

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Patrícia Ribeiro

**A crise na modernidade na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello
Breyner Andresen**

Juiz de Fora
2017

Patrícia Ribeiro

**A crise na modernidade na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner
Andresen**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro, Patrícia.

A crise na modernidade na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen / Patrícia Ribeiro. -- 2017.
226 f.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Poesia. 2. Modernidade. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura portuguesa. 5. Crise . I. Pereira , Prisca Rita Agustoni de Almeida, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa que proporcionou o desenvolvimento desta pesquisa.

À professora Prisca Agustoni, pela orientação, realizada com muita generosidade, competência e compreensão; pelos anos de convivência que, por meio de seu exemplo, proporcionaram-me grande crescimento intelectual e profissional.

Aos meus pais, César e Marisa, pelo apoio constante e por tudo que fizeram para que eu chegasse até este ponto de minha trajetória.

Ao meu irmão, Diego, por tudo que partilhamos, pelo afeto e alegria.

Às amigas Cilmara e Mariana, pelo carinho, serenidade e acolhimento há tantos anos.

Às amigas Luciana, Lissandra e Rosângela, pelo incentivo sempre.

Aos amigos Fabrício e Webert, por nossos diálogos sempre muito motivadores e pela cordialidade.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise comparada entre as poéticas de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen a fim de investigar como elas herdaram e (re)formularam elementos das tradições literárias, expressando a crise na modernidade. Nessa investigação, partimos da análise das características da modernidade e de seus paradoxos e observamos que a crise, nesse período, exprime-se como um elemento propulsor de mudanças, mas também como algo que revela desilusão e fratura de uma época em relação ao mundo exterior e ao mundo interior do sujeito. Considerando esse contexto da modernidade, as particularidades histórico-culturais dos espaços lusófonos de onde as poéticas das autoras emergem e a trajetória de escrita das poetisas, analisamos em sua poesia alguns temas e realizações estéticas que estão associados à crise na modernidade, buscando pontos de convergência e divergência entre a poesia das autoras. Assim, examinamos como os versos de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen exprimem a crise na modernidade no que se refere à relação do homem com o espaço, o tempo, o mundo interior do sujeito no que tange a uma crise existencial e à relação do homem com o sagrado, e também no que diz respeito à função social da poesia e do poeta. O referencial teórico desta pesquisa compreende pressupostos dos campos de estudo da poesia, crítica literária, modernidade e história.

Palavras-chave: Poesia; Modernidade; Literatura brasileira; Literatura portuguesa; Crise.

ABSTRACT

This work aims at proposing a comparative analysis between the poetics of Hilda Hilst and Sophia de Mello Breyner in order to investigate how they inherit and (re)formulate elements from literary traditions showing the crisis in modernity. In this investigation the starting point was the analysis of modernity features and its paradoxes. Besides it is observed that crisis expresses itself not only as an element triggering changes in this period but also as something entailing disappointment and disruption of an age towards subject's internal and external world. Considering the context of modernity, historical and cultural specificities of Portuguese-speaking spaces from which emerge both the authors' poetic production and their writing pathways, some themes and aesthetic accomplishments related to the crisis in modernity were analysed in poetry, searching for convergences and divergences between the poets. Therefore, it is investigated how the verses by Hilda Hilst and Sophia de Mello Breyner Andresen reveal the crisis in modernity regarding man's relationship to space, time, subject's internal world linked to an existential crisis and man's relationship to sacred, encompassing aspects approaching the social function of poetry and poet as well. The theoretical framework of the research involves assumptions in the fields of poetry, literary criticism, modernity and history.

Keywords: Poetry; Modernity; Brazilian Literature, Portuguese Literature, Crisis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 A CRISE NA MODERNIDADE E A TRAJETÓRIA DE DUAS POETAS	11
1.1 Crise e poesia na modernidade	12
1.2 Uma pátria-língua, duas trajetórias: Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen	50
2 A CRISE NA MODERNIDADE: O ESPAÇO E O TEMPO	74
2.1 Além do horizonte: a cidade e a natureza	75
2.2 Incursão do homem nas espirais do tempo	117
3 O MUNDO INTERIOR DO SUJEITO E O MUNDO DA ARTE	160
3.1 O mundo interior e a crise existencial do sujeito na modernidade	161
3.2 A função social do poeta e da poesia na modernidade	192
CONCLUSÃO	214
REFERÊNCIAS	220

INTRODUÇÃO

O fazer poético, em uma de suas possíveis concepções, é um processo que envolve aspectos mais abstratos da criação e que tendem à imaginação, mas também envolve algo mais racional, como a disciplina e a arquitetura dos versos. No contexto da modernidade, além desses elementos, o fazer poético relaciona-se à crise, aspecto que analisaremos, ao tecer uma comparação entre a poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Um dos objetivos deste trabalho é examinar como a poesia de Hilst e Andresen dialogam com as tradições literárias e exprimem, em seus versos, as tensões referentes à crise na modernidade, sendo este um contexto que elas partilham, pois as duas poetisas iniciaram a publicação de suas obras no século XX. Vale ressaltar que a análise comparada da poesia das duas autoras pretende estabelecer laços no campo literário no mundo lusófono a fim de contribuir para o incremento da fortuna crítica acerca de suas poéticas. Contudo, é primordial observar também que, nessa análise comparada, esta pesquisa levará em consideração as especificidades do contexto histórico-cultural do Brasil e de Portugal, além de considerar também a trajetória de escrita das duas autoras.

Nessa análise comparada, além da noção de crise na modernidade, o que orientará esse percurso é a busca por pontos de convergência e dissonância entre a poesia das autoras selecionadas para investigação nessa pesquisa. Este trabalho também levará em conta pressupostos teóricos das áreas de estudo da poesia, modernidade e crítica literária, sendo esses os aparatos teóricos que contribuirão para o bom desenvolvimento desta pesquisa em consonância com nossos objetivos estabelecidos.

O primeiro capítulo deste trabalho está dividido em duas seções. O subcapítulo 1.1 possui um caráter mais teórico, pois apresentará as principais características da modernidade, seus paradoxos e a crise nesse contexto. Para isso, haverá um diálogo, principalmente com Friedrich (1991), Berardinelli (2007), Berman (1986), Bradbury e McFarlane (1989), Compagnon (1996) e Baudelaire (2010, 2012) a fim de delinear também as características estéticas da lírica moderna e temas abordados por ela, considerando a ideia de tradição e ruptura e de crise na modernidade. O conceito de crise, na modernidade, e a análise da lírica moderna associada a ele ocorrerá, neste trabalho, a partir das proposições de Koselleck e Richter (2006) e Siscar (2010).

Além disso, nesse percurso, o subcapítulo 1.1 apresentará não só as características da lírica moderna, mas também sua relação com a sociedade e o leitor de seu tempo, o que ajudará a situá-la nesse período histórico e também auxiliará na abordagem posterior, realizada nos capítulos subsequentes, sobre como Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen apreenderam e/ou modificaram essas características em suas poéticas, exprimindo por meio de temas ou características estéticas a crise na modernidade, contexto no qual suas poéticas se inserem.

O subcapítulo 1.2 traçará a trajetória de escrita de Hilst e Andresen, levando em consideração o fato de que elas são contemporâneas entre si, são poetisas e intelectuais que partilham uma mesma língua e possuem laços literários no que se refere a dialogar com algumas tradições literárias na modernidade. Contudo, este capítulo não buscará levantar somente pontos de aproximação, mas também apontará o fato de que a trajetória de vida delas e seus contextos histórico-culturais são distintos, o que reflete em suas poéticas.

Assim, o capítulo 1.2 apresentará a ideia de que Hilst tende à reclusão e Andresen norteia-se pela deriva em uma postura de vida e em sua poesia. Apesar desses “movimentos” distintos no que concerne à vida e obra de Hilst e Andresen, além de serem poetisas contemporâneas entre si, outro ponto em comum entre elas é fato de que são mulheres, poetisas e intelectuais, tendo sido atuantes, mesmo com uma vida voltada à reclusão, como foi o caso de Hilda Hilst.

Na sequência, o segundo capítulo, também dividido em duas seções, abordará a relação do sujeito, imerso na crise na modernidade, com seu mundo interior e com seu mundo exterior no que se refere ao espaço, mais especificamente em relação ao paradoxo que há entre cidade e natureza¹.

O subcapítulo 2.1 examinará a poesia de Hilst e Andresen a fim de verificar como a cidade e a natureza aparecem em seus versos como espaços que exprimem a crise na modernidade, uma vez que são acolhedores e repulsivos para as pessoas. Esses espaços também se mostram em consonância com o homem moderno, refletindo suas sensações de desorientação e angústia por causa da vida que apela ao consumismo, ao progresso desenfreado, à industrialização e à urbanização.

¹ Adotamos o binômio cidade e natureza e não cidade e campo, pois, conforme será exposto no subcapítulo 2.1 deste trabalho, na poesia de Hilst e Andresen, há referências, por exemplo, ao mar e à flora, não se restringindo especificamente ao espaço do campo, por isso, adotamos o termo natureza, que aponta para algo mais abrangente, como pretendemos.

Já o subcapítulo 2.2 analisará, na poesia de Hilst e Andresen, qual é a relação do homem moderno com seu mundo interior e a percepção do tempo associada à crise na modernidade. Nos versos das poetisas, serão analisados os desdobramentos de tempo exterior e o tempo interior, o tempo privado e público, o tempo em uma dimensão objetiva e em uma dimensão metafísica com o objetivo de mostrar que essas diferentes concepções de tempo são paradoxais, mas não se excluem. Isso porque essas diferentes noções de tempo são expressões da crise na modernidade, assim, nesse contexto, o tempo pode ser linear, mas também fragmentado, pode ser acolhedor e, por outro lado, pode ser um tirano para o homem.

No terceiro capítulo desta pesquisa, também dividido em duas seções, haverá a análise da poesia de Hilst e Andresen com relação ao mundo interior do sujeito no que concerne a uma crise existencial e à relação do homem moderno com o sagrado, o finito e o infinito e a morte. Além disso, na segunda seção desse capítulo, haverá a análise da função social do poeta e da poesia na modernidade.

No subcapítulo 3.1, ao analisar como os versos de Hilst e Andresen exprimem a crise existencial do homem moderno, esse subcapítulo recorrerá às proposições de Sartre (1973) e Abbagnano (2006) sobre o existencialismo e, a partir disso, o capítulo examinará como o homem moderno experimentava seu tempo com grandes expectativas e angústias sobre sua época e sua existência, sabendo que ele é um ser finito, mas que também aspira ao transcendente.

Na sequência, o subcapítulo 3.2 examinará, nos versos das autoras em tela, qual é o lugar da poesia e do poeta na modernidade. Para isso, haverá análise de como a poesia das autoras apresenta o fazer poético como uma atividade permeada por elementos de algumas tradições literárias, como o Romantismo. Além disso, este subcapítulo analisará a função social da poesia e, nessa direção, apontará para o fato de que embora a poesia e o poeta não deem respostas para os problemas do mundo e da existência humana, eles podem indicar caminhos e ajudar as pessoas a conviverem com seu universo particular e com o mundo ao seu redor, tendo um olhar crítico e aguçado para eles.

Com a análise comparada das poéticas de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, esta pesquisa pretende situar suas obras no contexto da modernidade, considerando o respectivo contexto histórico-cultural dos países lusófonos a que estão atreladas a fim de observar como os versos delas exprimem a crise na modernidade em

relação ao mundo exterior e interior do sujeito, os quais são permeados por paradoxos inerentes ao mundo moderno.

Sendo assim, com a análise dos aspectos mencionados, esta pesquisa pretende examinar algumas características de suas poéticas, delineando pontos de convergência e dissonância que, ao serem detectados e confrontados, expandirão a visão crítica acerca de sua poesia e das contradições da modernidade a fim de melhor entender esse período e também a lírica produzida nesse tempo.

1. A CRISE NA MODERNIDADE E A TRAJETÓRIA DE DUAS POETAS

Este capítulo divide-se em duas partes e nele propomos a apresentação das características da modernidade, principalmente no que se refere à poesia nesse período. Na primeira parte deste capítulo (1.1), buscamos ratificar a ideia de que o moderno não configura uma ruptura com o passado, pois mesmo com o surgimento de algo novo, algo moderno, permanece uma relação com a tradição literária e histórica, ocorrendo, assim, uma “ruptura da tradição” e uma “tradição da ruptura”.

Em um primeiro momento, neste capítulo, abordamos a existência de uma herança do Romantismo na modernidade e também apresentamos o delineamento do conceito de modernidade, que norteia este trabalho e que está atrelado a paradoxos, tensões, transformações e angústia. Além disso, analisamos a crise como um dos elementos que caracteriza a modernidade e a poesia produzida nessa época. A partir dos pressupostos de Siscar (2010), apontamos para o fato de que a crise manifesta-se com um tom desiludido ou como estratégia de entusiasmo renovador, desdobrando-se nessas duas vertentes em temas ligados ao mundo exterior ou interior do sujeito.

Sendo assim, no subcapítulo 1.1., buscamos apreender o que é a experiência moderna a partir de seus paradoxos, tensões e da ideia de crise, elementos que atribuem sentido a um contexto histórico-cultural e que caracterizam o estilo da lírica moderna que ganhou força e permanece ao longo do tempo com reconfigurações formais e especificidades. Observaremos isso, ao longo deste trabalho, ao analisar o modo pelo qual o discurso poético de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, foco de análise deste trabalho, herdou, (re)formulou e apreendeu em versos a crise na modernidade.

No subcapítulo 1.2, construiremos o perfil de vida e a trajetória de escrita de Hilst e Andresen a fim situá-las em paralelo no tempo, dentro da modernidade, pois isso nos auxiliará em nossa proposta de análise comparada de suas poéticas. A esse respeito, destacamos ainda que a observação, em paralelo, da trajetória de vida e de produção literária de Hilst e Andresen mostrará que o percurso de escrita delas, embora tenha ocorrido em uma mesma época, possui especificidades, o que decorre do contexto histórico-cultural em que se inserem, Brasil e Portugal, respectivamente, e também indicam dois movimentos distintos que identificamos como relacionados a sua escrita.

1.1 - Crise e poesia na modernidade

O poema “Le coucher du soleil romantique”, do poeta francês Charles Baudelaire², evoca uma atmosfera de esplendor, devido à aparição do sol que “qual uma explosão nos lança o seu bom-dia!”³ (BAUDELAIRE, 2012, p.475). Contudo, logo o astro declina no horizonte e o eu poético persegue-o a fim de captar ao menos um resquício de seus raios. Tentativa vã, pois a noite impera, conforme mostram os versos: “Corramos todos sem demora ao poente, é tarde,/Para abraçar um raio oblíquo no horizonte!//Mas eu persigo em vão o Deus que ora se ausenta;/ A irresistível Noite o seu império assenta/ Úmida, negra, erma de estrelas ou faróis;”⁴ (BAUDELAIRE, 2012, p.475-477). Essa imagem do crepúsculo, tal como indica o título do poema, diz respeito ao declínio do Romantismo.

Nos versos de Baudelaire, o sol, o deus cultuado que se afasta — “o Deus que ora se ausenta” (BAUDELAIRE, 2012, p.477) — denota os padrões clássicos e românticos que são remodelados ou dão lugar à ascensão de outros padrões ou de formas diversas de escrita em um mesmo período. Segundo Hugo Friedrich (1991, p.30), o Romantismo francês extinguiu-se por volta da metade do século XIX, porém alguns de seus aspectos subsistiram para as gerações posteriores e ainda para aqueles que decretavam suplantá-lo, o que é ratificado por Baudelaire, quando afirma: “O Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos” (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1991, p.30).

Entre os estigmas românticos legados às gerações ulteriores estão alguns preceitos que modificaram a preponderância, até aquele momento, da serenidade e alegria como valores espirituais expressos na literatura. A melancolia, o destrutivo e a consciência de ser decadente são alguns dos elementos legados pelo Romantismo:

² Vale ressaltar que a alusão a Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, neste trabalho, são fundamentais para o delineamento das características da modernidade, trabalhada a partir de textos canônicos. A modernidade também pode ser observada a partir das perspectivas das seguintes obras: SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010. E também SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

³ Todas as traduções para o português de poemas de *Les Fleurs du Mal*, citados neste trabalho, são de Ivan Junqueira. No original: “Comme une explosion nous lançant son bonjour!” (BAUDELAIRE, 2012, p. 474).

⁴ No original: “— Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,/ Pour attraper au moins un oblique rayon! //Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;/ L'irrésistible Nuit établit son empire,/Noire, humide, funeste et pleine de frissons” (BAUDELAIRE, 2012, p.474-476).

A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar. [...] A consciência de ser decadente propaga-se e é desfrutada como fonte de estímulos insólitos. O destrutivo, mórbido e criminal adquire a categoria de interessante (FRIEDRICH, 1991, p.30-31).

O melancólico, o destrutivo, a consciência escatológica (a própria época definida como final) que paira na Europa desde o século XVIII, a perda da confiança da alma em si mesma (FRIEDRICH, 1991, p.42), a transformação do negativo em algo fascinante e a estética do feio são os estigmas românticos aos quais se refere Baudelaire e que foram herdados pelas gerações subsequentes. Entretanto, o poeta transforma essa herança romântica, alcançando, tal como o sol de “Le coucher du soleil romantique”, o noturno e o anormal, pois, como assinala Friedrich (1991), essa é a opção adequada para Baudelaire exprimir a sua época, uma vez que ele persegue o problema da presença da poesia em uma civilização dominada pela técnica e comercializada pela mercadoria.

A obra *Les Fleurs du Mal* (1857), marco para a poesia moderna, tem um título que une duas palavras que poderiam ser consideradas opostas, mas que exprimem com primor o gosto pelo noturno, o anormal, a teoria do grotesco, a estética do feio e a recusa aos padrões estéticos românticos. Isso porque a palavra “flor”, relacionada à beleza, inocência, pureza e, por extensão, também associada à imagem da mulher na literatura, como ocorre no Romantismo, aparece unida à palavra “mal” que remete ao sombrio, ao negativo, ao marginal.

Assim, o título da obra de Baudelaire indica tanto a rejeição aos padrões estéticos clássicos e românticos, quanto assinala a possibilidade de encontrar a beleza no feio, no sombrio, no que está à margem da sociedade, como ocorre em “Le vin des chiffonniers” cujos versos remetem ao impasse em relação ao alto valor do imposto cobrado sobre o vinho, naquela época, e também apresentam os trapeiros. De acordo com Walter Benjamin (1989), os trapeiros eram pessoas que recolhiam o lixo da cidade, recolhiam tudo que ela jogava fora, fazendo uma compilação daquilo que iria assumir a forma de objetos úteis ou agradáveis. Assim, os trapeiros eram pessoas que formavam uma espécie de indústria caseira localizada na rua e eles também eram o fascínio daquele tempo. Segundo o teórico (1989), a quantidade de trapeiros havia aumentado

bastante nas cidades, pois, devido aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam algum valor.

Até o início do século XIX encontramos uma poesia voltada para assuntos ou situações costumeiras e que estava em consonância com a sociedade na qual se inseria. Porém, em seguida, a poesia coloca-se em oposição à sociedade, uma vez que houve a recusa a essa ressonância — haja vista a concepção de *poètes maudits* — e aos padrões clássicos e românticos que, como dissemos, se não sucumbiram, foram remodelados pelas gerações de poetas subsequentes. Isso é perceptível tanto no título, quanto nos poemas de *Les Fleurs du Mal* e também, por exemplo, em “Ce qu’on dit au poète a propos des fleurs”, poema em que Arthur Rimbaud, tal como Baudelaire, recusa os padrões estéticos românticos.

Rimbaud, em “Ce qu’on dit au poète a propos des fleurs” (“O que dizem ao poeta a respeito das flores”) , despreza a lírica das rosas, violetas e lilases, pois, como assinala Friedrich (1991), com a nova poesia (a poesia moderna) condiz outra flora: o tabaco, as plantas de algodão e a doença das batatas. Assim, em vez de cantar as flores nos moldes do Romantismo, o poeta é aconselhado a cantar as “flores estranhas”: “De teus negros Poemas, Funâmbulo!/ Brancos, verdes, vermelhos dióptricos,/ Que se evadem flores estranhas/E voam borboletas elétricas!” (RIMBAUD, 1995, p.187)⁵.

Essa rejeição à estética romântica é um aspecto que define a noção de estrutura da lírica moderna, cunhada por Friedrich (1991) na obra *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Com o termo “estrutura”, no título de sua obra, Friedrich refere-se a um elemento comum de criação lírica que se baseia no abandono das tradições clássicas, românticas, naturalísticas, declamatórias. Esse elemento comum é a modernidade que, segundo o autor (1991), é partilhada por inúmeros escritores, mas não existe a necessidade de influência mútua, embora ele admita que não seja algo acidental:

Estrutura significa aqui a configuração comum de uma série de numerosas poesias líricas que, de modo algum, necessitam ter-se influenciado reciprocamente, cujas características isoladas coincidem e, todavia, podem ser explicadas separadamente; em todo o caso, ocorrem tão frequentemente e, no mesmo contexto, que não podem ser

⁵ No original: “De tes noirs Poèmes,— Jongleur!/ Blancs, verts, et rouges dioptriques,/ Que s’évadent d’étranges fleurs/Et des papillons électriques! (RIMBAUD, 1995, p.186). Neste trabalho, todas as traduções para o português de poemas de Rimbaud são de Ivo Barroso.

consideradas como fenômenos fortuitos (FRIEDRICH, 1991, p.13-14).

Sendo assim, o que Friedrich (1991) denomina “estrutura” consiste no estilo moderno que ganhou força e contornos mais bem definidos no século XIX, a partir de Baudelaire, e que permanece para além desse momento, mas com reconfigurações formais e especificidades decorrentes dos diferentes contextos histórico-culturais dos quais as obras poéticas emergem, conforme veremos neste estudo, na análise da poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, foco principal de nosso trabalho.

Nesse sentido, consideramos o conceito de “estrutura” relacionado à poesia como algo amplo e não como uma “moldura” que aprisiona a emergência de distintas obras, estilos, temas e realizações estéticas. Sendo assim, analisaremos como a poética de Hilda Hilst, poeta brasileira, e Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa, herdou e (re)formulou temas e formas poéticas pertencentes à tradição literária precedente a elas, exprimindo em seus versos a crise na modernidade, crise sobre a qual falaremos adiante.

E justamente porque a lírica moderna à qual se refere Friedrich (1991) situa-se em um panorama histórico e cultural tão múltiplo como é a modernidade, faz-se indispensável apresentar algumas considerações a respeito dela. Marshal Berman (1986), ao analisar a modernidade, optou por vislumbrá-la a partir de sua divisão em três fases. Segundo o autor (1986), na primeira fase, início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas começaram a experimentar a vida moderna sem a consciência exata do que estavam vivendo, com pouco ou nenhum sentido de sociedade moderna dentro da qual pudessem compartilhar experiências.

A segunda fase da modernidade, na perspectiva de Berman (1986), tem início com a onda revolucionária de 1790 e estende-se ao século XIX. Devido às reverberações da Revolução Francesa (1789-1799), as pessoas começam a partilhar o sentimento de viver em uma era revolucionária que gera mudanças nos níveis social e político. Na terceira fase, século XX, há expansão do processo de modernização e efervescência do Modernismo na arte e no pensamento (BERMAN, 1986, p.15-16).

Dessas três fases da modernidade, propostas por Berman (1986), ao longo deste trabalho, as características estético-literárias da terceira fase são o pano de fundo do contexto da modernidade ao qual se relacionam as poéticas de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, objeto de nossa análise neste trabalho. Entretanto, sobre as

considerações de Berman (1986), é necessária uma observação a respeito do que ele propõe para a terceira fase da modernidade.

O autor (1986, p.16) assinala que à medida que se expande o público moderno, há uma multidão de fragmentos com distintas linguagens e inúmeros caminhos, o que faria com que a modernidade perdesse sua nitidez, profundidade e capacidade de organizar e conferir sentido à vida das pessoas. Diante disso, de acordo com Berman (1986, p.16), “encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade”. Nesse ponto, não estamos em consonância com Berman (1986) pelo fato de encararmos a modernidade, em seu aspecto literário, a partir dos vínculos dos autores com suas raízes, isto é, seus predecessores na modernidade, mas também percebendo as particularidades que distinguem os escritores e os fazem avançar em relação ao passado.

Assim, ao contrário de Berman (1986), consideramos que a modernidade é capaz de organizar, atribuir sentido (o que não deve ser lido como sinônimo de estabilidade) à vida das pessoas, porém, como o paradoxo é uma das marcas da modernidade, ela também perturba e não traz nitidez aos indivíduos.

No que concerne à poesia moderna e, por extensão, às artes modernas em geral, de acordo com Friedrich (1991), sua característica essencial é a dissonância. O leitor da lírica moderna está diante de um texto cuja obscuridade o fascina e, ao mesmo tempo, o desconcerta, pois há uma sensação da existência de uma magia da palavra e seu sentido de mistério, ao passo que a compreensão permanece desorientada.

A conjugação de fascinação e incompreensibilidade é denominada dissonância, visto que desencadeia uma tensão que se inclina mais à inquietude que à serenidade. Por isso, podemos falar em uma "dramaticidade agressiva do poeitar moderno" que se exprime na relação entre os temas e estilo inquieto que afasta sinais de significado, mas também no que se refere à relação entre a poesia e o leitor que não se sente protegido, mas alarmado, sob um efeito de choque (FRIEDRICH, 1991, p.15-17).

O leitor da poesia moderna está também imerso em um contexto em que, além da existência da dissonância, ele partilha com o poeta um contexto repleto de elementos negativos e contraditórios que acentuam a ausência de conforto e o efeito de choque. O eu lírico de “O leitor”, de Baudelaire, dirige-se ao leitor como “Hipócrita leitor, meu

igual, meu irmão!”⁶ (BAUDELAIRE, 2012, p.125), pois eles, leitor e eu lírico, compartilham o pecado, o logro, a mesquinhez, o tédio e a contradição de remorsos adoráveis, conforme assinalam estes versos do poema mencionado: “A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez/Habitam nosso espírito e o corpo viciam,/E adoráveis remorsos sempre nos saciam,/Como mendigo exhibe a sua sordidez”(BAUDELAIRE, 2012, p.123)⁷.

Nesse poema de Baudelaire, o eu lírico e o leitor compartilham de características predominantes nos indivíduos de uma sociedade moderna ligada ao progresso, ao consumo, à mercadoria, mas têm remorso por causa disso, ou seja, não querem se igualar a esses indivíduos, logo o poeta não deseja produzir suas obras para que sejam mercadoria e atendam ao gosto predominante. Entretanto, há um paradoxo, pois os remorsos são adoráveis, isto é, há prazer em senti-los, o que denota a contrariedade do comportamento humano, a contrariedade daquele que não deseja a tolice, o pecado, o logro, mas como eles viciam o corpo e o espírito não são facilmente abandonados.

Conforme observamos, a dissonância é uma das características fundamentais da poesia moderna que resulta de um entrelaçamento de tensões de forças absolutas que se exprime na forma e no conteúdo:

[...] traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextrincabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico (FRIEDRICH,1991, p.16).

Além disso, sobre o conteúdo (das coisas e dos homens), a poesia moderna o trata não de maneira descritiva ou com perspectiva íntima, pelo contrário, ela conduz o leitor ao não familiar, ao estranho, deformando o conteúdo, pois não tem o real como medida, embora possa absorver alguns resíduos dele. Para a poesia moderna, a realidade libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e também esfacelou as distinções tomadas como necessárias à orientação normal do universo, tais como: o belo e o feio, proximidade e distância, luz e sombra, dor e alegria, terra e céu (FRIEDRICH, 1991,

⁶No original: “— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!” (BAUDELAIRE, 2012, p.124).

⁷No original: “La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,/Occupent nos esprits et travaillent nos corps,/ Et nous alimentons nos aimables remords,/ Comme les mendiants nourrissent leur vermine” (BAUDELAIRE, 2012, p.122).

p.16-17). Sendo assim, entre os três possíveis comportamentos da composição lírica, o sentir, o observar e o transformar, este último impera na poesia moderna e vale tanto para o mundo, quanto para a língua (FRIEDRICH, 1991).

A lírica de Baudelaire, por exemplo, aspira à transformação, por isso é compreensível que o poeta tenha experimentado grande desgosto com a condenação judicial de *Les Fleurs du Mal*, tendo como justificativa para isso a alegação de realismo da obra, o que, naquela época, significava que o poeta teria tido o intento de copiar o real com o objetivo de representá-lo (FRIEDRICH, 1991, p.53).

Como a poesia moderna prima pela transformação, a alegoria é um procedimento de criação poética que está em consonância com a proposta de transformação do mundo e da linguagem. Com a alegoria, fala-se uma coisa com o propósito de que signifique outra, assim, com o uso de uma linguagem literal e acessível a todos, remete a outro nível de significação, distanciando-se do significado imediato e denotativo das palavras (BENJAMIN, 1984, p.37). A respeito do procedimento de elaboração da alegoria, Benjamin (1984) assinala que

Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. [...] O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria (BENJAMIN, 1984, p.40).

Na poesia na modernidade, o processo de criação por meio da alegoria é desenvolvido, por exemplo, em “Le bateau ivre” (“O barco ébrio”), de Arthur Rimbaud, célebre poema no qual se cria uma alegoria, relacionando o barco e o homem. O percurso do barco equivale, em uma alegoria, à busca do homem pela transcendência, mas ao final do trajeto, ele naufraga, o mundo volta a ter limites. Essa alegoria em que o barco converte-se no homem ocorre ao longo do poema, mas se torna mais perceptível nos versos finais nos quais o barco-homem segue errante, perdido: “Ora eu, barco perdido entre as comas das ansas,/Jogado por tufões no éter de aves ausente,/Sem ter

um Monitor ou veleiro das Hansas/ Que pescasse a carcaça, ébria de água, à corrente;” (RIMBAUD, 1995, p.207)⁸.

Na poesia moderna, por meio da alegoria, os limites rompem-se e o que seria incompatível, une-se e ficamos diante de um “mundo cuja realidade existe só na língua”, uma “irrealidade sensível” (FRIEDRICH, 1991, p.80), pois “a nova imagem não faz voltar à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela” (FRIEDRICH, 1991, p.80). Por isso, a lírica moderna é abstrata, isto é, não é abstrata porque se refere ao não concreto, mas porque apresenta versos que bastam a si mesmos e que representam dinamismos linguísticos puros e, através deste, destroem a incompreensibilidade, ou não toleram o vínculo de realidade dos conteúdos (FRIEDRICH, 1991, p.75).

Ainda no que concerne à linguagem da poesia moderna, Friedrich (1991) observa que as dissonâncias lexicais são recorrentes mediante a aproximação de palavras heterogêneas, conforme verificamos no título *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, sendo esse um recurso que contribui para a ruptura em relação aos padrões estéticos precedentes, além de reforçar o efeito de choque que a lírica moderna gera no leitor, conforme a ideia de “dramaticidade agressiva do poeatar moderno” (FRIEDRICH, 1991) que já mencionamos. Além disso, deve-se notar, como destaca Friedrich (1991), que a dissonância da lírica moderna também ocorre entre o modo de expressar (a forma) e o que está sendo expresso.

Essas características que mencionamos acerca da lírica moderna refletem o abandono da ideia de que a poesia estava em ressonância com a sociedade, o que vigorou até o início do século XIX. Mas, posteriormente, a lírica “colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa” (FRIEDRICH, 1991, p.20).

Dessa forma, segundo Friedrich (1991, p.22), as categorias usadas para apresentar a poesia moderna são negativas, mas têm uma finalidade descritiva, e não depreciativa, logo, inserem-se nesse rol de termos descritivos: desorientação, dissolução do que é coerente, fragmentação, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, modo de ver enigmático e estranhamento.

⁸ No original: “Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses./Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau,/Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses/N’auraient pas repêché la carcasse ivre d’eau” (RIMBAUD, 1995, p.206).

Ao definir a poesia moderna com termos negativos, Friedrich (1991) formula algumas hipóteses para justificar essa escolha em detrimento de categorias positivas. De acordo com o autor (1991), essa caracterização poderia decorrer do fato de os autores modernos estarem à frente de seu tempo, de modo que nenhum conceito os definiria com precisão e a utilização de categorias negativas seria, ao menos, um apoio. Outra possibilidade para esse tipo de denominação derivaria da não assimilabilidade (não ser compreendido por um público) que seria uma característica essencial da poesia moderna. Diante dessas hipóteses, Friedrich (1991) hesita e assinala que somente é possível comprovar a anormalidade (não significa algo degenerado, mas sim o oposto do estado da alma e da consciência que pode compreender) da poesia moderna, aspecto do qual sucederiam as categorias negativas.

Apesar de válidas, as considerações de Friedrich (1991) a respeito da poesia moderna merecem ser cotejadas de modo mais minucioso. Alfonso Berardinelli (2007) assinala que o livro de Friedrich — *Estrutura da lírica moderna* — é esquemático, explicativo e tem o fascínio da simplificação e da síntese. O crítico italiano alerta que a obra de Friedrich (1991) não deve ser julgada pelo que não oferece, contudo, ele não deixa de apontar as lacunas nela existentes, pois segundo Berardinelli (2007), a maior parte da poesia do século XX enquadrar-se-ia com dificuldade no esquema de Friedrich (1991).

As lacunas indicadas por Berardinelli (2007, p.17) consistem no fato de a obra de Friedrich não ter considerado a fusão e o rearranjo dos gêneros; ter baseado seu esquema na centralidade em Mallarmé, observando o que o precedeu como "chave de preparação" em uma linha evolutiva dos poetas; ausência de poetas russos e de alguns americanos; e a visão do século XX como sendo o século dos epígonos que não teriam acrescentado muito ao que já se vira em Mallarmé.

Além dessas objeções à obra de Friedrich (1991), Berardinelli (2007) aponta que a obra do crítico alemão tratou de uma "reformulação sistemática da poética da poesia pura e do hermetismo", desconsiderando as "dinâmicas heterônomas" da poesia moderna. Embora a análise dos procedimentos estilísticos seja desenvolvida quase à exaustão na obra de Friedrich (1991), essa análise separa-se do conjunto da obra dos autores e da "relação entre as transformações formais e a autoconsciência histórico-cultural" (BERARDINELLI, 2007, p.21).

Diante disso, Berardinelli (2007) reconhece que embora a ótica anti-individualista e anti-histórica adotada por Friedrich (1991), ao examinar a lírica do Ocidente a partir da segunda metade do século XIX, seja coerente e profícua para fins descritivos, ela evidencia uma estrutura que limita o leitor a um caminho, retirando dele a oportunidade para embrenhar-se no que há de inefável em cada autor, em cada ramificação da poesia moderna.

Apesar das críticas de Berardinelli (2007) a Friedrich (1991), apontadas aqui, vale ressaltar que consideramos que o conceito de estrutura da lírica moderna, proposto por Friedrich (1991), é válido para nos auxiliar na análise comparada das poéticas de Hilst e Andresen, conforme explicamos anteriormente, por isso, elencamos as críticas feitas ao teórico alemão, mas também ponderamos que algumas considerações dele são importantes e não poderiam deixar de ser mencionadas nesta pesquisa relacionada à lírica moderna.

Nessa direção, podemos afirmar que a lírica do século XX é bastante diversa, mas possui uma aproximação de estilo que, em muitos autores, conforme assinala Friedrich (1991), dialoga com seus predecessores — Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé — fundadores de um estilo lírico que teve origem na França, na segunda metade do século XIX. Compartilhar um estilo não significa ficar passivo às influências de outros autores mas, sim, indica a existência de uma afinidade que fez com que um poeta fortalecesse suas convicções artísticas a partir de um poeta precedente ou indica que há uma "necessidade estilística e estrutural nas várias épocas" (FRIEDRICH, 1991, p.142), pois, conforme afirma Berardinelli (2007, p.38), "[...] não há 'lírica individual' que não se comunique subterraneamente com uma 'corrente coletiva', sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível".

Sendo assim, uma vez que há comunicação de um poeta com seu(s) precedente(s) e de uma "lírica individual" com uma "corrente coletiva", podemos afirmar que ser moderno, como propõe Berman (1986, p.12-13), é "ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura [...]". Ser moderno, segundo Berman (1986, p.14), é partilhar um conjunto de experiências — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — abarcadas pela modernidade.

E mais que isso, ser moderno é viver em meio a paradoxos e tensões, viver em um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de ambiguidade e angústia. Por

outro lado, ser moderno também é estar envolto por uma atmosfera que promete aventura, poder, alegria, autotransformação e transformação de tudo ao redor. Ser moderno é inserir-se em um universo em que "tudo que é sólido desmancha no ar" (BERMAN, 1986, p.14).

Se o primado da modernidade é a tensão, tal como enuncia a assertiva "tudo que é sólido desmancha no ar", é necessário examinar a modernidade e seus paradoxos. Nesse sentido, um dos paradoxos é o de que a modernidade traz em si uma resistência à própria modernidade, conforme veremos a seguir, ao evocarmos a definição de modernidade para Baudelaire.

Entretanto, antes de a modernidade ser compreendida, tendo o paradoxo como cerne, durante muito tempo, os conceitos de tradicional e moderno eram absolutamente opostos: o moderno era aquilo que rompia com a tradição e o tradicional imprimia resistência à modernização. Essa oposição é ratificada por Hans Robert Jauss, ao traçar a etimologia do termo *modernus*. Esse termo surge no final do século V, em latim vulgar, advindo do termo "modo", isto é, "agora mesmo, recentemente, agora", logo, *modernus* denomina não o novo, mas o presente, atual, contemporâneo de quem fala, opondo-se ao antigo, ao passado acabado da cultura grega e romana. Portanto, disso resulta a oposição dos *moderni* contra os *antiqui*, o passado em contraposição ao presente. (COMPAGNON, 1996, p.9/p.17).

De acordo com Antoine Compagnon (1996), no século XII, o espaço de tempo que define os *moderni* face os *antiqui* corresponde a apenas algumas gerações. Nessa época, há afirmação de um progresso na ordem do gosto, ou seja, a afirmação da superioridade dos modernos em relação aos antigos surgiu com a querela dos antigos e dos modernos, segundo a qual os modernos seriam superiores devido ao progresso das ciências, das técnicas, da sociedade, e os antigos, inferiores, por serem primitivos. Assim, na literatura, a negação dos modelos (dos antigos) torna-se a base para o desenvolvimento da estética do novo (COMPAGNON, 1996, p.20).

Essa estética do novo sempre existiu, mas, nesse caso, era no sentido de uma estética da surpresa, do inesperado, do excêntrico, porém não indicando uma estética da mudança e da negação, a qual se associa aos modernos quando eles negam a imitação, pois acreditam que somente os gênios seriam capazes de realizá-la e de "rivalizar com os maiores da Antiguidade" (COMPAGNON, 1996, p.20-21). A associação dos

modernos ao novo e ao progresso em oposição aos antigos é ratificada pela oposição, no século XVIII, entre o Classicismo e o Romantismo.

No princípio, conforme assinala Compagnon (1996, p.21), o termo "romântico" estava diretamente associado ao passado, à Idade Média cristã e aos romances de cavalaria, já que a palavra "romântico" significava "como nos velhos romances", tendo nesse sentido, no século das Luzes, cunho pejorativo. Porém, essa situação modifica-se, quando essa palavra é reformulada, na Inglaterra, antes de ser utilizada na França, de modo que se distancia do *romanesco* e é acrescida de um sentido moderno. A relevância dessa mudança na acepção da palavra "romântico" é assinalada por Compagnon (1996):

O mais importante é, sem dúvida, que *romântico* acrescenta a *romanesco* essa dimensão melancólica e desesperada, que ficará inseparável da fé moderna no progresso e do reconhecimento de nossa historicidade sem fim. Oposta à estética clássica, cuja ambição é de transcender o tempo, a estética romântica — pensemos no mal do século [...] — repousa num mal-estar experimentado na sua relação com o tempo, na consciência do inacabado da história. Uma estética do novo, do recomeço incessante, não parece pensável antes que a Revolução Francesa lhe forneça um modelo histórico fulminante (COMPAGNON, 1996, p.21, grifo do autor).

A distinção entre o Classicismo e o Romantismo ainda denota a existência de duas opções estéticas diferentes, opostas. Entretanto, com o advento da modernidade, apaga-se a diferença entre o passado e o presente mediante a percepção temporal do efêmero e do progresso, perspectiva ratificada por Compagnon (1996, p.23), quando ele afirma que "a atualidade de hoje torna-se o classicismo de amanhã". Sendo assim, o moderno associa-se ao transitório, ao atual e ao belo que é captado nesse instante. Além disso, a modernidade também traz em seu bojo a negação de uma ruptura, a negação de si mesma, uma vez que em cada época existiu o "novo". Assim, conforme propõe Compagnon (1996), deve-se pensar a modernidade atrelada a seus paradoxos, pois ela abrange a negação da tradição e a negação da ruptura. A modernidade estética é contraditória:

ela [a modernidade] afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. [...] o termo moderno justaposto à tradição

evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo (COMPAGNON, 1996, p.10).

Se o paradoxo está no cerne da modernidade, é necessário aceitá-lo e construir "uma história das contradições da tradição moderna", pois isso é bastante profícuo, uma vez que "a face oculta de cada modernidade seja justamente a mais importante: as aporias e as antinomias extraídas das narrativas ortodoxas" (COMPAGNON, 1996, p.11-12). Nessa direção, Baudelaire, um dos criadores do termo "modernidade", apresentou o paradoxo da tradição moderna em *O pintor da vida moderna* (2010). Nessa obra, ele exalta a dualidade do belo (em oposição ao belo absoluto) que é extraído do momento atual e, portanto, o belo que é transitório, mas que também possui em sua composição algo eterno. E, por outro lado, o poeta também assinala uma resistência à modernidade devido ao poder avassalador do progresso e da modernização. A respeito do belo, Baudelaire destaca:

O belo é, sempre e inevitavelmente, de uma composição dupla, embora a impressão que produz seja única [...]. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial que será — como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo — a época, a moda, a moral, a paixão (BAUDELAIRE, 2010, p.17).

Baudelaire verifica nas obras de Constantin Guys "uma pintura da realidade moderna", a modernidade dos assuntos (as mulheres, as moças, o dândi, a sociedade do Império) e também a natureza dupla do belo (COMPAGNON, 1996, p27). Baudelaire conheceu a obra de Guys através de um jornal inglês ilustrado (*The Illustrated London News*) no qual o pintor publicava gravuras elaboradas a partir dos croquis de suas viagens à Espanha, Turquia, Crimeia, além de imagens cujos temas eram os balés e as óperas (BAUDELAIRE, 2010, p.22).

Em sua análise, Baudelaire (2010) define Guys como um *flâneur* para quem o maior desejo é esposar a multidão. O flâneur fixa sua morada no inconstante, no fugidio, no movimento; ele é um observador que usufrui de sua condição de incógnito na multidão, ele é um "eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia" (BAUDELAIRE, 2010, p.30-31). Entretanto, para Baudelaire, Constantin Guys, ao

viajar através do "grande deserto de homens", busca algo mais que o prazer de circunstância, ele procura o que Baudelaire denominou "modernidade":

Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório. [...] A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo. Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do pecado original. [...] para que toda modernidade seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga (BAUDELAIRE, 2010, p.35-36).

Constantin Guys, segundo Baudelaire (2010), captou a beleza de seu tempo, captou o que era moderno naquela época, isto é, captou o presente. Assim, a concepção de modernidade de Baudelaire distancia-se do passado e de uma percepção progressista embasada na transmissão de características estéticas de uma geração a outra. A modernidade, para Baudelaire, conforme assinala Compagnon (1996, p.25), "é consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade". Em oposição a uma modernidade devoradora de si e à decadência do "novo" que é renovado incessantemente, Baudelaire propõe-se a captar a modernidade diante do reconhecimento de seu paradoxo, uma vez que para o poeta francês, ela é composta por uma parcela de eterno e de transitório.

Portanto, em consonância com Baudelaire (2010, 2012) e Compagnon (1996), vislumbramos a modernidade em seu caráter paradoxal, sendo ela uma "negação da tradição" (de uma tradição da ruptura que sempre ofereceria novos começos) e também uma negação da ruptura, um repúdio da modernidade em relação a si mesma. A esse respeito, acrescentamos as considerações de Octavio Paz (2013) com as quais estamos em consonância no que tange ao caráter dialético da modernidade:

[...] o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo. [...] A tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura. [...] Ao dizer que a modernidade é uma tradição, cometo uma ligeira incorreção: deveria ter dito outra tradição. A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da

atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza pela novidade, mas pela heterogeneidade (PAZ, 2013, p.15).

A respeito da concepção de tradição, em consonância com Paz (2013) está a perspectiva de T.S. Eliot (1989) para quem o termo “tradição” não se limita ao passado e abarca a heterogeneidade a que se refere Paz (2013), visto que propõe a interlocução de diferentes tempos e também de escritores/obras:

Ela [a tradição] não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura [...] tem uma existência simultânea (ELIOT, 1989, p.39).

Sendo assim, é impossível a ruptura total com a tradição, a apresentação de algo completamente novo, logo, a oposição entre o passado e o novo torna-se algo complexo, pois ambos são heterogêneos, sendo esse o paradoxo essencial da modernidade, conforme mencionamos com as noções de tradição da ruptura e ruptura da tradição.

O paradoxo inerente ao conceito de modernidade deve ser entendido como “uma maneira legítima de compreender e apresentar a própria situação vivida” (SISCAR, 2010, p.235), uma situação que dá lugar à crise na modernidade como modo de entendimento do mundo ao redor, tendo ela também um papel fundador, pois permite a “emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’” (SISCAR, 2009, p.11).

A poesia na modernidade exprime o paradoxo, pois ela “acolhe a contradição como elemento estruturante do discurso” (SISCAR, 2009, p.12), assim, conforme observa Siscar (2009), a poesia nomeia o desajuste e faz das contradições a maneira pela qual se realiza e se perde qualquer nomeação, oferecendo-nos, pelo modo como expõe a violência dos acontecimentos, a “experiência material e conflituosa daquilo que significa o *ter lugar* histórico” (SISCAR, 2009, p.12, grifo do autor).

A respeito da ligação do homem com o “ter lugar histórico” (SISCAR, 2009) e a modernidade, vale lembrarmos do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, e das considerações de Walter Benjamin a respeito dessa pintura. Segundo Benjamin (1994,

p.226), o quadro de Klee representa um anjo com olhos arregalados, asas e boca abertas e que deseja se afastar de algo que ele olha fixamente e que o amedronta, esse é o anjo da história.

Esse anjo tem os olhos voltados para o passado e nele não vê uma cadeia de acontecimentos, mas uma catástrofe, de modo que, sob seus pés, acumulam-se ruínas. Uma tempestade sopra do paraíso e, como não consegue fechar suas asas, o anjo é impelido ao futuro por uma tempestade chamada progresso. Assim, a análise de Benjamin (1994) do quadro de Paul Klee pode ser entendida como uma alegoria para o homem que, impulsionado velozmente ao futuro pelo progresso, pela tecnologia, na modernidade, corre o risco de perder sua relação com o passado e não conseguir situar a si mesmo na história.

Contudo, em contraposição ao “anjo da história”, podemos observar o anjo melancólico que, de acordo com Giorgio Agamben (2013), seria o anjo da arte. A gravura *Melancholia I* (1514), do alemão Albrecht Dürer, representa um anjo sentado e meditando com olhar absorto voltado para frente e aos seus pés estão espalhados objetos do cotidiano, tais como pregos, martelo, esquadro, alicate e uma serra.

Além disso, nessa gravura de Dürer, ao fundo, atrás do anjo há uma ampulheta cuja areia escorre, um sino, uma balança e um quadrado mágico. Sobre essa cena do quadro, Agamben (2013) assinala que paira uma atmosfera crepuscular e, em oposição ao anjo da história cujo olhar está voltado para o passado, mas é impulsionado ao futuro sem poder deter-se nesse fluxo, o anjo melancólico, uma alegoria do anjo da arte, olha fixamente para frente. Além disso, esse anjo parece imerso em uma dimensão atemporal e os objetos que aparecem na pintura, ao redor dele, perderam a sua utilidade cotidiana e ganharam estranhamento, fazendo deles algo inapreensível (AGAMBEN, 2013, p.176-177).

A alegoria do anjo da história e do anjo melancólico exprime de modo exímio a condição da arte na modernidade. Como o anjo melancólico está em uma dimensão atemporal, conforme assinala Agamben (2013), a arte é o lugar em que o velho e o novo devem resolver seu conflito e com a presença do estranhamento estético, como ocorre na arte na modernidade, ela assegura “uma fantasmagórica sobrevivência à cultura” (AGAMBEN, 2013, p.179).

Portanto, assim como o anjo da história é impulsionado em direção ao progresso e o anjo melancólico está em uma dimensão atemporal, uma dimensão de conflito entre

passado e futuro, exprimindo um estranhamento estético, a arte na modernidade também está em conflito com o tempo. Nesse caso, há um conflito da arte moderna com o tempo e com as variáveis históricas, culturais e estéticas que confluem nesse período. Assim, sendo uma forma de arte na modernidade, a poesia exprime, em temas e em desdobramentos estéticos, a crise nesse tempo.

A crise é um traço constitutivo da poesia na modernidade, logo ela está associada a um percurso histórico, no qual ela se revela, segundo Siscar (2009), por meio de um tom desiludido ou como estratégia de entusiasmo renovador, desenvolvendo, nessas duas vertentes, um discurso literário da crise (objeto), em crise (condição) ou discurso crítico (destinação) a fim de apreender nossa experiência moderna. São esses desdobramentos da crise na modernidade que analisaremos na poética de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, buscando pontos de convergência e divergência entre elas, a fim de verificar como a poesia delas é herdeira e também transformadora, criadora de temas e realizações estéticas que advêm da crise na modernidade. Contudo, antes de adentrarmos nesse percurso, pensemos um pouco mais a respeito do conceito de crise, uma vez que ele é um ponto fundamental de embasamento para nosso trabalho.

Para os gregos, o termo crise foi utilizado na esfera da lei, da medicina e da teologia, além de ser um termo central para a política, pois indicava uma separação, uma decisão no sentido de alcançar um ponto crucial que derrubasse fronteiras e escalas, ou seja, a crise nomeava um ponto, um momento decisivo a partir do qual haveria uma mudança ou tomada de decisão (KOSELLECK e RICHTER, 2006, p.358-359).

Além disso, ainda no âmbito jurídico, o conceito de crise foi associado à ideia de um tempo final e Juízo Final, contexto no qual a crise no final do mundo revelaria a justiça verdadeira. Ainda para os gregos, no campo da medicina, a crise nomeou uma condição de saúde debilitada e o julgamento a respeito de uma doença em curso. Posteriormente, com sua adoção no latim, o conceito de crise ganhou uma expansão metafórica para o domínio da linguagem política e social (KOSELLECK, RICHTER 2006, p.359-361). Mais tarde, ainda segundo Koselleck e Richter (2006), no século XVII, o conceito de crise foi usado como metáfora, expandindo-se para a política, história e psicologia e, no século XVIII, o termo ganhou conotações religiosas e

teológicas e, desde 1780, aplicado pela história, esse conceito torna-se o novo sentido de tempo que tanto indica quanto intensifica o fim de uma época.

