associado aos questionamentos políticos de uma escrita engajada contra a repressão do regime salazarista, a casa passa a ser vista como o próprio país.

No primeiro capítulo, foi possível identificar as transformações na perspectiva simbólica da casa através do poema “Habitação”, sobretudo no subcapítulo “*Casa*: primeiro universo”, quando a casa é apresentada como o espaço dos primeiros afetos, e por isso o lugar central para experienciar o devaneio e as memórias de infância. Na sequência das estrofes, entretanto, a escritora demonstra a preocupação com o momento social vivido, o tempo das cidades, deixando entrever o contexto conflituoso marcado pela ditadura salazarista. Essa convivência entre os bons afetos da infância e os afetos repressivos do tempo histórico permanece no subcapítulo intitulado “*Casa*: ‘ó minha pátria e meu centro’”, no qual as lembranças de quando a escritora era criança dividem o poema com as sensações de medo vivenciadas durante o regime ditatorial. É possível notar que as experiências íntimas da autora

dividem o poema às impressões coletivas, pois o espaço urbano encena o tempo dividido, a repressão política e social.

No segundo capítulo, foi possível perceber que o espaço urbano é retratado de forma pessimista. Através do poema “Cidade”, a autora imprime duras críticas ao espaço público, normalmente associado ao modo de vida numa cidade onde há uma ditadura vigente. Na última seção, entretanto, é possível identificar as transformações no espaço urbano, pois a autora busca através dele testemunhar por aqueles que estavam impossibilitados politicamente de ocupar o espaço público, espaço da política – a *polis*. O projeto por uma nova realidade se pronunciou através do engajamento político e social da autora, que utilizou sua poesia para pensar e fazer refletir sobre os problemas vivenciados em seu país.

A temática da *casa* e da *cidade*, no terceiro capítulo, procurou observar a recorrência de imagens que, em grande medida, são relacionadas ao projeto de construção de um novo país. Compreendendo, assim, que as experiências traumáticas do autoritarismo e a decepção após a vigência de um governo democrático não a impediram de sonhar uma nova pátria, visto que essa utopia está presente em seus poemas desde a primeira publicação (1944), vindo a se intensificar durante e após a Revolução dos Cravos (1974). O projeto utópico de um país renovado relaciona-se à imagem de uma “casa aberta”, bem como a de uma “cidade limpa”, construções poéticas que nos remetem aos primeiros afetos de nossas vidas. Por esse motivo, Sophia presentifica a memória da casa de infância, para tornar presentes os afetos, os encontros e um tempo justo para todos.

O desafio de estudar os espaços *casa* e *cidade* nessa poesia consistiu em perceber a imanência afetiva, nas diversas imagens e símbolos, na medida em que, na maior parte dos poemas analisados, há uma potência afetiva que os constrói. Tomar esses ambientes como testemunhos vivos permitiu a esta pesquisa percebê-los como espaços de nossa própria experiência. A presença desses lugares na poesia da escritora possibilita uma reflexão sobre o sentido existencial da humanidade, apontando para valores de solidariedade e coletividade, uma vez que essas são questões fundamentais, principalmente nos dias de hoje, quando há uma crescente opacidade nas relações afetivas. Em uma sociedade onde as relações entre as pessoas primam pela individualidade, cresce a importância de uma poesia preocupada com o espaço coletivo, uma escrita que recobre a necessidade de atravessar as fronteiras que nos separam de um sentimento de fraternidade. A poética de Sophia aponta para o desejo de construir um espaço urbano onde seja possível se relacionar com igualdade de direitos. Vale lembrar, que a preocupação da escritora por referências estéticas, a exemplo da clareza e dos modelos arquitetônicos gregos, passa por uma consciência real do bem estar comum a

todos. A partir de uma consciência ética e uma potência afetiva, a autora empreende o projeto poético por uma cidade mais justa, pois em meio aos conflitos e obstáculos da cidade onde o tempo é dividido, a poeta transforma escuridão em esperança.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Pontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. Colóquio. *Revista de Artes e Letras*, n. 8, Lisboa, 1960.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. In: COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. *Revista Colóquio-Letras*. Lisboa, nº 57, set. 1980, p. 20-35.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia de Mello Breyner: escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos. [Entrevista concedida a] Maria Armando Passos. *Jornal de letras*, n.26, fev./mar. 1982. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f1/pag1.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. [Entrevista concedida a] Eduardo Prado Coelho; Lucia Garcia Marques. *Revista ICAL*, n. 6, ago./dez., 1986, p. 60-77. Disponível em:< <http://purl.pt/19841/1/1980/1980-1.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; VASCONCELOS, J.C. Entrevista a Sophia e Mello Breyner, *Jornal de letras*, 25 jun. 1991, p. 8-13.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- AMBIRES, Juarez Donizete. Cidade e literatura: o caso Cesário Verde. *Revista Literatura*, ed. 74, São Paulo, 02 out. 2017, p. 42-49.
- ARAGÃO, Eloisa. *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)*. Orientador: Francisco Carlos P. Martinho. 280 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Departamento de História, São Paulo, 2017.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Editora Forense-Universitária, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Alain M. Mozart e Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varrial; coord. trad. João Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. 26a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BRANDÃO, Helena; MOREIRA, Ângela. A varanda como espaço privado e espaço público no ambiente da casa. *Revista Arqutextos*. Disponível em < <http://gwww.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.102/95>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- CEIA, Carlos. As fracturas do tempo délfico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa: Colibri, 1998, p. 129-166.
- CEIA, Carlos. *O estranho caminho dos Delfos*. Lisboa: Vega, 2003.
- COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. *Revista Colóquio-Letras*. Lisboa, nº 57, set. 1980.
- COELHO, Eduardo Prado; MARQUES, Lucia Garcia. Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista ICALP*. nº 6, ago./dez., 1986, p.60-77.
- CLOUGH, Patricia. The Affective Turn. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Org.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 206-225.
- DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. 1997. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 16 de mar. 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Junior; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOMINGUEZ, Giazú, LARA, Alí. El giro afectivo. Athenea Digital. *Revista de Pensamiento e Investigación Social*. 13(3): nov. 2013, p. 101-119.
- FIGUEIREDO, António de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.



GUMBRECHT, H. U. *Serenidade, presença e poesia*. Rio de Janeiro: Relicário, 2016.

HARDT, Michael, Foreword: What affects are good for. *The affective turn – theorizing the social*. CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean (org.). Durham and London: Duke University Press, 2007.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Aquela a que chamam apenas Sophia*. 1992. Disponível em: <<http://leduardolourenco.blogspot.com.br/2014/07/aquela-que-chamam-apenas-sophia.html>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

NASCIMENTO, S.S. *Casa e cidade: espaços afetivos na poética de Sophia de Mello Breyner*, *Revista primeira escrita*, UFMS, 2016.

MASSUMI, Brian. Requiem for Our Prospective Dead (Toward a Participatory Critique of Capitalist Power. In: KAUFMAN, E. & HELLER, K. J. (org.). *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOGUEIRA, Juliana. *Caminhos da memória nas poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria conceição Paranhos*. Universidade Federal da Bahia, 2016.

O'NEILL, Alexandre. *Poesias Completas 1951/1986*. Lisboa, 1990.

PASSOS, Maria Armanda. Entrevista de Maria Armanda Passos e três poemas inéditos *Jornal de Letras*, 16 fev. de 1982.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Nova fronteira. Rio de Janeiro, 1982.

PEREIRA, Luís Ricardo. *Inscrição da Terra*. Instituto Piaget, Lisboa, 2003.

SABINO, Frederico Marques. *A Imagem analógica e o ritmo na poesia de L. S. Senghor*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

SPINOZA, B. de. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SILVEIRA, Jorge Fernando. Casas de Escrita. SILVEIRA, Jorge Fernando (Org.). In: *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

TAVARES, Maria Andresen Sousa. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

VERDE, Cesário. *Poesia completa e cartas escolhidas*. São Paulo: Cultrix, 1982.

WHITLEY, J. *The city, the state and the polis*. In: *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge University Press, 2001, p. 165-194. Disponível em:< [http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/traducoes/whitley\\_a\\_cidade.pdf](http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/traducoes/whitley_a_cidade.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2018.