Conforme destacaram Koselleck e Richter (2006), gradualmente a aplicação do conceito de crise foi se expandindo para diferentes áreas (na política, medicina, psicologia e teologia). No que concerne à modernidade, a partir de 1770, a crise configura-se como uma marca estrutural da modernidade, isto é, o termo crise generaliza a experiência moderna e torna-se um modo fundamental para interpretação do tempo histórico (KOSELLECK, RICHTER, 2006). Mediante essas considerações, nota-se que a ideia de crise tornou-se permanente na modernidade, ocorrendo em diferentes esferas, sendo assim, a crise não é algo pontual e transitório, não é a quebra de uma linearidade ou a existência de um caos que posteriormente cederia lugar novamente à ordem ou a uma “nova” tradição que tomaria o lugar daquela que teria sido abalada. A crise é uma condição inerente à modernidade e ela também se exprime na literatura produzida nesse período.

No que concerne ao discurso literário da crise, ressalta-se que, em consonância com Siscar (2009), não buscamos a afirmação de uma “retórica apocalíptica” como forma de dramatização do presente ou uma forma de alusão à tradição ou ao futuro, pois o que se pretende com o estudo da crise na modernidade é a análise dos recursos estéticos presentes na poesia de Hilst e Andresen que explicitam ou transmutam em versos essa crise no que tange ao mundo exterior e interior do homem, conforme veremos nos capítulos subsequentes.

A crise enquanto objeto do discurso pode ser observada na relação do eu lírico com o tempo e o espaço, ocorrendo, neste último caso, na sua oscilação entre a cidade e a natureza, conforme verificamos na poesia de Baudelaire, poeta que nos é referência para pensarmos nos desdobramentos da modernidade na poesia. A cidade na poesia de Baudelaire exprime a negação da modernidade, uma vez que há o pesar, o desespero, a melancolia e a decadência advindas da modernização. Baudelaire vislumbrou, a partir de 1859, muitas mudanças no espaço urbano de Paris que foram promovidas por Georges Eugène Haussmann, prefeito naquela época. As pequenas vielas sujas e tortuosas deram lugar a amplas avenidas a fim de facilitar o fluxo do trânsito, abrigar o grande contingente populacional e promover a limpeza do espaço urbano (BENJAMIN, 1989).

Diante desse contexto, a modernização do espaço urbano era iminente e trazia consigo a esperança de maior conforto e a possibilidade de as pessoas terem, com os bulevares, “um espaço privado, em público onde eles podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós”, poderiam admirar esse espaço e “tecer véus de fantasia a propósito da multidão de passantes” (BERMAN, 1986, p.146).

Assim, na cidade moderna, surge a *flânerie* que, segundo Benjamin (1989, p.35), desenvolveu-se em plenitude graças às galerias com seus caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore por onde se estendiam diferentes estabelecimentos comerciais, formando inúmeras passagens pelas quais o *flâneur* podia circular. A rua é o lugar habitado pelo *flâneur*, é o lugar de onde ele observa a vida que “em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre os paralelepípedos cinzentos [...]” (BENJAMIN, 1989), tal como ocorre no poema “A uma passante”, de Baudelaire, texto no qual o eu poético, pela experiência do choque, encontra com uma mulher em meio à multidão, na rua, e surge uma paixão que dura apenas alguns instantes.

Além do choque, experimentado pelo eu lírico de “A uma passante”, o contato da voz poética com a cidade, em Baudelaire, também pode realizar-se de modo desconcertante. A cidade em Baudelaire é devorada pelo progresso, pela modernização, logo surge o conflito entre o passado e o novo, o moderno, situação que gera a melancolia — o *spleen* para Baudelaire — que se exprime em “Le cygne”:

[...]

Um cisne escapara enfim do cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,

E essas lembranças pesam mais do que rochedos
 [...] (BAUDELAIRE, 2012, p.315)⁹

O cisne, nesses versos, experimenta o desconforto no espaço urbano, é a sensação de um exilado que não se acomoda ao lugar em que se encontra. O cisne não encontra água no lago para banhar-se, pois nele há somente pó, por isso ele agoniza e lança um olhar aos céus como se estivesse em busca de ajuda, de uma solução. O cisne é a alegoria para a situação dos homens e do poeta na cidade moderna: eles experimentam o sentimento de perda dos referenciais de localização e o incômodo, pois a cidade transformou-se com modificações estruturais devido à modernização. E as lembranças do passado, assim como o moderno, também incomodam e “pesam mais do que rochedos”.

Se o espaço da cidade é alegoria do caos, das ruínas e da falência das relações humanas, a saída é buscar outro(s) lugar(es), ainda que pela evasão fantasiosa, como fizeram os poetas românticos, ao buscar a solução para a angústia existencial na Idade Média, na morte ou na natureza.

Hamburguer (2007, p.375) assinala que a natureza retorna na poesia por causa da invasão urbana e industrial no campo e também porque o progresso da urbanização e da industrialização gerou o que ele, citando o poeta francês Jules Supervielle, denomina “o sentimento de pesar pela terra” (HAMBURGUER, 2007, p.415). A poesia de Baudelaire, segundo Hamburguer (2007), recorreu à natureza em busca do símbolo do ideal, como ocorre, por exemplo, em “La vie antérieure”¹⁰, e por contraste, tratou dos fenômenos modernos como indicação da decadência, depravação e neurose, sintetizadas no *spleen*, aliás, termo que intitula uma série de poemas da obra *Les Fleurs du Mal*.

⁹ No original: “Un cygne qui s'était évadé de sa cage,/Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec./Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage./Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec//Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,/Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:“Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?”/Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal./Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,/Vers le ciel ironique et cruellement bleu./Sur son cou convulsif tendant sa tête avide/Comme s'il adressait des reproches à Dieu!// Paris change! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! palais neuf, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie./ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”(BAUDELAIRE, 2012, p.314).

¹⁰ Trecho desse poema: “Muito tempo habituei sob átrios colossais/ Que o sol marinho em labaredas envolvia//E cuja colunata majestosa e esguia/ À noite semelhava grutas abissais./O mar, que do alto céu a imagem devolvia./Fundia em místicos e hieráticos rituais/ As vibrações de seus acordes orquestrais/À cor do poente que nos olhos meus ardia [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p.155).

Assim, ainda que pareça que a cidade sobressai na poesia moderna, o vínculo do homem com a natureza nunca foi totalmente extirpado, pois isso representaria um risco ao que nos faz humanos (naturais) e não máquinas (o artificial, o mecânico), como bem observa Hamburger (2007):

[...] ainda que as máquinas e engenhocas nos possam ocupar a mente consciente, seja porque delas fazemos uso, seja porque fuçamos nelas ou somos usados por elas, a poesia moderna prova definitivamente que nosso parentesco com a natureza orgânica só pode ser reprimido, nunca erradicado. Quanto mais reprimido, maior é sua ameaça à civilização que o reprime (HAMBURGUER, 2007, p.394).

Além da supressão do vínculo com a natureza, outro perigo para a civilização seria deixar-se conduzir pelo tempo mecânico, pelo tempo imposto pela sociedade dos avanços industriais e do progresso, aspectos que são desdobramentos da crise na modernidade no que se refere à relação do homem com o tempo. A ameaça do tempo mecânico que intimida os seres humanos na modernidade, conforme salienta Friedrich (1991), contrapõe-se ao tempo interior que é um refúgio, pois possibilita o afastamento de uma realidade opressora.

Outra possibilidade de apreensão do tempo na modernidade, segundo Friedrich (1991), é a supressão da gradação temporal (percepção cronológica do tempo), fato que é assinalado por Paz (2013), quando ele refere-se ao esfacelamento da distinção entre as diferentes dimensões temporais (presente, passado e futuro), gerando uma temporalidade superposta, como um dos paradoxos da tradição do moderno:

A tradição do moderno contém um paradoxo maior que o paradoxo que a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional permite vislumbrar. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, porque o tempo transcorre com tal celeridade que as distinções entre os diferentes tempos — passado, presente e futuro — se apagam ou, ao menos, se tornam instantâneas, imperceptíveis, insignificantes (PAZ, 2013, p.18-19).

Devido ao progresso tecnológico e às mudanças de pensamento na modernidade, como consequência da percepção de aceleração do tempo há a tentativa de captar o instante, conforme observamos a partir de *O pintor da vida moderna*, e há também a recusa do tempo mecânico e a sobreposição de diferentes dimensões temporais (passado, presente e futuro) assinalada por Paz (2013).

Portanto, nota-se que houve a passagem do tempo ligado à natureza, um tempo imóvel ou cíclico, tempo do labor compensado pelo ritmo das festas para o tempo do frenesi e do repouso total. Isso porque, de um lado, há a prerrogativa de que não temos tempo, que é preciso modernizar a todo vapor. Por outro lado, essa balbúrdia esconde uma passividade e indiferença, visto que falta a pausa, olhar para o mundo e para o outro (BADIOU, 2007, p.164-165). Por isso, Alain Badiou (2007, p.165) afirma acerca do tempo: “O tempo é então um tempo sobre o qual a vontade, individual ou coletiva, não tem nenhuma influência. É um misto inacessível de agitação e esterilidade, é o paradoxo de uma febrilidade estagnante”. Sendo assim, na modernidade, o paradoxo em relação ao tempo dá-se pela tensão entre um tempo opressor e o desejo de retorno ao tempo cíclico ou ainda a vontade de alcançar a eternidade.

A ligação do homem com o espaço e o tempo são expressões da crise enquanto objeto do discurso na poesia moderna no que concerne ao mundo exterior e interior. Considerando ainda a crise como objeto do discurso, ela também se exprime, na poesia moderna, em relação ao mundo interior do indivíduo, ao expressar a tensão deste entre finitude e infinito, a morte e a relação do homem com o sagrado.

O anseio pelo infinito é patente, inclusive, na própria organização da obra *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, cujo título da primeira parte, “Spleen et Ideal”, indica o antagonismo entre, de um lado, o tédio, a melancolia e, de outro, o desejo de alcançar o infinito, o ideal como forma de escapar de uma crise, de um mundo em que havia tédio e melancolia, como era o século XIX no período de Baudelaire.

Essa tendência do ser humano de buscar o infinito corresponde, no cristianismo, à aspiração pelo retorno ao paraíso perdido devido ao pecado original que desencadeou a queda (a expulsão do paraíso). Alcançar o ideal, o transcendente, purifica e permite a compreensão de outras linguagens e formas de existência, o que remete ao paraíso, onde haveria plena harmonia entre todos os seres viventes.

O desejo de ascensão e o idealismo na poesia da modernidade denotam a insuficiência do real e o estar imerso em uma época em que predomina a visão de um mundo em crise, uma época percebida como “tempo final”, concepção herdada do Romantismo, segundo a qual há perda da esperança e prevalece o obscuro:

Estes [os românticos] haviam aperfeiçoado a interpretação escatológica da história, segundo a qual a própria época vem definida como época final, interpretação esta que, desde o Iluminismo tardio,

de novo se propagava (proveniente tanto de raízes antigas como cristãs). [...] Baudelaire se situa como também sua época, no espaço final [...]. A consciência escatológica que invade a Europa, desde o século XVIII e chega até a época atual, entra com ele, Baudelaire, numa fase de perspicácia que tanto está assustada como é assustadora (FRIEDRICH, 1991, p.42).

Com a ideia de um “tempo final” pairando no ar, surge a consciência de que o mundo exterior, bem como o mundo interior também se modificavam. As narrativas do século XIX, segundo Bradbury (1988), apresentavam crises morais e religiosas e seus protagonistas dilaceravam-se entre salvação e danação e, em contrapartida, as diferentes produções artísticas do final do século tratavam das perturbações da consciência, da natureza das impressões e percepções; os artistas destacam a complexa existência interior. Nessa direção, Badiou (2007) afirma que a questão ontológica do século XX é “o que é a vida?” e “o que é viver realmente?”. Esses questionamentos levam à tensão que o homem experimenta, na modernidade, na forma do impulso para o infinito e a constatação de sua irreversível finitude, resultando desse conflito, uma profunda angústia existencial.

Partindo da ideia de que graças à cisão do mundo em opostos é que ele conserva-se como unidade superior, Victor Hugo realça o papel do feio, estabelecendo o nivelamento entre o belo e o feio, de modo que o que era desqualificado e permitido apenas nos gêneros literários inferiores é elevado a um valor expressivo metafísico (FRIEDRICH, 1991, p.33). Assim, o feio ganha um valor em si, uma vez que ele aparece na obra de arte como o grotesco, como imagem do incompleto e desarmônico:

Mas o incompleto ‘é o meio mais adequado para ser harmônico’. Vê-se como sob a designação ‘harmonia’ já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua ‘voz estridente’, afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o ‘grande todo’ nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o ‘todo’ não concorda com o homem (FRIEDRICH, 1991, p.33).

Baudelaire desejava a feiura como equivalente do belo e dele o poeta também extraia o mistério, o disforme que produz surpresa e a anormalidade, uma das características da poesia moderna (FRIEDRICH, 1991). A nova concepção de beleza que coincide com o feio “adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em

simultânea deformação em bizarro [...]” (FRIEDRICH, 1991, p.44). Uma das formas de apresentação do feio dá-se com o tema da morte. Na literatura, no Romantismo, a morte era um dos “destinos” buscados como escapismo para que o poeta/eu poético pudesse suportar ou eliminar a angústia existencial.

A morte costuma representar a finitude humana e pode ainda indicar aquilo que nos espreita e que pode motivar-nos a descobrir “uma singular rotina para viver” (PÉCORA, 2003, p.9). A morte também pode ser um modo de apresentação do feio como possibilidade estética que, segundo Friedrich (1991), alivia-nos da beleza enquanto monotonia, indica a discordância entre os estratos animal e superior do homem, além de indicar a inacessibilidade do ‘grande todo’ para o homem.

Além da busca pelo infinito e do tema da morte como maneiras de causar estranhamento, tentar entender ou tornar ainda mais evidentes as angústias do homem a fim de, a partir disso, gerar alguma reflexão ou reação, a poesia moderna também aborda a relação do homem com o sagrado, tal como ocorre na poesia de Baudelaire e Rimbaud no que diz respeito ao cristianismo.

Em Baudelaire existe a associação ao cristianismo e a dissonância entre o satanismo e a idealidade vazia. A poesia de Baudelaire liga-se ao cristianismo, uma vez que ela apresenta a noção de pecado original e a ideia de redenção que são tipicamente cristãs (JUNQUEIRA, 2012, p.82). Contudo, Friedrich (1991) assinala que em Baudelaire trata-se de um “cristianismo em ruínas”, pois “Cristo aparece em seus poemas só como metáfora fugaz, ou como abandonado por Deus. Após da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto de gozar voluptuosamente a condenação” e, em paralelo, a meta de ascensão está vazia, é uma idealidade sem conteúdo (FRIEDRICH, 1991, p.47-48).

Em contrapartida, segundo Friedrich (1991), na poesia de Baudelaire, o satanismo é uma via de acesso ao novo e um salto à idealidade:

[...] o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. Daí as crueldades e perversidades em *Les Fleurs du Mal*. Pela ‘sede de infinidade’, degradam a natureza, o riso, o amor para o diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida ao ‘novo’ (FRIEDRICH, 1991, p.46).

Como exemplo do satanismo, podemos evocar o poema “Les litanies de Satan”, no qual o satanismo é o “ponto de partida ao novo”, uma vez que é uma forma de negação do conformismo, das instituições e valores burgueses que representavam o poder naquela época. Esse poema é uma litania, isto é, uma oração dirigida não a Deus, mas a Satã a quem o eu poético pede que tenha piedade de sua miséria, condição que partilha com outros que, assim como ele, são miseráveis e foram banidos do paraíso, logo partilham o signo da condenação e, por isso, rogam ao pai adotivo: “Pai adotivo dos que em cólera sombria, /O Deus Padre baniu do Éden terrestre um dia, // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!”¹¹ (BAUDELAIRE, 2012, p.411).

Além dessas expressões da crise enquanto objeto do discurso (tempo, espaço, sagrado e morte), segundo Siscar (2010), na modernidade também há o discurso em crise (condição) e o discurso crítico (destinação) e isso nos conduz à reflexão sobre a poesia, discussão que é típica da modernidade (FRIEDRICH, 1991).

Com relação ao discurso crítico, podemos pensar acerca da função social do poeta e, para isso, é necessário destacar que a poesia moderna não resulta do estado de ânimo, ela não é o produto da alma pessoal do poeta, afinal a lírica moderna evita a intimidade comunicativa. A esse respeito, Friedrich (1991) assinala que para a poesia moderna não se trata de "estado de ânimo", mas de uma polifonia e uma aversão aos sentimentos, pois "quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as" (FRIEDRICH, 1991, p.17).

Na poesia moderna, o “eu” do artista não participa da criação como pessoa particular, mas como "inteligência que poetiza", como "artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa" (FRIEDRICH, 1991, p.17). Isso se torna ainda mais patente com a célebre declaração de Rimbaud em suas "Cartas do vidente": "Eu é um outro" (RIMBAUD, 1983, p.34), expressão que denota o distanciamento do "eu" do artista no momento da criação e também indica a existência dos "outros" (nos quais o "eu" se desdobra) que participam da escrita. A despersonalização da lírica moderna que indica que a poesia não é fruto de sua unidade com uma pessoa empírica, como pretenderam os românticos em oposição à lírica de séculos anteriores, começa com Baudelaire e tem sua continuidade em Rimbaud (FRIEDRICH, 1991, p.36-37).

¹¹ No original: Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère/ Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père, //O Satan, prends pitié de ma longue misère!" (BAUDELAIRE, 2012, p.410).

Rimbaud gostaria de tornar-se um vidente, o que seria possível, conforme expõe o poeta na carta de 13 de maio de 1871, endereçada a seu professor Georges Izambard, por meio da desorganização de todos os sentidos: "Quero ser poeta e trabalho para me tornar Vidente: o senhor não compreenderá nada e eu não saberei como lhe explicar. Trata-se de chegar ao infinito pela desorganização de todos os sentidos" ¹² (RIMBAUD, 1983, p.34). Tornar-se vidente para Rimbaud significava abandonar os padrões estéticos do passado e as convenções de linguagem a fim de impulsionar a imaginação para a escrita de uma poesia que resultasse da atitude de um poeta vidente.

Entretanto, vale ressaltar, a concepção de Rimbaud para o vidente distancia-se da imagem romântica do poeta vidente, pois para ele o poeta não era um eleito, "um sacerdote no santuário da Arte" (FRIEDRICH, 1991, p.31), já que o poeta se formava pelo trabalho, logo, não se tratava de um dom divino, era algo a ser lapidado. Essa concepção da poesia como "arte da palavra" e fruto do trabalho do poeta é verificável nos versos de "Le soleil", de Baudelaire, que apresenta a alegoria do poeta-esgrimista, isto é, aquele que luta com as palavras para compor sua criação literária: "Exercerei a sós a minha estranha esgrima,/Buscando em cada canto os acasos da rima,/Tropeçando em palavras como nas calçadas,/Topando com imagens desde há muito já sonhadas." (BAUDELAIRE, 2012, p.307)¹³.

O "eu" de Rimbaud é uma multiplicidade dissonante de vozes, é um "eu" que pode "vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos" (FRIEDRICH, 1991, p.69). O poeta na modernidade não é um "eu" único e coeso, mas, sim, "personalidades múltiplas" para quem a linguagem é a máscara do estilo que lhe permite apresentar suas múltiplas facetas, tal como ocorre com o poeta português Fernando Pessoa e seus heterônimos que são o indício de que o poeta desdobrou-se em diferentes personalidades (HAMBURGUER, 2007). Por isso, para um poeta é necessário abandonar o eu empírico e assumir a imparcialidade do artista indicada por T. S. Eliot:

A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade. [...] quanto mais perfeito for o artista, mais

¹² Tradução de Alexandre Ribondi.

¹³ No original: "Je vais m'exercer seul à ma fantasque esgrime,/Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/Trébuchant sur les mots comme sur les pavés/Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés" (BAUDELAIRE, 2012, p.306).

inteiramente separado está nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima (ELIOT, 1989, p.43).

Assim, como a lírica moderna é antilírica, pois “elimina o sujeito monologante e o distribui numa pluralidade de vozes [e] descentra o ‘eu’ [...]” (BERARDINELLI, 2007, p.147), o poeta (e suas múltiplas personalidades) comunica-se com o leitor, realizando uma função social, uma vez que não transmite um “estado de ânimo” ou conteúdos informacionais, pois, vai além, ao dar ao leitor imagens do que é (ou poderia ser) sua experiência (vivida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo (SISCAR, 2010, p.36).

Sendo assim, o poeta apresenta as dissonâncias do mundo, cumprindo uma função social na modernidade, uma vez que põe o leitor em choque mediante os outros e o mundo ao seu redor, aguçando sua compreensão sobre esses elementos ou impulsionando uma atitude de resistência. Essa concepção de poeta afasta-se da ideia que vigorou no século XIX de um poeta-guia (o que orienta os povos no tempo) e aproxima-se da concepção de poeta associada àqueles oriundos da linhagem de Mallarmé, ou seja, o poeta que é uma “exceção secreta atuante”, uma “reserva do pensamento perdido”. O poeta é “o protetor, na língua, de uma abertura esquecida [...]” (BADIOU, 2007, p. 39-40).

No que concerne ao tipo de relação que mantêm com a língua, o poeta e o tradutor apresentam semelhanças e dissonâncias que, se observadas, ajudam-nos a compreender melhor o fazer poético do poeta na modernidade. De acordo com Benjamin (2008, p.75), uma diferença que existe entre a obra literária (como é uma obra poética) e a tradução está no fato de que a primeira está mergulhada no interior da mata da linguagem, enquanto a segunda vê-se fora dela e convoca o original para que possa, em uma determinada língua, reproduzir a ressonância de uma obra em uma língua estrangeira. Assim, conforme Benjamin (2008), a tradução dirige-se a uma língua como um todo e a obra poética dirige-se a determinadas relações linguísticas de conteúdo.

Em contrapartida, é necessário observar as semelhanças entre a tradução e a criação poética no que se refere à língua. Segundo Benjamin (2008), a tradução não deve ter o propósito de comunicar, pois tal como os cacos de um vaso que, para poderem ser recompostos, devem aproximar-se uns aos outros, mas sem igualar-se, a

tradução também deve buscar uma aproximação com o original, porém sem equipar-se e deve

ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p.79).

Assim como a tradução, a criação poética não tem o propósito de comunicar, tal como um texto que usa uma linguagem denotativa, pois a poesia usa alegorias e tantos outros processos de criação que tornam o texto um universo particular que precisa ser desvelado pelo leitor. Nesse sentido, o que Benjamin (2008) assinala acerca da relação entre a tradução e o original pode ser associado à relação entre criação poética e língua. A esse respeito, vejamos:

[...] o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2008, p.79).

Mediante essas considerações de Benjamin (2008), nota-se que a relação entre a tradução e o original não é de plena igualdade, afinal não pode haver total similitude, visto que algo do original escapa à tradução — tal como a tangente que toca o círculo em apenas um ponto—, por isso a melancolia torna-se presente na relação entre original e tradução e entre o texto que é um alheio, um outro em relação ao leitor (LAGES, 1999, p.59). Assim, a tradução associa-se ao original, mas segue seu caminho “no interior da liberdade do movimento da língua” (BENJAMIN, 2008, p.79), mantendo-se como “potência autônoma e infinita de produção textual, que parte do contato com o original — ou seja, de sua relação, e não de sua identificação com ele” (LAGES, 1999, p.59).

Tendo em vista essas proposições de Benjamin, pode-se pensar que a criação poética também não capta e não expõe todos os significados ao leitor, ela deixa algo

opaco, algo que pode ser indizível ou fica latente em uma potência de produção textual. Sendo assim, a criação poética envolve a melancolia para o leitor e o poeta que desejam alcançar a plenitude da linguagem e, para a compreensão (quase total ou pelo menos dentro dos limites possíveis) ou elaboração de um texto poético, devem perseguir as pistas (como, por exemplo, alusões, notas de rodapé, intertextualidade) que ligam um poema a um contexto histórico-cultural e a um momento específico de criação que colaboram para que ele tenha uma função estética e/ou social.

Na modernidade, o século XX articula-se em torno de duas guerras (da I e II Guerras Mundiais) e, nesse contexto, o poeta e a poesia têm um importante papel social. No plano linguístico, a guerra era apresentada, por meio de metáforas ou eufemismos, pois esses recursos da linguagem possibilitavam que fosse mais aceitável a experiência de uma catástrofe (a guerra), pois funcionam como uma tela de proteção que impede a percepção de sua atrocidade (DISANTO, 2007, p.69).

No contexto da guerra, a língua pode revelar-se um instrumento de luta ideológica útil à construção da imagem do inimigo, produzindo a legitimação, de propaganda da guerra, por uma lenta manipulação da consciência das pessoas. Por outro lado, a língua, ou melhor, a escrita em versos também é um instrumento de sobrevivência para os soldados, conduzindo ao surgimento do poeta-soldado ou do soldado-poeta. O intelectual sente a urgência de transformar seu próprio gesto de escritor em um verdadeiro ato de intervenção, por isso ele veste-se com o papel do soldado (DISANTO, 2007, p.70/p.73). Essa aproximação entre o escritor e o papel do soldado indica a participação da sua escrita no mundo que o cerca:

Trata-se de uma decisão de importância fundamental para a reflexão estética de cada tempo; é interessante tentar compreender o que traz aquele delicado e onipresente equilíbrio entre arte e vida, contemplação e ação a desequilibrar-se tão definitivamente a favor da vontade de intervenção concreta no real histórico (DISANTO, 2007, p.73)¹⁴.

Ao tratar da guerra em sua obra, o escritor/poeta estabelece um vínculo com um momento histórico e pode, pela linguagem, modificar ou desestabilizar a percepção das

¹⁴ No original: “Si tratta di una decisione di importanza fondamentale per la riflessione stetica di ogni tempo; è interessante cercare di comprendere cos’è che porta quel delicato e onnipresente equilibrio fra arte e vita, contemplazione e azione, a sbilanciarsi così decisamente a favore della volontà di intervento concreto nel reale storico” (DISANTO, 2007, p.73). A tradução para o português é nossa.

peessoas a respeito desse conflito e de seus impactos para a sociedade de seu tempo (o período de durante a guerra) e a ulterior à guerra. Por outro lado, a guerra modificou não só o contexto histórico-político, mas também a linguagem e o campo artístico. Segundo Disanto (2007), a guerra produziu novas formas linguísticas que foram incorporadas ao patrimônio linguístico das gerações posteriores ao conflito. Nesse legado estão expressões que fazem referência à violência, conflito armado e estratégia, vocábulos que, de acordo com Disanto (2007, p.72), constituem uma espécie de proteção, pois isolam as pessoas da percepção lúcida da crueldade da guerra, e também legitima a mentalidade de confronto presente na sociedade, nas relações sociais.

No que concerne ao contexto artístico, Disanto (2007) assinala que o período que corresponde à I Guerra Mundial fica em nossas memórias pelo terror e seu aspecto sombrio, contudo, esse foi também um momento de grande renovação nas artes haja vista o surgimento das vanguardas na Europa. Toda vanguarda propõe a ruptura com os modelos artísticos anteriores a ela, o antigo e a repetição são odiáveis, ela leva às implicações somente o presente. Na época de seu surgimento, as vanguardas impactaram vários campos: a figuração em pintura, o humanismo em escultura e a inteligibilidade sintática imediata em poesia (BADIOU, 2007, p.202-203).

Entre as vanguardas que tiveram origem nessa época, o expressionismo apresenta uma estreita relação com a guerra, pois denuncia os horrores e as angústias daquela época como forma de ruptura e protesto. Portanto, apesar do luto e da desilusão que ecoam em nossas lembranças a respeito da guerra, naqueles anos, o período da I Guerra foi visto também como “Um tipo de lugar de realização do possível, sobretudo de uma possível realocação de sentido da existência, um lugar de renovação das formas tradicionais do viver e do fazer poesia” (DISANTO, 2007, p.75)¹⁵.

Sendo assim, é irrefutável que os períodos de exceção como a guerra ou a ditadura têm impactos políticos-históricos, mas também podem ser observados como momentos em que há possibilidade para renovação artística e para maior aproximação entre a arte e o mundo, visto que os artistas, como são os poetas, podem realizar uma função social, quando assumem um compromisso com seu tempo, o que nos remete ao conceito de “contemporâneo”. A contemporaneidade, assim como o conceito de

¹⁵ No original: “[...] una sorta di luogo di realizzazione del possibile, soprattutto di una possibile riattribuzione di senso all’esistenza, il luogo del rinnovamento delle forme tradizionali del vivere e del poetare” (DISANTO, 2007, p.75). A tradução para o português é nossa.

modernidade que implica um paradoxo (entre a tradição e o moderno), conforme mencionamos, também traz um paradoxo: dissociação e anacronismo, de acordo com Giorgio Agamben (2009):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

Muitos poetas na modernidade (tais como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé) foram contemporâneos ao seu tempo, pois souberam olhar fixamente para sua época sem coincidir perfeitamente com ela, com suas pretensões, sendo, nesse sentido, inatual, mas exatamente por esse anacronismo é que conseguiram perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58-59). Dessa forma, esses poetas conseguiram perceber não as luzes, mas o escuro de seu tempo, o que não é uma indicação de inércia ou passividade, pelo contrário, é uma habilidade particular que equivale a neutralizar as luzes para descobrir o escuro que não é dissociável das luzes (AGAMBEN, 2009, p.63). Por isso, bem como a modernidade, que reúne a tradição e o moderno, a contemporaneidade envolve o paradoxo de um tempo heterogêneo, o “encontro entre tempos e gerações” (AGAMBEN, 2009, p.71):

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009, p.65-66).

Além do que ocorre nos períodos de exceção no que se refere à função social do poeta e sua relação com seu tempo, outro desdobramento para a condição do poeta é a situação de vitimização do poeta expressa, no século XIX, com a concepção de *poètes maudits* que indicava a separação e conflito entre o poeta e a sociedade, pois esses poetas opunham-se aos valores da sociedade burguesa. A vitimização era uma forma de

expressar insatisfação e questionamento sobre qual seria o lugar do poeta e da poesia. Segundo Siscar (2010), a vitimização não assinala o aspecto marginal, ela é um “modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*” (SISCAR, 2010, p.32, grifo do autor). A esse respeito argumenta Siscar (2010):

Não é difícil perceber que existe uma convivência difícil e problemática entre aquilo que se aponta como decadência cultural da poesia e sua potência mais brilhante e decisiva. Essa potência não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição à tecnologia social dos números, mas pela ambivalência do discurso da crise, ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente (SISCAR, 2010, p.33).

A imagem do poeta e da poesia como vítimas de um contexto histórico-cultural no qual se inserem aparece na obra de Baudelaire. A modernidade para o poeta francês mostra-se paradoxal à medida que seus versos afastam-se da adesão ao que era o presente para o poeta e apontam para uma resistência à modernização, pois o poeta e a poesia seriam suas vítimas. O distanciamento do presente ocorre, em Baudelaire, com a negação da modernidade, o repúdio à burguesia e a denúncia da opressão do artista em um mundo conformista, de modo que dessa postura resulta, além da recusa ao presente, a reivindicação de uma "arte autônoma, inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês" (COMPAGNON, 1996, p.24).

O desejo de uma arte autônoma e o questionamento da submissão da poesia aos padrões burgueses do mercado, que fariam da poesia uma vítima de seu tempo, aparecem em "La muse vénale", de Baudelaire. Nesse poema, há o questionamento se a musa que auxilia o poeta teria que se submeter aos padrões do mercado e fazer rir o povo para que a poesia pudesse sobreviver naquela sociedade: "Tens que, para ganhar o pão de cada dia,/Esse turíbulo agitar na sacristia,/Entoar esses *Te Deum* que nada têm de novo//Ou, bufão em jejum, exibir teus encantos/ E teu riso molhado de invisíveis prantos/Para desopilar o fígado do povo" (BAUDELAIRE, 2012, p.149)¹⁶. Já o poeta que é vítima de seu tempo, a modernidade, é evocado por Baudelaire com a imagem do albatroz, o pássaro que, preso ao convés de um navio é

¹⁶ No original: "Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,/Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,/Chnater des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,// Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas/Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,/Pour faire épanouir la rate du vulgaire" (BAUDELAIRE, 2012, p.148).

impedido de voar. Assim como esse pássaro, o poeta é marginalizado, não tem condições para escrever:

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 2012, p.135/137)¹⁷

A sensação de impossibilidade, de sentir-se oprimido para dizer/escrever devido às circunstâncias do meio nos quais o poeta e a poesia estão imersos, conforme mostramos nos poemas de Baudelaire, citados, é algo que também ocorreu na modernidade, na época das Grandes Guerras Mundiais, quando, segundo Disanto (2007, p.149), reflete-se sobre a possibilidade de vida ou de morte do canto, ou seja, sobre a possibilidade de sobrevivência da expressão poética. De acordo com Disanto (2007, p.81), diante do trauma da guerra, a poesia afirma, frequentemente, a impossibilidade de dizer e a sua ilegitimidade, apontando para o silêncio e a obscuridade que são características da poesia moderna que se estendem do Simbolismo a todo o século XX.

O silêncio na poesia não deve ser considerado exclusivamente pelo aspecto do esteticismo linguístico, pois ele também é símbolo da relação que une a expressão

¹⁷ No original: “Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,/Qui suivent, indolents compagnons de voyage,/Le navire glissant sur les gouffres amers.//A peine les ont-ils déposés sur les planches,/Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,/Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches/Comme des avirons traîner à côté d'eux.//Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!/Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!/L'un agace son bec avec un brûle-gueule,/L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!//Le Poète est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/Exilé sur le sol au milieu des huées,/Ses ailes de géant l'empêchent de marcher” (BAUDELAIRE, 2012, p.134/p.136).

artística à contradição da época histórica, é símbolo do indizível e da dificuldade de atribuir um novo sentido poético à realidade (DISANTO, 2007, p.155). A respeito do silêncio, Disanto (2007) apresenta alguns de seus possíveis desdobramentos na poesia.

De acordo com Disanto (2007), o silêncio não é um tema somente da poesia, mas um constante ponto de comparação em relação ao assunto da composição de modo que se torna, em vários níveis, visível. A primeira forma de visibilidade do silêncio é aquele puramente textual em que o silêncio é pausa e espaço em branco. A fronteira entre a palavra e o silêncio concretiza-se no limite físico do texto escrito sobre a página onde o espaço em branco pode representar uma caixa de ressonância para a palavra escrita (DISANTO, 2007, p.157).

A esse respeito, é fundamental evocar o poeta Stéphane Mallarmé e seu texto ensaístico “Crise de vers” no qual ele aborda o fato de que a “crise de versos” não indica um “colapso histórico do verso; antes, uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele” (SISCAR, 2010, p.108). Assim, a crise refere-se à situação do verso: irritado, enervado, em estado crítico, pois o verso tem sua trajetória abalada. O texto de Mallarmé não é um epitáfio para o verso, ao contrário, é um elogio do verso livre, já que ele exprime uma atualidade (de crise) e de capacidade de mobilizar a tradição (SISCAR, 2010, p.108-109), conforme assinala o poeta francês:

Toda novidade se estabelece, relativamente ao verso livre, não como o século XVII atribuiu à fábula ou à ópera (tratava-se apenas de uma organização, sem a estrofe, de diversos metros famosos), mas lhe chamemos, como convém, multiforme: e consideremos agora a dissolução do número oficial, no que nós pretendemos, até o infinito, contanto que um prazer se reafirme. Às vezes, uma eufonia fragmentada de acordo com o consentimento do leitor intuitivo, com ingênua e valiosa exatidão (MALLARMÉ, 2003, p. 363).¹⁸

A proposta de Mallarmé para a poesia não é uma recusa à versificação, é uma expansão da concepção de verso ligada à noção da crise. A crise (“crise de vers”) de

¹⁸ No original: *Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre, pas tel que le XVIIe siècle l'attribua à la fable ou l'opéra (ce n'était qu'un agencement, sans la strophe, de mètres divers notoires) mais, nommons-le, comme il sied, "polymorphe": et envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère. Tantôt une euphonie fragmentée selon l'assentiment du lecteur intuitif, avec une ingénue et précieuse justesse [...]* (MALLARMÉ, 2003, p. 363). A tradução para o português é nossa.

Mallarmé, conforme Siscar (2010), não é uma determinação histórica externa, não é algo que atinge a poesia ou que teria consequências sobre ela, pois a crise é

[...] um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do ‘quase’. A manifestação da crise não resulta na degenerescência da forma verso, mas no florescimento inusitado de estratégias versificatórias [...] (SISCAR, 2010, p.113).

Sendo assim, aliado à noção de crise, para Mallarmé, o verso indica possibilidade de articulação e de reagrupamento, além de não se limitar ao campo do verbal, uma vez que se expande, indicando que “onde há dicção, há verso” (SISCAR, 2010, p.111), tal como ocorre em “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Nesse poema, há a passagem da unidade do verso para a unidade da página e os espaços em branco são entendidos como *modo* da versificação, uma possibilidade específica da realização da versificação e não um *além* da versificação (SISCAR, 2010, p.110, grifo do autor).

Com os espaços em branco na página, segundo Siscar (2010), a aparente oposição entre verbal e visual ameniza-se e acentua-se a tensão, o intervalo, a ideia de poesia e jogo e de *poésie pure*. O jogo refere-se à “liberdade absoluta do espírito criativo” (FRIEDRICH, 1991, p.115) (basta lembrar o acaso no lance de dados). Já a concepção de *poésie pure* assinala que o essencial na poesia moderna é a desconcretização do real e o prescindir de matéria do cotidiano, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração. Com a exclusão desses elementos, destaca-se a magia linguística, uma vez que a sonoridade livre de significado confere ao verso a força de uma fórmula mágica, pois o verso abandona seu conteúdo e não quer dizer, mas apenas cantar (FRIEDRICH, 1991, p.135-136). Esse conceito de *poésie pure* propaga-se para toda a lírica moderna para referir-se a uma poesia que “não pretende ser sentimento de reação aos conteúdos do mundo, mas um jogo da linguagem e da fantasia” (FRIEDRICH, 1991, p.136).

Além do silêncio de modo textual, expresso pelo espaço em branco na página, Disanto (2007, p.159) propõe também que há a visibilidade do silêncio pela reconfiguração do horror em alguma parte do corpo. O silêncio como forma de mudez e do indizível é manifestação de um grito de dor, de um lamento. O discurso sobre o

silêncio colocado em relação à palavra poética tem um elemento paradoxal porque a palavra é constitutivamente negação do silêncio. Contudo, é necessário ressaltar que o silêncio busca sua delimitação e expressão no âmbito linguístico e a palavra poética traz em si o silêncio como a sua origem e seu êxito. A palavra e o silêncio habitam no abismo da alma humana (DISANTO, 2007, p.159).

O silêncio manifesta-se no poema “La cloche fêlée”, de Baudelaire, no qual o sino rachado é metáfora para a condição do poeta, visto que, tal como o sino, sua voz está enfraquecida e isso aponta para a mudez e a sensação do *spleen* devido à impossibilidade de dizer:

Minha alma está rachada, e quando, em agonia,
Quer povoar de canção o azul da noite fria,
Ocorre muita vez que a voz se lhe enfraquece

Como o espesso estertor de um corpo que se esquece,
Junto a um lago de sangue e de humanos destroços,
E que sucumbe, inerte, entre imensos esforços
(BAUDELAIRE, 2012, p.279)¹⁹.

Nesses versos, a voz enfraquecida do poeta conduz-nos a pensar na mudez, no silêncio como impossibilidade de expressão devido ao contexto social em que o poeta se insere. Assim, o silêncio é uma forma de resistência com o questionamento sobre as condições de existência e a função social da poesia e do poeta. A esse respeito, Adorno (2003) propõe que a essência social da lírica é um caráter moderno. Isso não significa extrair a lírica da sociedade, pois seu teor social é o espontâneo, isto é, aquilo que não resulta das relações vigentes em um determinado momento (ADORNO, 2003, p.73).

O teor social da lírica advém de suas características intrínsecas. Segundo Adorno (2003, p.73), existem forças objetivas, que agem através do indivíduo e de sua espontaneidade, as quais ultrapassam uma situação social limitada e limitante e impulsionam em direção a uma situação social digna do ser humano, logo, essas forças não concernem à individualidade que se oporia ao todo, à sociedade. Nesse sentido, temos a subjetividade, característica inerente à lírica, que se converte em objetividade,

¹⁹ No original: “Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis/ Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,/Il arrive souvent que sa voix affaiblie// Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie/Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,/Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts” (BAUDELAIRE, 2012, p.278).

gerando um paradoxo para a lírica cuja expressão é possível somente por meio da linguagem.

A linguagem é algo duplo, pois abarca o sujeito (subjetividade) e a sociedade. A linguagem molda-se aos impulsos subjetivos e, por outro lado, ela também é o plano dos conceitos, os quais concernem ao universal, à sociedade. Para que a linguagem fale por si, é necessário o autoesquecimento do sujeito que se entrega à linguagem de modo objetivo, permitindo que a linguagem estabeleça a mediação entre lírica e sociedade. Sobre a relação entre lírica e sociedade, Adorno (2003) assinala:

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito alcança a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p.74).

Entretanto, Adorno ressalta que a linguagem não deve ser absolutizada como voz do Ser em oposição ao sujeito lírico, pois a expressão deste é necessária (ADORNO, 2003). Assim, a questão é de que modo o “eu” manifesta-se sem excluir a sociedade (o universal) e vice-versa. Um caminho de compreensão para isso está no entendimento de que o “autoesquecimento” do “eu” não significa eliminá-lo, nem esse “eu” significa o individual, pois ele é da ordem do coletivo:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda a lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito (ADORNO, 2003, p.77).

Sendo assim, como a lírica moderna é antilírica (tomando como base o conceito de lírica como expressão de uma subjetividade), visto que recusa ser a expressão de “estados de ânimo”, descentra o “eu” e distribui-se em uma pluralidade de vozes (BERARDINELLI, 2007, p.143), a “corrente subterrânea coletiva” manifesta-se e permite a existência de um sujeito poético que representa um sujeito coletivo, universal, e que, ao contrário do individualismo do “eu”, mantém vínculos com a realidade social, ratificando a estreita relação entre lírica e sociedade.

A análise da poesia na modernidade mediante os desdobramentos da crise — apontados por Siscar (2010) e por outros teóricos que mencionamos ao longo deste capítulo — ressaltou que a crise é um elemento intrínseco à lírica moderna, a qual “alimenta-se dessa crise para reinventar seu papel dentro da cultura” (SICAR, 2009, p.175).

Sendo assim, propomo-nos a investigar os desdobramentos da crise, no mundo exterior e interior, na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, poetisas contemporâneas entre si na modernidade e foco principal de nosso trabalho. Situando-nos no limiar agonístico entre tradição e modernidade, ruptura da tradição e tradição da ruptura, poderemos vislumbrar o legado da crise, oriunda do século XIX, para a poesia do século XX, identificando também, pela via da crise, como ocorreram, conforme assinala Siscar (2010), a reinvenção ou a refundação da subjetividade e da comunidade.

1.2 Uma pátria-língua, duas trajetórias: Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen

A célebre afirmação “A minha pátria é a língua portuguesa”, de Fernando Pessoa, aponta para a estreita relação existente entre uma língua, nesse caso a língua portuguesa, e uma pátria. Uma língua é um corpo vivo, sonoro, sensível e imaterial daqueles que a falam, como bem destaca Eduardo Lourenço (2001, p.128). Sendo assim, quando uma comunidade partilha uma língua significa que, além de compartilhar um conjunto de códigos que possibilita a comunicação, seus integrantes partilham também valores, visões de mundo e um aporte cultural associado à língua e a seus falantes.

Uma língua torna-se um sinal de distinção, aproximando as pessoas que a falam, mas também faz de alguém um outro, um forasteiro, que não penetra em um universo particular por não compreender uma determinada língua partilhada por uma comunidade ao seu redor. Sendo assim, há intrínseca relação entre um indivíduo e uma língua, uma vez que ela o auxilia a situar-se no mundo e a transitar por ele, por isso, é possível afirmar, endossando Lourenço (2001, p.133), que “nós não somos ninguém sem uma língua que fazemos nossa”.

A língua, conforme a afirmação de Fernando Pessoa, mencionada anteriormente, é nossa pátria, uma morada imaterial que habitamos e, penetrando em seus recantos, extraímos deles obscuras e novas expressões, além de infindáveis recursos que ativam a comunicação, a imaginação, a formação de identidade(s) e a possibilidade de criação com as palavras. A língua-pátria ou a pátria-língua, evocando expressões de Lourenço (2001), estreita laços entre povos de diferentes nações e, no meio literário, também tece elos entre escritores e poetas.

A língua portuguesa, uma “língua de tanta e variada gente” (LOURENÇO, 2001, p.132), espalhou-se pelo mundo, está presente em todos os continentes nos quais cada povo a recriou e a remodelou a seu modo, assim, mesmo partilhando uma língua, similitudes e disparidades culturais são inevitáveis e naturais devido ao percurso histórico de cada nação. No que se refere às relações entre Brasil e Portugal, após a independência do primeiro, houve um afastamento mútuo, haja vista a necessidade de a nação brasileira cunhar sua identidade muitas vezes pela negação ou relativização da importância do que era português, conforme ressalta Lourenço (2001):

A nossa cultura comum — inscrita nas leis, civis e canônicas, na administração, nos conhecimentos práticos, nos saberes de coimbrã mestria ou de expressão missionária e pedagógica — não se perdeu, mas ficou a sua leitura sem cessar condicionada pela nova mitologia cultural exigida pelo sentimento de uma nova identidade, pelo seu esforço (LOURENÇO, 2001, p.171).

Assim, mediante o desenrolar de caminhos históricos distintos, Portugal e Brasil afastaram-se um pouco, principalmente a partir da independência deste, em 1822, consolidando algumas peculiaridades culturais de cada nação, contudo o laço da língua-pátria/ pátria-língua mantém-se. E pensando nesse laço e em suas ramificações no meio literário, esta pesquisa propõe a análise comparada da poesia de Hilda Hilst, escritora brasileira, e Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora portuguesa, a fim de investigar as similitudes e diferenças na maneira pela qual o discurso poético delas herdou e (re)formulou, em versos, a crise na modernidade, abordada no capítulo 1.1.

Para tanto, vale ressaltar que nossa análise comparada da poética de Hilst e Andresen justifica-se pelo fato de elas serem poetisas, mulheres e partilharem uma pátria-língua. Além disso, essa escolha deve-se também ao fato de que essas duas poetisas são herdeiras de características da lírica na modernidade e são contemporâneas entre si em relação a um tempo histórico. Sendo assim, interessa-nos também analisar a produção poética de Hilst e Andresen que são poetisas e intelectuais cujas vidas estão em paralelo em uma mesma época e cujas obras apreenderam um mesmo tempo histórico que vai desde a publicação de suas primeiras obras (no ano de 1944 para Andresen e 1950 para Hilst) até o findar de suas vidas, no ano de 2004 (as duas poetisas de língua portuguesa faleceram no mesmo ano).

Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, conforme mencionamos, são contemporâneas entre si e esse dado é importante para a análise comparada de suas poéticas proposta por esta pesquisa. Isso porque, de acordo com Agamben (2009, p.59), a contemporaneidade é a relação com o próprio tempo, aderindo a ele e também se distanciando dele, assim, consideramos que essa deve ser a relação de um poeta com o tempo, isto é, com um olhar fixo e recuado sobre seu tempo, o que o torna capaz de apreender, analisar e criticar esse tempo contemporâneo a ele.

A esse respeito, verificamos que Hilst e Andresen mantêm com o tempo contemporâneo a elas uma relação que é capaz de apreendê-lo em versos, captando não

só as luzes desse tempo, mas suas trevas, pois, tal como assinala Agamben (2009), o essencial para o poeta é não se deixar cegar pelas luzes de seu tempo para captar sua obscuridade a fim de interpelar, transformar e colocar esse tempo em relação com outros tempos e ler nele a história.

No caso das poetisas cujas obras poéticas analisamos, notamos que elas captam as trevas de seu tempo ao apresentar, em seus versos, a relação do homem com a história ou a sociedade na qual ele se insere. Andresen, por exemplo, tem alguns poemas que tratam do período ditatorial em Portugal, 1933 a 1974, e da Revolução dos Cravos. Por outro lado, verificamos, por exemplo, que Hilst apreendeu as trevas de seu tempo com a série intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, da obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, publicada em 1974, sob a ditadura militar. Nessa sequência de textos, a poeta apresenta grande consciência da situação política e social desse contexto em que a arte estava sob censura.

Nesse sentido, é necessário pensar um tempo histórico que ultrapassa os limites de manter-se atrelado a um único momento, período, época, pois, para poetisas como Hilst e Andresen, verificamos que, para analisarmos suas poéticas, é mais adequada a ideia de um tempo não linear em que há acumulação de presente, passado e futuro (sobreposição temporal recorrente na modernidade). Isso porque os versos dessas poetisas tratam de questões ligadas ao momento em que foram produzidos, contudo, podem ser atualizados em diferentes momentos de leitura, mas sem que se esqueça o contexto histórico-cultural de produção dos versos ou o fato de que elas mantêm um diálogo com o passado e com a tradição literária.

Essa perspectiva temporal em que há sobreposição de presente, passado e futuro é proposta por Walter Benjamin (1994, p.229), pois ele afirma que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Um tempo saturado de vários instantes e do acúmulo de distintas dimensões (presente, passado e futuro) é o tempo compartilhado, interrogado e explorado por Hilst e Andresen em seus versos.

Como são contemporâneas entre si, Hilst e Andresen possuem uma trajetória de vida e de produção literária em paralelo no tempo e, observando esse dado, propomo-nos a traçar o perfil dessas poetisas e intelectuais modernas a fim de cotejá-las, pois isso amplia o escopo da análise comparada empreendida por esta pesquisa. A esse respeito, destacamos ainda que o delineamento do perfil dessas poetisas e intelectuais está

em consonância com a crítica biográfica, quando esta propõe que “[...] ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor — correspondência, depoimentos, ensaios, crítica — desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p.111).

Ao examinar a trajetória paralela de vida e de produção literária de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, levamos em consideração uma tendência da crítica biográfica que consiste, de acordo com Eneida Maria de Souza (2002, p.112), na “reconstituição de ambientes literários e de vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época”.

No que concerne à inserção de Hilst e Andresen “na poética e pensamento cultural” de sua época, traçaremos o perfil delas como poetisas que dialogaram com seu tempo e também como intelectuais modernas que questionaram, interrogaram, interpretaram a vida ao seu redor, transmutando-a em versos, e colocando o seu tempo e o mundo em perspectiva, tal como propõe Augusto Santos Silva (2004):

pôr as coisas em perspectiva implica mobilizar criticamente os recursos de interpretação e atribuição de sentido que a história cultural foi inscrevendo na arca de recursos disponíveis para cada geração. Implica situar no tempo, isto é, de um lado relativizar e, de outro, contextualizar o significado e o valor das coisas, referindo-as à sua genealogia e ao seu tempo (SILVA, 2004, p.52).

Assim, como poetisas e intelectuais, Hilst e Andresen escreveram sobre seu tempo e agiram no seu tempo, construindo uma trajetória de vida pessoal, literária e intelectual que, quando examinadas em comparação, possibilitam a ampliação da rede de associações literárias (nesse caso, partindo da pátria-língua) e a identificação de similitudes e diferenças estéticas em suas poéticas. Além disso, a elaboração de dois perfis de mulheres intelectuais que devido à época em que viveram e ao contexto de vida pessoal que tiveram, já estavam um pouco mais livres das dificuldades para as mulheres escritoras, assinaladas por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, a saber: um quarto próprio, condição financeira razoável e hostilidade do mundo em relação à escrita de uma mulher (WOOLF, 1985, p.69).

As adversidades assinaladas por Woolf (1985) arrefeceram e não se interpuseram para Hilst e Andresen, pois com a democratização da escolarização, o intelectual perde o status de aristocracia cultural de modo que um conjunto cada vez

mais diverso de pessoas, inclusive mulheres, assume a função do intelectual de pensar, tentar entender e interrogar o mundo, captando diferentes facetas dele e produzindo diferenciados e enriquecedores pontos de vista. Entretanto, embora isso seja muito positivo, há que se fazer uma ressalva no sentido de que a recepção e a propagação do pensamento de mulheres escritoras ainda esbarram em questões de gênero seja, por exemplo, em relação a dar ou não credibilidade às ideias delas ou em realizar sua publicação.

Hilst e Andresen são poetas que, em seus versos, dialogaram com seu tempo e inquietas, muitas vezes, geraram nos leitores um desassossego estimulante para interrogar e compreender a literatura, o mundo e a existência humana, conforme veremos adiante nos capítulos subsequentes, com a análise de suas poéticas. Contudo, neste momento, passamos à construção do perfil de Hilst e Andresen enquanto poetas, intelectuais e grandes vozes inseridas na modernidade.

A estreia de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), no meio literário, ocorreu quando ela, em 1940, publicou alguns poemas no número inaugural dos *Cadernos de Poesia*, organizado por Jorge de Senna, José Augusto França, José Blanc de Portugal, Tomaz Kim e Ruy Cinatti. Os fundadores desse periódico proclamaram que o objetivo dos *Cadernos* era reunir a produção poética produzida naquela época sem a dependência a escolas literárias, grupos ou estéticas unificadoras. E com o lema “a poesia é só uma” e com o escopo “servir a Poesia. Porque a Poesia é servida, não serve”, os *Cadernos de Poesia* demonstravam-se abertos a diferentes influências, sem preconceitos, contemplando a independência e a abertura a diferentes poéticas.

Um pouco mais tarde, em 1944, aos vinte e cinco anos, Sophia de Mello Breyner Andresen publicou o livro intitulado *Poesia*. Contudo, antes da publicação de seu primeiro livro, vale ressaltar que, em sua *Arte poética V*, Andresen relata que o interesse por poesia surgiu primeiro através da tradição oral:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado *Nau Catrineta*. Tive a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura (ANDRESEN, 2011, p.848).

O episódio do poema “Nau Catrineta” ao qual a poeta refere-se diz respeito a uma criada, chamada Laura, da qual ela gostava muito, que lhe ensinou os versos desse poema para que ela recitasse em uma reunião em família no Natal. Mais tarde, o contato

de Andresen com a literatura ocorreria por meio da biblioteca de sua mãe e de seu avô materno que lhe ensinava a decorar poemas de Camões e Antero de Quental, quando ela ainda não sabia ler. Posteriormente, vieram aqueles que se tornariam influências literárias para Andresen e, nesse rol, estão nomes como: Byron, Rimbaud, Hölderlin, Rilke, Pessoa, Cesário Verde, Camões, Ruy Cinatti, Cecília Meireles, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto.

A publicação do livro de estreia, intitulado *Poesia*, 1944, foi possível graças à ajuda do pai de Andresen que financiou a empreitada e, tempos depois, como não esperava pelo retorno do valor investido, ficou surpreso ao receber o capital aplicado de volta. A respeito desse momento da publicação da primeira obra de sua trajetória literária, o poeta comenta:

Foi uma edição de autor que o meu pai pagou. Mas acabei por receber o dinheiro outra vez, uma das coisas que mais me espantou na vida e ainda espantou mais o meu pai. Foi uma edição de 300 exemplares, eu dei para aí 100 e os outros 200 venderam-se e pagaram as despesas. O Fernando Valle²⁰ reviu as provas e nisso teve a colaboração de alguns escritores que nessa altura por lá andavam... (ANDRESEN)²¹

O ano de 1944 foi um marco com a publicação do primeiro livro de Andresen e pode-se observar que desde a obra de estreia já se delineava o que seriam as linhas de força de sua poética, tais como amplitude e clareza, o contraste entre sombra e clareza e a oposição entre um tempo dividido — apresentado como tempo de ódio e ameaça — e um tempo absoluto, sem limites. Além disso, outra oposição recorrente em sua obra é a que existe entre a cidade hostil, suja e ameaçadora, de um lado, e a natureza — presente nos versos principalmente com o mar — bela, acolhedora e grandiosa, do outro, conforme veremos no capítulo 2.1. Destacam-se ainda, além dos que foram mencionados, outros aspectos essenciais da poesia de Andresen, tais como a adesão ao real, a plasticidade dos volumes, a relação com as artes plásticas, o empenho social e a lição de outros poetas (ARÊAS, 2004, p.18).

²⁰ Fernando Valle, amigo de Andresen, que era de Lamego e vivia em Coimbra. Ele a convidou para ir ouvir uma conferência de Miguel Torga no Porto. Torga mostrou interesse em conhecer os poemas que Fernando Valle muito elogiava, então, Andresen enviou-lhe alguns. Perante o entusiasmo de Torga, ela aceitou, finalmente, seguir o conselho dos amigos e publicou o primeiro livro, *Poesia* (edição de autor), em 1944. Informações disponíveis em: < <http://purl.pt/19841/1/1940/1940-2.html> >.

²¹ Disponível em: < <http://purl.pt/19841/1/1940/1940-2.html> >. Texto disponível em um site que leva o nome da poeta e que a pedido da Biblioteca Nacional de Portugal, na ocasião em que recebia da família o espólio de Andresen, foi organizado por Maria Andresen Sousa Tavares, uma das filhas da poeta.

Além dessas linhas de força, vale ressaltar que a poesia de Andresen é clássica e também moderna, uma vez que mantém sua filiação a uma tradição poética, dialoga com o que é clássico e também incorpora em sua lírica elementos característicos da poesia moderna, tal como a despersonalização, aspecto ao qual nos referiremos a seguir. A esse respeito, estamos em consonância com Vilma Arêas (2004) que considera que a poeta faz uma revitalização do clássico, considerando uma leitura do antigo como modelo atemporal e também observando o antigo como algo que pode ser revitalizado, recriado.

Outra característica essencial da poética de Andresen é a busca pela “palavra justa”, o que é apresentado em sua *Arte poética I*, texto publicado primeiramente na revista *Távola Redonda*, em dezembro de 1962 e, posteriormente, publicado com algumas alterações na obra *Geografia* em 1967. Nessa arte poética, uma ânfora, entre vários outros artigos de barro, em uma loja em Lagos, cidade portuguesa, remete ao processo de escrita. Isso porque, nesse texto, há uma referência à capacidade milenar dos homens de modelarem o barro, o que nos aponta para o ofício do poeta que, segundo Andresen (2011, p.839), é um artesão da palavra: “Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem”.

A atividade do artesão que trabalha com o barro e o ofício do poeta são milenares, sendo que este “modela” e cria com as palavras, indo à procura da “palavra justa”, exata, definitiva e perfeita, conseguida com disciplina, conforme o poema “Liberdade”, da obra *O nome das coisas* (1977): “O poema é/ A liberdade// Um poema não se programa/Porém a disciplina/—Sílaba por sílaba —/ O acompanha// Sílaba por sílaba/O poema emerge/—Como se os deuses o dessem/O fazemos” (ANDRESEN, 2011, p.837).

Na sequência do texto de *Arte poética I*, Andresen afirma que a arte de seu tempo é uma “arte de ascese que serviu para limpar o olhar”, permitindo a percepção de que “a beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita”, pois, ainda segundo a poeta, é uma beleza poética (ANDRESEN, 2011, p.837). A beleza da ânfora é precisa e exata, porém não pode ser descrita e desse modo é a palavra que Andresen busca em seu processo de criação poética, no qual aquilo que está envolto pela bruma é retirado desse estado para que haja a desocultação do real, ou seja, busca-se, a partir de um olhar que está limpo, o que está oculto em todas as coisas.

Sendo assim, partilhamos das considerações de Federico Bertolazzi acerca do fazer poético de Andresen: “Neste percurso artesanal, poético, a estética de Sophia impõe a desocultação do núcleo primordial das coisas, da sua urgência e necessidade de existir” (BERTOLAZZI, 2013, 125).

Ainda a respeito da relação do fazer poético de Andresen com o real, vale ressaltar que, em seus versos, os lugares geográficos, tais como a cidade, a praia e o mar, passam pelo processo de desocultação, mas também se trata de uma depuração do real, uma vez que, conforme destacaremos no capítulo 2.1, esses lugares geográficos não são empíricos, mas alegorias nos versos da poeta. Portanto, a depuração também caracteriza o fazer poético de Andresen, como bem observa Bertolazzi (2013):

Em geral, toda relação de Sophia com os lugares geográficos passa por uma elaboração de poética: o lugar em si, o espaço físico, é desconstruído e depurado, procurando-se nele uma imanência primordial que possa voltar a exprimir a sua primitiva potência (BERTOLAZZI, 2013, p.120-121).

Essa forma de elaboração poética, buscando o oculto do real e a potencialidade absoluta das coisas conduz a produção poética de Andresen e, sendo assim, conforme ressalta Nuno Júdice (2013), Sophia de Mello Breyner Andresen dá aos seus leitores um “exercício de aprendizagem da língua da poesia” e também destaca o cuidado e a fidelidade, que nos remete à exatidão, precisão que buscava para seus versos e que se deve ter no que concerne ao signo, à música e imagem (JÚDICE, 2013, p.29).

Conforme observamos, a poesia sempre foi para Andresen “uma perseguição do real” haja vista que, para ela, “um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2011, p.841), conforme a poeta assinala nesse trecho de Arte poética III, um texto lido por ela, em julho de 1964, em um almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, quando ela recebeu o *Grande Prêmio de Poesia* pela obra *Livro Sexto*.

Complementando o que mencionamos acerca da palavra justa, desocultação, depuração e perseguição do real, o fazer poético de Andresen também envolve a despersonalização, a qual pode ser analisada a partir da visão de Sophia de Mello Breyner Andresen sobre a gênese de um poema. A esse respeito, a poeta relata:

O primeiro encontro com o poema foi quando me ensinaram a “Nau Catrineta” [...] Tinha três anos [...] não imaginava que os poemas fossem

feitos por uma pessoa. Pensava que existiam por si próprios e o que era preciso era estar com muita atenção. Essa visão do poema não apenas como coisa anónima mas mais do que isso, como impessoal e existente em si tal qual o mar ou o vento, como emanção das coisas, permanece (ANDRESEN)²².

A visão de Andresen acerca do poema como algo impessoal e existente por si mesmo ratifica-se em sua *Arte Poética V*, publicada na obra *Ilhas* (1989), da qual destacamos um fragmento que também ressalta a importância, para a poeta, da despersonalização, uma das características da poesia na modernidade:

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.

Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização (ANDRESEN, 2011, p. 848).

A despersonalização à qual Andresen se refere indica que a lírica moderna não é fruto de sua unidade com uma pessoa empírica, como pretenderam os românticos em oposição à lírica de séculos anteriores; ela (a despersonalização) começa com Baudelaire e tem sua continuidade em Rimbaud (FRIEDRICH, 1991, p.36-37). Andresen, conforme observamos no trecho citado, considera que a despersonalização é condição fundamental para a criação poética. Ela reforça essa ideia de distanciamento da lírica em relação a uma pessoa empírica na sua *Arte poética IV* (publicada em *Dual*, em 1972), texto no qual compara seu fazer poético ao de Pessoa:

Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema’. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste ‘acontecer’. O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto (ANDRESEN, 2011, p.844).

Sendo assim, como o poema emerge, acontece e é fruto de uma voz que não é literalmente a da pessoa empírica do poeta, são muitas as vozes que podem “falar” na

²² Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1920/1920-3.html>>.

criação poética, haja vista, por exemplo, o que ocorre no cenário da lírica moderna com Rimbaud e Pessoa, influências literárias para Sophia de Mello Breyner Andresen.

No que concerne à poesia de Andresen, verificamos que ela vai ao encontro da ideia da existência de uma “pluralidade de vozes” (BERARDINELLI, 2007) que não coincidem com a voz da pessoa empírica de um poeta e esse é um dos traços que fazem de Andresen uma herdeira de características da lírica moderna que ela incorpora e (re)formula em sua poética. A respeito da despersonalização e das diferentes vozes que emergem da poesia, podemos observar o poema “Epidauro 62”, inserido na obra *Ilhas* (1989), no qual o processo de criação poética é apresentado de modo “descolado” da voz pessoal de um poeta: “E oiço a voz subir os últimos degraus/ Oiço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha” (ANDRESEN, 2011, p.705). Assim, a poesia de Andresen, com a despersonalização, chega a um ponto que Eucanaã Ferraz chamou de “respiração, de realização vital”:

Tal efeito de despersonalização na escrita de Sophia radica no encantamento pela materialidade do mundo, como se, no olhar, todo pensamento, interioridade, subjetividade se diluíssem, substituídos pelo vazio de uma total plenitude. O ritmo da escrita parece fazer-se nesse e desse estado de entrega ao mundo, e então a pulsão de cada sílaba, de cada palavra e dos versos chega a um ponto de vibração em que som, sentido, forma, sintaxe, tudo é uma espécie de respiração, de realização vital (FERRAZ, 2013, p.62).

Além da despersonalização, outro aspecto que marcou a obra e a vida de Andresen foram as viagens, realizadas para o interior de Portugal ou para outros destinos, e que constituíram um processo de procura e descoberta de si mesmo, de outras pessoas, lugares e culturas. São viagens em busca da transcendência, da unidade perdida e também viagens que remetem à tradição das navegações portuguesas.

Com relação à viagem e a vida de Andresen, nota-se que a origem de sua família está ligada à migração, pois a poeta tem origem dinamarquesa pelo lado paterno. O bisavô de Andresen, chamado Jan Eenrik Andresen, saiu de uma ilha na Dinamarca e chegou à região do Porto e lá a família se estabeleceu, pois, João Henrique Andresen, pai da poeta, em 1895, comprou a Quinta do Campo Alegre, tornou-se comerciante de vinho do Porto e cultivou os jardins no estilo romântico da época. Essa propriedade da família, hoje, é o Jardim Botânico do Porto.

Em 1946, Andresen casou-se com Francisco Sousa Tavares, jornalista, político e advogado, homem que teve influência na atuação política da poeta, conforme veremos

adiante. Desse casamento, nascem cinco filhos, entre eles o escritor Miguel Andresen de Sousa Tavares. Esse contexto da vida de Andresen levaria a imaginar que ela optaria pela reclusão ao ambiente doméstico a fim de, exclusivamente, cuidar da família, contudo não foi isso que ocorreu. Os filhos motivaram Andresen a escrever livros infantis e, ela, mesmo com uma família numerosa, optou pela deriva e fez algumas viagens que, inclusive, influenciaram sua escrita.

No que concerne às viagens, à vida e à obra de Andresen, alguns versos de “Poema”, inserido na obra *Geografia* (1967), são bastante emblemáticos a esse respeito, pois destacam o voltar-se para o exterior, o ir à procura de novos caminhos a fim de que haja um encontro com a vida que tanto acrescenta à existência da poeta e à sua obra:

A minha vida é o mar o Abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora [...]

A terra o solo 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 [...]
(ANDRESEN, 2011, p.525)

O eu voltado para fora e um cartão de identidade que não é único, mas que é o mundo, exprimem muito bem o anseio de Andresen pela deriva, pela viagem sendo, por exemplo, uma delas feita ao Algarve, em 1961, outra, a primeira viagem que fez para a Grécia, em 1963, juntamente com Agustina Bessa Luís e ainda uma viagem a Macau em 1977. A Grécia está presente em vários poemas de Andresen, mas a viagem a Macau tem relação direta com a obra *Navegações* (1983)²³, conforme explica a poeta:

Escrevi *Navegações* exatamente porque o Conselho da Revolução, em 1977, me convidou para ir a Macau para tomar parte na celebração do Dia de Camões. Foi o meu primeiro encontro com o Oriente. [...] Pensei naqueles que ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou

²³ Segundo, João Rui de Sousa (1984), a primeira edição de *Navegações* foi publicada, em 1983, em uma edição que acompanha ilustrações que reproduzem documentos cartográficos do século XVI. Essa edição foi elaborada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda sob os auspícios do Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura com o tema “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento”. Apesar da consonância da obra de Andresen com o tema da exposição, a poeta já tinha tido um encontro prévio e espontâneo com o tema das navegações, uma vez que os poemas dessa obra datam do período de 1977 a 1982, conforme destaca Sousa (1984).

fotografias que os prevenissem do que iam ver. Escrevi os primeiros poemas simultaneamente a partir da minha imaginação, desse primeiro olhar, e a partir do meu próprio maravilhamento (ANDRESEN, 2011, p.699).

Além das viagens, outro fato importante na vida de Andresen foi seu casamento, em 1946, com o jornalista e político Francisco Sousa Tavares, fato que pode ter ajudado a intensificar o olhar crítico da poeta acerca de seu país, pois, conforme afirma Helder Macedo, amigo de Andresen, “o Francisco era, como me lembro dele, um idealista disfarçado de homem de ação, um espírito sensível com atitudes voluntariosas” (MACEDO, 2013, p.66). Sobre a visão crítica da poeta, em uma entrevista ela fala sobre o que é a sua opção política e sobre a necessidade de posicionar-se na vida em sociedade:

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)²⁴.

Um exemplo do posicionamento crítico da poeta remete-nos ao ano de 1966, quando Andresen assinou a carta dos 101 católicos, denunciando a guerra colonial na África, fato aludido no poema “Guerra ou Lisboa 72”: “Partiu vivo jovem forte/ Voltou bem grave e calado/ Com a morte no passaporte [...]” (ANDRESEN, 2011, p.606).

Já em 1969, Andresen e o marido participaram da oposição ao regime de Salazar, compondo as listas da CEUD (Comissão Eleitoral da Unidade Democrática) para a eleição de deputados à Assembleia Nacional. A poeta foi também um dos membros fundadores da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. O 25 de Abril (Revolução dos Cravos) foi bastante celebrado pela poeta e, sobre essa data, ela fala com euforia, mas também com a consciência de que nem todas as expectativas concretizaram-se. Conforme disse a poeta, “O 25 de Abril trouxe coisas ótimas no plano político, mas no plano cultural não. A demagogia, o consumismo, a pressa, as

²⁴ Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1960/1960-3.html>>

propagandas e muitas vezes a TV têm sido forças anticulturais” (ANDRESEN)²⁵. Entretanto, Andresen ainda assinala algumas mudanças positivas em meio ao que ficou apenas como promessa:

O 25 de Abril foi dos momentos de máxima alegria da minha vida. [...] 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... É um pouco como a adolescência que tem em si imensas possibilidades que depois se vão malogrando. Há no entanto uma conquista positiva: estamos num estado democrático – não há prisões políticas, não temos colónias, não somos um povo colonizador, somos um povo que ajudou a criar liberdades e independências. Apesar de tudo, há um serviço de saúde melhor. Há outra atitude. Mas houve uma possibilidade de criar um tipo de sociedade diferente que não foi possível, mas também porque ninguém quis, ou muito pouca gente quis... (ANDRESEN)²⁶

Tempos depois do 25 de Abril de 1974, em 1975, Andresen foi eleita deputada à Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista, ao lado de Mário Soares, e na ocasião da Sessão de 2 de setembro de 1975, fez um discurso sobre a liberdade da criação cultural e de aprender e ensinar: “A cultura não existe para enfeitar a vida, mas sim para a transformar — para que o homem possa construir e construir-se em consciência, em verdade e liberdade e justiça [...]” (ANDRESEN *apud* MARTINS, 2013, p.23). Sendo assim, nota-se que Andresen era a favor da liberdade de expressão e de cultura e possuía um apurado senso de justiça, traços que também se refletem em sua obra.

Nessa trajetória à qual se somam, após a publicação de *Poesia*, em 1944, outros quatorze títulos de poesia e mais antologias, contos, histórias infantis, peças de teatro, ensaios e traduções, Andresen expôs muitas de suas facetas artísticas e de intelectual que, em meio a um tempo corrompido, um “tempo dividido”, soube ver belezas e também questionar e refletir com extrema lucidez sobre o que a incomodava e inquietava no seu tempo histórico-cultural. Em seu percurso literário, teve obras traduzidas para o inglês, espanhol, francês e italiano. Em 2010, a editora Caminho publicou, pela primeira vez em um único volume, a obra poética de Andresen, tomo que é referência para este trabalho.

Em 1999, Andresen foi a primeira mulher a receber o Prêmio Camões, tendo sido agraciada também com o Prêmio Max Jacob (2001) e Prêmio Rainha Sofia de

²⁵ Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1970/1970.html>>

²⁶ Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1970/1970.html>>

Poesia Ibero-Americana (2003), entre outros. Aos 84 anos, Sophia de Mello Breyner Andresen, uma grande voz da poesia portuguesa do século XX, faleceu em 2 de julho de 2004.

Em paralelo ao percurso literário de Sophia de Mello Breyner Andresen que delineamos até aqui, passamos a tecer, em linhas gerais, a trajetória literária e de vida de Hilda Hilst, autora brasileira cujo nome, desde sua estreia, ora foi aclamado, ora figurou em polêmicas ou foi alvo de reações adversas por parte da crítica. A construção da trajetória de Hilst, neste trabalho, permitirá perceber os pontos de aproximação e afastamento de sua obra em relação à tradição literária brasileira e portuguesa, além de também proporcionar a observação de Hilst como uma poeta e intelectual inserida na modernidade. Porém, embora contemporâneas entre si, será possível notar que o percurso de Hilst é diverso daquele realizado por Andresen, que também é foco de nossa análise.

Por um tempo, mais que sua obra, o que muito chamava a atenção das pessoas era um imaginário bastante peculiar que se consolidou a respeito de Hilda Hilst como uma artista excêntrica de modo que era recorrente a alusão a alguns fatos para descrevê-la, tais como: o comportamento liberal e temperamento transgressor de Hilst em contraste com o provincianismo moralista da classe média da época em que ela era jovem; a beleza da escritora que, por vezes, parecia atrair mais atenção que sua escrita considerada hermética e o pasmo diante de sua opção por uma vida reclusa, quando ela decidiu morar em um sítio em Campinas, fato ao qual retornaremos adiante, pois representa também uma mudança no pensamento e na escrita de Hilst.

Além da opção pela reclusão em um determinado momento de sua vida, outro fato sempre bastante comentado a respeito de Hilst refere-se à relação com sua família e principalmente à importância de seu pai para o desenvolvimento de sua obra. Hilst nasceu em 1930, em Jaú (São Paulo), é filha de Bedecilda Vaz Cardoso, uma imigrante portuguesa e de Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, escritor e poeta. Esse casamento não foi bem visto pela tradicional família Almeida Prado pelo fato de Bedecilda ser imigrante.

Como herança de sua mãe, Hilst possuía o comportamento ousado e facilidade para transitar pela alta sociedade paulistana. Por outro lado, com seu pai, Hilst não teve muito contato, pois seus pais se separaram dois anos após o nascimento dela e, além disso, Apolônio de Almeida Prado Hilst passou por algumas internações em sanatórios a

partir de 1935, o que afastou pai e filha. Mais tarde, em 1960, a mãe de Hilst também foi internada, pois foi diagnosticada com esclerose. Desse contexto familiar, na obra de Hilst, origina-se o tema da loucura, sendo o poeta um dos desdobramentos da figura do louco em uma concepção romântica dos delírios que conduzem à superioridade da arte (DESTRI; DINIZ, 2010, p.50-51), conforme veremos no capítulo 3.2.

O pai de Hilda Hilst, Apolônio de Almeida Prado Hilst, fazendeiro de café, escritor e poeta tem estreita relação com o fato de sua filha ter se tornado escritora. Ele teve interesse pelo Modernismo e trocou correspondências com Mário de Andrade, além disso, sob o pseudônimo de Luís Bruma, para o *Comércio de Jaú*, escreveu artigos sobre o futurismo e entre esses textos um impressionou e foi citado por Menotti del Picchia que escrevia no *Correio Paulistano* (DESTRI, DINIZ, 2010, p.49).

Hilda Hilst admirava seu pai e a obra dele, com a qual teve contato a partir de avulsos guardados por sua mãe, Bedecilda Vaz. Entretanto, essa obra não teve continuidade, pois Apolônio de Almeida Prado foi diagnosticado com esquizofrenia e, em 1946, quando pela primeira vez visitou o pai em Jaú, Hilda Hilst ficou bastante perturbada com a loucura dele. Sobre a influência do pai em sua escrita, Hilst comenta: “Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém” (HILST, 1999, p.26).

Esse desejo de provar para o pai, por meio de sua escrita, que ela “era alguém” decorre de uma situação particular. Hilst gostaria de demonstrar que era formidável, já que na ocasião em que soube que teria uma filha, Apolônio de Almeida Prado teria dito que isso seria um azar. Assim, mediante a sensação de ter sido abandonada e desprezada, Hilst queria provar a ele que era deslumbrante (DESTRI; DINIZ, 2010, p.49). A respeito de seu pai e das escolhas dela no campo da literatura, Hilst declara em uma entrevista:

Quase todo o meu trabalho está ligado a ele [a seu pai] porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [...] E eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele [...] Não se trata de influência literária. É mais do que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora (HILST, 1999, p.26).

Sobre a tentativa de provar para o pai e até para si mesma que era uma boa escritora, em uma entrevista, Hilst diz que demorou muito para se considerar uma

grande poeta (HILST, 1999, p.27). Ela trabalhou com esmero em seu processo de criação que, segundo ela, era distinto no que se refere à prosa e à poesia. Sobre a escrita da poesia, em uma entrevista, Hilst (1999, p.28) afirma que “a poesia não vem daqui, você recebe a poesia — ela vem de alguma coisa que você não conhece”. Somado a isso, de modo geral, Hilst define seu processo de criação como uma acumulação de conhecimentos acrescida da lógica e da intuição e ainda somada à construção e desconstrução do conhecimento que se tem da língua portuguesa, conforme ela explica:

O processo demora muitos anos; quinze, vinte anos, para de repente se poder dizer: ‘Agora acho que está bem, que eu consegui o melhor de mim’. E tem muito a ver também com processo intuitivo. É a logicidade, sua escolaridade e o processo intuitivo também. [...] Primeiro você precisa saber a sua língua de uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo, para dar aquele passo novo na língua. [...] Portanto, é um processo de construir e destruir (HILST, 2013, p.119).

A respeito da composição da poesia, Hilda Hilst afirmava que era uma espécie de estado febril que inesperadamente a acometia por dias consecutivos. A autora fazia anotações esparsas de versos e frases aleatórias que surgiam a qualquer momento e, em seguida, os poemas tomavam forma. Em seu processo de escrita da poesia, segundo Hilst, não adiantava sentar e propor-se a escrever, pois os versos “vinham”, “eram recebidos” a qualquer momento enquanto ela estivesse neste “estado poético”, um estado febril. Porém, tudo isso era acrescido de estudos, leituras e questionamentos que precediam esse momento de “imprevisto de criação poética” (DESTRI, DINIZ, 2010, p.42-43).

Ao observar como Hilst define seu processo de criação poética, podemos dizer que ele se assemelha ao modo como Sophia de Mello Breyner Andresen concebe seu processo de criação, de modo que para ambas as poetisas, a poesia torna-se possível não somente pelo estudo, pela dedicação intelectual, pois a isso se soma o “estado poético”, os imprevistos da criação e uma elaboração poética que resulta do entregar-se ao vazio e à despersonalização para que ocorra a escrita dos versos.

A respeito da despersonalização, em entrevista concedida a Alcântara Silveira, Hilst afirma que as emoções sentimentais raramente inspiram a poesia dela que, sim, nasce da não aceitação do fim: “O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força

em potencial que vive dentro de nós” (HILST, 2013, p.21). Sendo assim, como a criação poética de Hilst não é resultado de emoções sentimentais, o silenciamento do eu lírico confessional dá lugar a uma voz que se exprime, revelando preocupações para além da esfera pessoal e que tocam em questões vitais para o ser humano ou mesmo questões que denotam o diálogo da poeta com seu tempo, com o que é político, conforme veremos no segundo capítulo deste trabalho.

Já a criação da prosa pode ser definida como um trabalho mais disciplinado, uma vez que ela acordava cedo, trancava-se em seu escritório até o horário do almoço a fim de escrever pelo menos trezentas palavras e, em seguida, lia o que escrevia e o período da tarde era reservado para leituras e conversas (DESTRI, DINIZ, 2010, p.44). Além disso, Hilst também disse que convivia muito com suas personagens antes de escrever os textos, assim ela afirma que podia “escrever sobre ela [a personagem] sem reescrever, porque já pensei muitíssimo” (HILST, 2013, p.121).

Aconselhada por sua mãe, a partir de 1948, Hilda Hilst começa a cursar Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo, e desse ano até 1963, leva uma vida agitada, uma vida boêmia. Ela era uma figura recorrente nas colunas sociais nas quais aparecia em jantares ou festas promovidas por colunistas sociais. Essa vida atribulada e seu comportamento, considerado avançado para as moças da época, assustava a alta sociedade paulistana. Além disso, essa vida agitada gerou reflexos negativos em seu histórico no curso de graduação, pois Hilst foi reprovada em disciplinas do curso e obteve notas abaixo da média, contudo, apesar disso, concluiu o curso de Direito em 1952 (DESTRI, DINIZ, 2010, p.34).

Hilda Hilst possuía muitos amigos e sua casa era um ambiente de reunião e diálogo sobre assuntos diversos. Sua casa era frequentada, por exemplo, pelo maestro e compositor José Antônio de Almeida Prado, pelas poetas Lupe Cotrim, Renata Pallotinni e Olga Savary, por figuras da televisão como Jô Soares e Cassiano Gabus Mendes e o físico Mario Schenberg. Aliás, os assuntos ligados à física atraíam bastante a atenção da poeta, tanto que lia a respeito e, inspirada pela obra *Telefone para o além*, do físico sueco Friederich Jürgenson, realizou experiências de gravação, através de ondas radiofônicas, de vozes que seriam de pessoas mortas, fato que espantou a muitas pessoas inclusive a seus amigos. Entretanto, mesmo diante de deboches, que a irritavam muito, Hilst continuou conduzindo suas pesquisas com seriedade.

O ano de 1963 marca uma mudança na vida de Hilst que iria influenciar o modo como conduzia sua atividade de escrita. Nesse ano, a poeta muda-se para a Fazenda São José, uma propriedade de sua mãe, localizada a 11 quilômetros de Campinas, a fim de dedicar-se exclusivamente à literatura. Essa mudança ocorreu quando Hilst ganhou do amigo e poeta português Carlos Maria Araújo a obra *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis (1883-1957) e, com essa leitura, percebeu que havia uma necessidade de modificação em sua vida. Nessa obra de Kazantzakis havia um homem que lutava com a carne e o espírito em busca do divino. A esse respeito, Hilst comenta:

Era o que eu queria: o trânsito com o divino. [...] Eu me impressionei tanto com a caminhada desse homem admirável, que resolvi ir morar num sítio. Achei que, longe e de certa forma me enfiando também (porque eu era uma mulher muito interessante), durante um certo tempo bem longo, eu pudesse trabalhar, escrever (HILST, 2013, p.123-124).

Assim, a partir da leitura da obra de Kazantzakis, Hilst percebeu que tinha necessidade de estar em constante contato com a natureza e com o olhar voltado para a produção de sua obra. Em 1966, Hilst vivia com seu companheiro, o escultor Dante Casarini (com quem ela se casou em 1968 e divorciou-se em 1980) e eles mudaram-se para a Casa do Sol, habitação que Hilst construiu nas terras da fazenda de sua mãe, onde já residia, e lá viveria até sua morte, dedicando-se exclusivamente à literatura. Sobre essa vida que pode ser vista como reclusa, Hilst explica que isso foi uma opção para ela em prol da escrita:

Eu conhecia as emoções de viver e tinha vontade de escrever. Era optar entre uma coisa e outra. Eu vivia uma vida muitíssimo interessante e divertida — paixões, viagens; queria conhecer o mais possível os prazeres, o sofrimento. Aí eu disse: ‘Não! Eu quero mesmo é escrever. Se continuar assim, nunca vou trabalhar’ (DESTRI; DINIZ, 2010, p.37-38).

Com essa mudança de residência, Hilst abandonou a vida boêmia e o convívio com a alta sociedade paulistana e isso gerou nas pessoas a ideia de que Hilst seria totalmente isolada, tanto que recebeu a alcunha de “a reclusa da Casa do Sol”, como destacou Carlos Vogt, ex-reitor da Unicamp (1990-1994) em depoimento dado a uma edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, dedicada a Hilda Hilst. Além disso, criou-se uma imagem de mística ao redor de Hilst, tal como

assinalam Destri e Diniz (2010, p.39): “A ligação de Hilda com a terra, proporcionada pela chácara, a vida rústica e afastada da badalação, suas referências frequentes a santas e a temas espirituais — tudo isso precipitou um retrato quase místico da autora”.

E a ideia de reclusão ligada a Hilst se acentuava até pelas características da Casa do Sol que era um ambiente cercado de sombras devido a inúmeras copas de árvores entrelaçadas que proporcionavam um fresco nos dias de altas temperaturas, mas, por outro lado, eram sombras que denotavam o isolamento, o recolhimento e inquietavam os muitos cachorros que lá habitavam, como bem assinala um texto introdutório de uma entrevista de Hilst na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, dedicada a ela.

Ainda que muitos amigos tenham se afastado quando Hilst foi morar na Casa do Sol, outros mantiveram seus laços com ela, logo a ideia de que a poeta vivia totalmente reclusa é errônea. No período em que morou nessa residência, Hilst recebia amigos e intelectuais que se dedicavam a diversas áreas do saber. Entre os amigos que a visitavam com frequência estão Caio Fernando Abreu, que morou nesse lugar no período de 1968 a 1969, José Luís Mora Fontes, que sempre esteve ao lado de Hilst até a morte dela, e o poeta Bruno Tolentino que passou uma temporada com Hilst por volta do ano 2000 (DESTRI, DINIZ, 2010, p.40).

Além de frutíferos diálogos com amigos que a visitavam ou mesmo passavam temporadas junto da escritora, Hilda Hilst, nessa morada, pôde dedicar-se com afinco à leitura e releitura de livros de seu interesse, além de escrever suas próprias obras. A Casa do Sol era para Hilst um espaço primordial para o desenvolvimento da escrita, mas lá ela também acolheu inúmeros cachorros (chegou a abrigar aproximadamente noventa animais), seus companheiros constantes, e ainda realizou experiências sobrenaturais de gravação de vozes de mortos, de modo que a poeta afirmou que gostaria de construir em suas terras um centro de estudos da imortalidade.

Sobre a imagem de reclusão associada à Hilst, há que se considerar que a mudança para a Casa do Sol foi uma escolha dela justamente para se dedicar à escrita, contudo, conforme ressaltamos, a ideia de total reclusão é apenas aparente, pois ela mantinha contato com alguns amigos e consideramos que sua obra ajudava a mantê-la conectada com o mundo para além de sua residência em um lugar um pouco isolado geograficamente. A esse respeito, verificamos que algumas considerações de Andresen

(2011) sobre o artista, na sua Arte poética III, vêm ao encontro do que observamos ser Hilda Hilst em relação à sua escrita e à ideia de reclusão associada à poeta:

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 de sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum (ANDRESEN, 2011, p.842).

Ainda no que concerne à escrita de Hilst, algumas de suas influências literárias vêm de escritores do período do Modernismo, tais como Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, conforme ela relata: “O Jorge de Lima, [...] de *Invenção de Orfeu*, dos sonetos deslumbrantes. O Drummond, eu sempre gostei, mas de um modo diferente [...]. Mas a afinidade que eu tinha com o Jorge de Lima era diferente do Drummond” (HILST, 1999, p.27).

Além dos modernistas brasileiros, Hilst menciona outros escritores que lhe são de suma importância: “O Joyce e o Beckett eu acho maravilhosos. O Joyce está na minha mesa” (HILST, 1999, p.39). E além desses, há ainda os poetas latinos Catulo e Marcial. Outras influências literárias de Hilst vêm da lírica trovadoresca e de Camões, o que é perceptível quando a poeta aborda a busca de comunhão eu-outro no plano do amor e quando ela revisita as cantigas e as remodela a partir de suas escolhas formais e temáticas para sua escrita, conforme veremos no segundo capítulo deste trabalho.

Embora Hilst tenha assinalado afinidade com os poetas modernistas mencionados, estamos em consonância com Pécora (2010, p.9), quando ele afirma que a poesia dela distancia-se dos valores modernistas que, na época em que Hilst iniciou sua produção literária, predominavam no Brasil, principalmente em relação ao conteúdo nacional da literatura. Além disso, no seu processo de criação poética, Hilst acreditava que atuava o conhecimento vindo de diferentes áreas do saber, a inspiração e a logicidade, o trabalho com a linguagem, sendo assim, essa concepção de Hilst sobre o fazer poético afasta-se da que era adotada pela Geração de 45 (lembrando que Hilst publicou seu primeiro livro de poesia em 1950), pois a ideia de rigor formal despertava alguma impaciência na poeta (DESTRI; DINIZ, 2010, p.43).

A obra de Hilst deixa perplexos muitos leitores seja pelos recursos estéticos e formais ou pelos temas apresentados, motivos pelos quais ela já foi taxada de “escritora

difícil” ou “hermética”. Em contraponto a isso, Pécora (2010, p.7) ressalta que a obra dela sempre atraiu a atenção dos jovens: “A razão mais fácil de imaginar para essa simpatia é a radicalidade da autora e de seus textos, pois desde Aristóteles está assentado que os jovens são os mais propensos a atos e afetos extremos”. E possivelmente existe mesmo uma afinidade entre os jovens e outros leitores de Hilst que partilham com ela a propensão a algo que seja intrigante e inquietante como é a sua obra tão capaz de despertar o leitor para a intensidade de alguns temas recorrentes em seus textos, como o amor, o erotismo, o sagrado, a morte e a angústia existencial.

A respeito das linhas de força que norteiam a poesia de Hilst, Nelly Novaes Coelho as sintetiza em duas tendências. A primeira delas é, segundo Coelho (1999, p.67), uma tendência de natureza física (psíquico-erótica), focalizada na mulher que, ao buscar comunhão amorosa com o outro busca também em si uma verdadeira imagem feminina e seu novo lugar no mundo. A outra vertente da poesia de Hilst é de natureza metafísica (filosófico-religiosa), concentrada no limiar entre o sagrado e o profano e que tenta redescobrir o ser humano, a morte e as forças terrestres como elementos partícipes e indissociáveis da vida cósmica.

Já se falou muito de Hilst como uma autora pouco lida e isso foi repetido até por ela, como ela afirma neste trecho de uma entrevista: “Ninguém me lê, nesses quase cinquenta anos foi assim [...]. Eu ouço dizer muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende eu fico besta [...]” (HILST, 2013, p.184). Entretanto, parece que a ideia de não ser lida não se confirmava de fato, pois houve e ainda há interesse da imprensa e/ou de pesquisadores e leitores pela obra de Hilst, como bem observa Massao Ohno, responsável pela edição de 11 livros de poesia e dois de prosa da autora: “Críticas houveram, prós, contras e muito-ao-contrário. Pouquíssimos poetas receberam tanto espaço na imprensa como HH ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro e estudantes às voltas com teses de doutoramento e de mestrado” (OHNO,1999, p.17).

Além disso, pode-se considerar que houve bastante proximidade entre Hilst e o público leitor, uma vez que entre os anos de 1992 a 1995, ela assinou uma crônica semanal no jornal *Correio Popular* de Campinas. Ainda que muitos leitores tenham manifestado reações adversas ao que Hilst escrevia nas crônicas, a escritora já afirmou, em entrevista aos *Cadernos* do Instituto Moreira Salles, que gostava de escrever esses textos e que o jornal, por estar vendendo bastante por causa do que ela escrevia,

solicitou a Hilst que continuasse a escrever, pois ela pensou na possibilidade de parar com as crônicas, o que de fato ocorreu quando ela estava escrevendo *Estar sendo. Ter sido* (1997).

No período que antecedeu a atividade de Hilst como cronista, mais precisamente durante os anos de 1967 a 1974, houve um silêncio poético e, assim, “nasceu” Hilda Hilst enquanto ficcionista e dramaturga, caminhos que lhe permitiram buscar novas linguagens para o que gostaria de dizer. Quanto ao interesse pelo teatro, em entrevista a Marilene Felinto, Hilst afirmou que este surgiu na época da ditadura, pois ela queria dizer coisas que sua poesia não dava conta por não ser uma poesia panfletária. Contudo, a escolha pelo teatro, naquela época, teve consequências, como explica a escritora: “Alguém inventou que eu era comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas” (HILST, 2010, p.184).

Embora Hilst tenha afirmado algumas vezes que não era lida nem compreendida, houve muito assédio da imprensa em relação a ela principalmente nos anos de 1990, conforme destaca Diniz (2013), pois a autora deu declarações de que não escreveria mais literatura séria e, com a publicação de sua “tetralogia obscena” (*O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992)) pretendia vender mais e conquistar o reconhecimento do público, no entanto, este se mostra espantado, indignado com o conteúdo dessas obras. Diante da procura excessiva pela imprensa, contraditoriamente, Hilst mostrava-se bastante evasiva, irritada, irônica e sem muita disposição para conversar sobre seu trabalho (DINIZ, 2013).

Por fim, após esse período, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1999, Hilst declara seu “adeus” à literatura, sua despedida da escrita literária sem amargura, como ela disse, com uma sensação de dever cumprido, passando a dedicar-se ao que ela gostava: “[...] eu quero ler os autores de que eu gosto. E eu acho importante que me leiam. Me conhecer é besteira. [...] Está tudo lá, já escrito (HILST, 2013, p.184). Entretanto, provavelmente esse adeus à escrita não ocorreu, de fato, pois após o ano de 1999, foram descobertos, na Casa do Sol, textos inéditos de Hilst.

E sobre ser lida e compreendida pelos leitores, em 1999, em entrevista a Marilene Felinto, Hilst manifesta pesar por ter sido “descoberta” pelo leitores tardiamente, conforme explica: “Eu fico besta. Ninguém me lê, nesses quase cinquenta

anos foi assim, e me descobriram só agora, que estou quase morrendo. Eu ouço muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende eu fico besta [...]” (HILST, 2013, p.184).

Contudo, apesar das suposições de que sua obra não recebia atenção, construindo uma trajetória literária tão diversa, Hilda Hilst foi detentora de muitos prêmios, tais como Prêmio Anchieta de Teatro (1969), com *O verdugo*; Grande Prêmio da Crítica para o conjunto da obra, Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) (1981); Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro) (1984), com *Cantares de perda e predileção*; Grande Prêmio da Crítica para reedição das Obras Completas (Editora Globo), Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) (2002), entre outros.

Em 1996, Hilda Hilst sofreu um acidente vascular cerebral que deixou sequelas, como a dificuldade para se movimentar. Após esse ano, ocorreram outras isquemias mais leves e, em 2002, foi diagnosticado um câncer de pulmão que foi retirado, mas como continuava fumando, Hilst teve uma difícil recuperação (DESTRI; DINIZ, 2010, p.54). Hilda Hilst falece em 4 de fevereiro de 2004.

Após sua morte, a Casa do Sol, em Campinas, tornou-se a sede do Instituto Hilda Hilst cujo objetivo é a preservação desse local, tombado pelo patrimônio histórico, e a divulgação da obra da escritora, além de desenvolver alguns projetos culturais relacionados a Hilst e à sua obra. Esse lugar abriga parte do acervo de Hilst, funciona como residência criativa e espaço cultural²⁷.

Em 2001, Hilst havia assinado um contrato com a Editora Globo para a reedição de sua obra, mas não desfrutou muito desse acontecimento. Recentemente, em julho deste ano (2016), foi anunciado que a obra de Hilda Hilst foi comprada pela Companhia das Letras, deixando a Editora Globo, onde estava desde 2001. Assim, há o planejamento para a publicação da poesia completa de Hilst, em 2017, e da prosa completa da escritora em 2018.

Neste percurso em que traçamos o perfil das poetisas Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, considerando alguns fatos biográficos e a trajetória literária delas, notamos que embora elas sejam contemporâneas entre si, pois viveram em um mesmo período, elas apreenderam, dialogaram com sua época e com questões temáticas semelhantes, mas com escolhas estéticas diferentes na elaboração de seus versos. Além disso, observamos que alguns fatos biográficos, mencionados neste trabalho, são

²⁷ Para mais detalhes, acessar o site do Instituto Hilda Hilst: <<http://www.hildahilst.com.br/>>

importantes para que se compreenda que eles também estão associados ao desenvolvimento de suas poéticas, uma vez que verificamos que na trajetória de Hilst predomina a ideia de reclusão relacionada à escrita e, para Andresen, há a ideia de deriva, do voltar-se para fora.

As semelhanças e diferenças entre as poéticas de Hilst e Andresen serão examinadas nos capítulos subsequentes a fim de promover uma análise comparada, de modo que possamos dar nossa contribuição para ampliar a fortuna crítica a respeito de suas poéticas, tecendo uma análise do modo como a poética delas herdou e (re)formulou elementos e temas que concernem à crise na modernidade, a qual se verifica nos versos das poetisas a partir da relação do eu poético com seu mundo exterior e interior, conforme examinaremos adiante.

2. A CRISE NA MODERNIDADE: O ESPAÇO E O TEMPO

Este capítulo divide-se em duas partes as quais analisam o desdobramento da crise na modernidade na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen a partir da presença da cidade, da natureza e do tempo em suas poéticas. Na primeira parte deste capítulo (2.1), examinaremos como a cidade e a natureza são alegorias para expressar a experiência ou a condição da vivência dos seres humanos no contexto histórico-cultural da modernidade. Nessa direção, analisaremos como a cidade assume as configurações de uma cidade labiríntica, uma cidade babélica e uma cidade-pólis.

Em seguida, no subcapítulo 2.2, nas poéticas das autoras analisadas, observaremos diferentes percepções de tempo. O tempo já foi tema de muitas poéticas em diferentes épocas e foi computado e/ou apreendido pelo ser humano com maior ou menor preocupação, com mais ou menos recursos para sua medição.

Assim, no subcapítulo 2.2, investigaremos as percepções de tempo apresentadas na poesia de Hilst e Andresen e sua relação com a crise na modernidade. Nessa análise, examinaremos o tempo exterior e o tempo interior, o “tempo absoluto”, o “tempo dividido”, o tempo cíclico e o tempo histórico, pois notamos que essas diferentes percepções temporais são desdobramentos da crise e paradoxos inerentes à modernidade presentes nos versos das poetisas estudadas neste trabalho.

2.1 Além do horizonte: a cidade e a natureza

A relação próxima entre a literatura e a cidade torna-se ainda mais patente quando observamos a produção literária em diferentes épocas. Essa estreita relação ocorre porque nas cidades estão as instituições literárias, tais como: editoras, patronos, bibliotecas, livrarias, museus, teatros e revistas. Além disso, na cidade também há maior possibilidade para o contato cultural com as novidades, os debates, o lazer, a alta rotatividade de pessoas, o fluxo de visitantes, o som de muitas línguas, a rápida troca de ideias e a oportunidade de especialização artística, logo a cidade é um ambiente propício para o desenvolvimento da arte, como ocorreu na época do Modernismo (BRADBURY, 1989, p.76).

A atração e repulsa pela cidade fornece, como assinala Bradbury (1989), temas e posturas que permeiam a literatura, de modo que a cidade aparece nos textos literários como lugar físico e também como alegoria para a experiência ou condição da vivência dos seres humanos. Entre as alegorias associadas à cidade destacam-se a do labirinto e a de Babel.

O labirinto é recorrente na representação da cidade desde o século XIX e foi uma imagem elaborada por poetas, romancistas e outros pensadores. O labirinto remete a vários caminhos entrelaçados ou a uma situação complexa para a qual se busca uma saída, uma solução; ele também aponta para a cidade na qual o homem sente-se perdido e órfão em meio aos outros e a um mundo hostil. A cidade labiríntica é desorientada, não se deixa ler, gera desorientação dos sentidos, tem suas formas esgotadas e nela diluíram-se as redes de relações (GOMES, 1994, p.69/p.53).

A respeito do labirinto, pode-se pensar na Paris do século XIX, apresentada por Walter Benjamin (2007). No texto “Paris, a capital do século XIX”, Benjamin (2007) indica que as passagens, uma espécie de labirinto, surgiram nos quinze anos após 1822 devido à conjuntura favorável ao desenvolvimento do comércio têxtil e às primeiras construções de ferro, que permitiram a renovação da arquitetura grega antiga. Sendo assim, no século XIX, Paris passava por grandes transformações estruturais com as obras promovidas por Haussmann, contudo, em paralelo à modernização houve, de acordo com Benjamin (2007), o estranhamento em relação à cidade, o qual gerava a consciência do caráter desumano da grande cidade que ganhava destaque na poesia de Baudelaire.

Já a alegoria de Babel origina-se do mito bíblico (conforme o livro dos Gênesis 11, 1-9) que aponta para o caos. Segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), a Torre de Babel indica o desafio do homem que se eleva desmesuradamente e tenta ultrapassar a sua condição humana, aproximando-se do Criador. A destruição da Torre remete à dificuldade de comunicação e ao isolamento entre os povos. Em relação à cidade, Babel indica a destruição do espaço urbano e uma crítica à “urbanidade mecânica”:

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico (GOMES, 1994, p.81).

Sendo assim, na cidade babélica restaria apenas a confusão e uma multidão de pessoas aniquiladas pelo isolamento. A cidade babélica é vislumbrada pela fragmentação, é um espaço desconectado e com uma urbanidade e grandiosidade que assustam ou aniquilam o ser humano.

Por outro lado, na literatura, há ainda uma cidade que se aproxima do modelo da pólis, um espaço organizado para atender as necessidades coletivas e o lugar da *philia*, do encontro e da disponibilidade para a sociabilidade, o que não significa ausência de conflitos (KUSTER; PECHMAN, 2014, p.264). A pólis, conforme relembra Vinícius M. Netto (2012), é o lugar em que há uma dimensão política do espaço como lugar de comunicação constante, um lugar de debates, de circulação de ideias, de manifestações em prol de uma coletividade, um lugar do “exercício cotidiano do convívio e da troca com potencial político” (NETTO, 2012, p.287).

Levando em consideração a cidade labiríntica, a cidade babélica e a pólis, neste capítulo analisaremos essas alegorias na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a fim de examinarmos porque, no contexto da crise na modernidade, a cidade apresenta-se dessas três maneiras na poesia dessa autora. Vale ressaltar que não encontramos referências ao espaço urbano na poesia de Hilda Hilst, poeta que também é objeto de nossa análise. Isso está em consonância com nossa observação de que no itinerário poético de Andresen prevalece a ideia de deriva e, em Hilst, a ideia de reclusão,

conforme apresentaremos, neste capítulo, mediante a análise de seus versos, observando a oposição existente entre a cidade e a natureza.

Na poesia de Andresen, veremos como a natureza, com referências ao mar e à praia, por exemplo, denotam a primazia do bucólico a fim de indicar a superação da cidade, fazer uma crítica a ela ou valorizar a vida campestre como algo reconfortante para o ser humano no contexto da crise na modernidade. Em comparação aos versos dessa poeta, veremos como na poesia de Hilst a natureza também surge como um espaço acolhedor, que pode ser um contraponto à cidade e, além disso, está presente por meio do diálogo com a tradição literária trovadoresca das cantigas.

Sobre a cidade, no século XIX, a rua é um dos quadros essenciais da vida, pois é o lugar da multidão, o palco do espetáculo urbano, dos encontros e protestos. No século XIX, a rua fez com que as pessoas tivessem que se adaptar a uma nova condição na cidade: com a invenção dos bondes e trens, as pessoas tiveram que se acostumar a se olharem reciprocamente durante longos minutos ou por horas, às vezes, sem uma troca de palavras, o que não era uma situação confortável (BENJAMIN, 1989, p.36).

Além disso, no século XIX, segundo Kuster e Pechman (2014), a rua também se apresentava sob o signo do vício e do perigo. Havia o risco de pestes, epidemias, contaminações, prostituição, mendicância, desordem, incivilidade e mistério, tal como indicam os versos de “Les sept vieillards”, de Baudelaire. Nesse poema, o eu poético caminha pela “cidade a ferver, cheia de sonhos”, cidade coberta pela névoa, com uma “rua triste e alheia” e cujo mistério flui em cada esquina (BAUDELAIRE, 2012, p.319). De repente, nesse trajeto, o eu poético depara-se com “um velho, cujos trapos pareciam/ Reproduzir a cor do tempestuoso céu/ E cujo pobre aspecto esmolado choveriam/ Não fosse o mal que lhe brilhava no olho incrêdo, // Me apareceu” (BAUDELAIRE, 2012, p.319)²⁸.

O eu poético desconfia que vê outros velhos juntando-se àquele primeiro, mas hesita e questiona-se se realmente havia vislumbrado a cena da multiplicação de velhos com “barba, dorso, olhos, molambos” (BAUDELAIRE, 2012, p.321): “Furioso como um ébrio que vê dois em tudo, / Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo, / Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo, / Fendido por mistérios e visões sem nexos”

²⁸ No original: “[...] un vieillard dont les guenilles jaunes/Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux./Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,/Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux, //M'apparut.” (BAUDELAIRE, 2012, p.318).

(BAUDELAIRE, 2012, p.321)²⁹. A visão repetida desse indivíduo que cruza o caminho do eu poético é caracterizada por Benjamin (2007) como representativa da angústia do cidadão na cidade e como uma “fantasmagoria do sempre-igual”: “O indivíduo que é assim representado na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder [...] romper o círculo mágico do tipo” (BENJAMIN, 2007, p.62).

Ainda no rol de imagens associadas ao horror em relação à rua, na cidade do século XIX, nota-se que ela é apresentada como continuação da rua medieval (suja, estreita, curva, mal pavimentada e úmida) e um empecilho à modernização (KUSTER; PECHMAN, 2014, p.65). Entretanto, em Paris, essa situação modifica-se com as reformas urbanas realizadas a partir de 1853, por Haussmann, prefeito da cidade naquela época, que havia se proposto a embelezar e urbanizar a cidade, tendo como uma das principais modificações, a transformação da rua em bulevar (KUSTER; PECHMAN, 2014, p.66). O bulevar exprime a modernidade urbana de Paris e torna-se o lugar do dinheiro, do jogo, do exagero e do luxo, opondo-se à rua vista como lugar do povo, da pobreza e da revolta (KUSTER; PECHMAN, 2014, p.67).

No século XIX, a cidade estava no início do processo de urbanização e modernização, conservando ainda muito acentuados os contrastes entre o povo e a elite, o antigo e o moderno, o luxo e a pobreza, o que levou os artistas a buscarem uma formulação estética capaz de apreender a fluidez desse novo contexto da cidade moderna na qual estavam imersos.

O século XX foi o século da urbanização ocidental e também o momento em que houve profundo desejo de novidades culturais, mas também houve uma sensação de crise nos valores, o que afetou diretamente os artistas (BRADBURY, 1989, p.78). Mesmo assim, nesse século, o espírito da cidade era o de uma sociedade tecnológica.

As capitais culturais, tais como Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo, na virada do século e até os primeiros anos da guerra; Londres, nos anos imediatamente anteriores à guerra; Zurique, Nova York e Chicago, durante a guerra; e Paris, o tempo todo, foram os centros irradiadores do Modernismo. Essas cidades tipicamente modernas, que produziram mudanças e continuidades, eram o destino dos que

²⁹ No original: “Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,/Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,/Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,/Blessé par le mystère et par l'absurdité!” (BAUDELAIRE, 2012, p.320).

migravam do campo, eram o local de crescimento demográfico, de tensões psíquicas e de desenvolvimento de novas técnicas (BRADBURY, 1989, p.76-77).

A cidade na época do Modernismo, como indica Bradbury (1989), é o ambiente do intercâmbio cultural e intelectual, ambiente propício ao florescimento de novas artes, local de aprendizado e de fluxo de ideias. Na literatura, a cidade exprime o espírito da modernidade e a experiência urbana das pessoas nesse espaço. A esse respeito, Bradbury (1989) assinala:

Enquanto em muitas obras realistas a cidade é a fronteira emancipadora, o ponto de transição para possibilidades promissoras, enquanto em muitas obras naturalistas a cidade é um enorme sistema pulsando junto com a vontade humana, mas ao mesmo tempo ultrapassando-a — selva, abismo ou guerra —, em muitas obras modernistas ela é o ambiente da consciência pessoal, das impressões fugidias [...] (BRADBURY, 1989, p.79).

Além disso, para os modernos, a cidade é “um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno” (GOMES, 1994, p.16). Nessa direção, a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, que é um dos focos de análise deste trabalho, comunga de alguns desses sentidos que tem a cidade para os modernos. Em “Nocturno da Graça”, o título do poema aponta para o nome do bairro da Graça, em Lisboa, onde a poeta morou e onde há um mirante que recebeu o nome dela.

Os versos que abrem o poema apresentam a atmosfera noturna, indicada pelo título: “Há um rumor de bosque no pequeno jardim/Um rumor de bosque no canto dos cedros/Sob o íman azul da lua cheia/O rio cheio de escamas brilha./Negra cheia de luzes brilha a cidade alheia” (ANDRESEN, 2011, p.349). Nesses versos, há um cenário tranquilo, aparentemente harmônico e melancólico, haja vista a impressão agradável que nos transmite o pequeno jardim e o calmo agitar das águas do rio cujo movimento ondular gera a semelhança da água com as escamas sobrepostas de um peixe ou podem ser, de fato, escamas de peixes brilhando no rio. Além disso, esse brilho também se intensifica devido ao reflexo da lua e das luzes da cidade nas águas do rio.

Além dessa atmosfera de calma, esses versos indicam que a cidade iluminada no meio da escuridão da noite é uma “cidade alheia”. O termo “alheio(a)” conduz-nos a duas possibilidades de leitura para a caracterização da cidade apresentada nos versos. Pode tratar-se de uma cidade que é alheia a si mesma, ou seja, que é abstraída de si ou pode referir-se a uma cidade estranha, que pertence a outro que não ao eu poético. O

desvelamento de um desses sentidos nos é possível pela leitura de mais alguns versos da sequência do poema.

A segunda e terceira estrofes do poema reforçam a luminosidade da cidade, apresentada nos versos iniciais, e também revelam elementos que compõem uma cidade moderna: anúncios luminosos, bares, cinemas e carros:

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

Com seus bairros de becos e de escadas
De candeeiros tristes e nostálgicos
Mulheres lavando a loiça em frente das janelas
Castanholas de passos pelas esquinas
Viragens chiadas dos carros
Vultos atrás das cortinas
Cíclopes alucinados.
(ANDRESEN, 2011, p.349)

Junto aos ícones do moderno há também algo pavoroso, sinistro, que vem não se sabe por que das janelas dos bares e cinemas. Na sequência, a voz poética leva-nos a transitar pela cidade “com seus bairros de becos e de escadas”, com o barulho dos automóveis e mulheres cuidando da limpeza da louça. Também há evocação da dança flamenca, nas esquinas, em virtude das castanholas, que aparecem nos versos, e no interior das casas há o movimento de pessoas cujas sombras refletem-se nas cortinas que se movimentam rapidamente como desvairados ciclopes, seres mitológicos.

Contudo, apesar de aparentar ser uma cidade moderna, ela mostra-se paradoxal, pois agrega o moderno e o antigo, uma vez que há os “candeeiros tristes e nostálgicos” que coexistem com a luz elétrica que alimenta os anúncios luminosos. O contraste entre o antigo e o moderno ainda é ratificado pelos versos subsequentes aos citados anteriormente, no mesmo poema: “De igreja em igreja batem a hora os sinos/E uma paz de convento ali perdura/Como se a antiga cidade se erguesse das ruínas/Com sua noite trémula de velas/Cheia de aventura e sossego” (ANDRESEN, 2011, p.349).

Os sinos da igreja anunciando um determinado horário e a “paz de convento” remetem a uma cidade pequena ou a uma cidade distante do passado e evocada pela memória, que é bem diferente da cidade moderna com anúncios luminosos, bares e cinema. E essa diferença confirma-se com o verso que indica que esse contexto de uma

cidade pequena seria possível se a “antiga cidade se erguesse das ruínas”, ou seja, ressurgisse do passado. Portanto, a imagem de uma cidade com sossego e iluminada pelas chamas trêmulas de velas é algo quase onírico ou distante que emerge da memória, visto que na estrofe seguinte retorna a cidade moderna:

Mas a cidade alheia brilha
 Numa noite insone
 De luzes fluorescentes
 Numa noite cega surda presa
 Onde soluça uma queixa cortada
 (ANDRESEN, 2011, p.349)

A conjunção adversativa que introduz essa estrofe ressalta a oposição entre a cidade antiga (apresentada na estrofe anterior) e a cidade moderna insone com suas luzes fluorescentes. Entretanto, apesar das luzes, a cidade torna-se obscura, pois, nesse espaço, “soluça uma queixa cortada” em uma noite cega, surda e presa. Isso torna a cidade dos versos de “Nocturno da Graça” uma cidade insólita e atemorizante, uma cidade que, tal como um labirinto que remete à dispersão, é alegoria para a diluição da comunicação entre os homens, pois há a opressão de uma queixa, conforme ocorre nesses versos de Andresen.

Além disso, nota-se que a cidade apresentada nesses versos de Andresen é uma cidade soberana, uma “cidade alheia” no sentido de alheia aos outros e ao mundo ao seu redor. Porém, os versos finais do poema revelam que ela também é uma “cidade alheia” no que se refere ao fato de ser de outro, pois o eu poético, com modulação de uma voz feminina, não se identifica com ela, pelo contrário, está sozinho na cidade a qual se opõe porque ela não gera nenhuma sensação de acolhimento: “Sozinha estou contra a cidade alheia./Comigo/Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua/ Límpido e aceso/ O silêncio dos astros continua” (ANDRESEN, 2011, p.350).

Na esteira dessas considerações, estamos em consonância com a comparação feita entre uma província e a metrópole moderna, elaborada por Alfonso Berardinelli, pois ela ratifica o tipo de cidade que analisamos nos versos de “Nocturno da Graça”, de Andresen:

Enquanto existe ao redor da província um mundo coeso e visível (uma extensão social da família), na metrópole moderna o eu imerge numa solidão multitudinária, tende a desatar-se de qualquer laço. *Absolutus*

e indefinidamente disponível, o eu é queimado pelo vazio infernal e embalador das ruas (BERARDINELLI, 2007, p.62).

Além da sensação de vazio e solidão na rua, o silêncio, no desfecho do poema de Andresen, e a ausência de comunicação entre o eu poético e a cidade indicam tratar-se de uma cidade indecifrável que se torna um labirinto para o eu poético. A respeito da associação do labirinto à cidade moderna, Gomes (1994) observa:

Faz reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico: a perplexidade e o assombro, a complicação do pleno e a dificuldade do percurso. [...] A cidade moderna são os ecos desse labirinto — presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura — onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca de dispersão (GOMES, 1994, p.63-64).

A cidade, apresentada nos versos de “Nocturno da Graça”, de Andresen, assemelha-se ao labirinto devido a seus bairros com seus becos e escadas, que são percorridos pelo eu poético. Além disso, a aproximação entre a cidade e um labirinto acentua-se, pois mesmo que a cidade esteja iluminada, isso não é o suficiente para o eu poético orientar-se nela nem sentir-se acolhido por ela. Entre o eu poético e a cidade não há comunicação, ele permanece sozinho com o silêncio e experimenta a sensação de ser estranho no mundo, de estar desamparado, uma vez que essa cidade é labiríntica.

Embora haja as luzes fluorescentes da cidade, há uma “noite cega surda presa” que colabora para realçar a dispersão do eu poético e sua solidão nessa cidade (uma “cidade alheia”), que é tal como um labirinto, pois o eu poético permanece enclausurado nela. Assim, a beleza da cidade iluminada à noite perde um pouco de seu encanto, pois há solidão e o eu poético luta, visto que ele está contra uma cidade que não lhe pertence e à qual ele parece não pertencer, como indicam os versos: “Sozinha estou contra a cidade alheia” (ANDRESEN, 2011, p.350).

A alegoria da cidade-labirinto também é elaborada em “Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável”, de Andresen, poema cujos versos iniciais apresentam um labirinto que se constrói com uma sucessão de elementos que se interpõem uns aos outros de modo confuso, tais como muros, pedras, livros, ruas e escadas. Além disso, os versos iniciais apresentam um palácio cujos numerosos quartos e salas fazem dele um labirinto:

Minúcia é o labirinto muro por muro
 Pedra contra pedra livro sobre livro
 Rua após rua escada após escada
 Se faz e se desfaz o labirinto
 Palácio é o labirinto e nele
 Se multiplicam as salas e cintilam
 Os quartos de Babel roucos e vermelhos
 (ANDRESEN, 2011, p.561)

Nos versos de Andresen, o labirinto é ainda o passado — “passado é o labirinto: seus jardins afluam/E do fundo da memória sobem as escadas” (ANDRESEN, 2011, p.561) — e o labirinto é também encruzilhada e um itinerário que todos percorrem: “Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta/ Biblioteca rede inventário colmeia—/ Itinerário é o labirinto” (ANDRESEN, 2011, p.561).

Sobre a ideia de labirinto como itinerário, o título do poema aponta para uma relação entre ele e as pinturas de Vieira da Silva que, assim como o labirinto, seriam “caminhos” a serem descobertos, interpretados por seus observadores. De modo semelhante ao observador de uma pintura que busca respostas ou busca ao menos compreendê-la, interpretá-la, como se caminhasse por um labirinto.

O labirinto também é alegoria para a vida que, tal como o labirinto, possui complexos caminhos a serem percorridos pelos indivíduos com suas buscas pessoais — “Exauridos pelo labirinto caminhamos/Na minúcia da busca na atenção da busca” (ANDRESEN, 2011, p.561) —, realizando um trajeto, um itinerário, que culmina no encontro com as cidades íntegras, justas (são cidades da equidade) e que estão envoltas por uma atmosfera de claridade (branco, cal e aurora) que remete ao momento primordial de sua existência: “Mas um dia emergiremos e as cidades/Da equidade mostrarão seu branco/ Sua cal sua aurora seu prodígio” (ANDRESEN, 2011, p.561).

Em contraposição a essa cidade luminosa desses versos de Andresen, há em Baudelaire uma cidade suja e fragmentada, uma cidade da urbanidade mecânica e do isolamento entre as pessoas. No século XIX, o poeta francês apreendeu, em seus poemas, o espetáculo da cidade moderna, Paris, no que se refere às suas transformações, à beleza fugidia e ao processo de modernização que não alcançava a todos — conforme destacamos com “Le vin des chiffonniers”, no capítulo 1.1 deste trabalho — ou que gerava uma tensão entre o antigo e a tradição, o novo e o moderno, como em “Le cygne”, conforme indicamos também no capítulo 1.1.

De maneira semelhante a Baudelaire, alguns versos de Andresen apresentam os fragmentos de uma cidade suja, seus restos “de vozes e ruídos” indistinguíveis que alimentam a desorientação nessa cidade, e uma rua triste à noite, cuja iluminação de um candeeiro não elimina a sensação de solidão, pelo contrário, ressalta a melancolia: “Cidade suja, restos de vozes e ruídos,/ Rua triste à luz do candeeiro/Que nem a própria noite resgatou” (ANDRESEN, 2011, p.28). Nesses versos, como a apreensão da cidade só é possível por fragmentos (“restos de vozes e ruídos”), a impossibilidade de captar a cidade em seu todo impede a existência de laços entre ela e os homens e destes entre si, assim, essa cidade dos versos de Andresen é a cidade babélica, cidade do caos e do isolamento.

Conforme assinala Gomes (1994, p.29), a cidade fragmenta-se e com isso há impossibilidade de reativar a continuidade de uma tradição, assim, o homem moderno experimenta uma sensação de estrangeiro e não se adapta, passando por uma experiência não linear, não sequencial com a cidade, conforme ocorre nos versos de Andresen, citados, os quais revelam que só é possível a apreensão apenas de alguns fragmentos da cidade. Assim, como o sujeito também está desorientado no espaço da cidade, a percepção de si mesmo é a de um eu fragmentado, logo a cidade e o homem moderno são o reflexo, um espelho um do outro.

A relação possível entre as pessoas e a cidade moderna dá-se pela apreensão de alguns de seus fragmentos e como isso pode ser incômodo, a saída é vislumbrar a cidade de longe, de modo que ela se torna uma pintura a ser admirada como uma paisagem distante. Se a cidade é observada à distância, é possível ter uma visão mais ampla dela, captando-a quase que em sua totalidade e, no caso do sujeito, ocorre o mesmo: se é observado de longe, conseguimos aproximarmo-nos de sua totalidade. A esse respeito, vejamos estes versos de Andresen:

Os nossos dedos abriram mãos fechadas
 Cheias de perfume
 Partimos à aventura através de vozes e de gestos
 Pressentimos paixões como paisagens
 E cada corpo era um caminho.
 Mas um se ergueu tomando tudo
 E escorreram asas dos seus braços.

Flores, pântanos e rios,
 Viajámos imóveis debruçados,
 Enquanto o céu brilhava nas janelas.

E a cidade partiu como um navio
Através da noite.
(ANDRESEN, 2011, p.172)

O eu poético busca amparo em uma relação amorosa que se desenha nos versos iniciais com as mãos que se abrem, as vozes, os gestos e os corpos que parecem entrelaçarem-se como caminhos que se cruzam. Em paralelo a esse encontro amoroso, no momento em que os corpos estão imóveis, o céu brilha nas janelas e a cidade não importa, ela fica distante, tal como um navio que parte do cais. Assim, embora o encontro amoroso ocorra na cidade, ela está em segundo plano, distante do eu poético, pois não é ela quem o acolhe. A cidade distancia-se do eu poético que encontra conforto nos braços de seu/sua amado(a), logo não há comunhão do homem com a cidade, mas, sim, dele com seu par amoroso.

Outros versos de Andresen reforçam a ideia de cidades observadas à distância, contudo, nesse caso, as luzes das cidades não ficam longe ou ofuscam o eu poético, pelo contrário, por causa disso ele se sente seguro no espaço urbano:

Há cidades acesas na distância,
Magnéticas e fundas como luas,
Descampados em flor e negras ruas
Cheias de exaltação e ressonância

Há cidades acesas cujo lume
Destrói a insegurança dos meus passos,
E o anjo do real abre os seus braços
Em nardos que me matam de perfume.
(ANDRESEN, 2011, p.62)

As cidades aparecem, inicialmente à distância. A iluminação e o mistério das cidades, que são comparadas à lua, contrastam com as ruas sombrias — são “negras ruas” — repletas de exaltação e ressonância, o que poderia assustar ou desorientar o eu poético. Contudo, o eu poético não se perde nessas cidades, pois o brilho delas permite a ele que se oriente e tenha segurança em seus passos, por isso, é possível afirmar para o eu poético desses versos, em conformidade com Pechman (2014, p.93), que o indivíduo constrói sua identidade na cidade à medida que ocorre sua territorialização nesse espaço.

A luz da cidade, nesses versos de Andresen, acaba com a insegurança da voz poética que pode atravessar suas “negras ruas”, conseguindo interagir com ela, pois “a sensação de atravessar uma rua é a da mistura, a de fazer parte daquilo tudo, de fazer parte da cidade, a de pertencer à multiplicidade de coisas e pessoas” (PECHMAN, 2014, p.133).

Porém, na cidade, a sensação de acolhimento do eu poético é ilusória, haja vista a ruptura da harmonia entre ele e as cidades, conforme indicam mais alguns versos do mesmo poema: “E eu tenho de partir para saber/Quem sou, para saber qual é o nome/Do profundo existir que me consome/Neste país de névoa e de não ser” (ANDRESEN, 2011, p.62). A voz poética decide abandonar as cidades nas quais ele tinha segurança e partir, logo a inicial identificação do eu poético com as cidades é rompida, tal como indica Zygmunt Bauman (2009), ao analisar a relação entre os homens e a cidade:

[As pessoas] não adquiriram pela cidade em que moram nenhum interesse, a não ser dos seguintes: serem deixadas em paz, livres para se dedicar completamente aos próprios entretenimentos e para garantir os serviços indispensáveis (não importa como sejam definidos) às necessidades e confortos de sua vida cotidiana. A gente da cidade não se identifica com a terra que a alimenta, com a fonte de sua riqueza ou com uma área sob sua guarda [...] (BAUMAN, 2009, p.27).

Nos versos de Andresen, citados, não se trata da falta de interesse pela cidade, tanto é que o eu poético caminha pela cidade, orientado por suas luzes. Entretanto, nos versos da poeta, a identificação inicial é rompida, não porque a voz poética vire as costas para as cidades aleatoriamente, mas porque ela tem preocupações mais prementes. O eu poético deseja saber quem é, deseja compreender sua existência e, para isso, precisa partir para buscar as respostas pelas quais anseia, pois está imerso em um conflito, em uma confusão das percepções, como indicam os versos “neste país de névoa e de não ser”.

Em contrapartida a esse distanciamento do eu poético em relação à cidade mesmo que suas luzes o confortem, nos versos de “As cidades”, de Andresen, novamente as luzes são o indício de que há tentativa de comunhão entre as cidades e os homens, uma vez que elas, magnéticas e, portanto, como ímãs ou cativantes, atraem os seres humanos: “Estavam no poente luzidias,/Acesas e magnéticas chamando/Sob o infinito céu das tardes frias” (ANDRESEN, 2011, p.154). Nesses versos, a atração das cidades também é perceptível na oposição que há pelo fato de que elas estão iluminadas,

o que remete a algo aconchegante e acolhedor para o ser humano em contraste ao céu infinito, distante e frio.

Além das reações de aproximação e repulsa em relação à cidade, há também uma reação de espanto diante dela. Isso ocorre em alguns poemas da obra *Navegações*, de Andresen, que teve a primeira edição em 1983³⁰ e que trata das navegações portuguesas, uma empreitada daqueles que “[...] ousaram — aventura mais incrível—/ Viver a inteireza do possível” (ANDRESEN, 2011, p.673). Além disso, o tema dessa obra também é o olhar, um olhar de desvelamento, tal como propõe a poeta:

Para mim, o tema das Navegações não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos (ANDRESEN, 2011, p.700).

Assim, conforme destaca a própria poeta, o olhar e o descobrimento do mundo ao redor estão estreitamente ligados. Além disso, segundo o historiador Marcel Detine, o conceito de *aletheia* concerne à indissociabilidade de visão e palavra, visto que *aletheia* é a palavra do visionário ou do oráculo (CHAUI, 1988, p.46). A visão-palavra da *aletheia* retira da ocultação, torna visível o invisível e “faz ser o que é dito e põe no visível o que a palavra enuncia” (CHAUI, 1988, p. 47).

Ainda sobre o processo de escrita da obra *Navegações*, vale destacar que parte dos poemas foi fruto de uma viagem que Andresen realizou a Macau, conforme explica a poeta nestes fragmentos:

Escrevi as *Navegações* exatamente porque o Conselho da Revolução, em 1977, me convidou para ir a Macau para tomar parte na celebração do Dia de Camões. Foi meu primeiro encontro com o Oriente (ANDRESEN, 2011, p.699).

Escrevo bastante irregularmente. Às vezes por ciclos de obsessões. Por exemplo, as *Navegações* foram escritas em duas tiradas, a primeira quando fui a Macau, a outra um ou dois anos depois, já não me lembro bem. [...] A única vez que uma viagem de avião me deu a

³⁰ Segundo, João Rui de Sousa (1984), a primeira edição de *Navegações* foi publicada, em 1983, em uma edição que acompanha ilustrações que reproduzem documentos cartográficos do século XVI. Essa edição foi elaborada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda sob os auspícios do Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura com o tema “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento”. Apesar da consonância da obra de Andresen com o tema da exposição, a poeta já tinha tido um encontro prévio e espontâneo com o tema das navegações, uma vez que os poemas dessa obra datam do período de 1977 a 1982, conforme destaca Sousa (1984). A obra é dividida em duas seções intituladas “As ilhas” e “Deriva”.

sensação de navegação foi quando fui a Macau. No avião uma pessoa é empacotada de um lado para o outro (ANDRESEN)³¹.

Na obra *Navegações*, de Andresen, o destino da viagem é o Oriente, conforme indicam os versos do poema de abertura dessa obra: “Navegámos para Oriente —/ A longa costa/ Era de um verde espesso e sonolento” (ANDRESEN, 2011, p.671). No poema “Cidades e ciladas”, dessa obra, o eu poético depara-se com uma cidade localizada no Oriente, e espanta-se com ela:

Cidades e ciladas
Mas também
O pasmo de tão grande arquitetura
As sedas os perfumes a doçura
Das vozes e dos gestos

Os grandes pátios da noite e sua flor
De pânico e sossego
(ANDRESEN, 2011, p.689)

Nesses versos, em paralelo à constatação da existência de ciladas, há o espanto diante da “grande arquitetura” e de outros elementos que compõem as cidades referidas no primeiro verso. A admiração do eu poético estende-se da arquitetura às sedas e perfumes que nos remetem ao Oriente e à localização dessas cidades que, tais como cidades babélicas, mostram-se ao eu poético por fragmentos, pelos elementos que a compõem. Além disso, o eu poético refere-se à doçura das vozes e gestos das pessoas nessas cidades, por isso consideramos que o encontro da voz poética com o outro e sua cultura, no Oriente, ocorreu, em um primeiro momento, de modo sereno, o que nos conduz ao conceito de “mixofilia”, o qual caracteriza bem a situação apresentada nos versos.

De acordo com Bauman (2009), a mixofilia designa um forte desejo de misturar-se com as diferenças, pois essa atitude abre a vida para aventuras e descobertas fascinantes, como as que foram apresentadas nos versos de Andresen citados. Mas Bauman (2009) classifica a cidade como sendo um “campo de batalha”, porque, segundo ele, na cidade existe a tensão entre mixofilia e o seu oposto, a mixofobia. Esse conceito diz respeito ao medo de misturar-se, à aversão aos diferentes estilos de vida e à multiforme e plurilinguística cultura do ambiente urbano que aumentam as tensões

³¹ Disponível em: < <http://purl.pt/19841/1/1980/1980.html>>

decorrentes da “estrangeiridade” incômoda e tendem a favorecer as tendências segregacionistas (BAUMAN, 2009, p.43).

Se as “tendências segregacionistas” prevalecem, a cidade transforma-se em um espaço de exclusão no qual a individualidade impõe-se à intersubjetividade, conduzindo ao fracasso da cidade como lócus do acolhimento da alteridade, que se reflete no fracasso de pertencimento ao coletivo (KUSTER, PECHMAN, 2014, p.13). A tensão entre mixofilia e mixofobia revela-se, nos versos de Andresen, com a oposição de sossego e pânico, contraste que se intensifica com a imagem dos “pátios da noite”, indicando que a sensação de opacidade estende-se por vários lugares: “Os grandes pátios da noite e sua flor/ De pânico e sossego” (ANDRESEN, 2011, p.689).

Sendo assim, nesses versos de Andresen, os temas da cidade e da viagem mesclam-se e indicam o desejo de lançar-se ao mar, lançar-se ao encontro do outro e de novas culturas, como bem assinalam estes versos, da obra *Navegações*, que reforçam a necessidade da deriva, da viagem com a imagem de um barco errante: “Através do teu coração passou um barco/Que não para de seguir sem ti o seu caminho” (ANDRESEN, 2011, p.694). Por outro lado, ainda que haja o encantamento, com a viagem, o encontro com o outro e com diferentes cidades, isso também gera apreensão, medo do desconhecido e o medo de misturar-se.

Em paralelo aos versos de Andresen, observamos que na obra de Hilda Hilst, a evocação do Oriente ocorre com a referência a samsara que é um conceito relacionado à compreensão da existência humana. Esse é um termo cuja origem é o sânscrito e designa o ciclo incessante de renascimentos do indivíduo. Para a maioria das tradições hindus, o samsara é algo a ser superado, pois ele é encarado como um aspecto negativo. Nos versos de Hilst, samsara é o nome recebido pelo poeta que dialoga com o louco, o qual, por sua vez, é visto como a sombra do poeta: “O louco (a minha sombra)” (HILST, 2004, p.69).

Apesar da alusão ao hinduísmo em Hilst, Pécora (2004) salienta que “o hinduísmo antigo torna-se menos uma matéria de reflexão nela própria, uma filosofia, do que uma tentativa de vocabulário alternativo para a questão [...] da possibilidade do verso absoluto na vida fragmentária e inconstante do presente” (PÉCORA, 2004, p.9).

Sendo assim, notamos que a referência ao hinduísmo em Hilst é alegoria para tratar da existência humana e da possibilidade de escrita, o que é verificável nos versos

de Hilst em que o louco, a sombra do poeta o questiona sobre por que não deixar com que o “fogo onividente” devore seu corpo e sua escrita, assim, questiona-se sobre a perenidade ou efemeridade da escrita: “ — Temendo os teus limites, Samsara esvanecida? / Por que não deixas o fogo onividente/ Lamber o corpo e a escrita?” (HILST, 2004, p.76).

E o questionamento acerca da existência é perceptível nos versos em que a voz do louco indaga Samsara se ela deseja voar:

— Queres voar Samsara? Queres trocar o moroso das pernas
Pela magia das penas, e planar coruscante
Acima da demência? Porque te vejo às tardes desejosa
De ser uma das aves retardatárias do pomar.
Aquele ali, talvez, rumo ao poente.
(HILST, 2004, p.77)

Nesses versos, o voo remete à fuga da loucura (a demência) em direção ao transcendental, à superação dos limites da finitude humana. E para atingir o voo, o louco aconselha Samsara a abandonar o texto, a sabedoria, isto é, qualquer fonte de racionalidade para entregar-se às “labaredas do intenso” que permitirão o voo: “ — Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo./E labaredas do intenso te farão o voo” (HILST, 2004, p.77). Assim, observamos que o Oriente, na poesia de Hilst, mostra-se por referenciais culturais, ao passo que em Andresen há o encontro do eu poético com esses lugares/cidades no Oriente e também com sua cultura.

Além de gerar encantamento por sua arquitetura, como as cidades dos versos de “Cidades e ciladas”, de Andresen, conforme observamos, uma cidade, nos moldes da pólis, também é um espaço público de convivência, de comunicação entre as pessoas e de manifestações políticas no que se refere a situações do cotidiano ou a política vinculada a um partido, a um processo político de eleições ou ascensão de um regime político, por exemplo.

Em Andresen, no poema “Noite de Abril”, a noite é alegoria para a esperança de novos tempos que poderiam vir após o fim de um regime ditatorial, o qual teve fim em Portugal com a Revolução de 25 de abril de 1974 (Revolução dos Cravos). Nos versos iniciais desse poema, o eu poético percebe que uma das ruas de sua cidade (a sua rua) exprime anseios por mudanças:

Hoje, noite de Abril, sem lua,
A minha rua
É outra rua.

Talvez por ser mais que nenhuma escura
E bailar o vento leste
A noite de hoje veste
As coisas conhecidas de aventura.
(ANDRESEN, 2011, p.39)

Nesses versos, a expectativa de que haja mudanças expressa-se com a rua que não é a mesma para o eu poético e que está envolta por uma noite sem lua, uma noite com escuridão que, nesses versos, não é prenúncio potencial de uma posterior claridade, mas é uma noite revestida de “coisas conhecidas de aventura” (ANDRESEN, 2011, p.39).

Nos versos subsequentes aos citados, a primavera e a substituição de uma rua da cidade por outra são alegorias de um novo tempo aguardado e que viria com o fim do regime ditatorial. A primavera e seu perfume se alastrando pela rua são indícios de transformação, de renascimento e a espera pela mudança se expressa com a espera de uma pessoa que estaria para chegar, como indicam os versos: “Uma rua nova destruiu a rua do costume./Como se sempre nela houvesse este perfume/De vento leste e Primavera, /A sombra dos muros espera /Alguém que ela conhece” (ANDRESEN, 2011, p.39). Porém, esse “alguém”, esse tempo novo, a mudança esperada ainda não acontece: “E às vezes, o silêncio estremece/Como se fosse a hora de passar alguém/Que só hoje não vem” (ANDRESEN, 2011, p.39).

Além de ser um espaço alegórico para um tempo de espera por mudanças políticas, conforme observamos nesses versos de Andresen, em outros versos da poeta, a cidade também é alegoria para um tempo obscuro de uma sociedade, como indica o poema “Cidade dos outros”:

Uma terrível atroz 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, 2011, p.456)

A cidade, nesses versos, é tomada por algo torpe. A desonestidade apoderou-se das pessoas que realizam combinações e negócios escusos, por isso “o mal procura o mal e ambos se entendem”. Nessas circunstâncias, o eu poético recusa-se a partilhar essa cidade, recusa-se a partilhar os valores (ou a falta deles) de quem nela se insere. A voz poética afasta-se da cidade, visto que a denomina “a cidade dos outros”. Contudo, apesar de refutar a cidade e seus valores corrompidos, a “cidade dos outros” com “sabor a coisa morta” ainda insiste em buscar o eu poético batendo à sua porta.

Nesses versos de Andresen, observamos a dissolução de um dos aspectos que caracterizam a cidade como pólis: ela seria um lugar de encontro, de partilha, sociabilidade e de expressão política, uma política como o “exercício da palavra” (NETTO, 2012, p.271) que se faz no cotidiano.

Contudo, nesses versos de Andresen, a cidade distancia-se desse modelo que é a pólis, visto que há confabulações que não são em prol do bem comum, mas são arquitetadas de modo escuso e têm por objetivo privilegiar apenas um grupo, como indicam as três primeiras estrofes citadas. Sendo assim, há na cidade desses versos citados a separação entre ética e política o que, por sua vez, gera um “afastamento entre indivíduo e sociedade, uma fragmentação que implicará na impossibilidade de o indivíduo reconhecer-se em sua identidade social e, assim, atuar como sujeito político” (NETTO, 2012, p.276). E nesse contexto, no espaço público como é a cidade, está havendo a supressão dos interesses coletivos em prol de interesses privados.

Como não compactua com as condições de existência que estão presentes nessa cidade, como verificamos, há um “muro” entre “a cidade dos outros” e o eu poético. Segundo Kuster (2014, p.50), na contemporaneidade, na cidade, os bens materiais, tais como uma determinada roupa ou um tênis podem servir tão bem quanto uma parede para estabelecer uma diferença, determinar uma distância. Nos versos citados, percebe-se uma divisão entre a cidade de um determinado grupo que partilha seus próprios valores e condutas em oposição ao eu poético que não se insere nesse grupo. Desse modo,

a identidade compartilhada que deveria ser construída, dentre outros fatores, pela ocupação de um lugar comum, se vê assim, colocada em xeque, e deixa de existir. A cidadania, que já não é considerada relevante, entra em um processo de deterioração (KUSTER, 2014, p.56).

Com a ruína do pertencimento coletivo, até mesmo uma pátria, signo que indicaria acolhimento, criação de laços entre as pessoas e esse território e a partilha entre aqueles que nele se inscrevem, sofre uma rasura e torna-se uma anti-pátria, como ocorre no poema XV, da seção “Deriva”, da obra *Navegações*:

Inversa navegação
Tédio já sem Tejo
Cinzento hostil dos quartos
Ruas desoladas
Verso a verso
Lisboa anti-pátria da vida”
(ANDRESEN, 2011, p.695).

Nesse poema, único da seção “Deriva”, da obra *Navegação*, que data de 1978, o primeiro verso remete ao retorno dos portugueses que desbravaram o mar e alguns territórios, por isso a volta é uma “inversa navegação” (retorno a Portugal) cheia de tédio pela ausência do Tejo, para os navegadores, o rio de sua pátria.

Além disso, o tédio que invade o eu poético contamina a cidade ou é o espírito da cidade que contamina a voz poética, o que nos remete à noção de porosidade:

Estamos diante, portanto, do que Benjamin chamou de porosidade, em que a cidade se deixa contaminar pelos afetos e estes se deixam invadir pelo espírito da urbe. Assim, circulando pela cidade, esses sentimentos se alastram pelas ruas, inundando-as e dando medida aos acontecimentos, na mesma medida em que também afetam os indivíduos (PECHMAN, 2014, p.127-128).

Nos versos de Andresen, citados, notamos essa porosidade, pois o tédio para o eu poético pode vir do distanciamento do Tejo, bem como da própria cidade com o “cinzento hostil dos quartos” e as “ruas desoladas”. A respeito desse poema, na obra *Navegações*, há uma nota que informa que esse texto trata das Reboleiras de Lisboa, atozes e sem Tejo (ANDRESEN, 2011, p.698). O termo reboleira nomeia um conjunto de árvores ou arbustos, sentido que estaria em oposição à construção da ideia de uma cidade cinzenta e hostil, contudo, essa vegetação deve ter sido destruída ao longo do

tempo, no processo de urbanização da cidade de Lisboa, por isso a ideia “atrozes e sem Tejo”. Assim, a nota apresentada por Andresen colabora para que o leitor tenha uma compreensão mais ampla desse poema.

Tendo isso em vista, é oportuno retomar as considerações de Benjamin (2008), apresentadas no capítulo 1.1. Ao tratar da relação entre um texto e seu original, o teórico compara essa relação com uma tangente que toca um círculo em apenas um ponto. No que concerne à criação poética e ao uso da língua, há também uma relação desse tipo no sentido de que nem todos os significados estão explicitamente disponíveis ao leitor de um texto, ele deve buscá-los. E o que Andresen fez, ao inserir uma nota para o poema citado foi colaborar para que uma melhor compreensão do texto, ao despertar no leitor um sentido para a palavra reboleira que, para ele, poderia estar latente ou ser desconhecido.

Por fim, a voz poética indica, no último verso, tamanho seu enfado, que Lisboa é anti-pátria da vida. Assim, a cidade, colocada em posição totalmente oposta às condições para a vida, é percebida como uma “antacidade” (KUSTER, 2014, p.56), já que pelo tédio e por ser uma “anti-pátria” elimina-se qualquer possibilidade de solidariedade ou de vínculos afetivos com esse espaço e entre pessoas que nele poderiam estar, conforme ocorreria em uma pátria. Se a cidade é uma anti-pátria, o espaço não é compartilhado como seria na pátria e, segundo Bauman (2009), acentuam-se a insegurança e as fronteiras entre as pessoas:

[...] a sociedade moderna — substituindo as comunidades solidamente unidas e as corporações (que outrora definiam as regras de proteção e controlavam a aplicação dessas regras) pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo — foi construída sobre a areia movediça da contingência: a insegurança e a ideia de que o perigo está em toda parte são inerentes a essa sociedade (BAUMAN, 2009, p.16).

Entretanto, nem sempre a cidade é um lugar de insegurança ou um espaço em que prevalecem obstáculos para a experiência afetiva individual ou coletiva. Ela pode ser o lugar para a construção de identidade, para o florescimento da afeição e da leveza na maneira de relacionar-se com uma cidade que preenche as expectativas da voz poética que se identifica ou, pelo menos, sente-se confortável nela. Por isso, nessa direção, a cidade é idealizada; ela possui as características que o eu poético almeja. Ela

é um espaço agradável, é o lugar da “realidade encontrada e amada”, conforme apontam estes versos de Andresen:

Na cidade da realidade encontrada e amada
Caminhei com a brisa pelas ruas
Havia muros brancos e janelas pintadas

As madressilvas floriam e brilhavam
Os limoeiros de folhas polidas
Caiu uma folha de nespereira sobre o tanque

E o tempo veio ao meu encontro confundindo
Os meus gestos e os teus nos seus
Eram mil e mil noites uma após outra surgindo
E o meu rosto flutuava entre a manhã e a tarde
[...]
(ANDRESEN, 2011, p.358).

O eu poético caminha pela cidade que idealizou e vai mesclando-se a ela que, por sua vez, é composta por elementos da arquitetura (ruas, muros brancos, janelas pintadas) somados a elementos da natureza (a brisa, madressilvas, limoeiro, nespereira).

Além disso, vale destacar que nesses versos de Andresen, a memória e a cidade complementam-se, proporcionando ao eu poético uma sensação de conforto, pois a cidade é apresentada como ambiente agradável e há a surpresa do encontro com o passado. Por impedir o esfacelamento do passado, tal como ocorre nesses versos de Andresen, a memória é um modo de resistência, como bem destaca Gomes (1994):

A memória apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnemônicos. ‘A cidade se vinga pela memória’: opõe-se à atrofia da experiência, substituída que fora pela vivência, as impressões que desaparecem de forma instantânea, sem se incorporarem à memória (GOMES, 1994, p.66).

Nesses versos de Andresen, a memória suscita lembrança no eu poético, o que está em oposição à dispersão que poderia tomar conta dele em sua atividade de flâneur na cidade. Além das lembranças para o eu poético, há também uma sobreposição de esferas temporais (mil e uma noites, manhã e tarde) e de imagens; e vem à tona a lembrança de uma pessoa cuja imagem mistura-se à da voz poética, como verificamos na terceira estrofe.

Nos versos finais, notamos que das ruas da cidade, do campo e do céu emergem sombras azuis, perfume e estrelas, elementos que são alegoria para mudanças que poderiam acontecer: “E as esquinas ergueram as suas sombras azuis/Ao longo de um silêncio de árabe/E do Abril”. Isso porque Abril, no hemisfério norte, é o mês da primavera (símbolo de transformações e renascimento) e o campo exala o perfume das suas plantas. Além disso, em 25 de abril de 1974, em Portugal, houve a Revolução dos Cravos, que depôs um regime ditatorial que perdurava desde 1933, dando início a um processo para instauração de um regime democrático. Sendo assim, nos versos citados que encerram o poema, o mês de abril também é alegoria para a mudança de regime político que viria a acontecer em Portugal após o 25 de Abril.

E além de lembranças, a cidade também é capaz de nortear a vida de uma pessoa, quando os laços entre ela e a cidade são bastante estreitos. Mesmo um pouco distante da cidade, a construção da sua arquitetura e sua importância para a voz poética dão-se pela evocação de seu nome. O ato de nomear, no poema “Lisboa”, de Andresen (2011), configura-se como a gênese da cidade que vai, gradativamente, revelando-se:

Digo:
 “Lisboa”
 Quando atravesso — vinda do sul — o rio
 E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
 Abre-se e ergue-se em sua extensão noturna
 Em seu longo luzir de azul e rio
 Em seu corpo amontoado de colinas —
 Vejo-a melhor porque a digo
 Tudo se mostra melhor porque digo
 [...]
 (ANDRESEN, 2011, p.667)

Os versos citados indicam que o fato de nomear torna os contornos da cidade de Lisboa um pouco mais nítidos para a voz poética, pois pela evocação de seu nome, a cidade mostra-se como se estivesse nascendo a partir do momento em que seu nome é proferido, tal como apontam os versos: “E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse/Abre-se e ergue-se em sua extensão noturna” (ANDRESEN, 2011, p.667). E a partir da nomeação, a cidade desvela-se e permite ao eu poético que a conheça um pouco melhor, conforme indicam os versos finais “Vejo-a melhor porque a digo/Tudo se mostra melhor porque digo (ANDRESEN, 2011, p.667).

A capacidade de nomear as coisas remete-nos ao texto bíblico, pois o poder de nomear foi dado ao primeiro homem, como indica o segundo capítulo do Livro do Gênesis: “O homem pôs nomes a todos os animais, a todas as aves dos céus, a todos os animais dos campos [...]” (Gn. 2, 20)³². O poder de nomear para os antigos hebreus denotava o reconhecimento de algo, ou melhor, a nomeação dava a verdadeira natureza de algo e era o fundamento da linguagem (BOSI, 1983, p.141).

Sobre a relação entre a linguagem e o ato de nomear à qual nos remete os versos de Andresen citados, vale destacar as considerações de Walter Benjamin (2013), ao estabelecer uma oposição entre a linguagem adâmica e a linguagem como simples meio de comunicação, denominada de linguagem burguesa e que “comunica alguma coisa a outros homens” (BENJAMIN, 2013, p.55). Por outro lado, a linguagem adâmica possui um caráter transcendental, era a linguagem paradisíaca e que não conhecia limites e havia identidade do nome com a coisa. Com a criação do mundo, Deus deu ao homem a capacidade de nomear, assim, com o ser humano há a continuação do ato criador, tal como assinala Benjamin (2013):

Deus criou as coisas e nelas a palavra criadora é o germen do nome que conhece, da mesma forma como Deus também, ao final, nomeava cada coisa após tê-la criado. Mas evidentemente essa nomeação constitui somente a expressão da identidade, em Deus, entre a palavra criadora e o nome que conhece, e não a solução antecipada para aquela tarefa que Deus atribui expressamente ao próprio homem: nomear as coisas. Recebendo a língua muda e sem nome das coisas e transpondo-as em sons, nos nomes, o homem solve essa tarefa (BENJAMIN, 2013, p.65).

Conforme essas considerações de Benjamin (2013), é possível verificar que quando o homem recebe de Deus a capacidade de nomear há a queda da linguagem divina na linguagem humana a qual, por sua vez, possui um caráter paradoxal, pois tem uma origem divina, mas distanciou-se desta, pois nomeia ou expressa algo sem contato pleno com a linguagem criadora, assim, a linguagem humana apresenta o limite de tentar nomear, dizer algo que não alcança com perfeição ou algo que não se dá totalmente à expressão.

E algo semelhante ocorre com a linguagem poética, visto que como propõe Benjamin (2013, p.71), como ela se funda não unicamente, mas pelo menos na

³² *Bíblia Sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. 137ª ed. São Paulo: Ave Maria, 2000.

linguagem de nomes do homem, a linguagem poética também não é capaz de criar uma identidade perfeita entre a coisa e seu nome, assim como não ocorre também a materialização da coisa quando é nomeada pela linguagem poética ou há um jogo de linguagem, com alegorias, por exemplo, que levam um nome, uma palavra para um universo de significação distante do usual, diante da linguagem instrumentalizada.

Diante disso, no que concerne aos versos de Andresen, citados, percebemos que existe esse fundamento da linguagem adâmica, já que o fato de pronunciar o nome da cidade de Lisboa tem como consequência a “materialização” (entender esse termo com a ressalva que mencionamos) da cidade, sua revelação para o eu poético em sua extensão, seu “luzir de azul” e seu “corpo amontoado de colinas”, a abertura e acolhimento à voz poética que regressa à cidade vinda do sul.

Porém, apesar da possibilidade de acolhida que a cidade oferta ao eu poético, a comunhão plena entre ele e a cidade não se realiza porque Lisboa não se deixa vislumbrar com total nitidez. A cidade mostra-se, mas pela tensão entre desnudamento e ocultação. Isso porque Lisboa tem um “luzir de azul e rio”, o “rebrilhar de coisa de teatro”, características que indicam uma ação reveladora de si própria, mas em oposição há uma “extensão noturna” e o “sorrir de intriga e máscara”, que denotam dissimulação. Além disso, ratificando a oscilação entre mostrar-se plenamente e deixar algumas lacunas, Lisboa mostra-se pelo seu “estar” /existir em contraste a uma falta, visto que seu nome é de “ser” e “não-ser”, conforme observamos nos versos:

Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
 Porque digo
 Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
 Com seus meandros de espanto insônia e lata
 E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
 Seu conivente sorrir de intriga e máscara
 Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
 Lisboa oscilando como uma grande barca
 Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
 Digo o nome da cidade
 — Digo para ver
 (ANDRESEN, 2011, p.667)

Além do jogo entre o explícito e o velado, nesses versos, Lisboa e por extensão Portugal constroem-se com base no lançar-se ao mar para ir além de seus limites

territoriais, o que nos remete à imagem de Portugal como península e, ao mesmo tempo, como Império edificado fora de seu território.

A esse respeito, Eduardo Lourenço (1999, p.94-95) observa que do século XII ao XV, Portugal esteve inserido em um contexto de lutas entre os estados peninsulares ou entre estes e o Islão, estando, assim, bem próximo da Europa, haja vista também suas alianças diplomáticas estabelecidas em virtude do casamento de algumas de suas princesas com príncipes de reinos como a Dinamarca. Entretanto, um pouco mais tarde, nos séculos XV-XVI, Portugal assume o papel de descobridor e colonizador em terras da África e América, o que altera seu estatuto de pequeno reino cristão peninsular. Portugal converte-se em Império devido à sua projeção para além-mar, mas também se vive como uma “ilha” dado o seu isolamento em relação à Europa naquele momento.

Lourenço (1999) refere-se a Portugal como um país com vocação para a deriva (termo que também associamos à trajetória de vida e escrita de Andresen no capítulo 1.2), para uma fuga sem fim, o que nos versos de Andresen citados, evidencia-se pela imagem de Lisboa oscilando, tal qual uma barca, e sendo construída por sua ausência por causa da projeção para o mar, o que assinala a propensão dos portugueses para a navegação e a construção de um Império, conforme os versos: “Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata/Lisboa oscilando como uma grande barca/Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência” (ANDRESEN, 2011, p.667).

Portanto, nesse poema de Andresen, o eu poético vai ao encontro da cidade que se mostra a partir de sua nomeação e, em seguida, pela alusão à sua história, dando a ver uma cidade desejada, a qual, segundo Gomes (1994, p.32), é “como a cidade dos sonhos que preenche, no sujeito, o desejo de uma cidade, o temor ou a constatação de sua perda”.

No caso dos versos de Andresen, Lisboa denota, para o eu poético, o desejo de possuir, de ver essa cidade, mas também há o temor de sua perda, pois vale lembrar que a voz poética (tal como os portugueses que se dedicaram às navegações, como mencionamos) estava regressando à cidade, logo a repetição de seu nome poderia ser uma forma de confirmar que a cidade ainda estava lá, sem alterações e apta a recebê-la.

Uma cidade, nos versos de Andresen, também pode se revelar “lógica e lírica” no que se refere à organização do espaço urbano, tal com verificamos em “Brasília”, poema inserido na obra *Geografia*, publicada em 1967 e, portanto, sete anos após a

inauguração da capital do Brasil que se deu em 21 de abril de 1960. Vejamos os versos iniciais desse poema:

Brasília
 Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras
 Lógica e lírica
 Grega e brasileira
 Ecumênica
 Propondo aos homens de todas as raças
 A essência universal das formas justas
 (ANDRESEN, 2011, p.516).

Nesses versos, Brasília é apresentada a partir de características que nortearam sua construção cujo planejamento, elaborado pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, iniciou-se em 1956. Brasília, na época em que foi construída, era considerada muito arrojada para aquele tempo, haja vista o fato de que foi fruto dos princípios estéticos modernos que se disseminaram, após a I Guerra Mundial, nas artes e na arquitetura.

Até o século XIX, é possível observar que algumas cidades não possuíam muita organização, havia muitas áreas insalubres, o espaço urbano era caótico. No século XX, com as proposições modernas de arquitetura, há o ímpeto de construir cidades que fossem meios de mudança da sociedade em contraposição ao tipo de cidade existente anteriormente e que foi considerado conservador, burguês e com muitas desigualdades. Isso significa que se buscou construir cidades novas, que mudassem a sociedade, conforme ocorre com a cidade de Brasília, apresentada nos versos de Andresen.

Brasília, nos versos da poeta portuguesa citados, é lógica e lírica, o que remete ao fato de ter sido meticulosamente planejada com a aplicação de conceitos lógicos e lírica por sua beleza arquitetônica que despontou no Planalto Central, conforme ratifica a segunda estrofe do poema: “Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem/ Nítida como Babilônia/ Esguia como um fuste de palmeira/Sobre a lisa página do planalto/A arquitetura escreveu a sua própria paisagem” (ANDRESEN, 2011, p.516).

Além de lógica e lírica, era uma cidade que deveria igualmente ser para todos, haja vista, nos versos da poeta, a referência a uma cidade que seria ecumênica e para homens de todas as raças. A ideia de uma cidade igualitária, para todos, também vem do verso “a essência universal das formas justas” que remete novamente à lógica, são

formas (arquitetura) justas, precisas e, nessa cidade, também deveria haver a primazia da justiça (pensando a cidade como centro político-administrativo do país). Assim, há a expectativa de que essa cidade seria acolhedora e os homens nela viveriam muito bem, teriam bem-estar e qualidade de vida.

Além disso, a cidade também é caracterizada como brasileira e grega, uma referência à beleza e perfeição da arquitetura desse povo na Antiguidade. A alusão à cultura grega também se dá nos últimos versos do poema, os quais mencionam Ártemis, deusa da natureza, em uma possível referência ao espaço de onde a cidade “nasceu”, mas também uma referência aos inúmeros parques que Brasília possui. Há também menção a Atenas — deusa da sabedoria, da civilização, das artes e da justiça — que, juntamente com os Candangos (nome dado aos trabalhadores que atuaram na construção de Brasília) ergueu uma cidade de cimento e vidro, ordenada (fruto da razão, é organizada, foi planejada) e clara (limpa, iluminada, com acesso da população a áreas verdes), conforme indicam os versos de Andresen:

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
 Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro
 Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro
 (ANDRESEN, 2011, p.516).

É possível afirmar que a imagem de Brasília presente nos versos de Andresen tem relação com a viagem que a poeta fez ao Brasil, em 1966, e com a visita que fez a essa cidade, sendo um encontro descrito por ela como algo cheio de encanto e beleza:

[...] gostei da arquitectura a que sou muito sensível. E tive a sorte de ir de automóvel, de maneira que vi a terra, a terra sozinha consigo própria... E a chegada a Brasília no meio da noite, a cidade cheia de luzes e vidro... E depois, talvez também porque só tenha visto o lado agradável de Brasília, por isso achei a cidade lindíssima. A Praça dos Três Poderes, os palácios, são uma coisa realmente, extraordinariamente bonita (ANDRESEN)³³.

33 Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1960/1960-2.html>>

Apesar do encanto, Andresen não deixa de destacar que ela pode ter visto apenas o lado agradável da cidade, como ela realmente parecia ser (ou prometia ser) na época de sua construção. Contudo, a promessa de uma cidade bela, acolhedora, igualitária, tal como indicam os versos de Andresen citados, é uma utopia, o que se vê mais tarde, na prática, quando há a falência dos ideais que se projetaram em Brasília, visto que a cidade apresenta problemas estruturais como outras cidades, mesmo tendo sido planejada em sua origem. Além disso, pode-se questionar se há limites para o planejamento de uma cidade, pois um espaço meticulosamente organizado dá margem para contestação se nele há lugar para o fluir natural da vida das pessoas ou se até mesmo a vida seguiria um curso limitado pelo espaço e, portanto, seria um pouco artificial.

A respeito do planejamento e construção arquitetônica do espaço urbano, Andresen comenta sobre a utopia das pessoas em relação às cidades e sobre a visão que ela teve de Brasília:

Bem, creio que haverá em toda a gente [o desejo de uma cidade traçada utopicamente]. 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)³⁴

Conforme observamos, Brasília revela-se, nos poemas de Andresen, como uma cidade que tange à perfeição e no poema “Lisboa”, mencionado anteriormente, a cidade vai revelando-se pouco a pouco à voz poética, o que ocorre de modo semelhante, nos versos a seguir, nos quais não a cidade, mas a natureza mostra-se gradualmente:

Vi as águas os cabos vi as ilhas
E o longo baloiçar dos coqueirais
Vi lagunas azuis como safiras
Rápidas aves furtivos animais
Vi prodígios espantos maravilhas

³⁴ Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1960/1960-2.html>>

Vi homens nus bailando nos areais
 E ouvi o fundo som das suas falas
 Que nenhum de nós entendeu mais
 Vi ferros e vi setas e vi lanças
 Ouro também à flor das ondas finas
 E o diverso fulgor de outros metais
 Vi pérolas e conchas e corais
 Desertos fontes trémulas campinas
 Vi o rosto de Eurydice das neblinas
 Vi o frescor das coisas naturais
 Só do Preste João não vi sinais

As ordens que levava não cumpri
 E assim contando tudo quanto vi
 Não sei se tudo errei ou descobri.
 (ANDRESEN, 2011, p.688).

Esse poema insere-se na obra *Navegações* que, como dissemos, tem como tema as navegações portuguesas e o olhar como modo de desvelamento do mundo. Nesses versos, a natureza é delineada por meio da apreensão que o olhar faz dela (observa-se que o verbo “ver” repete-se no início de vários versos), ocorrendo dessa forma, a descoberta e o conhecimento através da contemplação.

Nesses versos observamos a importância do ato de olhar para a revelação da natureza, contudo, há que se fazer uma ressalva mediante a diferenciação entre ver e olhar. Sérgio Cardoso (1988) assinala que a diferenciação entre esses dois verbos é importante, pois traduz o significado dos papéis do indivíduo e do mundo da produção do conhecimento, já que implicam maior ou menor responsabilidade e intervenção de uma pessoa no acontecimento da visão. O olhar indica uma atitude de captar uma paisagem fragmentada, permeada por um lusco-fusco de luz e sombras, uma paisagem que se mostra e esquiva-se à totalização, logo surge o impulso inquiridor do olhar que deseja aprofundar-se, escavar, interrogar e inspecionar, buscando construir sentidos, é um olhar que indaga para além do que é visto (CARDOSO, 1988, p.349).

Por outro lado, Cardoso (1988, p.348) indica que o ver dispõe de passividade, reserva. É um olho que desliza sobre o que está ao redor e registra, reflete e grava, concentrando-se na superfície. Assim, a partir da distinção entre ver e olhar, proposta por Cardoso (1988), verificamos que os versos de Andresen, citados, apresentam flashes da paisagem, da natureza, mas não há um aprofundamento, por isso associamos esses versos ao ato de ver, concebido nos termos de Cardoso (1988).

Nos versos de Andresen, a voz poética vê elementos da flora e da fauna, os quais são evocados por meio de uma enumeração que denota a tentativa do observador de captar o máximo do mundo ao seu redor, contudo, ele permanece na superfície desse mundo, contemplando águas, cabos, ilhas, “lagunas azuis como safiras”, “rápidas aves furtivos animais”, pérolas, conchas e corais, mas não estabelece nenhuma ligação afetiva com a natureza. O máximo que ocorre é a percepção da alteridade, uma vez que há a constatação da existência de um idioma incompreensível para os navegadores que aportavam naquele local, como indicam os versos: “Vi homens nus bailando nos areais/E ouvi o fundo som das suas falas/Que nenhum de nós entendeu mais” (ANDRESEN, 2011, p. 688).

O eu poético indica que viu o “frescor das coisas naturais”, porém não viu nenhum sinal de Preste João que é um lendário reino, um império cristão que as pessoas, ao longo dos tempos, acreditaram estar localizado na Ásia Central, em seguida, no Extremo Oriente e, posteriormente, na Índia. Além da impossibilidade de localizar o reino de Preste João, nesses versos há outra alusão à incerteza relacionada à navegação. Isso ocorre quando o eu poético afirma que não sabe se viu aquela localidade, descrita nos versos, ou se isso foi fruto do acaso, já que o verbo “errar” tem a conotação de vagar sem destino e também de cometer erro, um engano, conforme os versos que encerram o poema: “E assim contando tudo quanto vi/Não sei se tudo errei ou descobri” (ANDRESEN, 2011, p.688).

Se a natureza pode deslumbrar por sua beleza, por outro lado, ela ganha outros sentidos, quando é colocada em oposição à cidade. Segundo Raymond Williams (2011), “campo” e “cidade” são palavras muito poderosas, pois muito representam para as comunidades humanas. A intrínseca relação desses dois espaços é perceptível ao notarmos que, conforme destaca Williams (2011), em inglês, “country” pode significar tanto “país” quanto “campo”: “the country” pode ser toda a sociedade ou só a parte rural. Na história das comunidades humanas, é evidente a ligação entre a terra de onde, direta ou indiretamente, extraímos a subsistência e a cidade, a capital, a cidade grande, uma forma distinta de comunidade (WILLIAMS, 2011, p.11).

O contraste entre campo e cidade é apreendido e apresentado pela literatura de diferentes formas. Em tempos de guerra ou convulsão cívica, a paz da vida campestre já se opôs às perturbações geradas pela guerra, a guerra civil e o caos político da cidade (WILLIAMS, 2011, p.35). Outro aspecto que define a oposição campo e cidade é, de

um lado, a natureza e, de outro, a mundanidade, sendo que de acordo com a necessidade humana, a natureza é apenas observada ou torna-se fonte de cobiça. Os campos, bosques, plantações e animais são atraentes para o observador que se encanta com essa natureza, que também, nas estações propícias, atrai para o exercício de atividades nas minas, pedreiras, oficinas e fábricas (WILLIAMS, 2011, p.81).

Nos séculos XVI e XVII as bases da sociedade ainda eram a propriedade da terra e a produção rural a ela associadas, logo as cidades estavam funcionalmente submetidas a essa ordem dominante (WILLIAMS, 2011, p.84). Contudo, no século XVIII, houve uma mudança nessa relação em virtude da Revolução Industrial e também do rápido processo de expansão e transformação das cidades e, no século XIX, a cidade foi uma criação do capitalismo industrial, mas também foi, nos séculos XIX e XX, lugar de mobilidade e isolamento (WILLIAMS, 2011), tal como observamos em “Cidade”, de Andresen:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,
 Montanhas sem nome e planícies mais vastas
 Que o mais vasto desejo,
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo
 Os muros e as paredes, e não vejo
 Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.
 (ANDRESEN, 2011, p.26)

Nesses versos notamos a aversão do eu poético em relação à cidade. Há repulsa ao vaivém incessante da cidade, o que remete à rua das multidões do século XIX, conforme é possível verificar nos versos de Baudelaire em “A uma passante”. A rua, nesses versos de Andresen, remete àquela rua típica do início da modernidade, em que havia diferenças e se gestava o progresso, mas se esvaziou desse papel e passou a representar o oposto: a desordem, a sujeira e o perigo (KUSTER, PECHMAN, 2014, p.73-74).

A voz poética recusa o ritmo frenético da cidade e a vida nela “inutilmente gasta”, pois a cidade a aprisiona com seus muros e paredes de concreto que impedem o contato com a amplitude do campo, com a natureza e suas montanhas, planícies, mar e as fases da lua. Assim, de espaço onde se movimenta a multidão, a cidade passa a lugar

que aprisiona e oprime o eu poético, aproximando-se da cidade contemporânea caracterizada pela “arquitetura do medo”:

Projetar e construir casas não vistosas é uma tendência cada vez mais difundida na arquitetura urbana governada pelo medo. [...] A arquitetura do medo e da intimidação espalha-se pelos espaços públicos das cidades, transformando-a sem cessar — embora furtivamente — em áreas extremamente vigiadas, dia e noite (BAUMAN, 2009, p.63).

Na sequência, nos versos finais do poema, acentua-se ainda mais a oposição entre cidade e natureza, visto que a cidade é como um carrasco que tortura a voz poética, encerrando sua vida no cativeiro urbano, impedindo a plenitude do eu poético cuja alma seria destinada à comunhão com a natureza: “Saber que tomas em ti minha vida/ E que arrastas pela sombra das paredes/ A minha alma que fora prometida/ Às ondas brancas e às florestas verdes” (ANDRESEN, 2011, p. 26).

A cidade, no século XX, possui uma aglomeração excessiva que é fonte de perigos sociais: “desde a perda dos sentimentos humanos comuns até o acúmulo de uma força poderosa, irracional e explosiva” (WILLIAMS, 2011, p.357). Assim, se na cidade há perda de experiências e sentimentos partilhados pela comunidade devido à solidariedade que é substituída pela competição e individualismo, uma alternativa aos seres humanos é buscar o retorno à natureza.

A cidade aparece na literatura, de modo recorrente, sendo um lugar inóspito e opressor, por isso, a poesia da modernidade voltou à natureza muitas vezes em resposta à invasão urbana e industrial no campo. A poesia com temas voltados à natureza, no Romantismo, foi também uma reação à Revolução Industrial e aos pensamentos consoantes a ela, de modo que os poetas românticos buscaram a harmonia entre o homem e a natureza que, na poesia romântica, era local de refúgio ou ressonância do estado de espírito do eu poético (HAMBURGUER, 2007, p.375/ p.379).

A natureza pode ser buscada como uma ordem natural em alternativa ao caos do mundo urbano, por isso a natureza, nas obras literárias, muitas vezes é refúgio, conforto, lugar de contemplação e de busca por si mesmo. Segundo Hamburguer (2007, p.391), a concentração nas particularidades da natureza que são expressas por uma estrutura cosmológica, metafísica ou simbólica, é o que distingue a poesia da natureza do século XX.

Nesse sentido, alguns poemas de Andresen apresentam a natureza com destaque para o mar, haja vista sua importância para a voz poética, conforme indica “Mar sonoro”: “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim,/A tua beleza aumenta quando estamos sós/E tão fundo intimamente a tua voz/Segue o mais secreto bailar do meu sonho,/Que momentos há em que eu suponho/ Seres um milagre criado só para mim” (ANDRESEN, 2011, p.80). Nesses versos, o mar acompanha o bailar dos sonhos do eu poético, estando em sintonia com o mais secreto de seu íntimo. Assim, dessa sintonia depreende-se que a amplitude do mar, apresentada nos versos iniciais, remete à transcendência humana, logo a menção ao mar ganha dimensão metafísica, uma vez que ele impulsiona o eu lírico à contemplação de si mesmo. Além disso, ao destacar o mar em seus versos, Andresen filia-se a uma linhagem de escritores cujas obras remetem a momentos em que o mar foi importante na cultura portuguesa, como em *Os Lusíadas*, célebre epopeia de Camões.

Da oposição entre a cidade e a natureza resulta a dicotomia sedentário e nômade. O sedentarismo vincula-se à natureza e em torno dele desenvolveu-se uma estrutura de valores: “uma identificação com as pessoas com quem nos criamos; um apego ao lugar, à paisagem, onde começamos a vida e aprendemos a ver” (WILLIAMS, 2011, p.144).

A esse respeito, o apego à paisagem de um determinado lugar e, mais especificamente ao mar, está presente nos versos de Andresen que exprimem a estreita relação entre a voz poética e o mar: “Mar,/Metade da minha alma é feita de maresia” (ANDRESEN, 2011, p.16) e “De todos os cantos do mundo/ Amo com um amor mais forte e mais profundo/ Aquela praia extasiada e nua,/Onde me uni ao mar, ao vento e à lua” (ANDRESEN, 2011, p.17). O mar é algo essencial ao eu poético a ponto de ser um elemento vital para si, por isso ele assinala “Arranco o mar do mar e ponho-o em mim/ E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas” (ANDRESEN, 2011, p.176).

Assim, a partir da observação desses versos citados, notamos que na poesia de Andresen, a natureza cuja presença se dá pela evocação do mar, é um princípio de criação, tal como o define Williams (2011, p.214): “a natureza como princípio de criação, do qual a mente criadora faz parte, e com o qual podemos aprender as verdades de nossa própria natureza, harmonizadas com as da natureza exterior”.

Sendo assim, mais que refúgio, a natureza é também um lugar em que se pode buscar conhecer a si mesmo e o lugar de retorno à pureza, conforme indicam estes versos: “Evadir-me, esquecer-me, regressar/ À frescura das coisas vegetais,/Ao verde

flutuante dos pinhais/Percorridos de seivas virginais/E ao grande vento límpido do mar” (ANDRESEN, 2011, p.124).

A respeito do encontro com a natureza e da busca de conhecimento de si mesmo, em alguns versos de Hilda Hilst, a voz poética solicita algumas dálias a Deus como um presente, se merecê-las: “Se possível se fizer o merecê-las/Peço-te dálias, senhor, altas e austeras/Como convém a mim vivendo em estupor” (HILST, 2002, p.63). Em seguida, são apresentadas as características das dálias tão desejadas pelo eu poético:

Mas peço-te dálias. De frêmito contínuo
Calcinadas de vento, como convém a mim.
Aturdida de amor e pensamento.
Verás. É dádiva melhor. E se possível
Uma de rubro cerne. De parca simetria.
Vendo-a, verei a mim mesma cada dia.
(HILST, 2002, p.63)

Nesses versos, o eu poético reconhece que receber as dálias que tanto deseja seria uma grande dádiva, pois a contemplação dessa flor lhe possibilitará conhecer a si mesmo. Isso seria possível, porque assim como as dálias, conforme indicam os versos citados, o eu poético tem “parca simetria”, o que pode ser entendido como uma escassez de simetria psicológica e emocional, devido às infinitas nuances do comportamento humano. Além disso, ao observar as dálias, o eu poético também pode adquirir, pouco a pouco, não só o conhecimento de suas nuances psicológicas, mas também, um pouco de compreensão acerca da efemeridade da vida, condição partilhada pelos seres vivos, seja uma flor ou o ser humano.

Assim como observamos anteriormente nos versos de Andresen, em Hilst também há o desejo de regresso à natureza. O eu poético quer transformar-se, ser o que for necessário (“E tudo mais serei”), assemelhar-se a um elemento da natureza ou a um símbolo de mutação, como é o moinho (por exemplo, transforma grãos em farinha), para que seja leve o seu caminho, para que tranquila seja sua existência e possa permanecer junto ao amado, conforme indicam os versos: “Nave/Ave/Moinho/E tudo mais serei/Para que seja leve/Meu passo/ Em vosso/ Caminho” (HILST, 2002, p.175).

Em Andresen verificamos que o mar é fonte de conforto e elemento vital para a voz poética; por outro lado, em Hilda Hilst, a ausência do mar gera angústia:

Nada mais tenho
na memória

rosa dos ventos
transitória
onde estarás
depois de todo
o meu tormento...
[...]
Rosa dos ventos
eu te imagino
viagem, navio.
Mas o que há
É o sofrimento
de ver o rio
o rio, o rio
(pobre de mim)
e nunca o mar...
(HILST, 2003, p.109-110)

Nesses versos, apesar do desgaste de sua memória, o eu poético busca a rosa dos ventos, indicativa dos pontos cardeais e símbolo de seu desejo frustrado de lançar-se ao mar, a uma viagem que possivelmente acabaria com sua angústia, ou pelo menos a atenuaria. Entretanto, o que há para a voz poética é apenas um limite, a possibilidade de ver o rio em contraste com o desejo de ver o mar, ou seja, o recolhimento a um limite está em contraste com a deriva.

A natureza, além de fonte para aplacar a angústia, desejo que fica latente para o eu poético dos versos citados, é também a interlocutora da voz poética que, em outros versos, questiona-se sobre sua existência. Perturbada entre a certeza (claridade) e a dúvida (opacidade), ela indaga-se sobre o que ser e não-ser, visto que até o mundo ao seu redor está confuso, tanto que os que a veem também não a reconhecem, nem sabem de si mesmos:

Não haverá um equívoco em tudo isso?
O que será em verdade transparência
Se a matéria que vê, é opacidade?
Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.
Terra e claridade se confundem
E o que me vê
Não sabe de si mesmo a sua imagem.

E me sabendo quilha castigada de partidas
Não quis meu canto em leveza e brando
Mas para o vosso ouvido o verso breve
Persistirá cantando.
Leve, é o que diz a boca diminuta e douta.
(HILST, 2002, p.45)

Embora haja um atordoamento expresso pelas indagações de caráter existencial e pela indistinção do mundo que o cerca, o eu poético não abdica de seu canto. Porém, por ser como a quilha de um barco que traz em si as marcas dolorosas resultantes do ir e vir, a voz poética não consegue compor um “canto em leveza e brande”, mas para seu/sua interlocutor(a), sempre haverá um verso breve, leve e cheio de sabedoria.

Na sequência, o eu poético retoma os questionamentos sobre a existência, quando quer saber se haverá leveza no caminho que trilhará: “Serão leves as límpidas paredes/Onde descansareis vosso caminho?” (HILST, 2002, p.45). E a voz poética descobre que a leveza tão desejada virá da terra, a interlocutora que a procura: “Terra, tua leveza em minha mão/Um aroma te suspende e vens a mim/Numas manhãs à procura de águas./E ainda revestida de vaidades, te sei” (HILST, 2002, p.45).

Nesse encontro em que a terra busca pelo ser humano, há um indício de que ela, e por extensão a natureza, concilia-se com o homem, é uma parte dele, ou pelo menos é uma parte da existência para a qual as pessoas deveriam atentar-se. Por fim, após o encontro com a natureza, a voz poética parece ter encontrado as respostas pelas quais buscava, mas não as revela, deixando-as envoltas na penumbra: “Eu mesma sendo argila escolhida/Revesti de sombra a minha verdade” (HILST, 2002, p.45).

Conforme ressaltamos, a natureza esteve presente na literatura de diferentes formas ao longo dos tempos. Segundo Williams (2011, p.407), a literatura pode expor sentimentos a respeito da terra e da vegetação natural a fim de tecer uma descrição da paisagem ou elaborar uma “imagística dos relacionamentos humanos, especialmente do amor e do desejo”, tal como ocorreu, por exemplo, no Trovadorismo e Romantismo.

Nessa direção, os versos de Hilst, a seguir, apresentam a natureza entremeada à dor da voz poética por uma decepção amorosa:

Guardo-vos manhãs de terracota e azul
Quando o meu peito tingido de vermelho
Vivia a dissolvência da paixão.
O capim calcinado das queimadas
Tinha o cheiro da vida, e os atalhos
Estreitos tinham tudo a ver com o desmedido
(HILST, 2004, p.49)

A natureza, nesses versos, ajuda a reforçar o estado de espírito do eu poético que se lembra de como estavam as manhãs quando sofria com a dissolução de uma paixão.

Além disso, o capim cheio de vida, mas reduzido a cinzas, ressalta o sentimento do eu poético: uma paixão que se esgotou.

E diante da tristeza pela “dissolvência da paixão”, a voz poética desejou acabar com seus versos, possivelmente porque a tristeza a consumia e já não via sentido na sua escrita, como indicam os versos: “E as águas do universo se faziam parcas/ Para afogar meu verso” (HILST, 2004, p.49). Entretanto, nos versos finais desse poema notamos que a dor pelo findar de uma paixão é fruto de uma lembrança, uma vez que no presente aquelas manhãs de terracota e azul são irrealis para o eu poético, tão irrealis quanto seria tentar, quase por mágica, fazer nascer flores e frutos de pedras preciosas: “Guardo-vos, Iluminadas/ Recedentes manhãs tão irrealis no hoje/ Como fazer nascer girassóis do topázio/ E dos rubis, romãs” (HILST, 2004, p.49).

No Romantismo, século XIX, a natureza era o cenário para as histórias, metáfora para tratar dos relacionamentos humanos, indicativa do estado de espírito do “eu”, sendo um prolongamento de suas sensações ou o conforto para sua angústia e melancolia. Além da natureza no Romantismo, se retrocedemos mais um pouco no tempo, na Idade Média, nas cantigas de amigo do Trovadorismo, produzidas no período do século XII ao século XIV, verificamos que a natureza era o ambiente propício para o encontro dos amantes, referências com as quais a poesia de Hilda Hilst dialoga, conforme veremos a seguir.

A respeito da interlocução de Hilda Hilst com a tradição poética, Alcir Pécora destaca que a poeta é assombrada por uma questão que já havia perturbado a geração de 45 do Modernismo brasileiro: “as possibilidades de retomar uma dicção elevada para a poesia brasileira, batida tanto pela informalidade do primeiro modernismo, quanto pelo núcleo duro do segundo, em que Drummond é decisivo [...]” (PÉCORA, 2002, p.7-8).

Assim, segundo Pécora (2002, p.8), uma das estratégias desenvolvidas pela poesia de Hilst é adotar uma espécie de “cantar à antiga”, uma vez que a persona lírica torna-se a amiga medieval ou a pastora quinhentista, “edificando cenários longinquamente amenos, visões mentais da tradição, que, entretanto ecoam dissonantes” (PÉCORA, 2002, p.8).

As cantigas de amigo têm suas raízes nas tradições da Península Ibérica, ou seja, nas suas festas rurais e populares com música e dança. Esses textos apresentam uma ambientação rural e uma voz feminina que lamenta a partida do amado e aguarda seu

retorno. Além disso, nessas cantigas é recorrente que o ambiente em que ocorre o encontro dos amantes seja associado à natureza (campo, árvores, fonte).

O diálogo de Hilda Hilst com a poesia trovadoresca ocorre por meio de um processo em que o eu poético assume a modulação de uma voz feminina, tal como nas cantigas de amigo, mas a reinvenção nesse diálogo reside no fato de que a palavra “senhor”, um termo feminino em português arcaico e que designava a mulher amada nas cantigas de amor, nos versos de Hilst nomeia um homem (BARCELLOS, 1994, p.151-152)³⁵. Esse aspecto é verificado nos versos a seguir, nos quais também há a afirmação do acúmulo das funções de vate e trovador para uma mulher:

Dizem-me:
 Por vos querer
 Perco-me a mim
 E logo vos perderei
 [...]

Dizeres
 De toda gente
 A mim bem pouco
 Me importa.

Hei de querer-vos
 Tão clara
 Com tais enlevos

Que se um dia
 Vos lembrardes
 De mim

Há de ser nos trevos.
 É tanta sorte
 Senhor
 Encontrardes
 A um só tempo

Mulher
 Vate
 Trovador.
 (HILST, 2002, p.177-178)

³⁵ Para mais informações do diálogo de Hilda Hilst com a poesia trovadoresca ver: BARCELLOS, José Carlos. A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea. In: *Máthesis* – Revista do Departamento da Universidade Católica Portuguesa. Viseu: Centro regional de Viseu/ Universidade Católica Portuguesa, n.3, 1994, p.151-165. E também: DELGADO SOBRINHO, Arnaldo. *Um amor que se anuncia pelas ribas da cantiga: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado (Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

Nesses versos de Hilst há uma interlocução entre uma voz de dicção masculina e outra feminina. Nos quinze primeiros versos citados, o eu poético, com dicção de uma voz masculina, apresenta seu amor extremo pela amada e diz não se importar muito com o julgamento das pessoas em relação a isso. A partir da quinta estrofe citada, a voz poética assume a dicção de uma voz feminina que declara a seu interlocutor, um homem, seu amado, a sorte que ele teve por encontrar uma pessoa que seja mulher, vate, isto é, um profeta, um vidente, e trovador, designação dada aos poetas no final da Idade Média.

Em relação à voz com dicção feminina, nas cantigas de amigo, os poetas simulam a autoria da mulher, mas essa característica não é exclusiva da poesia galego-portuguesa. Segundo Natália Correia (1978, p.43), em 1948, foram descobertos em território espanhol textos chamados carjas que são “uma primitiva poesia feminina de extracção românica que se insere no lirismo árabe-andaluz” e que, assim como as cantigas amigo galego-portuguesas, conforme assinala Correia (1978), teriam origem em substrato lírico da Europa ocidental associado a um núcleo sagrado em que cabe à mulher uma importante função sacerdotal e em ritos afrodisíacos ligados ao culto maternal da fertilidade.

Em seu diálogo com as cantigas de amigo, a poesia de Hilda Hilst também conserva a presença da natureza como ambiente propício para o encontro dos amantes, conforme observamos nestes versos:

Que seja nossa um dia
A casa que eu, senhor,
Imaginei
Pra viver convosco
Em alegria.

Que tenha uma varanda
E uma roseira
E por perto
Uma fonte esquecida
Na clareira.

Que à noite se adivinhe
A graça de um ruído.
Porquanto o que se vê
Tolhe a imaginação
E perturba o sentido.

[...]
(HILST, 2002, p.193)

Nesses versos, novamente a palavra senhor refere-se ao amado da voz poética (com modulação de uma voz feminina) a qual imagina e deseja uma casa para viver junto dele em plena alegria. Nessa casa deve haver uma varanda com roseiras e uma fonte esquecida perto de uma clareira. Assim, destaca-se nesses versos de Hilst a alusão à fonte, lugar de encontro dos amantes na cantiga de amigo do período medieval, ratificando o diálogo de Hilst com a tradição da lírica trovadoresca. O diálogo da poeta brasileira dá-se através da retomada de um tópico da tradição lírica galego-portuguesa que remete ao erotismo, como aponta Correia (1978):

Se aceitarmos, como legitimamente nos autoriza o extracto matriarcal dos velhos ritos que neles pontificou, o hierofantismo feminino radicado no culto da fecundidade, torna-se explicável o elemento erótico que se entrelaça nos temas sagrados do banho, da fonte e de árvores [...] (CORREIA, 1978, p.42).

Nas cantigas de amigo galego-portuguesas, havia a alegoria do cervo revolvendo a água da fonte, indicando a existência de uma relação física dos amantes na fonte (CORREIA, 1975, p.44-45). Nos versos de Hilst, citados, espera-se que a fonte esteja perto de uma clareira, uma mata ou bosque, onde há sugestão para o possível encontro dos amantes, uma vez que a voz poética diz que deseja que, à noite, haja um ruído. Portanto, na cantiga de amigo medieval e na sua retomada feita por Hilst a concepção de amor existente não é a da sublimação de um sentimento que transcende a carne, como seria nas cantigas de amor, mas um amor com dimensão humana e que é amparado pela natureza (CORREIA, 1978, p.45).

E nos versos finais desse poema de Hilst, citado, reforça-se a presença de um ambiente bucólico para o encontro dos amantes e ratifica-se a figura feminina como produtora de versos: “Que haja luz nas manhãs/ E rosa nos ocasos./E alguns versos de amor/De uma mulher tranquila// E ao vosso lado” (HILST, 2002, p.193).

Por outro lado, em outro poema, Hilst distancia-se a tradição galego-portuguesa das cantigas de amigo, quando a voz poética com dicção feminina exprime não o amor, mas um intenso ódio em relação ao ser que era amado, assim, o desejo do encontro amoroso, que era insinuado nas cantigas, está ausente e alguns elementos da natureza não protegem o amor, pelo contrário, reforçam o ódio do eu poético:

Quem é que ousa cantar, senhor,
Um ódio dito formoso?

Que raro fosso há de ser
O escuro melodioso

Esse tão meu, de sementes
De verdes dentro de um poço?
(HILST, 2002, p.71)

Nesses versos, o ódio da voz poético exprime-se com as imagens de um buraco escuro e sementes verdes são alegorias para o sentimento dilacerado e colérico da voz poética. Além disso, verificamos que o fato de fazer versos para exprimir ódio e não amor é considerado uma ousadia, uma novidade, conforme exprimem os versos finais desse poema que ainda indicam que quem trova (lembrando que trovar significa fazer versos e também significa amar) tornou-se demente, possivelmente enlouquecida pelo ódio: “Que largueza incongruente/Nos versos, sem parecer// Que quem trova/Se fez demente./Que altas novas/Este cantar de mulher:// Um ódio de esclarecer/ Desejo que não se mostra//Um ódio-fêmea, senhor, [...]” (HILST, 2002, p.71).

Nesse percurso, analisamos comparativamente a poesia de Hilda Hilst e Sophia de Melo Breyner Andresen, tendo como fio condutor de nossa investigação a cidade e a natureza na modernidade. Verificamos que a cidade relaciona-se, nos versos de Andresen, ao caos, à fragmentação, desorientação e repulsa ao eu poético no espaço urbano, por isso, nesses momentos, as imagens da cidade e o que é apresentado sobre ela, nos versos de Andresen, aproxima sua poesia da crise na modernidade em seu viés de “tom desiludido” (SISCAR, 2009). Isso porque a cidade, em alguns versos de Andresen, não oferece referenciais ao homem, sendo aquela que oprime e aprisiona.

Nesse sentido, em relação à cidade, nos versos de Andresen, verificamos que há a cidade labiríntica na qual o ser humano sente-se perdido, desorientado e sem amparo diante dos outros e de um mundo hostil. Outra forma de apreensão da cidade que notamos nos versos de Andresen refere-se à cidade babilônica, na qual há o caos, a fragmentação e uma grandiosidade que assusta ou aniquila o ser humano.

Por outro lado, há ainda na poesia de Andresen a cidade que acolhe e é fonte de conforto para a voz poética, é catalisadora de lembranças e é espaço para descobertas e espanto (haja vista a presença do Oriente nas poesias de Hilst e Andresen). Há ainda em Andresen a cidade-pólis que é o lugar de constante comunicação e exercício da política

do cotidiano, pois todos são chamados a participar, todos têm responsabilidades, direitos e deveres para o bom convívio nesse espaço.

Assim, a cidade que analisamos nos versos de Andresen se aproxima da crise na modernidade com tom de entusiasmo renovador (SISCAR, 2009), pois se pode dizer que, as referências a uma cidade harmônica na modernidade, são uma tentativa de reatar ou reavivar a ideia de *pólis* e do bom convívio das pessoas nesse espaço.

Nessa direção, remete-se ao imaginário acerca da cidade que é evocado quando se pensa nos momentos iniciais da constituição desses primeiros espaços urbanos. Sendo assim, tradição e ruptura, crise como entusiasmo renovador e como desilusão (SISCAR, 2009) caracterizam a cidade analisada nos versos de Andresen. Vale ressaltar que não encontramos referências ao espaço urbano na poética de Hilda Hilst, mas verificamos que, em sua obra, há uma busca pela natureza, o que reforça a ideia de reclusão, de recolhimento, permeando sua poética, conforme indicamos no capítulo 1.2.

A natureza é buscada como alternativa ao caos urbano. Ela se faz presente, nos versos de Andresen, por meio de referências ao mar, fonte de conforto e elemento vital para o eu poético. E um ponto comum entre as poéticas de Hilst e Andresen é o fato de que a natureza leva a voz poética à introspecção e à busca de conhecimento sobre si mesma. E em direção inversa, conforme observamos na poesia de Hilst, a natureza é que busca o ser humano para que ele lembre-se de que eles integram um todo e que um é parte do outro, a natureza é parte dos seres humanos e vice-versa.

Além disso, na poesia de Hilda Hilst, a natureza também aparece quando a poeta dialoga com a tradição lírica trovadoresca e compõe cantigas de amigo que conservam traços da tradição, mas, por outro lado, afastam-se bastante desse tipo de composição poética em seus moldes tradicionais da Península Ibérica quando, por exemplo, o termo “senhor”, que designava a mulher amada nas cantigas de amor, é utilizado para referir-se a um homem. Sendo assim, verificamos que a poesia de Hilst insere-se no panorama da crise na modernidade, pois é tradição e ruptura simultaneamente, um paradoxo indissolúvel, tal como é a cidade que analisamos na poesia de Andresen.

2.2 Incursão do homem nas espirais do tempo

A experiência do homem com o tempo domina grande parte de seu modo de agir e pensar, tanto que ele já foi investigado por historiadores, filósofos, psicólogos e sociólogos. Essa preocupação também se reflete na literatura desde o “era uma vez” (um índice de indeterminação temporal), passando por histórias bem situadas no tempo chegando àquelas que congregam vários tempos ou embaralham a percepção temporal. Além disso, o tempo relaciona-se ao mundo interior das impressões, emoções e ideias, esferas para as quais um espaço físico não pode ser delimitado (MEYERHOFF, 1976, p.1).

O tempo é um quadro de referência utilizado pela humanidade para, em meio a uma sequência ininterrupta de mudanças, erigir limites reconhecidos por sua comunidade ou ele também é utilizado para comparar uma fase de um fluxo de acontecimentos a outra fase no plano físico, biológico, social ou pessoal (ELIAS, 1998, p.60). Sendo assim, o tempo assume um lugar primordial na vida humana, visto que age sobre ela e modifica o ser humano nos seus aspectos físicos ou psicológicos, conforme ressalta Hans Meyerhoff (1976):

O que somos, nós o somos apenas no tempo e através dele; mas somos também constantemente modificados no tempo e pelo tempo. O tempo nos faz e nos desfaz tanto no sentido físico da mudança da estrutura celular do corpo — completamente renovada, afirma-se, a cada período de anos — e no sentido psicológico de um fluxo de consciência constantemente mutável (MEYERHOFF, 1976, p.27).

A experiência que os seres humanos têm do tempo modificou-se ao longo do passado e continua a mudar. A percepção humana do tempo não é uma condição inata, ela depende da existência de um conjunto de saberes que evoluem a mensuração das sequências temporais e a regularidade que elas representam. No passado, os nossos ancestrais distantes não possuíam as mesmas condições que nós para a identificação e mensuração do tempo. Para isso, eles baseavam-se nos movimentos do Sol, da Lua e das estrelas, porém, nem sempre conseguiam atribuir sentido a um fato e não detinham o mesmo conceito de tempo que nós, já que estavam diante de uma multiplicidade de acontecimentos individuais, muitas vezes desprovidos de ligações claras entre si ou com relações instáveis (ELIAS, 1998, p.35).

Além disso, conforme afirma Nobert Elias (1998), as unidades de tempo como dia, mês e ano são adequadas ao nosso calendário, mas isso nem sempre ocorreu no passado:

Na verdade, a experiência do tempo como um fluxo uniforme e contínuo só se tornou possível através do desenvolvimento social da medição do tempo, pelo estabelecimento progressivo de uma grade relativamente integrada de reguladores temporais, como os relógios de movimento contínuo, a sucessão contínua dos calendários anuais [...]. Quando faltam esses instrumentos, essa experiência do tempo também fica ausente (ELIAS, 1998, p.36).

Pode ficar ausente a mensuração do tempo, mas sua ação é irrefreável. Sem instrumentos para a medição, a percepção temporal fica turva, porém, embora esses equipamentos de medição sejam úteis, vale ressaltar que não se deve deixar aprisionar por eles. Um exemplo disso é o fato de que não é raro encontrar pessoas que acreditam que o tempo prossegue sem cessar e que o modo de sua medição pelo relógio ou calendário seria absoluto, assim, qualquer alteração nesse sistema, para essas pessoas, provocaria uma grande desgraça ou seria uma interferência extremamente prejudicial. Como exemplo disso, Gerald James Whitrow (1993, p.15) relata que, em 1952, o governo britânico decidiu alterar o calendário para que ele coincidisse com o que havia sido adotado previamente pela maioria dos países da Europa Ocidental.

Assim, o governo declarou que o dia seguinte a dois de setembro deveria ser registrado como quatorze de setembro e com essa alteração muitas pessoas pensaram que suas vidas estavam sendo encurtadas e muitos trabalhadores mobilizaram-se para reivindicar seus direitos, porque acreditaram que estavam perdendo o pagamento referente a onze dias de trabalho. Várias pessoas foram mortas em decorrência desse motim ocorrido em Bristol, na época a segunda maior cidade da Inglaterra.

Esse caso ocorrido em 1952, na Inglaterra, torna evidente que para muitas pessoas existiu e ainda existe a dificuldade de perceber que a medição e a marcação do tempo resultam de uma convenção, logo o tempo não é absoluto em si mesmo. O horário que as pessoas seguem na vida civil é baseado na rotação da Terra, que determina a duração de um dia, e a duração de um ano é estabelecida pela rotação da Terra ao redor do Sol. A divisão do dia em horas, minutos e segundos é uma convenção, assim como a determinação de que um dia comece na aurora ou pôr do sol é uma convenção social (WHITROW, 1993, p.16).

Embora exista o tempo medido e marcado por relógios e calendários de acordo com uma convenção que orienta e uniformiza a delimitação das horas nas sociedades ao redor do mundo, a experiência do homem com o tempo, pelo contrário, é bastante particular e envolve uma consciência ou sensação de duração que interfere na percepção do tempo em virtude da atenção dispensada a atividades realizadas. Sendo assim, se algo desperta interesse, o tempo parece curto; se o foco de atenção recai sobre o tempo, sobre sua duração, mais longo ele parecerá (WHITROW, 1993, p.16-17).

A capacidade de distinguir diferentes dimensões do tempo (passado, presente e futuro) é uma faculdade mental capaz de diferenciar os seres humanos de outras criaturas vivas tanto que, segundo Whitrow (1993), os povos mais primitivos já adotavam alguma forma de registrar e marcar o tempo, seja pelas fases da natureza percebidas pela variação do clima e da vegetação ou por fenômenos celestes notados por observações astronômicas, tal como a contagem de dias em auroras adotada pelos egípcios, ao passo que os babilônios, judeus e muçulmanos escolheram o pôr do sol, enquanto os romanos optaram pela meia noite.

A computação do tempo esteve presente em diversas sociedades ao longo da história, entretanto, o homem da sociedade contemporânea é o que adquiriu cada vez mais consciência do tempo e preocupa-se com a marcação das horas desde que acorda e, até o anoitecer, consulta o relógio em paralelo às atividades que realiza no seu dia. E há ainda, conforme destaca Whitrow (1993, p.31), a tendência, por exemplo, de comer não quando se tem fome, mas quando o relógio determina que esteja na hora, sendo isso um indício da soberania do tempo na vida humana, pois ainda que existam diferenças entre o tempo individual da experiência pessoal, prevalece o tempo da ordem objetiva, apontada pelo relógio ou calendário.

A relação do homem com o tempo teve diversas nuances e particularidades na história, pois muitas foram as maneiras de medi-lo e de lidar com ele em uma perspectiva positiva ou negativa, conforme veremos adiante. A definição dos conceitos de presente, passado e futuro depende do contexto de uma geração em um determinado momento e também são mutáveis, pois correspondem a mudanças e à experiência de uma pessoa ou de um grupo no fluxo dos acontecimentos. Além disso, o conceito do que é passado, presente ou futuro modifica-se, visto que as próprias pessoas também se transformam continuamente (ELIAS, 1998, p.63/p.65).

Nesse sentido, acreditamos que seja um eixo fundamental deste trabalho a investigação da relação do sujeito com seu tempo, como elemento indicador de como ocorre sua inserção em sua época, relacionando-se à crise na modernidade e aos paradoxos desse período, tais como tensão e harmonia no que concerne ao tempo, conforme veremos adiante.

Por isso, neste capítulo investigaremos as percepções de tempo presentes na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen com o objetivo de analisar como as noções temporais presentes em seus textos expressam a crise na modernidade. Nessa análise, examinaremos o tempo exterior e o tempo interior, o tempo privado e público, o tempo em uma dimensão objetiva e em uma dimensão metafísica.

Além disso, analisaremos na poesia das autoras um “tempo dividido”, conforme o nomeia Andresen, e que consiste em um tempo de ameaça, ódio, fragmentação, insegurança e obscuridade. Em contrapartida ao “tempo dividido”, examinaremos, nos versos das poetisas, o “tempo absoluto” o qual, conforme verificamos a partir de Andresen, é um tempo puro, sem limites, de esperança e da procura da unidade. Também examinaremos, na obra poética de Andresen e Hilst, a existência do tempo histórico, uma vez que seus versos dialogam com fatos e acontecimentos atrelados a um momento histórico como é o caso, por exemplo, da Revolução de 25 de Abril na poesia de Andresen.

O tempo privado, também denominado pessoal, subjetivo ou psicológico, de acordo com Hans Meyerhoff (1976, p.4), é aquele experimentado no contexto de uma vida humana com a soma de várias experiências, nesse caso, é o tempo experimentado direta e imediatamente. Já o tempo público, segundo Meyerhoff (1976, p.4), que é definido por relógios e calendários, é independente da experiência pessoal.

Tendo em vista essas considerações, antes de analisar as concepções de tempo na poesia de Hilst e Andresen, veremos como ele foi tratado em alguns outros momentos da história, pois esse percurso ajuda na compreensão de como as mudanças nas formas de lidar com o tempo ocorreram até chegarmos à modernidade, contexto no qual a obra poética das poetisas se insere.

Na Antiguidade Clássica, os gregos acreditavam na existência de um mundo em que havia a luta perpétua de opostos (quente e frio, molhado e seco), os quais são complementos um do outro e fundamento da existência, logo o equilíbrio dos opostos governava o mundo e desse princípio resultou a ideia do tempo como um juiz. No ciclo

das estações, o quente e o frio, o molhado e o seco sucedem-se em conflito, sendo que cada um faz uma agressão injusta à custa de seu oposto e cumpre uma pena, retirando-se de modo que o ciclo prossegue para manter o equilíbrio da justiça porque “o Tempo sempre descobrirá e vingará qualquer ato de injustiça” (WHITROW, 1993, p.54).

Para Platão, o tempo e o universo são indissociáveis, visto que o tempo não existe em seu direito próprio, mas é uma característica do universo. Já Aristóteles observou que tempo e mudança possuem uma relação recíproca porque sem mudança o tempo não pode correr. A primeira concepção grega do tempo vem de fragmentos da obra de Antífono (480-411 a. C.) segundo a qual o tempo não possui existência substantiva, mas é um conceito mental ou um meio de medir (WHITROW, 1993, p.57/p.65).

No que concerne à percepção das mudanças na vida de um indivíduo, Whitrow (1993, p.90) assinala que grande parte dos escritores antigos e medievais considerava a vida humana marcada por algumas mudanças de uma idade para a outra e, devido a essas transformações, a vida não era vista como um desenvolvimento contínuo, mas marcada por fases. Os rituais associados a essas mudanças de fases na vida de uma pessoa eram chamados de “ritos de passagem”.

Ainda na Idade Média, a astronomia despertava bastante interesse porque ela parecia oferecer maneiras de compreender e possivelmente controlar os eventos terrestres. Entretanto, muitos documentos dessa época revelam a falta de precisão no registro de marcação de horas de eventos e também falta de exatidão nas medidas de duração, o que pode se justificar pela raridade e valor dispendioso dos relógios de água, além do fato de que em regiões da Inglaterra, França e Alemanha os quadrantes solares não funcionavam bem devido à frequência de dias nublados (WHITROW, 1993, p.93/p.99).

Havia falta de precisão nos registros temporais e isso parecia não incomodar absurdamente as pessoas, porém era uma grande preocupação da Igreja até o século XIV. Isso porque a atenção recaía na transitoriedade do mundo em face de Deus, logo a Igreja, sim, possuía interesse na medição e divisão do tempo. E mesmo após a introdução do relógio mecânico, no século XIV, a passagem do tempo no cotidiano não foi tomada com salutar preocupação pelas pessoas de modo geral (WHITROW, 1993, p.100).

Já na Idade Moderna, com a Revolução Industrial, evolução científica, crescente modernização e ideia de progresso, o tempo torna-se motivo de grande preocupação para as pessoas. Nesse contexto, a perda de tempo era execrável, pois imperava a máxima “tempo é dinheiro”. A perda de tempo implicava queda na produtividade e, com esse pensamento, o tempo ocioso não era uma boa oportunidade para o deleite ou prazer, pelo contrário, era necessário “poupar tempo” (MEYERHOFF, 1976). A esse respeito comenta Meyerhoff (1976):

[...] o tempo podia ser encarado como um precioso elemento de riqueza, pois ele sozinho tornava possível a produção de todas as outras mercadorias. Dizem ainda: tempo é dinheiro. É igualado a dinheiro porque as mercadorias produzidas no tempo significam dinheiro (MEYERHOFF, 1976, p.93).

O tempo ocioso era rejeito e o tempo gasto perdia seu valor assim que fosse consumido, tornando-se inútil como “roupas velhas” (MEYERHOFF, 1976, p.94) e o passado, o “olhar para trás” também não era valorizado e a consequência disso era a falta de vontade de buscar uma conexão com ele, isso era “perda de tempo”, o tempo “uma vez consumido, não valia mais nada” (MEYERHOFF, 1976, p.94).

Essa percepção do tempo associado a um valor atribuído a ele esteve presente na modernidade juntamente com a ideia de um tempo tirano, um tempo destruidor que age sobre a vida das pessoas e transforma tudo em ruínas, podendo ser chamado de “tempo dividido”, conforme mencionamos. Por outro lado, também há na modernidade uma perspectiva positiva do tempo, um tempo que impulsiona o encontro do eu consigo, que é puro e cheio de esperança, chamado de “tempo absoluto” e há também a ideia de um tempo cíclico.

No que concerne às poetas que estudamos, inseridas na modernidade, verificamos que a percepção de um tempo cíclico faz-se presente nestes versos de Hilda Hilst: “E sobre nós este tempo futuro urdindo/ Urdindo a sua grande teia/ Sobre nós a vida/A vida se derramando/Cíclica/Escorrendo” (HILST, 2001, p.71). Nesses versos, o que virá vai se moldando sobre o eu poético, mas não se trata de um porvir que oferece novidade, visto que uma vida que escorre cíclica baseia-se na repetição do que houve, por isso já se sabe o que é vindouro. Além disso, nesses versos, a imagem de um tempo que vai se derramando, que vai escorrendo denota uma progressão lenta, sem assombros, sem pressa, seguindo mesmo o fluir natural de um ciclo.

A percepção de um tempo cíclico, que verificamos nos versos de Hilst, citados, remonta à Antiguidade, na Babilônia, na região da antiga Mesopotâmia, onde as pessoas acreditavam que a história e o destino dos homens eram regidos pelos astros, existindo assim uma visão cíclica do tempo de acordo com a periodicidade do movimento do Sol, da Lua e dos planetas (WHITROW, 1993, p.45-46). O tempo cíclico é pautado na eterna repetição de acontecimentos, logo ele não possui começo, nem fim, existindo um ciclo permanente de nascimentos e mortes sem que nenhum fato singular seja pontuado nesse tempo que é um eterno contínuo na vida.

A experiência de um tempo cíclico confere às pessoas um senso de continuidade na dimensão pessoal e de identificação com a história da humanidade (MEYERHOFF, 1976, p.91), em oposição à fragmentação ou à tirania de um tempo destruidor na modernidade, concepção de tempo que analisaremos adiante. Além disso, a sensação de estabilidade dada a um indivíduo pelo tempo cíclico devido a suas repetições opõe-se a uma concepção linear do tempo, cujas raízes estão em Israel e no judaísmo antigo, e cuja base é uma ideia teleológica da história, percebida como a revelação gradual do desígnio de Deus. Como os cristãos consideravam a crucificação um evento único e que não é passível de repetição, o tempo para eles é linear e não cíclico, o que gera uma visão histórica do tempo na qual está fundado o conceito moderno de história (WHITROW, 1993, p.67/p.72).

Em paralelo aos versos de Hilst citados, nos versos de Andresen, citados a seguir, notamos a existência de um tempo cíclico que não só garante a sensação de continuidade, mas devolve ao ser algo perdido, promovendo uma restauração da voz poética e daqueles que, como ela, de um estágio de dor e morte passam a uma manhã reluzente em que a alma desfrutará de esplendor, pois foi restaurada, conforme este poema, inserido na obra *Poesia* (1944):

Se todo o ser ao vento abandonamos
 E sem medo nem dó nos destruimos,
 Se morremos em tudo o que sentimos
 E podemos cantar, é porque estamos
 Nus em sangue, embalando a própria dor
 Em frente às madrugadas do amor.
 [...]
 (ANDRESEN, 2011, p.57)

Nesses versos, o eu poético aponta para a entrega humana às intempéries da vida, cuja instabilidade e dificuldades são apresentadas, respectivamente, pelo vento e pelo fato de os indivíduos estarem “nus em sangue” encarando a própria dor. Contudo, essa aparente fragilidade humana se dispersa, pois há o deslocamento de período aterrador de dor e destruição do ser, ao retornar a uma manhã que instaurará um futuro regenerador. Sendo assim, estamos em consonância com Malheiro (2008, p.149), quando afirma que o eu poético “reafirma a mesma ideia de um tempo circular em que noite e morte se identificam e manhã significa ressurgimento”, conforme exprimem os versos finais do poema: “Quando a manhã brilhar refluiremos/ E a alma possuirá esse esplendor /Prometido nas formas que perdemos” (ANDRESEN, 2011, p.57). Nesses versos, o retorno da manhã com sua luminosidade garante o esplendor e o renascimento das formas humanas que, tal como as flores, reflorescem e são restaurados.

Portanto, notamos que nesses versos de Andresen, citados, o tempo cíclico restaura o ser humano, pois há o retorno a uma harmonia em virtude de um tempo cíclico que, na poesia de Andresen, possui as características destacadas por Malheiro (2008):

Ora para Sophia, o tempo cíclico e o ‘eterno retorno’ regeneram-se infinitamente e o futuro não é mais do que um permanente regresso a um passado inicial e iniciático que é devolução às origens e acima de tudo reencontro com a harmonia primordial ditada por uma mitologia muito pessoal onde reina o espírito dos deuses sob a égide do Criador (MALHEIRO, 2008, p.150-151).

O tempo cíclico concede conforto às pessoas em virtude da estabilidade e sentido de continuidade e harmonia que proporciona. Além disso, o tempo cíclico tem caráter positivo, ao significar também a superação do ser humano em relação a si mesmo e à história, conforme observamos nos versos de Andresen com a ideia de renascimento e restauração do ser humano. A esse respeito, endossamos o que propõe Meyerhoff (1976) sobre o ciclo da vida humana:

a grandeza e esperança do homem em transcender a si mesmo e a situação histórica na qual vive pode ser considerada existindo precisamente no fato de ele entrar em acordo com o inevitável ciclo de nascimento e morte, ou na lei inexorável do eterno retorno do mesmo (MEYERHOFF, 1976, p.91).

No fluir natural do tempo, há também a busca por respostas, a busca pela compreensão de si mesmo e o retorno a um ponto do passado para entender o transcorrer desse ciclo, conforme indicam estes versos de Hilst: “Volto, volto seguindo a viagem/ De mim mesma e aos poucos convergindo/Oculto, vária,/ Até fechar um círculo e entender/Essa asa de fogo sobre as coisas” (HILST, 2002, p.74). Nesses versos, o eu poético faz o percurso de uma viagem, alegoria para a vida dos seres humanos, e nesse trajeto busca ter o conhecimento de si mesmo e sobre os mistérios da existência, apresentados com a imagem de uma “asa de fogo sobre as coisas”.

E nessa viagem, a voz poética segue seu caminho e descobre uma vida que já viveu, isto é, um ciclo que se repete como indicam os versos: “Sigo pelos caminhos, transfiguro-me/Sei que um igual destino eu já cumpri/ E ao mesmo tempo em tudo me descubro/ Casta e incorpórea” (HILST, 2002, p.74). Na tentativa de descobrir quem é, em sua viagem de conhecimento, a voz poética volta a um tempo já vivido (“sei que um igual destino eu já cumpri”) e distancia-se de sua condição humana carnal (corpo, matéria), aproximando-se da consciência de que é transcendente, pois afirma “em tudo me descubro/Casta e incorpórea” (HILST, 2002, p.74).

Sendo assim, nesses versos de Hilst, citados, notamos que o tempo assume fundamental importância para o eu poético, porque entender a si mesmo está vinculado a uma demarcação no tempo, uma vez que o homem vive e transmuta-se no tempo e não fora dele. Nesses versos de Hilst e Andresen citados, com a presença do tempo cíclico, verificamos que há a inserção de uma concepção tradicional de tempo na modernidade.

Além do tempo cíclico que pode suscitar alguma compreensão sobre si mesmo, tal como verificamos nos versos de Hilst, a consciência de passado, presente e futuro também tem fundamental importância na vida humana como meio de orientação acerca da história e da vida de um indivíduo.

O retorno ao passado pode proporcionar a um indivíduo maior consciência de si mesmo e desejo de construção de uma imagem mais terna e sem as marcas da passagem do tempo, conforme almeja a voz poética nestes versos de Hilst: “Se refazer o tempo, me fosse dado/Faria do meu rosto de parábola/Rede de mel, ofício de magia” (HILST, 2001, p.19). Nesses versos, verificamos que o regresso ao passado é importante para um indivíduo, seja para rever esse tempo decorrido ou para imaginar sua mudança, refazendo-o, estabelecendo, assim, uma continuidade ou, pelo menos, maior compreensão do indivíduo sobre si mesmo, evitando um colapso do “eu”, pois “se há

rupturas severas na reconstrução imaginativa, evocativa do passado de alguém, a continuidade e a identidade do eu são danificadas igualmente” (MEYERHOFF, 1976, p.46).

Ainda sobre a volta ao passado, em outro poema de Hilst esse recuo acontece, o tempo toma forma e, em paralelo a isso, a voz poética também traça seus contornos e ganha maior consciência de si mesma:

E o tempo tomou forma. Assim me soube
 Envolta em grande mar até a cintura
 E nada a não ser água e seu rumor
 Aos ouvidos chegava. E soube ainda
 Que um só gesto e sopro acrescentava
 Essa vastíssima matéria. E atenta
 Em consideração a mim, cobri-me de recuos.
 Eu, que de docilidade me fizera.
 [...]
 (HILST, 2002, p.73)

O eu poético cobre-se de recuos, isto é, volta-se para o passado em oposição à postura de quem tenta prender o tempo nas mãos para evitar seu fluxo. Aliás, a ideia de fluir do tempo, nesses versos, faz-se presente com a água do mar que cobre o eu poético. Os avanços e recuos das ondas, cujo movimento produz um ruído que chega aos ouvidos do eu poético, remetem à progressão e ao retrocesso no/do tempo.

Ao retornar ao passado, a voz poética descobre que se perdeu em muitos tempos ou em meio a muitas pessoas, entretanto restou a consciência de saber que uma parte de si é fortaleza que renasce redescoberta, como indicam os versos finais do poema: “Antes avara desse tempo que resta./Se em muitos me perdi, uma que sou / É argamassa e pedra. Guardo-te a ti/Em consideração a mim/Redescoberta” (HILST, 2002, p.73).

Assim, conforme observamos nesses versos de Hilst, voltar ao passado não é sempre sinônimo de nostalgia, é uma necessidade daqueles que, se pareciam desnorteados, evitam seu declínio ao encontrar, no passado, algo que lhe dá novo senso de estabilidade a partir da (re)descoberta de si, conforme os versos de Hilst, citados; da família ou da nação, tal como propõe Meyerhoff (1976):

A busca frequente, intensa, de uma recaptura do passado, ou da própria pessoa, ou da família, ou da nação, ou da humanidade [...] pode agora ser vista como uma tentativa de recuperar o próprio eu

descobrimo esse senso de continuidade com algo que parece perdido para sempre (MEYERHOFF, 1976, p.98).

O retorno ao passado da pessoa, família ou nação confere um senso de continuidade e estabilidade ao ser humano, visto que esses elementos (história pessoal, da família ou nação) são suas raízes, seus alicerces primordiais que guiam ou, ao menos, refletem na conduta de uma pessoa pelo resto de sua vida. Assim, se ocorre o esfacelamento desses elementos na vida de um indivíduo há, como assinala Meyerhoff (1976, p.97) em relação à família, a “abreviação do passado”, ou seja, “uma contração do tempo nas vidas humanas”.

Sobre a importância das relações familiares e de amizade para a manutenção e a construção da história de um indivíduo, destacamos o poema “Biografia”, de Andresen: “Tive amigos que morriam, amigos que partiam/Outros quebravam o seu rosto contra o tempo./Odiei o que era fácil/Procurei-me na luz, no mar, no vento” (ANDRESEN, 2011, p.344). Nesses versos, o eu poético depara-se com a perda e a partida de alguns amigos, que remetem a laços que dão sustentação à vida de uma pessoa. Vale destacar que a perda dos amigos, mencionada nos versos, refere-se à morte deles a qual é apresentada por meio da imagem de rostos que se quebravam contra o tempo, uma espécie de muro que, nesses versos, marca um limite para a existência humana.

Apesar da morte ou ausência de amigos, a voz poética não se entrega, não deixa de viver e parece buscar uma compreensão para si mesmo, mas para isso não recorre ao que é simples, fácil, imediato, pelo contrário, busca entender a si mesmo no encontro com a natureza, por meio da luz, o mar e o vento, elementos que remetem à pureza e harmonia, mas também à ideia de efemeridade, tal como a vida humana é limitada no tempo.

A respeito da relação entre elementos da natureza e o tempo, observa-se que a representação do fluxo contínuo ou duração do tempo, através do mar, rio, voo ou fluxo é recorrente na literatura para tratar da questão do tempo e da existência humana, conforme destaca Meyerhoff (1976). Em “Atlântico”, poema de Andresen, o mar é tão importante para o eu poético que se torna elemento vital para sua existência, pois há associação do mar com a alma: “Mar,/Metade da minha alma é feita de maresia” (ANDRESEN, 2011, p.16).

Em outros versos de Andresen verificamos a relação entre o mar e o tempo de modo que há oposição entre um “tempo absoluto”, no qual o dia e o mar são límpidos,

remetendo a uma vida harmônica e a um tempo que tende à perfeição. Em contraposição há um “tempo dividido” em que há suplícios e nojos, ou seja, é um tempo obscuro, um tempo que incomoda: “No dia puro procura um rosto puro/Um rosto voluntário que apesar/Do tempo dos suplícios e dos nojos/ Enfrente a imagem límpida do mar” (ANDRESEN, 2011, p.301).

O tempo pode dar conforto e segurança ao ser humano, tal como observamos nos versos de Hilst e Andresen que analisamos, mas também pode ser confuso para alguém que perdeu parcialmente seu referencial de nação, como indicam estes versos: “A memória longínqua de uma pátria/Eterna mas perdida e não sabemos/ Se é passado ou futuro onde a perdemos” (ANDRESEN, 2011, p.263). Nesses versos, a lembrança que o eu poético possui de sua pátria está distante, mas ela é eterna para ele, possivelmente devido ao fato de que a pátria suscita afeto e liga uma pessoa a suas raízes.

Contudo, notamos que a pátria para a voz poética não é um espaço físico onde ela se encontra. A pátria faz-se presente somente no espaço da memória que turva e confunde a lembrança do eu poético que não sabe em qual dimensão temporal (presente, passado ou futuro) houve a perda da pátria. Assim, nesses versos de Andresen, o tempo colabora para que haja o esquecimento ou, ao menos, a perturbação das lembranças e do que a pátria representaria para o eu poético e para outros com os quais compartilharia esse sentimento de perda, uma vez que os verbos “perdemos” e “sabemos”, nesses versos, estão na primeira pessoa do plural. Assim, sem o referencial de pertencimento a lugar, uma pátria, essa coletividade pode ficar vulnerável e à deriva.

De modo semelhante aos versos citados, distanciar-se da pátria é algo como um exílio, palavra que dá título a um poema de Andresen (2011, p.432): “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”. Nesses versos, a voz poética exprime-se em primeira pessoa do plural, portanto, inserindo-se em uma coletividade que hesita em relação ao tipo de ligação que possui com sua pátria, os laços estão frouxos, pois esse grupo tem e não tem uma pátria.

A fragilidade dos laços com a pátria deu-se por omissão, representada pelo silêncio da coletividade à qual se refere a voz poética no poema ou isso ocorreu em decorrência de uma decisão, uma renúncia consciente. Assim, como há uma distância física da pátria ou uma distância simbólica, no sentido de identificação, o mar, um

elemento personificado e que remete a Portugal, exacerba para o eu poético o sentimento de exílio da pátria e as luzes que também o rodeiam são como grades, lembrando uma prisão a que muitos exilados já foram submetidos ou, como alegoria, aludindo à sensação de sufocamento, de limitação devido à falta da pátria.

O retorno ao passado, como observamos, pode ocorrer em uma dimensão em que há o regresso à história pessoal, história da família ou ainda pode ocorrer com a alusão a lembranças de uma nação, uma pátria. Esses elementos dão amparo a uma pessoa, garantem a ela estabilidade e continuidade de sua existência, porém, se faltam podem deixar um indivíduo um pouco desamparado, conforme analisamos nos versos de Hilst e Andresen anteriormente citados.

Além do retorno ao passado para se (re)descobrir ou buscar algo que dê conforto a uma pessoa, há ainda um retorno mais profundo, um retorno às origens da vida no momento em que o humano era apenas uma massa amorfa, como apresentam os versos de Hilst (2002):

O tempo é na verdade o do retorno.
 Pensa como se fôssemos argila
 E estivéssemos sós e mudos, lado a lado.
 Por um momento (se viessem as chuvas)
 Talvez se misturasse o meu corpo com o teu
 E um gosto de terra úmida aproximasse
 Brandamente
 As nossas bocas
 [...]
 (HILST, 2002, p.241).

O eu poético dirige-se a um interlocutor a quem propõe que imagine que eles são argila e estão inertes, lado a lado, sozinhos e mudos (ainda sem a capacidade da linguagem). A possibilidade de retorno ao momento da criação e que antecede a transformação da “massa de argila” em algo humano, de carne e espírito, remete à ideia de que com a nova chance de vida, partindo do zero, a humanidade poderia reparar seus maus atos. Nesses versos, a voz poética ainda imagina o encontro dela com seu interlocutor por meio da ação da água das chuvas que dissolveria a terra/argila e misturaria o barro, a matéria originária de ambos, de modo que ficariam mais próximos e imiscuídos: “Talvez se misturasse o meu corpo com o teu/E um gosto de terra úmida aproximasse/ Brandamente/As nossas bocas” (HILST, 2002, p.241).

Além de reparar seus erros, a humanidade poderia recuperar um tempo de maior harmonia, poderia retornar a um tempo em que não haveria ódio, choro ou desencontro, tal como salientam estes versos que estão na sequência dos já citados: “Pensa como seria se não fôssemos./E não houvesse o pranto, o ódio, o desencontro” (HILST, 2002, p.241).

Nesses versos de Hilst, o retorno ao tempo que antecede a criação pressupõe, como dissemos, a existência de um tempo de harmonia ou, nas palavras de Mircea Eliade (2008), a existência de um “tempo puro”. Para o teórico, a retomada do tempo em seus primórdios, isto é, o retorno ao tempo puro do momento da criação corresponde, tal como ocorre nas celebrações de Ano Novo, à abolição do tempo passado, de modo que há uma “combustão, uma anulação dos pecados e das faltas do indivíduo e da comunidade como um todo, e não uma simples ‘purificação’ ” (ELIADE, 2008, p.71).

Na obra poética de Andresen também há o retorno ao momento da criação a fim de buscar o “tempo puro”, o tempo inaugural, conforme indica este poema inserido em *Navegações*, obra que, como mencionamos no capítulo anterior, apresenta o tema da viagem e o encontro com outros povos e culturas:

Outros dirão senhor as singraduras
Eu vos direi a praia onde luzia
A primitiva manhã da criação

Eu vos direi a nudez recém-criada
A esquiva doçura e a leve rapidez
De homens ainda cor de barro que julgaram
Sermos seus antigos deuses tutelares
Que regressavam
(ANDRESEN, 2011, p.687).

Nesses versos, a voz poética anuncia que contará a seu senhor — termo usado provavelmente por se tratar de uma pessoa em posição hierárquica superior a ele — não sobre as singraduras, isto é, a rota da viagem em um determinado tempo, como outros falariam, mas falará sobre uma praia na qual havia uma luz resplandecente, sendo semelhante à “primitiva manhã da criação” (ANDRESEN, 2011, p.687).

Essa manhã da criação resplandecente é, como propõe Helena Malheiro (2008, p.129) “o tempo do instante primordial que reúne em si a força totalizadora de um momento infinito”. A manhã, nesses versos de Andresen, equivale à busca pelo “tempo

puro” que pode, como assinala Malheiro (2008, p.129), ultrapassar a si próprio em uma afirmação atemporal de eternidade.

Reforçando a ideia de um momento inaugural de criação, além da manhã luminosa, o eu poético conta que viu homens nus, arredios, ágeis e com a pele do mesmo tom do barro da criação, conforme relatam as narrativas bíblicas, e que julgaram que aqueles que se aproximavam deles eram deuses que regressavam para um encontro.

Em contraposição ao retorno a uma dimensão temporal que equivale ao momento da criação, como indicam os versos de Hilst e Andresen que analisamos, há a perda do controle sobre o tempo. Nesse caso, sente-se que ele foi roubado por outrem ou pela modernidade, contexto no qual a ação do progresso acelera a percepção do tempo, tornando-o efêmero ou fragmentado. A esse respeito, vejamos os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Quem me roubou o tempo que era um
quem me roubou o tempo que era meu
o tempo todo inteiro que sorria
onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro
e onde por si mesmo o poema se escrevia
(ANDRESEN, 2011, p.882).

O eu poético expõe a perda de conforto advinda de um tempo por ele considerado singular (pertencente à voz poética) e estável, isto é, o “tempo todo inteiro que sorria”, no qual a voz poética teve a sensação de ser plena e completa com um “Eu limpo e verdadeiro”. Com o assalto do tempo, perde-se o “tempo inteiro”, restando um tempo de rasura do passado, um tempo cujos rastros do passado, as memórias são perdidas ou estão em pedaços.

Se o eu poético perde a característica de ser um “eu” “limpo e verdadeiro” e também tem seu tempo (o passado) furtado, ele perde sua integridade e suas memórias do passado. A consequência disso é o desconcerto, a perda da noção de quem é ele, pois as memórias são fundamentais à constituição do eu e à concepção que ele tem de si mesmo, como bem destaca Meyerhoff (1976, p.39): “sei quem sou eu em virtude dos registros e relações que constituem a memória que chamo de minha, e que difere da estrutura e da memória de outros”. Sendo assim, o tempo, nesses versos, relaciona-se a uma dimensão pessoal porque interfere na experiência do eu poético e naquilo que é ele.

Além disso, nos versos citados, além da inteireza e conforto do eu poético, nota-se que, nesse contexto metalinguístico, a escrita é uma ação que também se perdeu. Isso porque quando o tempo foi roubado do eu poético, o “tempo todo inteiro que sorria” também se esvaiu, quebrando uma espécie de contexto favorável para a escrita, não deixando mais condições para que o poema pudesse se escrever sozinho. A atividade de escrita relacionada à crise na modernidade é um aspecto que aprofundaremos adiante, no capítulo 3.2.

Uma situação totalmente oposta à perda do tempo é a busca pelo acúmulo máximo de tempo e a percepção de que a acumulação de instantes incide no momento presente de um indivíduo ou interfere na ideia de fluir histórico, conforme notamos nos versos de Andresen (2011):

Alguém diz:
 “Aqui antigamente houve roseiras” —
 Então as horas
 Afastam-se estrangeiras,
 Como se o tempo fosse feito de demoras
 (ANDRESEN, 2011, p.46).

O curso natural da vida, da história e do tempo é linear, contudo, quando nesses versos uma voz anuncia a existência de roseiras em um determinado local, no passado, o tempo não continua seu fluxo linear. As horas afastam-se, tentando buscar um momento do passado, assim, há uma sobreposição temporal porque as horas do presente buscam as horas do passado, logo se trata de um acúmulo de tempo, que se torna feito de demoras. Nesse sentido, há sobreposição de presente, passado e futuro, como expõe Elias (1998, p.66): “O que constitui o passado funde-se sem ruptura com o presente, assim como este se funde com o futuro. Podemos ver isso com clareza quando o futuro, transformado em presente, transforma-se, por sua vez, em passado”.

Esse tempo não linear e com sobreposição de diferentes dimensões temporais é mais uma das formas de percepção do tempo na modernidade, que se coloca ao lado do “tempo absoluto”, “tempo dividido”, “tempo puro” e “tempo cíclico”, conforme analisamos nos versos de Hilst e Andresen até o momento.

Um tempo de justaposição do passado e presente, tal como verificamos nos versos de Andresen citados, opõe-se ao tempo que flui em seu curso natural e é dotado de fases, as quais além de um marco temporal estão relacionadas a etapas da vida da voz

poética que a elas associa lembranças, além de sua vida no presente. Isso é verificado no poema “Estações do ano”, de Andresen (2011):

Primeiro vem Janeiro
 Suas longínquas metas
 São Julho e são Agosto
 Luz de sal e de setas

A praia onde o vento
 Desfralda as barracas
 E vira os guarda-sóis
 Ficou na infância antiga
 Cuja memória passa
 Pela rua à tarde
 Como uma cantiga

[...]
 (ANDRESEN, 2011, p.662)

Nesses versos, o início do ano é anunciado pelo mês de janeiro, período no qual é comum as pessoas formularem metas para serem alcançadas ao longo do ano, conforme exprimem os versos da primeira estrofe citada. Em seguida, associada a essa época do ano, surge o passado do eu poético que evoca uma lembrança da infância como se ela (a lembrança) se propagasse, tal como uma melodia ecoaria numa rua em uma tarde qualquer. Esse contexto da lembrança, evocada pela voz poética, também se trata de um momento em que, na praia, o vento abria as barracas e virava os guarda-sóis, compondo um cenário que não é ameno, nem aconchegante. E essa imagem assemelha-se ao momento presente do eu poético:

O verão onde hoje moro
 É mais duro e mais quente
 Perdeu-se a frescura
 Do verão adolescente

Aqui onde estou
 Entre cal e sal
 Sob o peso do sol
 Nenhuma folha bole
 Na manhã parada
 E o mar é de metal
 Como um peixe-espada
 (ANDRESEN, 2011, p.662).

No primeiro verso citado há a transposição do tempo da lembrança de um momento da infância para o momento presente associado ao verão. Essa estação do ano, normalmente associada à alegria e à praia por causa de suas altas temperaturas, nesses versos, é a estação em que o eu poético, em contraponto a isso, vive uma fase de sua vida que é dura, fria, sem o frescor do tempo da adolescência. A atual fase vivida pela voz poética é colocada em paralelo às características de um verão não usual, um verão atípico, visto que não traz alegria: há o “peso do sol”, “o mar é de metal” e as folhas ficam paradas, não se movem nos seus galhos. Sendo assim, nessa fase/estação da vida da voz poética há letargia, sofrimento e tristeza.

A associação que existe entre a vida do eu poético e as estações do ano, nesse poema de Andresen, remete a uma época em que as pessoas mediam a passagem do tempo não pelo relógio, quando este ainda não existia, mas pelo ritmo da natureza. Era comum o paralelo entre as estações do ano, o tempo de colheita, a sazonalidade da vegetação/paisagem e a vida humana.

Seguindo um ritmo natural e com fases, tudo era muito bem marcado e havia o tempo certo para tudo como, por exemplo, para plantar e colher. Nesse sentido, estamos em consonância com Whitrow (1993, p.131), ao relacionar o tempo e a vida humana à natureza: “Quando não tinham qualquer tipo de relógio e moravam no campo em proporção muito maior que as de hoje, a maioria das pessoas estava muito mais atenta às várias marcações do tempo associadas com a vida das plantas e dos animais”. Assim, o sentido atribuído ao tempo pelas pessoas era dado em virtude do paralelo entre suas vidas, seu cotidiano, e o ritmo da natureza.

O tempo pode delimitar fases da vida de uma pessoa, conforme observamos nos versos de Andresen apresentados, mas também pode devorar lembranças, assim há quem deseje se voltar contra ele. Nos versos a seguir, de Hilda Hilst, o tempo será devorado, atitude que indica que, se não é possível represá-lo, melhor é agir para não ser esmagado por ele: “Que boca há de roer o tempo? Que rosto/Há de chegar depois do meu? Quantas vezes/O tule do meu sopro há de pousar/Sobre a brancura fremente do teu dorso?” (HILST, 2001, p.74).

Nesses versos, o questionamento exposto pelo eu poético acerca da possibilidade de devorar o tempo torna-se justificável, pois um limite imposto pelo tempo ao ser humano o angustia. Assim, em vez de deixar-se destruir pelo tempo, a voz poética vislumbra a possibilidade de destruí-lo para não se tornar refém da ação dele que

conduz os seres humanos à morte. Portanto, o homem tenta escapar da ação inexorável do tempo e, conseqüentemente, da morte, agarrando-se a uma busca incessante por algo que o liberte disso, conforme ressalta Meyerhoff (1976):

Descobrir um modo de deter ou inverter esse irreversível fluxo do tempo em direção à morte torna-se, assim, a mais significativa busca na vida do homem — a busca de alguma base na experiência ou existência humana intocada por esse aspecto do tempo, que esteja além e fora do tempo (MEYERHOFF, 1976, p.66).

Mais que devorar o tempo, em outros versos desse mesmo poema de Hilst, o eu poético dirige-se a um interlocutor e questiona se será possível superar o tempo, recorrendo a uma dimensão transcendente para além dos limites físicos (da matéria) a fim de vencer o medo e a angústia de ver-se limitado por sua condição humana e pelo tempo: “Atravessaremos juntos as grandes espirais/A artéria estendida do silêncio, o vão/O patamar do tempo?” (HILST, 2001, p.74).

Se nesses versos de Hilst o tempo gera angústia, como verificamos, por outro lado, em alguns versos de Andresen, o tempo surge personificado e não aflige, pelo contrário, ele é um lindo jovem que leva encanto, espanto, surpresa por onde passa e a tudo ilumina. Isso pode ser observado nos versos de “Canção do amor primeiro”: “Tão jovem o Tempo/Tudo amanhecia/ O loiro do rosto/ Sob o negro da noite/ Desde sempre o sabia// O loiro do rosto/A dança do cabelo/ Doirado sobre a testa/ Sobre o choupo escondidos/ Como sob floresta” (ANDRESEN, 2011, p.870).

A imagem do tempo como um jovem que ilumina o mundo ao seu redor é um contraponto ao tempo em alguns versos de Hilda Hilst nos quais o eu poético perde completamente a percepção temporal e isso colabora para a construção da imagem de alguém em profundo desnorteamento, tristeza e que está tomado pela sensação de que está se destruindo e anda insone: “Ai, que distanciamento, que montanha, que água,/ Estes rios fundos, o meu sumo escorrendo, /Esta chaga, ai, senhor, que já não vejo/O tempo/Ando ensombrada/Quase dormida e insone pela casa” (HILST, 2001, p.38).

Conforme observamos, o tempo traz angústia, medo e incerteza, mas também pode ser um alento, quando proporciona conforto a alguém. Além dessas formas de percepção do tempo, na modernidade, ele também é constantemente associado a um tirano, é o “tempo dividido”, que age sobre a vida das pessoas de modo voraz, aniquilando tudo e deixando um rastro de ruínas.

Esse modo de perceber e lidar com o tempo vem desde o século XVI, uma época em que, segundo Whitrow (1993, p.150), as pessoas eram obcecadas pelo aspecto destrutivo do tempo, haja vista que no Renascimento, a imagem típica do tempo era a de um destruidor munido de uma ampulheta, segadeira ou foice. Mais tarde, no século XIX, perdurou essa imagem de um tempo destruidor e tirano em decorrência das transformações ocorridas na modernidade que modificaram a vida das pessoas e influenciaram a percepção do tempo.

O tempo foi cada vez mais encarado como inserido dentro de um contexto de ordem e que ditava a direção da vida humana. Meyerhoff (1976) explica como o tempo foi experimentado como sendo um tirano:

Confinado à dimensão da história, o tempo pressionou mais pesadamente o homem [...]. O tempo, o tempo histórico, tornou-se o único meio no qual a vida humana se desdobrava e preenchia a si mesma. Sua ordem era estabelecida pelas relações causais que constituem a história do homem ou da natureza, pelas coisas feitas no tempo e desfeitas no tempo. Desdobrou-se em apenas uma direção, como um constante desafio ou como uma constante fonte de frustração, movendo-se em direção a um futuro aberto de novidades e criação ou em direção a um futuro fechado de esquecimento e morte. O tempo tornou-se o grande gerador e amigo do homem, ou o grande devorador ou tirano (MEYERHOFF, 1976, p.83).

No contexto da modernidade, Baudelaire nos apresentou um tempo tirânico, um tempo devorador da existência humana, conforme verificamos nestes versos do poeta: “O Tempo faz da vida uma carniça,/E o sombrio Inimigo que nos rói as rosas/No sangue que perdemos se enraíza e viça!” (BAUDELAIRE, 2012, p.153), “O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,/Como a neve que um corpo enrija de torpor;/Contemplo do alto a terra esférica e sem cor, E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.” (BAUDELAIRE, 2012, p.29) e “O Tempo é sempre um jogador atento/Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei./O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei!/ Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento” (BAUDELAIRE, 2012, p. 301)³⁶.

³⁶ No original: “Les Temps mange la vie/Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur/Du sang que nous perdons croît et se fortifie!” (BAUDELAIRE, 2012, p.152), “Et le Temps m’englouit minute par minute, /Comme la neige immense un corps pris de roideur; Je contemple d’em haut le globe en sa rondeur, /Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute” (BAUDELAIRE, 2012, p.290) e “ [...] le Temps est un jouer avide/Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi/ Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!/ La gouffre a toujours soif; la clepsidre se vide” (BAUDELAIRE, 2012, p.300).

Na modernidade, a percepção do tempo, tal como ele foi apresentado nos versos de Baudelaire, decorre do modo como o capitalismo influenciou a concepção de tempo nessa época e a experiência que o homem tem dele. No século XIX, como assinala Whitrow (1993, p.180), o advento de estradas, o uso da energia a vapor e a invenção da locomotiva a vapor mudaram o modo de vida e o sentido do tempo para as pessoas. Nesse cenário, a energia a vapor estimulou a Revolução Industrial e alterou as relações de trabalho:

Os antigos tecelões que trabalhavam em suas cabanas, em teares manuais, embora muitas vezes tivessem que labutar arduamente para garantir seu sustento, pelo menos trabalhavam quando queriam. Os operários de fábrica, porém, tinham que trabalhar sempre que a máquina a vapor estivesse funcionando. Isto obrigou as pessoas a serem pontuais, com relação não apenas à hora, mas também ao minuto. O resultado é que, diferentemente de seus ancestrais, tenderam a se tornar escravos do relógio. O vício de desperdiçar o tempo [...] (WHITROW, 1993, p.180).

Nesse afã de não desperdiçar o tempo, no mundo moderno, conforme assinala Whitrow (1993), houve até a abolição de feriados baseados em festas religiosas porque não era econômico manter as fábricas ociosas e, com a produção de relógios de bolso em massa no século XIX, acentuou-se até mesmo a regulação cronométrica de atividades vitais como comer e dormir nos horários em que o relógio determinava e não seguindo as vontades fisiológicas. O relógio tornou-se o referencial de um tempo “visível”, um tempo gasto, desperdiçado ou perdido, impulsionando as pessoas também a agirem em um ritmo similar ao das máquinas que, em uma sociedade capitalista e industrial, tinham a obrigação de produzir. Assim, o relógio para os homens tornou-se “estímulo e a chave da realização e da produtividade individuais” (WHITROW, 1993, p.131).

Além disso, com uma crescente economia monetária nas cidades, o tempo não mais foi vivido como abundante — tal como era na época em que o poder estava ligado à posse de terras e ao ciclo do solo —, ele foi associado à vida diária e, assim, fixa-se a máxima de que “tempo é dinheiro”, logo ele deveria ser usado de modo regulado e com economia (WHITROW, 1993, p. 128-129).

Verificamos que os versos de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen estão em consonância com a percepção de Baudelaire sobre o tempo, conforme mencionamos, e os versos delas também ampliam nosso entendimento da relação e

experiência do homem no/com o tempo no mundo moderno. Na modernidade de face industrial e capitalista, o tempo devora a vida, não há espaço para a contemplação, pois, como verificamos, “tempo é dinheiro” e os homens tornam-se máquinas quase reféns de um sistema que visa ao lucro.

Nesse contexto, um tempo brando pode transmutar-se em um tempo de fúria, conforme ocorre nos versos de Hilst: “Brando, o tempo escorria nos vitrais./Brando meu passo, nos azulejos claros/Do terraço/O pássaro.” (HILST, 2002, p.58). O tempo brando, ameno, em que o eu poético colocava-se no mundo com passos lentos, contemplando a vida e a natureza, perde espaço para um tempo de fúria, um tempo devastador que deixa apenas uma “limpeza rara”, isto é, o silêncio ao seu redor, minando quaisquer possibilidades de fruição da vida para o ser humano: “Ah, tempo de fúria sem tempo para contemplar!/Tantas vezes na tarde caminhei nos terraços/Nos pátios/ E havia sempre uma limpeza rara nas muradas, na terra” (HILST, 2002, p.58). Nesses versos, o tempo de fúria instaura a desordem que impede a contemplação e viola a progressão lógica e natural do tempo em que a vida e a experiência humana tinham espaço para fluir sem serem impingidas por regras, pelo progresso ou por um sistema de produção.

Em sua ação tirânica e destrutiva, o tempo assola até mesmo os instrumentos disponíveis para a marcação de datas, arruinando os referenciais que ajudam o ser humano a situar-se no tempo-espaço, assim, restam apenas escombros, a ausência ou a negação da vida:

Que dor desses calendários
Sumidiços, fatos, datas
O tempo envolto em visgo
Minha cara buscando
Teu rosto reversivo

Que dor no branco e negro
Desses negativos
Lisura congelada do papel
Fatos roídos
E teus dedos buscando
A carnação da vida.

Que dor de abraços
Que dor de transparência
E gestos nulos

Derretidos retratos
Fotos fitas [...]
(HILST, 2002, p.34)

Os escombros da vida destruída pelo tempo incluem calendários despedaçados, fatos roídos, fotos derretidas, negativos e gestos inúteis. Nesse cenário em pedaços, o eu poético busca algo a que se agarrar para se sustentar, logo, tenta apalpar a “carneação da vida”, mas é em vão, não há sentimentos, há apenas a dor por causa do que foi destruído e a impossibilidade de abraços e gestos concretos. Por fim, sobra à voz poética a sensação de um tempo impassível que impede o fluir da vida, conforme indicam os versos finais deste poema: “Que gosto esse do Tempo/De estancar o jorro de umas vidas” (HILST, 2002, p.34).

O tempo, na modernidade, também age devorando a vida e as lembranças privadas das pessoas, como ressalta a voz poética em Hilst: “Do tempo/As enormes mandíbulas/Roendo nossas vidas” (HILST, 2001, p.79). Sendo assim, quando personificado e devorando a vida privada, o tempo, na modernidade, corrobora para acentuar a existência de um eu que cada vez mais se perde de si mesmo e, por vezes, mostra-se fragmentado, reduzido a nada e tomado pelo esquecimento.

Outra situação que pode ocorrer para uma pessoa é apavorar-se com os assombros de sua época ou ainda ser tomado pela perda de referenciais afetivos e privados que conferiam suporte e conforto à sua experiência no mundo, sendo o tempo um monstro que a tudo devora, como verificamos nestes versos de Hilst:

O Tempo e sua fome.
Volúpia e Esquecimento
Sobre os arcos da vida.
Rigor sobre o nosso momento.

O Tempo e sua mandíbula.
Musgo e furor
Sobre os nossos altares.
Um dia, geometrias de luz.
Mais dia nada somos
(HILST, 2002, p.64).

Quando destrói a vida e reduz o ser humano a nada, eliminando suas lembranças, sua vida privada, o tempo muda o status do eu que se torna produto de seu tempo. Assim, uma pessoa tem valor não pelo que é verdadeiramente, já que assume um valor

em virtude daquilo que é capaz de produzir para colaborar com uma sociedade capitalista, industrial e na qual o progresso é bem-vindo, porém este se torna um problema se sufoca a vida humana. A esse respeito, estamos em consonância com Meyerhoff (1976):

Em vez de ser dotado de valor intrínseco, o eu é de valor puramente instrumental, tecnológico, exatamente como qualquer outro artigo. Capturado dentro das formidáveis pressões do tempo e do mundo social, o eu é reduzido ao *status* do que ele pode produzir, realizar e conquistar, ou quaisquer outros termos que possam ser usados para designar essa relação puramente instrumental. [...] o indivíduo vale o preço que consegue extrair no mercado [...] (MEYERHOFF, 1976, p.99).

Os versos de Hilst que analisamos chamam a atenção para o fato de que, conforme dissemos, endossando Meyerhoff (1976), na modernidade, a busca pela produtividade para alcançar o progresso e o lucro, além da imersão cega em um sistema capitalista, muitas vezes solapa a existência de algo humano e corrói a sensibilidade humana para enxergar as mazelas ou belezas próprias da vida, como indica este poema de Hilst:

Ávidos de ter, homens e mulheres
 Caminham pelas ruas. As amigas sonâmbulas
 Invadidas de um novo a mais querer
 Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.
 Uma pergunta brusca
 Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto:
 E a entranha?
 De ti mesma, de um poder que te foi dado
 Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
 É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
 Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
 Tua aventura de ser, tão esquecida?
 Por que não tentas esse poço de dentro
 O incomensurável, um passeio veemente pela vida?

Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
 De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada.
 (HILST, 2001, p.122)

Os versos iniciais apresentam homens e mulheres que caminham pelas ruas com um desejo intenso de possuir algo, um desejo de adquirir bens materiais. Nessa situação, as pessoas agem quase como máquinas, sem a real consciência de seus atos, pois como

apresentam os versos, são mulheres sonâmbulas que estão tomadas por “um novo a mais querer”, isto é, um desejo irrefreável de comprar. Elas caminham debruçando-se pelas vitrines, quase como um caçador atrás de sua presa, seguindo um instinto e não uma necessidade de adquirir algo básico para a existência.

Nesse contexto, a voz poética intercepta essas pessoas com uma pergunta que pode direcionar-se também aos leitores. Em contraste ao que ocorre no mundo exterior com suas ruas e vitrines que chamam ao consumismo, o eu poético indaga “e a entranha?”, ou seja, o interior dos homens. A voz poética incita o leitor a pensar o que foi feito do seu íntimo, se dele foi feito algo que remete à claridade e à centelha do divino que recebeste, tal como exprime o verso “um poder que te foi dado”, ou se o ser humano foi tomado por algo obscuro.

Nos versos citados, há uma busca desenfreada pelo “verdadeiro eu” nas vitrines curvas das lojas porque as expectativas de voltar-se para algo transcendental teriam se perdido ou o ser humano teria se perdido de si mesmo, perdido o contato com sua faceta mais íntima, através da qual poderia descobrir o que lhe dá um prazer nobre, voltando-se, por exemplo, para a vida e para a arte, para emoções e sentimentos genuínos.

Em oposição a buscar-se nas vitrines das lojas, no consumismo cego e banal, o eu poético aponta que, para seu interlocutor, uma alternativa para encontrar a sua faceta mais íntima, o seu “eu verdadeiro”, é voltar-se para dentro de si, o que é apresentado nos versos com as imagens de um “poço de dentro” e “o incomensurável”, denotando a intensidade e profundidade do humano.

Sobre esse aspecto da relação do sujeito com seu mundo exterior e interior, vale retomar aqui o que observamos no capítulo 2.1 em relação à cidade e à natureza. Na poesia de Andresen, notamos que a cidade chama o homem ao movimento de deriva e também apresenta a ele elementos do mundo que estão fora de si (progresso, industrialização, urbanização, consumismo). Porém, na cidade, ele se sente desorientado, fragmentado, perdido, pois a configuração estrutural da cidade também é assim (cidade babélica, cidade labiríntica) e isso reflete no ser humano.

Por outro lado, quando a natureza apresenta-se nos versos de Hilst e Andresen, ela conduz o homem ao recolhimento ao seu mundo interior, afastando-o do caos do mundo moderno exterior a ele. De modo semelhante, nos versos de Hilst, citados, há o alerta da voz poética para que o homem abdique do apelo das vitrines e do consumismo

do mundo moderno a fim de voltar-se para seu interior, conectando-se consigo e com seus valores mais importantes.

Assim, nos versos de Hilst, citados, se o mergulho interior fosse feito, o interlocutor da voz poética poderia encontrar “teu outro rosto”, encontrar-se-ia consigo mesmo e encantado por sua singularidade e beleza do ser, nada de superficial e de apelo consumista seria importante e nem seria desejado, como indicam os versos: “Por que não tentas esse poço de dentro/ O incomensurável, um passeio veemente pela vida? / Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada/De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada” (HILST, 2001, p.122).

Uma pessoa pode escapar das agruras do sistema capitalista, tal como é o consumismo, conforme verificamos nos versos de Hilst citados, mas não pode escapar de algo que é inerente à vida e não pode ser refreado. Nesse sentido, alguns versos da poeta brasileira abordam o fim da vida à medida que o tempo decorre, de modo que tempo e morte caminham lado a lado e não há como escapar, conforme estes versos: “Desde que nasci, comigo:/Tempo-Morte./Procurar-te/É estar montado sobre um leopardo/E tentar caçá-lo.” (HILST, 2003, p.74).

De modo semelhante aos versos de Hilst, Andresen também trata da relação entre morte e vida como algo inerente a uma linha cronológica da qual é impossível desviar-se por ser inerente ao ciclo da existência de um ser vivo como a flor destes versos: “A liberdade que dos deuses eu esperava/Quebrou-se. As rosas que eu colhia,/Transparentes no tempo luminoso/Morreram com o tempo que as abria” (ANDRESEN, 2011, p.277). As rosas de um “tempo luminoso”, ou seja, um tempo que pode ser compreendido como tendendo à perfeição, morrem paulatinamente devido à ação de um tempo tirânico que se impõe e arrasa o que está em seu caminho.

O tempo, na modernidade, esfacela os seres vivos e também a si mesmo, por isso é um mostro que, sem piedade, realiza sua autodestruição, tal como os versos de “No tempo dividido”:

E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio se devora.
(ANDRESEN, 2011, p.292)

Nesses versos, o eu poético, destituído de memória, abandona seus deuses e segue por um caminho no qual nada é seguro, uma vez que o próprio tempo, comparado a um monstro, ataca a si mesmo e à vida ao seu redor. Em paralelo à percepção de que o tempo passa (“Tardes inertes morrem no jardim”) e destrói a si mesmo, o eu poético estabelece uma comunicação com o divino e pergunta a Deus o que dirá a Ele sobre si mesmo. E a voz poética diz ainda que se esqueceu de Deus e, por isso, anda, sem memória e por caminhos que o tempo vai devorando, conforme os versos finais do poema.

Observamos que esses versos de Andresen nos remetem à excelente síntese que fez Maria de Lourdes Belchior a respeito das formas assumidas pelo tempo na obra da poeta portuguesa: “Desde sempre se contrapõe, na sua poesia, à imagem de um tempo dividido que o homem vive como tempo de ameaça, tempo de ódio, tempo de nojo, a ambição de uma linha imaginária não quebrada, de um tempo absoluto, sem limites” (BELCHIOR, 1986, p.36).

Ainda como faceta desse “tempo dividido” sobre o qual fala Belchior (1986), além de este realizar-se como um tempo que devora a vida das pessoas e a si mesmo, essa perspectiva temporal também se desenvolve, nos versos de Andresen, como um tempo sem amor, um tempo que arranca o eu poético de si mesmo, assim ele perde seus referências sobre si e o mundo: “Tempo/Tempo sem amor e sem demora/Que de mim me despe pelos caminhos fora” (ANDRESEN, 2011, p.413).

Desse modo, com a ação voraz do tempo, nesses versos de Andresen há o “tempo dividido”, conforme salienta Malheiro (2008, p.87) com quem estamos em consonância: “Este é o tempo em que o homem se ‘divide’ porque não se reconhece nem reconhece o mundo que o rodeia, perdeu-se dentro dele e dentro de si. Esta é a ferocidade de um tempo monstruoso que corta e atravessa o ser [...]”.

A esse respeito, nos versos de Hilda Hilst também é possível notar um sujeito fraturado, pois há um “coração machucado de Tempo” (HILST, 2004, p.37) e há um tempo que refuta o amor, tal como verificamos nestes versos: “Tempo não é, senhora, de inocências./Nada de ternuras vãs, nem de cantigas/Antes de desamor/de impermanência” (HILST, 2002, p.162). É também um tempo em que se revela a natureza sombria do homem que é esvaziado pelo tempo quando este rouba suas memórias ou o reduz a uma engrenagem do sistema capitalista. Assim, nesse contexto, o ser humano não reconhece seu semelhante:

De grossos muros, de folhas machucadas
 É que caminham as gentes pelas ruas.
 De dolorido sumo e de duras frentes
 É que são feitas as caras. Ai, Tempo

Entardecido de sons que não compreendo.
 Olhares que se fazem bofetadas, passos
 Cavados, fundos, vindos de um alto poço
 De um sinistro Nada. E bocas tortuosas

Sem palavras.
 [...]
 (HILST, 2004, p.61)

Nesses versos, as pessoas caminham pelas ruas com expressões faciais que denotam endurecimento e com olhares que são bofetadas, assim, não há espaço para a comunhão e a convivência harmônica, uma vez que as “bocas tortuosas” seguem “sem palavras”. Nesse contexto, o tempo é o do entardecer, esse momento em que a luminosidade diminui e tudo se torna mais opaco, tal como o estado do eu poético que não compreende os sons vindos da rua e também não pode se relacionar com seus semelhantes, pois, como mencionamos, não há condições para que isso ocorra e permanece a incomunicabilidade.

Em paralelo a esses versos de Hilst que exprimem a impossibilidade de comunicação entre as pessoas, os versos de Andresen, citados a seguir, também expressam a existência de um “tempo dividido”, um tempo de negação, injustiças, solidão e incertezas. A esse respeito, vejamos este poema:

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

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

Tempo dos coniventes sem cadastro
 Tempo de silêncio e de mordaza
 Tempo onde o sangue não tem rastro
 Tempo de ameaça
 (ANDRESEN, 2011, p.433)

Esse poema, intitulado “Data”, insere-se na obra *Livro Sexto*, de Andresen, a qual foi publicada em 1962, ano em que, em Portugal, já havia sido instaurado desde 1933, o Estado Novo, um regime de governo autoritário, nacionalista, conservador, de inspiração fascista e que durou até 25 de abril de 1974. Nesse regime de governo, António de Oliveira Salazar governou de 1930 a 1968³⁷.

Atrelado a esse contexto histórico, os versos citados apresentam um tempo em que há primazia de elementos negativos, pois as pessoas afastam-se umas das outras ou voltam-se com maldade contra seus semelhantes em função das diretrizes de um governo autoritário em vigor naquele tempo. Assim, nesse tempo havia solidão, incerteza, medo, traição, injustiça e vileza, conforme indicam os versos da primeira estrofe.

Na sequência, o poema reforça a ideia de um “tempo dividido”, um tempo obscuro em virtude do contexto histórico e político, em Portugal, na época em que a obra na qual se insere esses versos foi publicada. Sendo assim, a segunda estrofe alude à violência do regime ditatorial e às pessoas que se tornaram reféns dessa conjuntura na qual, segundo os versos, há covardia, ira, mentiras, tortura e violência contra quem tenta se opor, assim, as pessoas teriam que permanecer como escravas (“Tempo que mata quem o denuncia/Tempo de escravidão”).

E os versos de Andresen, ao final deste poema, ainda ressaltam a violência daquele tempo com a alusão à existência de uma mordaca e de ameaças, aponta para as mortes silenciadas com a imagem do sangue que não deixa rastro. Assim, se há silenciamento e a tentativa de não deixar rastros, os versos também apontam para a existência de pessoas que eram coniventes e compactuavam com esse contexto assombroso de ausência de liberdade e democracia.

No período do Estado Novo em que Salazar governou, seu regime tinha respaldo entre um grupo de intelectuais conservadores e semifascistas, uma polícia política e algumas grandes empresas familiares monopolistas, além da Igreja, alguns pequenos proprietários de terra do Norte que eram bastante católicos, além de latifundiários das regiões centrais e meridionais, que tinham medo de perder suas terras caso a esquerda tomasse o poder (MAXWELL, 2006, p.35/p.38). Esse grupo apoiador de Salazar

³⁷ Para mais informações a respeito da ditadura e da Revolução dos Cravos em Portugal, sugerimos a consulta a esta obra: MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

remete-nos àqueles mencionados nos versos de Andresen, citados, e que foram coniventes com o regime autoritário e, conseqüentemente, com a violência e desmandos realizados por ele.

Sobre a percepção do tempo em que não há laços entre os humanos e predominam elementos negativos, como solidão, traição e vileza, como verificamos nos versos de Andresen citados, vale destacar o que afirma Meyerhoff (1976):

O tempo é desconcertante em parte devido à complexidade e fragmentação dos eventos e pessoas no tempo, em parte devido aos crimes cometidos no tempo, isto é, a crescente consciência da natureza ‘má’ e intratável do homem — em contraposição à prévia crença em sua infinita perfectibilidade — e do registro em ascensão da desumanidade do homem para com o homem (MEYERHOFF, 1976, p.90).

A percepção de um tempo obscuro também está presente nos versos de Andresen em que a poeta, atrelada a seu tempo histórico, apresenta a Revolução de 25 abril de 1974, conforme o poema intitulado “25 de Abril”:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo
(ANDRESEN, 2011, p.618)

Nos versos de Andresen, o eu poético revela que é chegada a Revolução de 25 de Abril tão esperada e que daria as condições para o retorno de um regime democrático. A espera por um “tempo novo” exprime-se, nos versos, com a madrugada, um período de transição entre a noite e o dia, o que nos remete a uma mudança, à passagem de um regime de governo autoritário para, posteriormente, um regime democrático.

Além disso, a ideia da chegada do novo tempo faz-se com a presença, nos versos, de um “dia inicial inteiro e limpo” que estaria em contraponto a um “tempo dividido”, um tempo obscuro e fraturado, apresentado no verso “onde emergiremos da noite e do silêncio”. Por fim, o alívio pela chegada da mudança faz com que a voz poética afirme que haverá liberdade para que todos possam “habitar a substância tempo”. Assim, observamos que, com o fim do Estado Novo, esse verso de Andresen

expressa a ideia de que as pessoas estariam livres para construir um novo tempo, uma nova história a partir daquele momento.

A ideia de um tempo novo, limpo e puro é uma alegoria que se repete no poema “Revolução”, de Andresen, que data de 27 de abril de 1974 e cujos versos exprimem a esperança, a crença na mudança de regime político para a qual sinalizava o 25 de Abril:

Como casa limpa
 Como chão varrido
 Como porta aberta

Como puro início
 Como tempo novo
 Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
 Interior de um povo

Como página em branco
 Onde o poema emerge

Como arquitectura
 Do homem que ergue
 Sua habitação
 (ANDRESEN, 2011, p.619)

O título do poema é “Revolução”, conforme mencionamos, e esses versos apresentam-nos várias comparações a fim de tentar definir o que representou esse movimento. A primeira estrofe traz a imagem de uma casa limpa e com as portas abertas, o que remete à nova condição de Portugal após o fim de um regime autoritário.

A segunda estrofe remete-nos ao tempo histórico, à data de 25 de abril de 1974 que marcaria o início de um “tempo novo” e “sem mancha nem vício”. A imagem de uma mancha evoca formas de violência, como tortura e prisões, realizadas pelo regime autoritário; e o vício remete aos maus atos do regime autoritário. Na terceira estrofe, há o mar, elemento relevante e que é bastante lembrado quando se pensa na história de Portugal. A Revolução, nessa estrofe, surge como um clamor coletivo, uma vez que ela é como “a voz do mar interior de um povo”, ou seja, é algo que aguardava, em potencial, o momento para emergir.

A quarta estrofe aproxima a Revolução de 1974 do ato da escrita, pois se de uma página em branco surge o poema, mediante o trabalho de um poeta, esse movimento surgiu e deu origem a uma nova conjuntura histórica e política porque houve aqueles

que lutaram e trabalharam para que isso acontecesse. E a última estrofe do poema de Andresen apresenta a Revolução como uma construção dos homens, pois precisa da ação coletiva para que ocorra da mesma forma que a construção de uma habitação é fruto de um trabalho em conjunto.

Sobre o 25 de Abril, Andresen disse que para ela essa data foi “um deslumbramento, uma festa”. Ela relata que antes de primeiro de maio houve uma reunião na Associação de Escritores a fim de preparar a manifestação e frases para o desfile. Uma das frases que compuseram um cartaz foi “a poesia está na rua”, frase que teria sido retirada de um poema de Andresen dedicado aos militantes do Partido Socialista. Essa frase compôs um cartaz pintado por Maria Helena Vieira da Silva e exprime a euforia após a Revolução, aspecto sobre o qual Andresen comenta:

No 25 de Abril há um momento poético extraordinário. 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 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 noutra planeta... Talvez tivesse havido um momento em que, imagino, algo para toda a gente estava para além da política e que depois a política destróçou, a política tradicional. Creio que houve um estado de graça. Mas depois o pecado do poder destruiu esse estado de graça (ANDRESEN)³⁸

Embora tenha existido esperança em relação à Revolução de 74 e às mudanças políticas que poderiam emergir a partir desse acontecimento, nos anos posteriores a essa data restou a percepção de que houve um pouco de utopia em relação à revolução e às ações da esquerda em Portugal, conforme o poema “Nestes últimos tempos”, que data de julho de 1976, de Andresen:

Nestes últimos tempos é certo que a esquerda fez erros
Caiu em desmandos confusões praticou injustiças

Mas que diremos da longa tenebrosa e perita
Degradação das coisas que a direita pratica?

³⁸ Disponível em: < <http://purl.pt/19841/1/1970/1970.html> >

Que diremos do lixo do seu luxo — de seu
 Viscoso gozo da nata da vida — que diremos
 De sua feroz ganância e fria possessão?
 [...]
 (ANDRESEN, 2011, p.661)

Na primeira estrofe, o eu poético exprime a constatação de que a esquerda, em Portugal, não supriu os ideais de mudança e transformação insuflados com o 25 de Abril. Nesses versos, a voz poética assinala que a esquerda cometeu erros, envolveu-se em confusões, praticou injustiças e abuso de poder. Contudo, a ação da direita, em Portugal, também não foi louvável e essa reprovação aparece nos versos de Andresen com a repetição da expressão “que diremos” que é dita por uma voz que se exprime em primeira pessoa do plural e como essa expressão é repetida nos versos, ela chama a atenção e conduz o leitor a pensar sobre como avaliar as ações da direita.

Nos versos citados, na segunda estrofe, a voz poética alude à corrosão da vida feita pela direita com ações tenebrosas e de uma perícia assombrosa, o que é reforçado pela última estrofe cujos versos citamos: “Mas que diremos da meticulosa eficaz expedita/Degradação da vida que a direita pratica?” (ANDRESEN, 2011, p.661). Já a terceira estrofe remete ao plano econômico, uma vez que alerta para a ganância, a possessão e o luxo que pode ter sido conquistado de modo inescrupuloso.

Na sequência dos versos citados, com ironia, o eu poético refere-se à “sábua e tácita injustiça” da direita, além de seus negócios e conluios escusos, como indicam os versos: “Que diremos de sua sábua e tácita injustiça/Que diremos de seus conluios e negócios/E do utilitário uso dos seus ócios?//Que diremos de suas máscaras álibis e pretextos/ De suas fintas labirintos e contextos?” (ANDRESEN, 2011, p.661). Em seguida, a voz poética volta a referir-se à esquerda e à perda de direcionamento ou coerência política em suas atitudes, quando diz que “Nestes últimos tempos é certo que a esquerda muita vez/ Desfigurou as linhas do seu rosto” (ANDRESEN, 2011, p.661).

A respeito da repercussão do 25 de Abril, Kenneth Maxwell (2006) comenta acerca da projeção desse acontecimento na imprensa portuguesa e internacional, em 1975, ressaltando que o entusiasmo havia se propagado de modo que a visão objetiva dos fatos ficou turva:

No caos da primavera e verão de 1975, os intelectuais de esquerda que na época dominavam quase totalmente a imprensa diária, o rádio e a

televisão em Portugal também se deixaram arrebatar por seu próprio entusiasmo e otimismo com o potencial revolucionário da situação portuguesa. Uma consequência desse consenso na mídia foi a esquerda equivocar-se sobre o estado de espírito do povo, comprometendo a sua própria causa no processo ao impedir uma avaliação racional das forças e fraquezas da esquerda. Como os repórteres estrangeiros que desembarcaram em Lisboa não se afastavam muito do hotel Tivoli [...] também eles acreditavam que a revolução estava à vista (MAXWELL, 2006, p. 189-190).

Na obra de Andresen, a voz poética expressa a euforia, esperança e crença em mudanças decorrentes do 25 de Abril, bem como exprime desilusão com esse movimento e com as frentes políticas de esquerda e direita em seu país, após a revolução, conforme observamos nos versos citados anteriormente. A desilusão diante de mudanças que, na prática não ocorreram, exprime-se também nos versos de “Poema”, de Andresen, publicado na obra *O nome das coisas*, de 1977.

Esse texto de Andresen é metalinguístico como apontam seu título e o verbo “cantar” que se refere ao ato da escrita, o ato de fazer versos: “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, 2011, p.664). Nesses versos, a desorientação e desesperança, após a Revolução de 25 de Abril, exprimem-se com a ideia de desencontro e com a perda de orientação, pois o futuro é incerto, não há limiar seguro (não há ponto de início, marco de mudança de um novo tempo que seja seguro e certo), nem um caminho linear a seguir. Além disso, a vida e o país (Portugal) estão repletos de erros, imperfeições e até os novos governantes são asquerosos, uma vez que são referidos, nos versos, como sendo ratos que têm a mesma cobiça e falhas dos que governaram em outra época.

Associado ao contexto político português em que vigorou um regime autoritário, há também um poema intitulado “O velho abutre”, publicado na obra *Livro Sexto*, de 1962, e que faz referência a Salazar que governava o Estado Novo nessa época: “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, 2011, p.439). Nesses versos, com a imagem de um abutre, há uma crítica a Salazar, pois tal como essa ave que se alimenta de carniça, esse político espalharia a podridão por toda parte. Também como um abutre, em sentido conotativo, seria uma pessoa que se alimenta da desgraça alheia, nesse caso, ele se alimenta da desgraça do povo português cujas almas, em decorrência

do sufocante contexto político ficaram “mais pequenas”, conforme os versos de Andresen citados.

De modo semelhante a Andresen, Hilda Hilst também possui poemas associados ao contexto político e histórico do Brasil. A obra chamada *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é um livro publicado em 1974, época em que, no Brasil, estava instaurada a Ditadura Militar e, após o AI 5 ter sido decretado em 1968, a censura agia fortemente, o clima de insegurança era geral, com muitas prisões, torturas e exílios; e grande parcela da população estava descontente, temerosa e ansiando por um regime democrático. Assim, nessa obra de Hilst, os poemas que compõem uma série intitulada “Poemas aos homens do nosso” não possuem títulos, mas são numerados de I a XVII, e exprimem críticas aos homens que governavam e expressam também a força do povo e a repulsa àquele tempo histórico.

No poema II dessa série de poemas de Hilst, a voz poética inicia um diálogo com a vida, dizendo que enquanto a morte demora, ela gostaria de pensar em palavras para deixar aos homens, mas ainda não sabe o que dizer. Na sequência, o eu poético dirige-se aos políticos e indaga se as únicas palavras que permanecem importantes para eles são ouro, remetendo ao dinheiro, e treva, remetendo a ações obscuras e à corrupção, como observamos nestes versos: “Amada vida, minha morte demora./Dizer que coisa ao homem,/Propor que viagem? Reis, ministros/ E todos vós, políticos,/Que palavra além de ouro e treva/Fica em vossos ouvidos?” (HILST, 2001, p.107).

Nos versos subsequentes aos citados, a voz poética continua o diálogo com os políticos, questionando-os e condenando suas ações: “Além de vossa RAPACIDADE/O que sabeis /Da alma dos homens?/Ouro, conquista, lucro, logro/ E os nossos ossos/E o sangue das gentes/E a vida dos homens// Entre os vossos dentes” (HILST, 2001, p.107). O eu poético deseja saber se além da rapacidade, palavra que possui o sentido de ganância por lucro, os políticos saberiam algo mais sobre a alma dos homens, isto é, se eles saberiam sair do ensimesmamento egoísta, buscando bens materiais, para ir além e buscar algo mais profundo (a alma dos homens). E desses versos surge ainda o sentido de rapacidade como agilidade com que se ataca uma presa, pois os políticos teriam essa característica em relação ao povo que seria devorado por eles, como verificamos nos versos citados.

Nessa mesma série de textos de Hilst (“Poemas aos homens do nosso”), no poema XIV também há a apresentação dos riscos que os maus governantes podem gerar

na vida de determinada população. Nos versos iniciais, a voz poética dialoga com o “homem político”, ou seja, aquele que governa representando um grupo. Porém, há medo em relação a isso, pois todos podem ser destruídos se ficarem entregues aos atos desse “homem político”: “Bombas limpas, disseram? E tu sorris/E eu também. E já nos vemos mortos/ Um verniz sobre o corpo, limpos, estáticos,/ Mais mortos do que limpos, exato/Nosso corpo de vidro rígido/ À mercê dos teus atos, homem político” (HILST, 2001, p.123).

E nos versos que seguem os citados, as “bombas limpas” apontam para uma falsa e fatal transparência dos que governam, o que gera a mudez na voz poética e nos seus pares, uma vez que ela exprime-se com dicção de uma voz em primeira pessoa do plural. Além disso, nos versos que encerram o poema, o eu poético refere-se com ironia aos governantes dotados de uma “sábua eloquência” e a quem ele chama de “homens-hienas”, igualando-os a animais irracionais e também a uma pessoa que ri sem que haja motivo para tal fato, sendo esta também uma acepção para a palavra hiena, conforme os versos: “Bombas limpas sobre a carne antiga./Vital esplendente e agudo sobre a tarde./ E nós na tarde repensamos mudos/A limpeza fatal sobre nossas cabeças/ E tua sábua eloquência, homens-hienas// Dirigentes do mundo” (HILST, 2001, p.123).

Embora o povo possa parecer refém ou uma potencial presa nas mãos de políticos inescrupulosos, no poema V da série “Poemas aos homens do nosso”, a voz poética chama a atenção para o fato de que o povo pode ser muito ativo e ter um papel preponderante na história e política do contexto no qual está inserido.

Na primeira estrofe desse poema, os políticos/governantes são colocados em posição de superioridade em relação ao povo; eles estariam sempre em uma posição “de cima” a olhar ou dirigir-se às pessoas. Isso é perceptível, pois nesses versos há palavras e expressões que remetem a lugares cuja posição é superior a outros em relação à altura e distanciamento, tais como “palanque”, “alta poltrona” e “rampa”, como indicam os versos: “de cima do palanque/de cima da alta poltrona estofada/de cima da rampa/olhar de cima” (HILST, 2001, p.111).

Apesar de ocupar um cargo que dá a sensação de superioridade aos políticos/governantes, o eu poético, dirigindo-se a estes, chama a atenção para o fato de que a população não é passiva e está em alerta: “Líderes, o povo/Não é paisagem/Nem mansa geografia/Para a voragem/Do vosso olho./POVO. POLVO./UM DIA” (HILST, 2001, p.111). Esses versos indicam que o povo não é como uma paisagem estática, não

é uma “mansa geografia” que se deixa devorar pela voragem dos olhos e ações dos políticos no poder. Pelo contrário, o povo é ativo, é como um polvo, conforme indicam as palavras em maiúscula nos versos citados, sendo esse um recurso gráfico para chamar a atenção para o fato de que, assim como esse animal marinho de oito braços, o povo estende seus “braços”, isto é, age em busca do que deseja de modo certo e obstinado.

Na sequência, a voz poética reforça a ideia de que o povo não se deixa conter pelo poder ou por políticos, pois não é como as águas calmas de um rio que fluem de maneira sempre igual: “O povo não é rio/ De mínimas águas/Sempre iguais” (HILST, 2001, p.111). O povo é como águas profundas e que vão além, o povo busca por suas metas e ideais a fim de, por meio de suas ações, construir um mundo novo e mais aprazível como uma canção, pois as pessoas estão em lúcida e permanente vigília em relação ao seu tempo, em relação à sociedade em que se inserem: “Mais fundo, mais além/E por onde navegais/ Uma nova canção/ De um novo mundo. [...] POVO. POLVO/LÚCIDA VIGÍLIA./UM DIA” (HILST, 2001, p.111-112).

Em paralelo a esses versos de Hilst, citados, notamos que a voz poética em Andresen também expressa a vontade de permanecer em alerta, preparada para a luta e o combate na esfera política do cotidiano. A esse respeito vejamos os versos iniciais do poema “Esta gente”, da obra *Geografia* (1967), que traz a temática da colonização portuguesa:

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
 [...]
 (ANDRESEN, 2011, p.458)

O eu poético, nesses versos, assinala que o contato com as pessoas submetidas a um regime colonial faz com que ele tenha vontade de lutar. Essas pessoas são apresentadas por meio de imagens opostas: possuem rostos luminosos, vertendo

esperança ou a nobreza de um rei, mas também podem ter um rosto tosco no sentido de ser embrutecido devido à condição à qual “esta gente” está submetida, lembrando escravos privados de liberdade pela ação de um regime autoritário que controlava as colônias portuguesas.

A terceira estrofe citada reforça a associação do poema a esse contexto histórico-político, visto que há referência ao abutre, animal devorador de carniça e que, nos versos de Andresen, remete ao regime salazarista cuja ação destruía a humanidade e a esperança do povo. Nessa direção, o milhafre, ave de rapina considerada de mau agouro também ratifica a relação desses versos com um tempo sombrio em Portugal. Já o porco é associado ao apetite excessivo e à sujeira; e a cobra é frequentemente relacionada a algo perverso ou demoníaco, pois na cultura judaico-cristão ela colaborou para a queda do homem do paraíso. Assim, a alusão a esses dois animais também contribui para a construção da imagem de um tempo obscuro que vigorava em Portugal.

Diante de um contexto desalentador, ainda nesse poema, a voz poética reconhece o estado de abandono e humilhação ao qual “esta gente” de uma sociedade colonial é submetida, retirando sua humanidade, sendo igualada a uma matéria rochosa sem importância, conforme os versos: “E em frente desta gente/ Ignorada e pisada/ Como a pedra do chão/ E mais do que a pedra/ Humilhada e calcada” (ANDRESEN, 2011, p.458). Entretanto, apesar dessas condições, é nesta gente que o eu poético busca esperança, é por ela que seu canto (o ato de fazer versos) se renova: “Meu canto se renova/ E recomeço a busca/ De um país liberto/ De uma vida limpa/ E de um tempo justo” (ANDRESEN, 2011, p.458). É por “esta gente” que a voz poética busca liberdade, uma “vida limpa” e um “tempo justo”, expressões que nos versos de Andresen denotam renovação e expectativa de mudança em relação ao contexto histórico, político e social ao qual os versos estão associados.

A relação de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen com o tempo histórico faz-se não apenas a partir da associação de seus textos a um contexto histórico e político de seus países, pois as poetisas relacionam-se também com seu tempo e com fatos relevantes do período em que viveram e escreveram.

A esse respeito, observamos que as duas poetisas dedicaram alguns versos ao poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca que foi preso e acusado de ser mais perigoso com uma caneta nas mãos do que outros que empunham armas, tendo sido fuzilado, em 1936, durante a Guerra Civil espanhola. Os restos mortais do poeta foram depositados

em uma vala comum, provavelmente perto de Granada, no sul da Espanha, mas nunca foram encontrados.

O poema IV da série “Poemas aos homens do nosso”, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), de Hilst, é dedicado a Lorca a quem a voz poética dirige-se, chamando-o de companheiro, pois partilham o ofício de poeta e, para o eu poético dos versos de Hilst, a poesia sem o poeta espanhol ficou difícil em um tempo igualmente complicado e triste: “Companheiro, morto desassombrado, rosácea ensolarada/Quem senão eu, te cantará primeiro.[...]// Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia./Triste garganta o nosso tempo, TRISTE TRISTE” (HILST, 2001, p.109). Ainda nesse poema, a voz poética remete à dor pela morte de Lorca e teme pelo fato de que os poetas, tão lúcidos assim como ele, podem ser compelidos a abandonarem seu ofício, conforme assinala a expressão “morte aos poetas!” nestes versos:

E o futuro é de sangue, de aço, de vaidade. E vermelhos
Azuis, brancos e amarelos hão de gritar: morte aos poetas!
Morte a todos aqueles de lúcidas artérias, tatuados,
De infância, o plexo aberto, exposto aos lobos. Irmão.
Companheiro. Que dor de te saber tão morto
(HILST, 2001, p.110).

Já na obra de Andresen, os versos iniciais de “Túmulo de Lorca” apresentam o poeta espanhol como símbolo de tantas outras mortes em condições obtusas, muitas vezes vítimas da raiva, da força e de um poder arbitrário:

Em ti choramos os mortos todos
Os que foram fuzilados em vigílias sem data
Os que se perderam sem nome na sombra das cadeias
Tão ignorados que nem sequer podemos
Perguntar por eles imaginar seu rosto
Choramos sem consolação aqueles que sucumbem
Entre os cornos da raiva sob o peso da força
(ANDRESEN, 2011, p.461)

De modo semelhante aos versos de Hilst, citados, a voz poética em Andresen também lamenta a morte de Lorca e refere-se às condições inexplicáveis desse acontecimento, pois “A lisa cal de cada muro branco/Escreve que tu foste assassinado” (ANDRESEN, 2011, p.461). E para o eu poético a morte de Lorca ainda é algo inesquecível e que incomoda: “a terra onde abriram a tua sepultura / É semelhante à ferida que não fecha” (ANDRESEN, 2011, p.461). Entretanto, não se pode desistir de

viver e de buscar explicação para essa morte ainda que a tristeza queira perpetuar-se: “Não podemos aceitar. O processo não cessa/Pois nem tu foste poupado à patada da besta/A noite não pode beber nossa tristeza/E por mais que te escondam não ficas sepultado” (ANDRESEN, 2011, p.461).

Diante de um tempo histórico de descrença, dor e falta de humanidade, conforme observamos nos versos de Hilst e Andresen que analisamos, resta ao “homem do nosso tempo” tentar voltar-se para si mesmo a fim de encontrar algo que lhe dê um alento pessoal e um conforto em relação ao mundo ainda que, para isso, além de vasculhar seu interior, tenha que rogar a Deus ou ao que acredita a fim de pedir sua alma de volta e sair de uma condição abjeta, como indicam os versos de Hilda Hilst:

Que te devolvam a alma
 Homem do nosso tempo.
 Pede isso a Deus
 Ou às coisas que acreditas
 À terra, às águas, à noite
 Desmedida.
 Uiva se quiseres,
 Ao teu próprio ventre
 Se é ele quem comanda
 A tua vida, não importa,
 Pede à mulher
 Àquela que foi noiva
 À que se fez amiga,
 Abre a tua boca, ulula
 Pede à chuva
 Ruge
 Como se tivesse no peito
 Uma enorme ferida
 Escancara a tua boca
 Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA.
 (HILST, 2001, p.114)

Como uma espécie de fuga desse tempo que devora o humano por ser um “tempo dividido”, verificamos que há na poesia de Hilst e Andresen a suspensão do tempo ou sua abolição. Nos versos de Hilst, muitos elementos estão “congelados” e não estão mais entregues à ação do tempo, pois tudo está em latência, em uma espécie de sono profundo até mesmo os pêndulos de um relógio. Isso ocorre porque o tormento, os perjuros, as vanidades e medos também “dormem”, assim, tem-se a sensação de que o tempo suspenso seria um tempo de paz e harmonia:

Dorme o tormento
 O Eterno dorme suspenso
 Sobre ideias e inventos [...]

Dormem perjuros
 E vanidades e urnas
 Dormem os medos
 E califados e ventres
 Dormem ardentes
 Os loucos, pátios adentro [...]

E pêndulos dormindo ao tempo [...]
 (HILST, 2002, p.83)

Nesses versos, o tempo que ficou suspenso — “O Eterno dorme suspenso” e “E pêndulos dormindo ao tempo” — aponta para a eternidade que, segundo Meyerhoff (1976), significa a ausência de tempo e não o tempo infinito, ou seja, é “uma qualidade da experiência que está além e fora do tempo físico” (MEYERHOFF, 1976, p.49).

Entretanto, nesse contexto em que tudo está inerte, a voz poética não escapa da ação do tempo que, para ela, não foi suspenso de modo que está condenada a pensar em alguém ou algo, pois afirma “Só eu não durmo/Pra te pensar” (HILST, 2002, p.83). Notamos que o pensar incessantemente não é uma escolha, mas uma condenação para o eu poético porque ele ainda diz “Tateio aquele rochedo/Do ódio de desamar” (HILST, 2002, p.83), assim, se o tempo tivesse parado para o eu poético, provavelmente isso seria um alívio.

De modo semelhante a esses versos de Hilst, em alguns versos de Andresen, a voz poética também está cercada por um “tempo dividido” e morto que assombra e do qual deseja escapar: “Estou fechada, suspensa, prisioneira/Querida voltar para fora, para o dia/Ressurgir, respirar, tornar a ver,/Mas todo o mundo se tornou fantasma//[...] Terror de estar sozinha e de escutar/Com este tempo morto entre meus dedos” (ANDRESEN, 2011, p.227).

A progressão do tempo é considerada como o escoar das horas em direção ao futuro que, muitas vezes, equivale ao progresso. Contudo, a passagem das horas também assinala a falência do homem diante do tempo que não pode superar e, por outro lado, há coisas perenes que superam a existência humana e permanecem no mundo mesmo com sua ausência: “É esta a hora em que as rosas são as rosas/Que floriram nos jardins persas/[...]É esta a hora das longas conversas/Das folhas com as folhas unicamente./É esta a hora em que o tempo é abolido/E nem sequer conheço a

minha face” (ANDRESEN, 2011, p.84). No momento em que as rosas e folhas estão vivas e permanecem sendo unicamente a si mesmas, em contrapartida, quando o tempo é abolido, o eu poético não se reconhece mais, afinal o tempo é um referencial importante para situar a existência humana pessoal e coletiva no mundo.

Sendo assim, se o tempo extingue-se e o ser humano nota que há coisas perenes, nessas condições, ele é confrontado com sua própria mortalidade, como bem destaca Meyerhoff (1976, p.63): “[...] as coisas criadas no tempo podem não apenas sobreviver a nós mas perdurar além do tempo, desse modo partilhando de novo da qualidade da ausência do tempo e transmitindo um sentido de imortalidade ao homem mortal”.

Como o ser humano sente-se mortal na sua relação com o tempo, uma forma de superar isso é tentar permanecer no mundo tal como analisamos nos versos de Hilda Hilst. Assim, uma fonte de imortalidade é a escrita, já que as palavras, para além do tempo, propagam a existência daqueles que a ela se dedicaram. Por isso, se o tempo devora a vida e até é capaz de corroer o ser, retirando dele o sentido de si mesmo e de sua existência, há que clamar ao tempo para que ele ofereça ou restitua ao homem a palavra: “Que as barcaças do Tempo me devolvam/A primitiva urna de palavras” (HILST, p.47). Palavras que se perpetuam no tempo, no “puro espaço e lúcida unidade” onde o tempo não aprisiona ou destrói, já que “o tempo apaixonadamente/ Encontra a própria liberdade” (ANDRESEN, 2011, p.324).

Neste percurso em que analisamos as configurações do tempo, na modernidade, na obra poética de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, verificamos que o tempo, nos versos das poetisas, ora se apresentou como um “tempo absoluto” e ora como um “tempo dividido”. Além disso, nos versos das poetisas, também observamos que o tempo se configurou como um tempo cíclico ou como um tempo histórico. E notamos também que o tempo, além de possuir, em alguns momentos, uma dimensão privada, particular para um indivíduo, em outros instantes, pode assumir a configuração de um tempo público, universal, da humanidade.

O “tempo absoluto”, nas obras das poetisas, correspondeu a um tempo em que havia sentimentos e uma pessoa tinha plena consciência de si mesma e do mundo ao seu redor. Essa percepção temporal também indica a existência de um tempo em que há esperança, harmonia e procura da unidade, conforme verificamos nos versos de Hilst e Andresen.

Por outro lado, o “tempo dividido” assinalou a existência de um tempo tirânico, um tempo que devora os seres humanos e lhes subtrai a consciência e a capacidade de relacionamento com o outro e com o mundo no qual estão inseridos, assim, esse é um tempo que a tudo aniquila, deixando um rastro de ruínas ao seu redor. Esse é um tempo que aterroriza a vida humana e faz as pessoas reféns, quase escravas do relógio e do sistema que, na modernidade, impulsiona o progresso.

Já o tempo cíclico é aquele que proporciona a uma pessoa a sensação de segurança, de estabilidade, pois a repetição de acontecimentos faz com que o tempo seja um eterno contínuo na vida. Por outro lado, o tempo histórico, nos versos de Hilst e Andresen, remete a momentos obscuros da história de seus países ou remete a momentos/comportamentos humanos atuais e que corroem a sua existência.

A esse respeito, verificamos que a obra poética de Andresen faz referência ao contexto político e histórico de Portugal na época da Revolução de 25 de Abril de 1974. Na obra de Andresen, a voz poética apresenta a esperança, a crença de mudanças naquele momento, mas também expõe a desilusão, uma vez que as expectativas depositadas nesse acontecimento não se concretizaram plenamente.

Por outro lado, na obra de Hilst, o eu poético dirige-se aos “homens do nosso tempo”, chamando a atenção desse homem para seu descaso para consigo mesmo, com o outro ao seu redor e o mundo no qual está inserido, afinal, é necessário comprometimento de todos na esfera política do cotidiano.

Por fim, verificamos que essas duas formas de perceber o tempo, nos versos de Hilst e Andresen, podem parecer extremamente paradoxais, o que não as exclui ou limita, pelo contrário, são reflexos do contexto de produção no qual as poetisas estão imersas, pois a modernidade é feita de paradoxos e nela, o tempo ora é linear, ora é embaralhado, ora tem sentido positivo, ora tem ação e sentido negativos.

Assim, as diferentes maneiras de perceber e lidar com o tempo não podem ser separadas, elas são distintas, mas complementares, pois no tempo, como indicam os versos de T. S. Eliot, coexistem suas diferentes dimensões: “O tempo presente e o tempo passado/Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/E o tempo futuro contido no tempo passado./Se todo tempo é eternamente presente/Todo tempo é irredimível” (ELIOT, 1981, p.199).

3. O MUNDO INTERIOR DO SUJEITO E O MUNDO DA ARTE

Este capítulo está dividido em duas seções que se voltarão para a análise da relação do sujeito com seu mundo interior e para a investigação da relação da arte, ou melhor, da poesia e do poeta com o seu tempo e a sociedade na qual se inserem.

No subcapítulo 3.1, no que concerne ao mundo interior, analisaremos a crise existencial do homem moderno e sua relação com o sagrado, o finito e o infinito e a morte na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen. Com relação à crise existencial, expressa nos versos das poetisas, observaremos como o sujeito exprime essa crise, como sua causa advém do contexto da modernidade e qual seria uma possível maneira de lidar com ela.

Nos versos de Hilst e Andresen, analisaremos também os movimentos de aproximação e distanciamento do sujeito em relação ao sagrado e como isso conduz o homem a duas situações: o abandono do olhar do sujeito para si mesmo e o foco no mundo exterior ou o recolhimento, a introspecção e a possibilidade de o sujeito buscar o transcendente.

Com relação à morte, examinaremos como ela se apresenta nos versos de Hilst e Andresen como uma interlocutora do eu poético e também se mostrando como algo natural, algo que faz parte do ciclo da existência. Também observaremos o desejo do homem moderno de compreender a morte, a sua chegada e, a partir disso, buscar entender melhor sua existência, sua rotina de vida.

Já no subcapítulo 3.2, analisaremos, nos versos de Hilst e Andresen, qual é o lugar da poesia e do poeta na sociedade moderna, se essas duas instâncias estão em crise na modernidade ou possuem uma função social (discurso crítico na sociedade).

3.1 O mundo interior e a crise existencial do sujeito na modernidade

Na modernidade, no século XVIII, teve início, na Europa, a Revolução Industrial que gerou muitas mudanças estruturais na organização das cidades e nas relações de trabalho do homem, além de ter acentuado as diferenças entre o campo e a cidade, conforme observamos no capítulo 2.1. Ainda nesse período, no campo das ideias, desenvolveu-se o Iluminismo, um movimento filosófico, político e intelectual que primava pela ciência e racionalidade como forças motrizes da sociedade em oposição ao forte controle da vida e do conhecimento realizado pelas instituições religiosas na Idade Média. No Iluminismo, o conceito de sujeito que vigorava era de um ser centrado, unificado, um ser dotado de razão, de capacidade crítica e de ação, tal como propõe Stuart Hall (2006) com sua concepção de sujeito do Iluminismo:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia [...]. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa [...]. [...] essa era uma concepção muito ‘individualista’ do sujeito e de sua identidade [...] (HALL, 2006, p.10-11).

Um pouco mais tarde, deixando para trás a concepção de sujeito do Iluminismo e avançando no tempo dentro ainda do contexto da modernidade, traduzindo a complexidade do mundo moderno, surge a concepção de um sujeito sociológico para quem a identidade constrói-se na interação entre o “eu” e o mundo, a sociedade, como assinala Hall (2006):

A noção de sujeito sociológico refletia [...] a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2006, p.11).

Nesse sentido, a configuração do “eu” dá-se na relação com as pessoas e o mundo ao redor delas, sendo o “eu”, portanto, algo dinâmico e não rígido ou impermeável a influências externas. Considerando a noção de que o “eu”, no século XX, no contexto da modernidade é algo dinâmico, voltamo-nos para Fernando Pessoa e seus heterônimos.

O poeta português, mediante uma tendência à despersonalização e à simulação, cria alguns heterônimos que possuem, cada um, uma maneira peculiar de estar no mundo e relacionar-se com ele, apreendendo-o e transformando essa experiência em versos. Assim, os desdobramentos do “eu” na sua relação, às vezes angustiante, com o(s) outro(s) e o mundo delinea-se, por exemplo, em “Apontamento”, do heterônimo Álvaro de Campos, poema no qual há uma alegoria para a situação do “eu”, no século XX³⁹, na modernidade. Vejamos alguns versos desse poema:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.
(PESSOA, 2007, p.193)

Nesses versos, por meio da alegoria dos cacos de um vaso quebrado, espalhados pelo chão, percebemos que o “eu” expressa angústia e exagero em relação à sua condição, visto que está partido em muitos pedaços (a tentativa de recompor o vaso seria algo difícil) e, com essa fragmentação, ampliaram-se suas sensações, elas são mais intensas e em maior número se comparadas ao momento em que o “eu” sentia-se inteiro.

A angústia do “eu” em relação ao transcendente, a si mesmo e ao seu lugar no mundo, como observamos nos versos de Pessoa, é algo que incomoda o sujeito no século XX e isso o conduz a questionamentos existenciais que o desestabilizam, gerando insegurança, melancolia e ansiedade ou ainda um desespero e falta de esperança extremos. Contudo, em vez de entregar-se à angústia, ao desespero e a questionamentos dilacerantes, um possível caminho para que o indivíduo compreenda melhor a si mesmo e sua existência seria responsabilizar-se por sua vida e tornar-se um sujeito bastante ativo e consciente em suas ações e decisões, conforme veremos adiante a partir das considerações da doutrina filosófica do existencialismo.

Nessa direção, propomo-nos, neste capítulo, a analisar as inquietações do “eu”, no século XX, expressas na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen,

³⁹ O poema “Apontamento” foi publicado, primeiramente, no número 20 da revista *Presença*, de abril-maio de 1929.

a fim de observá-las como desdobramentos da crise na modernidade no que concerne ao mundo interior do sujeito, o qual adota uma “estratégia de entusiasmo renovador” ou “tom desiludido” (SISCAR, 2009) diante de questões que se referem à existência humana, à morte e ao sagrado. A partir da análise das configurações do mundo interior do sujeito, presentes nos versos de Hilst e Andresen, podemos observar quais eram as angústias e expectativas dos homens de uma época — as pessoas contemporâneas aos textos delas —, mas não apenas dos homens limitados a esse momento histórico, uma vez que essas preocupações ultrapassam um marco temporal, são anteriores à obra das poetisas e também ainda são muito atuais, pois são próprias da condição humana.

Para analisar essas questões na poesia de Hilst e Andresen, como um de nossos referenciais, recorreremos aos pressupostos do existencialismo a partir de Jean-Paul Sartre e Soren Aabye Kierkegaard. O existencialismo é uma doutrina filosófica que ganhou força após a II Guerra Mundial com Sartre e era um modo de impulsionar a ação humana e a tomada de responsabilidade para consigo e com o mundo ao seu redor apesar das condições de vida sombrias e da descrença que um contexto pós-guerra propaga.

O existencialismo postula que a “existência precede a essência” (SARTRE, 1973, p.11), assim atribui-se ao homem total responsabilidade por sua vida e pela humanidade, conforme assinala Sartre (1973):

[...] o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e [...] só depois se define. [...] Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. [...] o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos [...]. Se a existência [...] precede a essência e se quisermos existir, ao mesmo tempo que construímos a nossa imagem, esta imagem é válida para todos e para toda a nossa época (SARTRE, 1973, p.12-13).

Segundo essas considerações de Sartre (1973), o ato individual do que o homem escolhe ser envolve toda a humanidade, pois com essa determinada escolha formula-se uma imagem do homem enquanto ser individual e também uma imagem daqueles que pertencem a uma mesma época. Ainda com relação ao aspecto da existência individual, além de primar pela responsabilidade de cada indivíduo, o existencialismo também propõe que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1973). Sendo assim, o ser humano é lançado no mundo e tem liberdade para “a cada instante inventar o homem”

(SARTRE, 1973), construindo os significados de sua vida, suas metas e visões de mundo.

Aparentemente a responsabilidade e a liberdade por sua existência são positivas para o ser humano, contudo, elas podem gerar uma grande angústia no sujeito que começa a questionar-se sobre ela e sobre quais caminhos seguir em sua vida. E a angústia se exacerba porque o indivíduo pode desejar abarcar muitas possibilidades nem sempre realizáveis e, assim, surgem indagações porque o sujeito sente-se limitado. A esse respeito, vejamos estes versos de Andresen: “Pudesse eu não ter laços nem limites/Ó vida de mil faces transbordantes/Pra poder responder aos teus convites/Suspensos na surpresa dos instantes” (ANDRESEN, 2011, p.33).

Nos versos citados, o eu poético tem a vida como sua interlocutora e diz a ela que gostaria de não ter nada que a aprisiona ou limita para que pudesse aceitar plenamente seus vários convites, as várias possibilidades de existência que surgem como surpresa a cada instante. Como está limitada, a voz poética não pode fazer muitas escolhas na vida, o que gera angústia.

Outro motivo para angústia e mágoa no ser humano refere-se ao fato de sentir-se fracassado diante da vida e de sua existência, como ocorre nestes versos de Andresen (2011, p.24): “Às vezes julgo ver nos meus olhos/A promessa de outros seres/Que eu podia ter sido,/Se a vida tivesse sido outra”. Nesses versos, o eu poético exprime desgosto em relação à sua existência, pois percebe que falhou no que gostaria de ter sido, quando vislumbra em seus olhos múltiplas possibilidades de existência para seu ser se a vida tivesse sido outra, tivesse sido diferente.

Sendo assim, para o eu poético dos versos citados, verificamos que faltou a responsabilidade para com sua existência, sobre a qual discorre Sartre, conforme mencionamos, visto que não tomou para a si a condução ativa de sua vida e existência, logo, lamenta sua falência e atribui isso não a suas escolhas, mas a condições externas, condições da vida (“se a vida tivesse sido outra”). Essa atitude da voz poética remete-nos ao conceito de má fé, elaborado por Sartre (1973, p.19), e que se refere ao ato de atribuir a fatores externos, a circunstâncias da vida, a causa para a falência ou não realização de anseios pessoais para a vida, assim, permanecem muitas possibilidades em potencial, por exemplo: se uma pessoa não teve um grande amor ou amizade foi porque não encontrou alguém digno disso.

Aparentemente, o mecanismo da má fé poderia ser visto como uma forma encontrada pelo indivíduo para aplacar sua angústia e conseguir conforto diante de seus erros e sofrimentos pelo que poderia ter sido em sua vida. Entretanto, conforme Sartre (1973), esse mecanismo adotado por uma pessoa não é uma justificativa plausível e reconfortante, pois se trata de “uma maneira de suportar a miséria, isto é, pensar [que] as circunstâncias foram contra mim, eu valia muito mais do que aquilo que fui [...]” (SARTRE, 1973, p.19). Sendo assim, com a má fé ainda permanece a angústia encoberta por uma desculpa e, se há uma falsa justificativa usada pelo indivíduo para não enfrentar uma situação, ele está enganando a si mesmo.

Vale lembrar que não se posicionar diante da vida e manter-se omissos e entregar ao seu fluxo, tal como ocorre com o eu poético nos versos de Andresen, citados, já é fazer uma escolha, como ressalta Sartre (1973, p.23): “A escolha é possível num sentido, mas o que não é possível é não escolher. Posso sempre escolher, mas devo saber que, se eu não escolher, escolho ainda”. Não escolher é uma escolha que deixa uma pessoa entregue às circunstâncias que podem determinar sua vida, sua existência, assim, o homem “vive no estado da dispersão; não se possui, nem possui verdadeiramente suas possibilidades. Sua existência [...] não se realiza verdadeiramente nem se abre verdadeiramente para o futuro” (ABBAGNANO, 2006, p.24).

No caso da voz poética dos versos de Andresen, citados, como não escolheu e não se responsabilizou por quem gostaria de ser, lamenta porque descobriu que poderia ter sido outra pessoa, o que é ratificado por estes versos: “Mas dessa fabulosa descoberta/Só me vem o terror e a mágoa/De me sentir sem forma, vaga e incerta/Como a água” (ANDRESEN, 2011, p.24). Como não agiu ativamente na construção daquilo que gostaria de ser e do que gostaria de realizar em sua existência, a voz poética apavora-se, ao constatar que se tornou algo amorfo. Sobre esse desespero por não saber quem se é, Nicola Abbagnano (2006) tece as seguintes considerações com as quais estamos em consonância:

O homem que não decide acerca de si e que se deixa viver segundo as circunstâncias insignificantes de um mundo inconsistente não tem um destino: ele poderia ser tanto ele mesmo quanto um outro. E, diante da pergunta: por que sou quem sou?, permanece desesperadamente sem resposta (ABBAGNANO, 2006, p.59).

Por outro lado, o fato de posicionar-se diante da vida com responsabilidade para consigo e com a humanidade não garante ao homem plenitude e uma existência tranquila, pelo contrário, sempre haverá angústia e questionamentos para aqueles que desejam viver e atingir, ao menos em parte, a compreensão da complexidade da existência humana. A angústia existe, nesse caso, pois o ser do homem faz dele o ser que é um problema para si mesmo, ele é um indivíduo que busca a compreensão do ser, assim, o homem pergunta, teme, duvida e age em busca de respostas e em direção ao seu futuro (ABBAGNANO, 2006, p.20).

Verificamos essa condição inerente ao ser humano expressa nos versos, citados a seguir, de Hilda Hilst, os quais reforçam a ideia de que onde há o ser, há inquietação e tristeza em relação à existência: “Amargura no dia/amargura nas horas,/amargura no céu/depois da chuva,/amargura nas tuas mãos//amargura em todos os teus gestos.// Só não existe amargura/onde não existe o ser” (HILST, 2003, p.27). Esses versos indicam muito bem a condição própria do humano: “O existir é a instauração própria e autêntica do problema do ser porque é a constituição desse problema como natureza própria e originária do homem” (ABBAGNANO, 2006, p.51). E defrontar-se com o problema do ser gera angústia e amargura, conforme destacam os versos de Hilst citados.

Em Andresen, a inquietação sobre a existência exprime-se em versos nos quais a voz poética revela não ter compreensão plena de seu ser: “Na minha vida há sempre um silêncio morto/Uma parte de mim que não se pode/Nem desligar nem partir nem regressar/Aonde as coisas eram uma intimamente/Como no seio morno de uma noite” (ANDRESEN, 2011, p.266). Nesses versos, o silêncio no qual o eu poético está envolto exacerba a aflição em relação a si mesmo e ele não pode determinar precisamente quem é ele, como é seu ser, mas assinala que algo o incomoda, pois há uma parte de si mesmo que é como uma peça a mais em um quebra-cabeça. Assim, a voz poética busca amparo no desejo de voltar a um tempo em que havia maior entendimento de si, havia unidade e tudo estava ligado intimamente, tal como ocorre no cerne acolhedor de uma noite morna.

Nos versos de Andresen, citados, o eu poético divide-se entre o ser e o não-ser. Sua condição atual o incomoda e ele almeja a fuga para um tempo em que percebia a unidade de seu ser e parecia ter maior controle e responsabilidade sob sua existência. Essa divisão entre ser e não-ser é observada por Abbagnano (2006) como algo que, de

modo constante, assola o ser humano, assim, ele se torna produto das escolhas que faz em vida; pode optar por ser plenamente ou entregar-se à condição de não-ser:

O homem se encontra continuamente em face da alternativa crucial entre o ser e o não-ser, entre a posse de si, na posse das próprias possibilidades, e o dispersar-se e o banalizar-se dessas possibilidades, entre uma vida anônima e insignificante e uma vida intensa e significativa que se enraíze na história. Essa alternativa é continuamente oferecida à escolha do homem, não na indiferença de suas possibilidades opostas, mas no chamado real, que se renova continuamente, que a possibilidade autêntica faz ao homem ao remetê-lo à historicidade. A liberdade do homem é garantida pelo incessante renovar-se desse chamado (ABBAGNANO, 2006, p.33).

A angústia para o ser humano surge em relação ao que ele decidiu para sua existência, ou seja, no que se refere às suas escolhas ou ausência delas, conforme observamos nos versos de Hilst, citados, mas também pode ser uma angústia que diz respeito à ambivalência humana pelo fato de o homem ser um indivíduo finito, porém que aspira ao infinito, como indicam estes versos da poeta brasileira:

Um todo me angustia [...]

Temos jeitos de ser.
 (Às vezes obscuros
 Como convém ao ser)
 Se em nada me detenho
 Água de muitos rios
 Passando por canais
 De grande amor e mágoa,
 Em tudo me detenho
 E sei que sou raiz.

E se às vezes abrigo
 Num caminhar rasteiro
 As solidões alheias,
 Às vezes vertical encontro aquele mundo
 Que é também o da terra
 Feérico e abismal.

*Tão grande ambivalência
 Concedida aos homens
 Terá sido dos deuses
 Complacência?*
 (HILST, 2002, p.137)

O contraste entre finitude e infinito constrói-se com a aproximação do eu poético às águas de rios que correm livremente, tal como ele que não se prende a nada, porém, na sequência, a voz poética menciona que como há amor e mágoa, em tudo ela se detém como uma raiz presa a terra. Além disso, a tendência ao transcendente ou, pelo menos, desejo disso, exprime-se quando a voz poética assinala que é vertical, mas encontra o mundo terreno que é fantástico, maravilhoso e, ao mesmo tempo, assustador como um abismo.

A ambivalência humana no que se refere à sua limitação como um ser finito em contraste com seu desejo de alcançar o infinito é um fator que gera desespero e inquietação se isso não for bem administrado por um indivíduo. Nos versos de Hilst, citados, a voz poética manifesta angústia por transitar entre as esferas do finito e infinito e não chega a indicar uma hipótese ou caminho para aplacar isso, visto que apenas encerra o poema com o questionamento se a ambivalência seria um presente de complacência dos deuses ao ser humano. Sendo assim, observamos que a ambivalência humana pode ser um presente desde que haja responsabilidade e reconhecimento suficientes para lidar com ela, conforme assinala Abbagnano (2006):

Ele [o homem] não pode desconhecer a própria natureza, ou seja, sua temporalidade originária. Mas reconhecê-la e decidir permanecer-lhe fiel significa transcender rumo ao eterno. A substância do meu ser inclui o tempo e a morte e é aquela que é por força exatamente dessas duas coisas, que devo, pois aceitar. Devo enfrentar o tempo e a morte e devo realizá-los até o fim, em seu fundamento último e transcendental. Eles representam o risco inerente a meu êxito como homem, à realização de mim mesmo. É um risco inevitável porque sem ele o próprio problema de minha auto-realização não existiria (ABBAGNANO, 2006, p.64).

Segundo Abbagnano (2006), o tempo e a morte são riscos com os quais o homem se depara e que ameaçam a realização plena de sua existência, contudo, sem esses elementos o questionamento humano sobre o que fazer de sua vida e como alcançar suas realizações pessoais não existiria.

Nesse sentido, observamos que nos versos de Andresen, a seguir, a voz poética expressa a constatação de sua finitude, a impossibilidade de regresso à vida material após a morte e encontro com o transcendente: “Cada dia é mais evidente que partimos,/Sem nenhum possível regresso ao que fomos,/Cada dia as horas se despem mais do alimento:/Não há saudade nem terror que baste”(ANDRESEN, 2011, p.239).

Além disso, notamos que o tempo é o elemento ameaçador e que deteriora a vida humana, que é um alimento para ele. E diante disso, nem a saudade, nem o terror seriam reconfortantes ou permitiriam ao indivíduo melhores condições para lidar com sua finitude.

Se há uma angústia exacerbada em relação a si mesmo, o eu poético pode manifestar desejo de se refazer, um desejo de se reconstruir de modo delicado e com o intuito de livrar-se de tudo aquilo que está ao seu redor e que o atordoa, conforme estes versos de Hilst: “De delicadezas me construo. Trabalho umas rendas/Uma casa de seda para uns olhos duros./Pudesse livrar-me da maior espiral/Que me circunda e onde sem querer me reconstruo!” (HILST, 2002, p.61).

Embora exprima o desejo de se construir, compondo-se, como numa atividade de costura, cheia de tecidos e ornatos delicados como rendas e seda, a voz poética não persiste nessa tarefa para sua existência, pelo contrário, diz que quer livrar-se de si mesma e delega a outros a reparação de seu ser: “Do êxodo dos pássaros, do mais triste dos cães,/De uns rios pequenos morrendo sobre um leito exausto./Livrar-me de mim mesma. E para mim construam/Aquelas delicadezas, umas rendas, uma casa de seda/Para meus olhos duros” (HILST, 2002, p.61).

Nos versos citados, a partir do que exprime a voz poética, notamos que há uma ambivalência em relação a assumir plenamente sua existência, pois ela deseja se refazer, deseja reconstruir seu eu e ser a si mesmo de uma melhor maneira, porém, por outro lado, abdica disso, quando quer livrar-se de si mesma. Sendo assim, o eu poético, nesses versos de Hilst, está diante de duas formas de desespero propostas por Kierkegaard (1979):

Se o nosso eu tivesse sido estabelecido por ele próprio, uma só [forma de desespero] existiria: não queremos ser nós próprios, queremos-nos desembaraçar do nosso eu, e não poderia existir esta outra: a vontade desesperada de sermos nós próprios (KIERKEGAARD, 1979, p.195).

No que concerne aos versos de Hilst, verificamos que o eu poético anseia por ser outro, quer libertar-se do seu eu, pois isso lhe causa grande aflição. Entretanto, notamos que se mantém preso a esse suplício ou entrega-se a outro, uma vez que transfere a terceiros a elaboração de seu ser, de sua existência. Agindo assim, o eu poético mantém-se omissivo, abdica do compromisso do homem para com sua existência e, desse

modo, comete um grande erro, pois, na perspectiva do existencialismo “ninguém pode decidir por outro, nem tomar sobre si a escolha e a responsabilidade que toca ao outro [...]” (ABBAGNANO, 2006, p.12).

Outra forma de preocupação do ser em relação à sua existência diz respeito à percepção de que ele é um ser finito em oposição a Deus ou aos deuses que são seres imortais. Nestes versos de Hilst, a voz do sagrado dirige-se aos homens, ratificando sua superioridade, visto que ocupa um lugar no transcendente:

Vós, humanos,
De gesto tantas vezes suplicante,
De coração ardente dizeis
A nós parece exangue
Esse pulsar contínuo
E tarefa insensata
Porque nós, divinos,
Temos no peito a força
O altar
A lança
E um todo movediço nos contém. [...]
(HILST, 2002, p.140)

A voz do sagrado diz não compreender um comportamento humano que, tantas vezes, revela-se suplicante e próximo da exaustão, pois insiste em uma vida de coração ardente e pulsar contínuo como uma tarefa insana. Em contraste a isso, o eu poético (voz do sagrado) reforça a pequenez humana, ratifica a existência do “ruído interior”, do “ruído de vísceras e de vida que não passa” (HILST, 2002, p.238) para os humanos em oposição à sua força, sacralidade (altar) e transcendência (lança).

Em paralelo a esses versos de Hilst em que há tensão entre o sagrado que se opõe à pequenez humana, na poesia de Andresen observamos que há tensão entre a finitude do corpo e a transcendência da alma humana. A voz poética indica que há contraposição entre corpo e alma, pois, enquanto aquele é limitado, esta mergulha nos sentidos, é livre e se lança à transcendência, subindo degraus do ar: “À minha volta sinto naufragar/Todos gestos perdidos/Mas a alma, dispersa nos sentidos,/Sobe os degraus do ar...” (ANDRESEN, 2011, p.35).

Nos versos de Hilst e Andresen, analisados, verificamos que o eu poético exprime uma crise existencial e, frequentemente, questiona-se ou constata sua finitude diante do infinito, do transcendente. Para o sujeito da modernidade, o infinito ou algo transcendente seria uma forma de ter algo a que se prender ou algo a que almejar,

mantendo-o em alerta e com expectativas em relação ao futuro, em relação a algo após o fim da matéria (corpo), enfim, seria uma tentativa de estabelecer um vínculo com algo que estivesse além das preocupações imediatas do cotidiano.

Com o progresso nas cidades, demandas de trabalho, ritmo acelerado de vida, sensação de fugacidade ou tirania do tempo, conforme observamos nos capítulos 2.1 e 2.2, o sujeito moderno, muitas vezes, vive bastante voltado para os apelos do mundo exterior e desconecta-se de seu mundo interior e de algo que lhe dê um suporte, um alento para a vida. Sendo assim, sabe-se que a condição finita do humano é irrefutável, o homem sabe que possui um “Corpo serenamente construído/Para uma vida que depois se perde” (ANDRESEN, 2011, p.345), porém não há pausa para uma reflexão sobre isso.

Porém, se há espaço para o homem pensar sobre esse aspecto de sua existência, surge o desespero, pois constatar que “A vida é líquida” (HILST, 2004, p.99) desperta o ser humano para a responsabilidade para com suas escolhas, conforme assinalou Sartre (1973) com o existencialismo. Ainda que seja uma espécie de alerta para que as decisões acerca de sua vida sejam, dentro de seu planejamento, as mais assertivas possíveis para cada pessoa, a angústia de ser finito aterroriza. Nesse contexto, projetar-se para o infinito, buscar algo transcendente alivia o desespero do sujeito moderno e dá a ele algo que o mobiliza para um porvir com alguma(s) possibilidade(s) de escapar (ainda que sem certeza de concretização) da finitude.

Nessa direção, verificamos que em alguns versos de Hilst, a voz poética exprime sua incredulidade e não aceitação no que concerne à finitude humana. Isso ocorre em versos em que o eu poético dialoga com a morte e deseja que ela desapareça e não devore seu ser: “Por que, pergunto, estando viva/Devo eu morrer?/Por que, se és morte, /Deves me perseguir?// Aquietate, afunda-te/Morre, pequenina,/Escuramente/Dentro do meu sofrer” (HILST, 2003, p.62). A voz poética não entende porque deveria morrer e seu desejo de se manter eterna ratifica-se nestes versos de outro poema de Hilst: “E se eu ficasse eterna?/Demonstrável/Axioma de pedra” (HILST, 2003, p.79).

Além de questionar-se e buscar compreensão em relação à sua existência, conforme indicam os versos de Hilst e Andresen que analisamos, o homem moderno, diante de suas indagações, algumas sem respostas ou certezas, busca a arte como forma de expressão e de amparo para viver em um contexto em que o mundo exterior o assombra e em que o seu mundo interior está em turbulência.

A esse respeito, em Hilst, o eu poético, diante da efemeridade da vida, expressa a vontade de cantar, isto é, fazer versos livremente sem a limitação de um canto que o assuste: “Ah, diante do efêmero/Hei de cantar mais alto, sem o freio/De uns cantares longínquos, assustados” (HILST, 2002, p.49). Já em outros versos de Hilst, a voz poética indica que deixou como legado uma “vontade de poesia” que, porém, quase não é notada pelas pessoas, assim como o broto de uma flor em uma planta: “Nada ficou de mim/além de eu mesma./Tênuê vontade de poesia/e mesmo isso//imperceptível sombra/de flor no ramo frágil” (HILST, 2003, p.69).

Para o homem moderno, a escrita e a arte, de modo geral, é uma alternativa para lidar melhor com sua angústia existencial e com a constatação de sua finitude. Além disso, a escrita/a arte também é importante, pois o insere em outros universos, o que pode ampliar sua visão de mundo e amenizar sua inquietação interior. Nesse sentido, estamos em consonância com o que afirma Mircea Eliade a respeito da leitura, pois consideramos que suas proposições também cabem à poesia, à arte de modo geral: “[...] a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra ‘história’ ” (ELIADE, 2008, p.167).

Além da arte como meio de expressão e suporte para levar adiante sua existência, também observamos que o homem moderno busca o contato com o sagrado como uma maneira de “desvencilhar-se” de sua finitude e projetar-se para algo transcendente a fim de, com isso, conseguir suportar sua angústia existencial, sabendo que há algo além da matéria de que seu corpo é feito e limitado. Essa propensão ao transcendente é, segundo Abbagnano (2006), essencial ao ser humano e funciona também como força motriz para sua existência:

O homem não pode se subtrair à temporalidade que o constitui em sua interioridade fundamental. [...] O homem é temporalidade, entretanto não poderia ser nem mesmo temporalidade se não se ancorasse no eterno. Seu ser oculta continuamente em sua constituição a ameaça do nada; e continuamente o chama e o impulsiona rumo a um ser que está além de qualquer ameaça (ABBAGNANO, 2006, p.63).

O contato com o sagrado, em Hilst, ocorre com a tentativa do eu poético de se aproximar e de tocar Deus como se ele fosse constituído por algo concreto e que, assim, poderia aproximá-lo do humano, conforme estes versos: “Poderia ao menos tocar/Uma fibra desses linhos/Com repetidos cuidados/Abrir/Apenas um espaço, um grão de

milho/Para te aspirar?” (HILST, 2005, p.33). Entretanto, a possibilidade de aproximação entre o sagrado e o humano não se concretiza, permanece como questionamento e com marcação do distanciamento, pois o sagrado volta-se para o alto (a montanha, nos versos citados a seguir) e o humano projeta o sonho de alcançá-lo: “Poderia, meu Deus, me aproximar?/Tu na montanha./Eu no meu sonho de estar/No resíduo dos teus sonhos?” (HILST, 2005, p.35).

Nos versos de Andresen também notamos algo semelhante ao que observamos em Hilst. Na tentativa de encontrar o sagrado, o eu poético gostaria de defini-lo e vislumbrá-lo claramente: “[...] Muito tempo antes de eu ter vindo/Já se tinha a tua obra dividido//E em vão eu busco a tua face antiga/És sempre um deus que nunca tem um rosto//Por muito que eu te chame e te persiga” (ANDRESEN, 2011, p.309).

O encontro com o sagrado não se realiza, não é possível criar uma imagem dele, assim, permanece o desejo da busca e, ao mesmo tempo, a incerteza. Para o homem moderno, a ausência do sagrado em sua vida reforça suas inquietações geradas pela vida em um tempo e espaço muitas vezes opressores, conforme observamos nos capítulos 2.1 e 2.2. A falta de contato com o sagrado suprime do homem moderno algo que daria a ele um ponto de apoio em meio às suas perturbações interiores, sua angústia existencial.

Com a manifestação de uma crise existencial, o homem questiona a realidade do mundo e a sua presença nele. Se nesse contexto há ligação com o sagrado, ela é um ponto de apoio para a existência humana, pois permite a uma pessoa a ultrapassagem de situações pessoais contingentes a fim de alcançar algo transcendente que possa nortear a vida do homem moderno, muitas vezes tão desorientado e angustiado, conforme verificamos nos versos Hilst e Andresen analisados.

Como ainda não (re)estabeleceu vínculos com o sagrado, o homem moderno inquieta-se e questiona Deus sobre sua existência e o porquê de ter recebido o dom de vida e morte que o atormentam, pois, para ele, a vida é completamente irracional: “Me deste vida e morte./Não te dói o peito?/Eu preferia/A grande noite negra/A esta luz irracional da Vida” (HILST, 2005, p.21). Por outro lado, embora o contato com o sagrado ainda não tenha sido feito de modo aprazível para o homem moderno, Deus o observa, sabe de suas falhas e virtudes e admira sua criação, como indicam estes versos de Hilst: “O Deus de que vos falo/Não é um Deus de afagos./É mudo. Está só. E sabe/Da grandeza do homem/(Da vileza também)/E no tempo contempla/O ser que assim se fez” (HILST, 2002, p.51).

A tentativa de aproximação do eu poético ao sagrado também acontece com a percepção de que o homem tenta se parecer com Deus, mas as diferenças prevalecem: “Para um Deus, que singular prazer./Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes/Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:/ equação sinistra/Tentando parença contigo, Executor” (HILST, 2005, p.23). Nesses versos, Deus é apresentado como uma criatura dotada de prazer por ser o criador de tudo, assim, ele é chamado pelo eu poético de executor e é o dono de sua criação, a qual abrange o ser humano, feito de ossos e carnes.

Por outro lado, o ser humano é apresentado como uma “equação sinistra”, ou seja, é algo obscuro e de difícil compreensão que tenta se parecer com Deus. Além disso, o homem, nos versos citados, é definido como o Nada, o que nos remete ao Existencialismo que propõe que o homem não é nada, não é algo definível e somente será o que escolher ser e será o que a si próprio se fizer (SARTRE, 1973, p.12).

Embora busque uma aproximação e pretenda parecer-se com Deus, a voz poética em Hilst assume que do sagrado depende sua criação poética a qual se realiza somente na ausência dele: “O Senhor do meu canto, dizem? Sim./Mas apenas enquanto dormes./Enquanto dormes, eu tento meu destino./Do teu sono/Depende meu verso minha vida minha cabeça.” (HILST, 2005, p.23). A realização da escrita depende do fato de que Deus não esteja em alerta e observando a voz poética, pois, na ausência dele, sem ser vigiada, o eu poético parece tentar construir livremente seu destino, sua vida e sua obra (escrita), por isso ainda roga a Deus, usando um tom informal para se dirigir a Ele: “Dorme inventado imprudente menino/Dorme. Para que o poema aconteça” (HILST, 2005, p.23).

Em Hilst verificamos que a tentativa de estabelecimento de vínculos do homem moderno com sagrado se faz por meio de um diálogo entre eles e no qual o ser humano o questiona. Além disso, há ainda a tentativa de definição e compreensão do que é Deus, o sagrado. Em contrapartida, notamos que em Andresen a busca pelo sagrado ocorre na forma de preces ou também diálogos, com as quais o eu poético tenta estabelecer uma comunicação e ligação com a dimensão do transcendente. Nesse sentido, observemos este poema de Andresen no qual a voz poética dirige-se a Deus/ao sagrado e, em tom de conversa, faz alguns pedidos:

Chamo-Te porque tudo está ainda no princípio
E suportar é o tempo mais comprido.

Peço-Te que venhas e me dê a liberdade,
Que um só de Teus olhares me purifique e acabe.

Há muitas coisas que eu não quero ver.

Peço-Te que sejas o presente.
Peço-Te que inundes tudo.
E que o Teu reino antes do tempo venha
E se derrame sobre a terra
Em Primavera feroz precipitado.
(ANDRESEN, 2011, p.201)

Nesses versos, a voz poética pede a Deus/ao sagrado que venha até ele e modifique um estado de sua vida que é difícil de suportar e, com isso, o tempo parece não transcorrer normalmente, parece demorar, conforme indica a primeira estrofe. Na sequência, o eu poético pede a Deus/ao sagrado que o purifique apenas com um olhar, dê a ele liberdade e o impeça de ver aquilo que não deseja. Na quarta estrofe, a voz poética exprime o desejo de encontro com o sagrado/ Deus de modo que ele se faça presente plenamente na Terra e se manifeste com a delicadeza da primavera, mas também com ferocidade.

O eu poético, ao desejar que o sagrado venha logo até ele e inunde a Terra, está almejando a religação do homem moderno com o reino dos céus, com uma esfera transcendente, o que daria a ele a condição de uma “existência aberta”. Segundo Eliade (2008, p.136-137), a existência aberta é uma condição em que o homem possui uma dimensão a mais em sua vida, visto que ela não é apenas humana, ela é cósmica, pois tem uma estrutura trans-humana.

Essa condição de vida, de acordo com Eliade (2008), também não é limitada somente ao modo de ser do homem, ela é aberta para o mundo e isso é fundamental porque permite ao homem conhecer-se, conhecendo o mundo, logo tem maior conhecimento de seu ser e consegue estabelecer uma ligação com o sagrado, tirando dele a agonia de viver em um mundo desajustado, conforme os versos de Andresen citados.

O eu poético, em Andresen, também roga a Deus e pede a Ele para que haja uma mudança em seu estado de vida. Há o desejo de abandonar a condição humana e tornar-se um animal para que possa desfrutar mais plenamente a harmonia e as coisas naturais da vida:

Apagai a máscara vazia e vã
 De humanidade,
 Apagai a vaidade,
 Para que eu me perca e me dissolva
 Na perfeição da manhã
 E para que o vento me devolva
 A parte de mim que vive
 À beira dum jardim que só eu tive.
 (ANDRESEN, 2011, p.155)

O eu poético pede a Deus/ao sagrado que elimine sua humanidade e vaidade para que possa, perdendo a condição humana, misturar-se na natureza, dissolver-se na perfeição da manhã e recuperar uma parte de si que vive em estado puro de existência em um jardim. Mais que abandonar sua condição humana, notamos que a vontade da voz poética de imiscuir-se na perfeição da manhã remete ao desejo de voltar a um tempo anterior ao da criação em que nada estava maculado pela vaidade humana.

A esse respeito, destacamos as considerações de Eliade (2008, p.159): “É preciso abolir a obra do Tempo, restabelecer o instante auroral de antes da Criação; no plano humano, [...] é preciso retornar à “página branca” da existência, ao começo absoluto quando nada se encontrava ainda maculado [...]”. Sendo assim, para o homem do mundo moderno, retornar ao momento anterior à criação ou assumir uma forma de vida não humana e mais próxima da natureza, conforme verificamos nos versos citados, seria inaugurar uma nova forma de existência livre das pressões e desgastes oriundos da vida moderna e que minam as potencialidades do ser, fazendo com que ele experimente uma existência angustiante, desconcertante, pois não há plena compreensão ou vigor de seu ser e estar no mundo.

Além de pedidos para si e sua existência, a voz poética, imersa em uma coletividade, também em forma de oração, roga a Deus/ ao sagrado e pede a Ele que cuide da humanidade, dando a ela igualdade e paz, conforme indica o poema “A paz sem vencedor e sem vencidos”:

Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos
 A paz sem vencedor e sem vencidos
 Que o tempo que nos deste seja um novo
 Recomeço de esperança e de justiça
 Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Erguei o nosso ser à transparência

Para podermos ler melhor a vida
 Para entendermos vosso mandamento
 Para que venha a nós o vosso reino
 Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos
 [...] (ANDRESEN, 2011, p.591)

O pedido a Deus/ao sagrado para que haja um mundo mais igualitário constrói-se, nesse poema, com a repetição dos versos “Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos/A paz sem vencedor e sem vencidos” (ANDRESEN, 2011, p.591). Além da solicitação de uma paz verdadeira, sem que exista à custa de que haja um vencedor e um vencido, como no cessar de um combate ou uma guerra, por exemplo, a voz poética também deseja que o novo tempo recebido pelos homens seja de recomeço, esperança e justiça. E na terceira estrofe citada, o eu poético pede a Deus/ao sagrado maior discernimento para lidar melhor com a vida, para entender os mandamentos divinos e para que o reino dos céus chegue até os seres humanos e, nesse ponto, o quarto verso da terceira estrofe alude à oração católica e cristã do Pai-Nosso.

Por fim, a última estrofe desse poema de Andresen ressalta como a voz poética gostaria que fosse a paz no mundo, assim, direciona a Deus/ao sagrado preces em que destaca o fato de que a paz está atrelada à igualdade e se origina da verdade, da justiça e da liberdade, valores tão prementes no mundo moderno, pois, muitas vezes são negligenciados por aqueles cujo caráter é corrompido ou por aqueles que se esquecem de olhar para o outro ao seu redor: “Fazei Senhor que a paz seja de todos/Dai-nos a paz que nasce da verdade/Dai-nos a paz que nasce da justiça/Dai-nos a paz chamada liberdade/Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos//A paz sem vencedor e sem vencidos” (ANDRESEN, 2011, p.591).

Portanto, nesse poema de Andresen, verificamos que a busca do eu poético e do homem moderno pelo sagrado faz-se em prol de um bem-estar para si mesmo e para seus pares com que compartilha uma vida no contexto atribulado e paradoxal da modernidade, uma vez que ela trouxe ao homem muitas melhorias para sua vida, conforme observamos em relação à cidade no capítulo 2.1, mas também gerou condições de existência e um plano interior do sujeito bastante confuso ou em crise por ele não saber lidar com suas emoções e com seu lugar no mundo.

A procura pelo sagrado/por Deus ocorre, por meio de preces, tal como notamos na obra de Andresen e dá-se também, na poética de Hilst, através do diálogo com o sagrado, tentando encontrá-lo nos elementos que compõem o mundo do eu poético, conforme estes versos:

Se já soubesse quem sou
Te saberia. Como não sei
Planto couves e cravos
E espero ver uma cara
Em tudo que semeei.

Pois não dizem que te mostras
Por vias tortas, nos mínimos?
Te mostrarás na minha horta
Talvez mudando o destino
Dessa de mim que só vive

Tentando sementeira
[...]
(HILST, 2005, p.49).

A voz poética realiza uma busca por si mesma e, em paralelo a isso, também deseja conhecer o sagrado, mas há um distanciamento. O eu poético busca um conhecimento sobre seu ser, sobre quem é ele, contudo, isso ainda não ocorreu e impossibilita ou, ao menos, dificulta o conhecimento acerca do sagrado, pois, esses dois aspectos estão interligados para a voz poética. Assim, o eu poético, que semeia em sua horta, espera encontrar o sagrado nesse contexto, em meio às couves e aos cravos, e também deseja que ele altere seu destino.

Na mesma direção do que ocorre nesses versos de Hilst, em Andresen notamos que há um distanciamento entre o sagrado e o eu poético, pois este se reconhece imperfeito e indigno de comungar da perfeição do mundo, na qual ele vê um grande tédio: “Pra minha imperfeição está suspenso/Em cada flor da terra um tédio imenso// Todo o milagre, toda a maravilha/Torna mais funda a minha solidão./E todo o esplendor para mim é vão,/Pois não sou perfeição nem maravilha” (ANDRESEN, 2011, p.147).

E a voz poética reconhece sua imperfeição e crê que a beleza do mundo não pode embalar sua vida porque se considera um ser abjeto e impossibilitado de comungar da perfeição do mundo a qual é oferecida apenas aos deuses, como indicam estes versos: “As flores, as manhãs, o vento, o mar/ Não podem embalar a minha

vida./Imperfeita não posso comungar/Na perfeição aos deuses oferecida” (ANDRESEN, 2011, p.147).

Se não há comunicação com o sagrado e o eu poético reconhece sua imperfeição, sua condição humana no mundo, há uma fratura em sua vida. Sua existência torna-se opaca com a perda ou ausência de ligação com o sagrado, um elemento que poderia ajudar a guiar sua vida, dando ao homem moderno suporte para sua existência e apoio para suas ações em um mundo que também seria visto por ele de uma forma mais complexa, caso o sagrado estivesse presente.

A ausência do sagrado ocorre pela falta/impossibilidade de comunicação com ele ou porque o próprio homem o retirou de sua existência, como indicam estes versos de Andresen (2011, p.642): “Exilámos os deuses e fomos / Exilados da nossa inteireza”. Essa condição de distanciamento voluntário do homem em relação ao sagrado caracteriza parte da sociedade moderna, conforme assinala Eliade (2008):

O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo (ELIADE, 2008, p.165).

Sendo assim, para parte da sociedade moderna há uma visão de mundo que se aproxima do abandono do sagrado, conforme apontou Eliade (2008). Nessa direção, verificamos que a voz poética em Hilst, duvida da existência do sagrado e, mesmo com sua presença (escondido em algum lugar) ou ausência, ela sente-se sozinha e considera sua escrita uma atividade vã:

Estou sozinha se penso que tu existes.
 Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
 E igualmente sozinha se tu não existes.
 De que me adiantam
 Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
 Ou se existe, então se esconde
 Em sumidouros e cimos, nomenclaturas
 [...]
 (HILST, 2005, p.41)

Nesses versos, a voz poética vacila em relação à existência do sagrado, porém, para aqueles que desejam ter uma percepção de sua existência de forma plena e com a crença de que a finitude humana não é um obstáculo, nem um fator limitador, o transcendente e a conexão com o sagrado são fundamentais. Sendo assim, no contexto da modernidade, há aqueles que percebem o sagrado ao seu redor, oferecendo-se na natureza para uma comunhão com o ser humano como indicam estes versos de Andresen:

Vi países de pedra e de rios
Onde nuvens escuras como aranhas
Roem o perfil roxo das montanhas
Entre poentes cor-de-rosa e frios.

Transbordante passei entre as imagens
Excessivas das terras e dos céus
Mergulhando no corpo desse deus
Que se oferece, como um beijo, nas paisagens.
(ANDRESEN, 2011, p.145)

Nesses versos, o eu poético lança-se para fora de si e consegue estabelecer uma conexão com o sagrado por meio do contato com a natureza, ambiente em que ele pode se revelar e o homem pode reencontrar traços visíveis do sagrado/ de Deus no mundo. Além de apresentar-se na natureza, o sagrado também pode tentar algum tipo de comunicação com o ser humano, mas este fica tão espantado com essa possibilidade que duvida que isso esteja realmente acontecendo, conforme indicam os versos de “Escuto”, de Andresen (2011, p.466): “Escuto mas não sei/Se o que ouço é silêncio/Ou deus//Escuto sem saber se estou ouvindo/O ressoar das planícies do vazio/Ou a consciência atenta/Que nos confins do universo/Me decifra e fita”.

O eu poético não sabe se o que ouve é o silêncio ou se é Deus, tentando uma comunicação com ele, marcando sua presença como Aquele que decifra e fita os seres humanos. Em seguida, da dúvida ou espanto, a voz poética passa a um estado em que demonstra crer na presença do sagrado e se sente muito bem com isso, pois, como é reconhecido por ele, o eu poético instaura solenidade em todos os seus gestos como forma de destacar sua presença no mundo ou mostrar-se digno dela: “Apenas sei que caminho como quem/É olhado amado e conhecido/E por isso em cada gesto ponho/Solenidade e risco” (ANDRESEN, 2011, p.466).

Esses versos de Andresen indicam duas formas de comportamento diante do sagrado: primeiro houve a dúvida e, em seguida, grande contentamento, pela percepção da presença do sagrado no mundo, observando e admirando o ser humano. Essa duplicidade em relação ao sagrado na obra de Andresen é comentada por Malheiro (2008) com quem estamos em consonância acerca desse aspecto:

[...] apesar de a busca da presença de Deus ser uma constante em toda a obra da poetisa, esta reveste-se por vezes de uma ausência angustiante, que a faz oscilar em permanência entre dois pólos, o da serenidade e do brilho de que se reveste o encontro com o divino e seu negativo de sombra, de ausência e de espera (MALHEIRO, 2008, p.239).

No que concerne ainda aos versos de Andresen, citados, verificamos que há aproximação do ser humano com o sagrado e, quando este é percebido pelo eu poético, isso dá a ele um novo comportamento diante da vida que parece tornar-se mais solene. Nesse caso, esses versos nos remetem ao conceito de hierofania, apresentado por Eliade (2008) e que consiste na revelação do sagrado e seus impactos positivos na vida do ser humano:

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta [...]. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. [...] Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem de ordem ontológica, de um modo de ser a outro (ELIADE, 2008, p.59).

Sendo assim, para o homem que encontra o sagrado e o tem presente constantemente em sua vida, a existência não é vazia de sentido e há uma projeção para o transcendente, pois, como assinala Eliade (2008), há comunicação entre Céu e Terra e isso possibilita a passagem de um modo de ser de um desses planos ao outro.

O distanciamento em relação ao sagrado pode ocorrer, conforme observamos nos versos analisados, por meio da ação do homem que o afasta de si e torna premente em sua vida outras preocupações. Em oposição a isso, verificamos, nos versos de Hilst, que o próprio sagrado pode afastar-se do ser humano, deixando-o desamparado, como indicam estes versos: “Te fechas, teias de sombras/Meus Deus, te guardas.//A quem te

procura, calas./A mim que pergunto escondes/Tua casa e tuas estradas” (HILST, 2005, p.37).

A respeito da ausência do sagrado, expressa nos versos de Hilst, Alcir Pécora (2005, p.10) assinala que a isso corresponde a dúvida, dor e ameaça do vazio, reações possíveis para o homem moderno que enfrenta uma crise existencial e que, se não tem o sagrado em sua vida, pode ficar ainda mais desorientado ainda que deseje encontrá-lo, pois, algumas vezes, o sagrado dá sinais opacos de sua presença. A esse respeito vejamos as considerações de Pécora (2005, p.11): nos versos de Hilst “[...] Deus não é senão dúvida, dor e ameaça do vazio. Na hipótese menos negativa, a ideia de Deus toma forma de um ‘mistério’ no qual as poucas respostas que se pode obter pendem sempre de sinais difíceis [...]”.

Além de distanciar-se, o sagrado também assume postura ameaçadora diante do ser humano, por isso qualquer tipo de aproximação é vedada, como indicam os versos de Hilst: “Vive do grito/De seus animais feridos/Vive do sangue/De poetas, de crianças//E do martírio de homens/Mulheres santas” (HILST, 2005, p.13). Despido dos elementos que normalmente caracterizam o sagrado no imaginário universal, tais como ser um ente de bondade, amor e temperança, nesses versos, há uma ruptura em relação a isso, pois o sagrado para o eu poético é um ser devastador, maligno e que vive à custa da infelicidade dos humanos. Assim, no contexto da modernidade, o homem estaria abandonado e entregue às intempéries do mundo sem uma relação com o sagrado.

A respeito das características que o sagrado assume nos versos de Hilst, citados, Eliane Robert Moraes (1999) assinala que isso se trata de uma maneira de humanizá-lo e despi-lo de uma forma preconcebida em relação a Ele e que se consolidou no imaginário universal, conforme mencionamos, e endossamos: “O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destruição da figura divina como modelo ideal do homem” (MORAES, 1999, p.119).

Além da ausência do sagrado, entre as dificuldades que o ser humano encontra em sua vida está também o fato de não saber lidar com a morte. Ao longo de diferentes períodos históricos e contextos culturais, a maneira como as pessoas encararam a morte foi bastante diversa, com posturas que oscilam entre sua aceitação, repúdio ou temor em relação a ela.

Na Idade Média, por exemplo, a morte não ocorria de repente, havia tempo para uma pessoa saber que ia morrer, pois ela recebia uma espécie de advertência que poderia ser um signo natural ou uma convicção íntima que superava uma premonição sobrenatural ou mágica, portanto, havia um reconhecimento espontâneo. Além disso, a morte era observada com resignação por ser o destino natural da espécie humana, logo ela também era vislumbrada como familiar e próxima, por isso foi chamada de morte domada (ARIÈS, 1977).

Sendo assim, observamos que a aceitação da morte também tem relação com a visão de mundo das pessoas de cada época e, na Idade Média, a morte era vista como parte do ritmo natural da existência, conforme assinala Philippe Ariès (1977, p.29): “A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas”.

A perspectiva que as pessoas tinham em relação à morte na Idade Média faz-se presente na poética de Hilst nos versos em que ela é encarada com naturalidade: “Pertencente te carrego:/Dorso mutante, morte./Há milênios te sei/E nunca te conheço./Nós, consortes do tempo/Amada morte/Beijo-te o flanco/Os dentes/Caminho candente a tua sorte/A minha. Te cavalgo. Tento” (HILST, 2003, p.31). A morte é notada como algo natural, pois a voz poética a carrega consigo, em seu ser e elas têm o mesmo destino, a morte é como uma companheira que caminha lado a lado com o eu poético. Contudo, embora sigam juntas e a voz poética exprima receptividade em relação à morte, pois a ama e a beija, a morte não se revela por completo, ela é mutante.

Além disso, vale destacar que nos versos de Hilst, citados, o eu poético tem a morte como sua interlocutora e a ela diz que sua presença é constante em sua vida. A esse respeito, Pécora (2003) assinala que essa interlocução com a morte faz-se com a morte pessoal e não a morte, em geral, ou filosófica, o que reforça a ideia da morte atrelada ao destino individual do qual não se pode escapar e se deve enfrentar sozinho:

O seu principal interlocutor, senão único, é justamente a morte. Não a morte em geral, ou a morte como alegoria filosófica, mas aquela própria, pessoal, seja na forma da sua imaginação da sua hora fatídica e única [...], seja enquanto manifestação, ainda que esquiva e insidiosa, no presente da existência falhada (PÉCORA, 2003, p.8).

Sobre o diálogo com a morte em sua hora de chegada, de apresentação para os seres humanos, de modo a gerar medo ou insegurança, mencionada por Pécora,

analisaremos alguns poemas de Hilst a esse respeito mais adiante. Nesse momento, observamos que o encontro com a morte, em alguns versos de Hilst, independente do caminho que ela percorra para chegar até o ser humano, é considerada bem-vinda, sendo assim, nestes versos prevalece a visão da morte que existia em um período da Idade Média (a aceitação da morte como algo natural):“Vinda do fundo, luzindo/Ou atadura, escondendo/Vindo escura/Ou pegajosa/Vinda do alto/Ou das ferraduras [...]//Amada/Torpe/Esquiva//Bem-vinda” (HILST, 2003, p.32).

A naturalidade em relação à morte experimentada pelas pessoas na Idade Média está presente também nestes versos de Hilst, nos quais ela é percebida como parte da existência humana: “No meio-dia te penso/Íntima te pretendo/Incendiada de mim/Contigo morrendo/Te sei lustro marfim e sopro./E te aspiro, te cubro de sussurros/Me colo extensa sobre tua cabeça/Morte, te tomo” (HILST, 2003, p.52). A voz poética aproxima-se da morte, deseja estar junto dela, grudada a seu corpo como se ela fosse feita de matéria.

A aparente entrega que o eu poético faz de si à morte é refutada quando a vida acena com um prenúncio de felicidade e ele opta pela intensidade da vida, representada por sons e pela luminosidade do sol, como indicam estes versos: “E num segundo/Ouvindo novamente os sons da vida/Nomes, latidos, passos/Morte, te esqueço./E intensa me retomo sob o sol” (HILST, 2003, p.52).

A renúncia da morte em prol da vida, presente nesses versos de Hilst, surgiu no final da Idade Média, quando as pessoas perceberam que a morte era algo inerente à existência, mas a devorava, assim, a naturalidade em relação a ela é abandonada e destacam-se seus efeitos negativos, como aponta Ariès (1977):

O homem do fim da Idade Média, ao contrário, tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres (ARIÈS, 1977, p.35).

Com relação a esse aspecto negativo de destruição próprio da morte, saindo da Idade Média e avançando no tempo, verificamos que a morte, para o homem moderno pode apresentar-se efetivamente, dando fim à existência de seu corpo/matéria ou pode manifestar-se em vida, de modo alegórico, agindo sobre a vida, devorando-a. E esse modo de expressão da morte revela-se nestes versos de Hilst nos quais o eu poético sabe

que ela está presente em sua vida por meio de impactos negativos: “Te sei. Em vida/Provei teu gosto./Perda, partidas/Memória, pó// Com a boca viva provei/Teu gosto, teu sumo grosso./Em vida, morte, te sei” (HILST, 2003, p.57).

Nesses versos, perdas, partidas e resquícios da memória podem ter um impacto tão destruidor na vida de uma pessoa que são uma espécie de morte experimentada em vida, pois esses elementos apontam para a ausência de algo/de alguém ou sinalizam a existência de lembranças que se gostaria de reter na memória, mas diante disso há um pouco de angústia ou saudosismo. Assim, nesses versos de Hilst, a presença da morte corroendo a vida faz-se aos poucos de modo semelhante à ferrugem, conforme assinala Pécora (2203):

Construir a interlocução da morte significa, para Hilda, permanecer atento ao seu trote de cascos enfaixados que trabalham em silêncio pela aniquilação. Importa sobretudo a observação minuciosa de seu lento consumir da vida, à maneira da ferrugem, que não dorme nunca. O efeito dessa espia cuidadosa da morte em vida poderia ser a histeria ou a paranoia, mas em Hilda algo de suavemente assombrado se instala na cena. Espiar a morte, aqui, é também descobrir uma singular rotina para viver (PÉCORA, 2003, p.9).

De modo alegórico ou agindo sobre o corpo humano, destruindo-o, a morte com o passar do tempo, deixou de ser percebida com naturalidade e passou a gerar incômodo, deixou de ser tolerada e tornou-se um interdito, pois obstrui ou dificulta a felicidade. No final do século XVI, começaram a surgir sinais de intolerância à morte e ela foi vista como uma transgressão. Nesse sentido, a morte foi apresentada, na arte e na literatura, ligada ao erotismo, pois o ato sexual e a morte promovem impactos no ser humano, conforme destaca Ariès (1977):

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional [...] para submetê-lo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel (ARIÈS, 1977, p.42).

Mais tarde, no final do século XX, a morte também não é bem aceita, ela se torna um interdito, pois se configura como um impedimento à felicidade das pessoas, visão que, segundo Ariès (1977), teria surgido nos Estados Unidos. Nos anos entre 1930 e 1950, a percepção da morte integrada à rotina e próxima das pessoas é substituída por

uma visão técnica, pois há o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio ao acolhimento de familiares e amigos, mas no hospital e, algumas vezes, sozinho. A esse respeito, vejamos o que assinala Ariès (1977):

Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde se presta os cuidados que já não se pode prestar em casa. Antigamente era o asilo de miseráveis e dos peregrinos; primeiro tornou-se um centro médico, onde se cura e onde se luta contra a morte. Continua tendo essa função curativa, mas começa-se também a considerar um certo tipo de hospital como lugar privilegiado da morte. Morre-se no hospital *porque* os médicos não conseguiram curar (ARIÈS, 1977, p.54, grifo do autor).

Diante disso, a morte não era percebida como algo com que se convivia naturalmente, mas era aceitável, uma vez que os procedimentos médicos necessários tinham sido feitos até o ponto em que eram possíveis, logo os vivos deveriam aceitar discretamente a chegada da morte para qualquer pessoa. A discrição em relação à morte e a sua aparição como algo que lentamente corrói o moribundo que, por sua vez, não exprime desespero, mas se entrega à situação, exprimem-se no poema “Aparição”, de Andresen, do qual citamos um fragmento:

Devagar devagar um homem morre
Escura no jardim a noite se abre
A noite com miríades de estrelas
Cintilantes límpidas sem mácula

Veloz o sangue foge
Já não ouve cantar o moribundo
Sua interior exaltação antiga
Uma ferida no seu flanco o mata [...]

Já não tem esplendor nem tem beleza
Já não é semelhante ao sol e à lua
Seu corpo já não lembra uma coluna
É feito de suor o seu vestido
A sua face é dor e morte crua
(ANDRESEN, 2011, p.377)

A morte aniquila lentamente o corpo de um homem que vai perdendo a beleza, a rigidez e sua face reflete a dor e a morte cruas. O sangue se esvai desse corpo, o moribundo não manifesta nenhuma reação de desespero intenso e a morte o devora como uma ferida que toma conta dele pouco a pouco, de modo que prevalece a discrição

em relação a esse acontecimento, assim, a expressão da morte, nesses versos de Andresen, está em consonância com a maneira como ela se revelava na modernidade.

A constatação da morte, no contexto da modernidade, deveria ocorrer de modo discreto e os ritos relacionados a ela também deveriam ser mantidos, como uma formalidade necessária, porém, sem muita demonstração de emoções. A esse respeito destacamos o que assinala Ariès (1977, p.55): “Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má-educação, é mórbida.[...] Só se tem o direito de ver e de chorar quando ninguém vê nem escuta [...]”. Seja para os entes vivos ou para o moribundo, na modernidade, a morte demandava discrição, pois uma conduta desesperada poderia revelar dificuldade de lidar com ela, poderia assombrar os vivos e levar o homem moderno a um estado de desespero ou melancolia intenso em um contexto em que a crença no progresso, no futuro e no moderno inspirava atitudes de euforia ou exaltação diante da vida.

Sendo assim, a percepção de que a morte corrói a vida seria também a constatação da falência do homem moderno que, muitas vezes sente-se imortal, grandioso e onipotente diante da morte que é algo que ele não pode impedir. Portanto, ainda que não queira enfrentar a morte ou que não saiba lidar com ela, o homem moderno não tem escapatória, sendo melhor adotar uma postura de resignação diante dela, tal como verificamos nestes versos de Andresen, em que a morte como um artista, um escultor, vai deixando suas marcas no rosto de um indivíduo: “Seus traços seu perfil mostra/A morte como um escultor/Os traços e o perfil/Da semelhança interior” (2011, p.377).

Embora o homem moderno evite defrontar-se com a morte, seu encontro com ela é inevitável, assim, em vez de refutar ou negligenciar sua existência, há os que se preocupam e para tentar compreendê-la ou relacionar-se melhor com sua sutil presença — embora prevaleça a afirmação do desejo pela vida — surgem questionamentos sobre quando ela virá, tal como verificamos nestes versos de Andresen:

Pelos campos fora
Caminhava sempre
Como se buscasse
Uma presença ausente.

‘Onde está tu morte?
Não te posso ver:
Neste dia de Maio

Com rosas e trigo
É como se tu não
Vivesses comigo.

A ti me enviaram
És tu meu destino
Mas diante da vida
Eu não te imagino

[...]

(ANDRESEN, 2011, p. 368)

Ainda que estabeleça uma tentativa de diálogo com a própria morte, endereçando a ela a pergunta sobre quando ela surgirá na vida do eu poético, mesmo sabendo que ela é o destino dos seres humanos, busca-se não pensar nela. A voz poética se esquivava, pois diante da pulsão inebriante da vida sobra pouco espaço ou vontade para pensar na morte.

De modo semelhante a esses versos de Andresen, em Hilst a voz poética também tenta descobrir como a sua morte, intransferível e pessoal, chegará até ela: “Túrgida-mínima/Como virás, morte minha?//Intrincada. Nos nós./Num passadiço de linhas./Como virás?//Nos caracóis, na semente/Em sépia, em rosa mordente/Como te emoldurar?” (HILST, 2003, p.33). O eu poético dirige-se à morte e a questiona se ela virá de modo sorrateiro, imiscuída na vida, em meio à natureza e com diferentes cores ou se virá explícita, deixando-se ver como as linhas de costura presas em um passadiço.

Em sua chegada até o ser humano, a morte poderia aparecer silenciosamente, conforme a ação da ferrugem, como mencionamos, ou poderia surgir de modo também discreto, mas disfarçada de algo que seja belo numa provável tentativa de enganar os homens em relação à sua presença que colocaria fim à vida ou seria essa uma estratégia para romper com o imaginário universal em relação a ela e que a associa sempre a algo feio, horrível esteticamente. Nesse sentido, vejamos como ocorre a aparição da morte nestes versos de Hilst:

Durante o dia constrói
Seu muro de girassóis.
(Sei que pretende disfarce
E fantasia.)
Durante a noite,
Fria de águas
Molhada de rosas negras
Me espia.
Que queres, morte,

Vestida de flor e fonte?

— Olhar a vida.
(HILST, 2003, p.54)

Nesses versos, o eu poético percebe que a morte usa um disfarce de flores e fonte para aproximar-se, para fazer-se presente, espreitando-o. O disfarce da morte remete à beleza, pois ele é feito de flores e de águas (uma fonte de águas frias) que despertam a ideia de vida e natureza, o que reforça a tentativa da morte de aproximar-se do ser humano de modo natural e leve. E essa postura é assumida pela morte, nos versos citados, quando ela é questionada pela voz poética a respeito de suas intenções e ela responde que gostaria de “olhar a vida”; manter-se como uma observadora atenta, possivelmente para agir na hora que lhe parecer mais propícia para o término da existência humana.

No que concerne à associação entre morte e beleza, verificamos que em Andresen isso ocorre com a apresentação de um cadáver feminino que é contemplado como se fosse pleno de beleza no poema “Morta”, do qual citamos um fragmento:

Morta,
Como és clara,
Que frescura ficou entre os dedos...

És uma fonte,
Com pedras brancas no fundo,
És uma fonte que de noite canta
E silenciosamente
Vêm peixes de prata à tona de água

Morta como és clara,
E florida...
[...]
(ANDRESEN, 2011, p.220)

O cadáver feminino, em sua palidez, não causa terror, pelo contrário é admirado, considerado belo e repleto de frescor, conforme indica a primeira estrofe citada. Na sequência, a naturalidade e beleza associada à morte exprimem-se, uma vez que o corpo da morta é identificado a uma fonte muito bela, cheia de pedrinhas brancas, com peixes e que propaga um som, um canto durante a noite. E, por fim, a morta é caracterizada como florida, aspecto bastante comum na literatura ao tratar da beleza feminina e

associá-la ao belo emanado pelas flores que também remetem ao frescor, delicadeza e pureza.

Nesses versos de Andresen, a associação da morte ao belo e ao corpo feminino sem vida (cadáver) remete-nos a um traço estético do Romantismo, época em que a morte torna-se admirável por sua beleza e é chamada de morte romântica. Assim, no fim do século XVIII surge um traço característico do Romantismo: a complacência para com a morte (ARIÈS, 1997, p.42-43).

O corpo, principalmente o corpo feminino morto, é contemplado, admirado quase como uma escultura, assim, a morte era vista com uma perspectiva positiva, associada ao belo, e isso também se devia ao fato de que morrer proporciona uma fuga, era uma espécie de salvação por ser tomada como uma forma de livrar-se dos sofrimentos da vida ou dos sofrimentos de caráter amoroso. Nos versos de Andresen, o eu poético observa e admira o corpo da mulher morta como quem faz isso em relação a uma mulher amada, viva e bela, assim, verificamos que para a voz poética, a morte não fez com que o corpo feminino fosse visto como algo feio ou repugnante. Vale lembrar que a associação entre o feio, o grotesco e o belo, no contexto da modernidade, remete-nos à obra *As flores do mal*, de Baudelaire, conforme mencionamos no capítulo 1.1.

A morte, além de agir sobre a existência humana, também pode agir sobre a escrita. Nos versos de Hilst, como a morte deteriorará o corpo do eu poético, ele pede a ela que também leve consigo a poesia. Isso porque a voz poética não quer perdê-los e se a morte levará seu corpo, que leve também o dom de poesia, assim, o eu poético o teria de volta, talvez em um plano transcendente. Mas o pedido do eu poético também pode dever-se ao fato de que sua arte gera angústia em si mesmo, assim seria melhor ser levada pela morte: “Levarás contigo/Meu exato nariz?/Ah, deixa-o comigo/Aspirou, torceu-se/Insignificante, mas meu./E minha voz e cantiga?/Meu verso, meu dom/De poesia, sortilégio, vida?/Ah, leva-os contigo./ Por mim” (HILST, 2003, p.39).

No que concerne à relação entre poesia e morte, Pécora (2203) destaca que essa associação deve-se à condição da poesia, mas pode também despertar uma nova consciência para as pessoas viverem, por meio da escrita: “A rigor, a mortalidade é condição e finalidade da poesia, o que não exclui um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim” (PÉCORA, 2003, p.10).

Neste percurso, analisamos a poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen a fim de examinar, em seus versos, a crise na modernidade no que concerne ao mundo interior do sujeito. Nessa direção, verificamos que a forma como a poética delas trata da existência humana, da morte e do sagrado associam-se a uma “estratégia de entusiasmo renovador” ou “tom desiludido” (SISCAR, 2009), mantendo, assim, o paradoxo da modernidade em relação a essas questões para o mundo interior do sujeito.

No que diz respeito à existência humana, verificamos que o eu poético nos versos de Hilst e Andresen enfrenta uma crise existencial, pois busca compreender-se e também procura seu lugar no mundo. Assim, a voz poética também se defronta com a finitude própria da condição humana em face da busca pelo infinito. Nesse sentido, propomos que para o homem moderno enfrentar essa crise um ponto de apoio seria voltar-se para as proposições do existencialismo, a partir de Sartre (1973), pois a ideia de responsabilidade para com a própria existência capacitaria ou, ao menos, estimularia o ser humano a enfrentar suas angústias e desespero sem atribuir a isso a culpa a fatores externos.

Em relação ao sagrado, notamos que em Hilst e Andresen, o eu poético aproxima-se ou afasta-se dele. O sagrado, para o homem moderno, seria também uma fonte de apoio, uma forma de encarar as intempéries da vida e a angústia existencial. Porém, os anseios pelo progresso, pelo futuro e o mundo exterior são muito apelativos ao homem moderno, afastando-o da conexão com o sagrado e com seu mundo interior.

Já em relação à morte, verificamos que ela é interlocutora da voz poética em Hilst e Andresen e é percebida com naturalidade, ou assim é forçado que seja, para não causar alarde e acentue ainda mais as aflições do homem moderno. Assim, há uma tentativa de compreender o que é a morte e entender também como e quando ela aparecerá para o ser humano. Nessa direção, a morte exprime-se como companheira da voz poética, como presença constante na vida e também é percebida de uma forma que remete à Idade Média ou à época do Romantismo no que se refere ao modo como as pessoas lidam com ela no contexto da modernidade.

Sendo assim, com a análise dos versos de Hilst e Andresen, verificamos que o sujeito na modernidade, ao buscar compreender sua existência, ao tentar estabelecer relação com o sagrado e também ao procurar entender a morte, está tentando amenizar suas angústias existenciais e próprias da condição humana, buscando também encontrar uma melhor consciência de si mesmo e do mundo ao seu redor.

3.2 A função social do poeta e da poesia na modernidade

Ao longo dos tempos, em diferentes momentos históricos, a poesia esteve presente nas sociedades com maior ou menor aceitação e mais próximas da oralidade ou da escrita. Da Antiguidade à alta Idade Média, a poesia destinava-se quase que exclusivamente a ser ouvida, haja vista, por exemplo, no universo de língua portuguesa, o caso das cantigas trovadorescas que, nos séculos XII-XIV, eram apreciadas por muitas pessoas que paravam nas cortes ou ruas para ouvir os trovadores (MOISÉS, 2007, p.73).

A fixação da poesia no papel é um acontecimento que remonta a Gutenberg com a invenção da prensa móvel por volta de 1450. Entretanto, nessa época, como os trovadores já não estavam mais diretamente próximos de seus ouvintes, a poesia fica restrita a um público mais limitado e que possuía acesso à leitura.

Na contemporaneidade, Carlos Felipe Moisés (2007, p.71) considera que a poesia ainda circula por via oral, mas isso seria uma exceção. Há que se observar com cuidado essa afirmativa, pois se olharmos para o contexto europeu, a circulação da poesia por via oral poderia mesmo ser uma exceção, contudo, ao pensarmos, por exemplo, na literatura indígena e africana em línguas não europeias, a oralidade no que concerne à propagação da produção literária é bastante presente e não seria o caso de uma exceção, conforme apontou Moisés (2007).

Sendo assim, na contemporaneidade, a poesia circula por meio impresso e oral e também está presente na Internet e nas redes sociais. Além disso, conforme aponta Moisés (2007), a poesia também tem uma presença que resiste em instâncias, tais como: nos currículos escolares e das universidades, em eventos dedicados à poesia, em oficinas de criação literária e em prêmios consagrados a esse gênero literário.

Entretanto, apesar da presença da poesia em diferentes esferas, como as que mencionamos, notamos que o lugar da poesia em nossa sociedade não é um lugar privilegiado e não se pode afirmar que ela esteja integrada no cotidiano de todos os cidadãos, pelo contrário, na passagem do predomínio da oralidade para o maior destaque da poesia na escrita, de acordo com Moisés (2007), ela deixou de ser uma experiência coletiva e tornou-se, para algumas pessoas, um hábito secreto, individual e cada vez mais afastado dos interesses gerais da coletividade. Além disso, nesse processo, o status do poeta na sociedade também mudou, conforme assinala Moisés (2007):

O ato de criação poética muda de registro a partir do momento em que o poeta passa a compor para ser lido e não para ser ouvido.[...] Enquanto prevaleceu a forma de circulação oral, a identidade do poeta, como poeta e cidadão, sem que um se distinguisse do outro, era claramente marcada de fora, a partir da cultura geral em que se gestava a poesia, e que reciprocamente essa mesma poesia ajudava a manter e a revigorar. [...] O primeiro efeito da cisão será, para o poeta a suspeita quando não a certeza, de que sua identidade como cidadão foi posta em dúvida (p.89-91).

Como o poeta perdeu a certeza do seu status na sociedade, ele tem de buscá-lo e tentar afirmar seu lugar e sua identidade de poeta em meio à coletividade. De modo semelhante a esse quadro, podemos observar a situação dos poetas no século XIX, contexto no qual eles viviam uma situação de conflito e separação em relação à sociedade, pois se opunham aos valores burgueses, conforme observamos no capítulo 1.1.

No contexto em que o poeta não tinha lugar de destaque ou reconhecimento da sociedade, o fazer poético era uma atividade muitas vezes individual e para a qual ele buscava isolamento para realizá-la. Nessa direção, no poema intitulado “Musa”, de Andresen, o eu poético evoca a Musa, termo que se tornou sinônimo de entidades mitológicas que auxiliavam uma pessoa no momento da escrita. Entretanto, a partir do século XIX, época do Romantismo, esse termo assume o sentido de “inspiração” ou também é identificado à amada do poeta, a musa inspiradora. Nestes versos de Andresen, o poeta evoca a Musa para lhe ajudar na elaboração de seu canto:

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
O justo irmão das coisas
Incendiador da noite
E na tarde secreto
[...]
(ANDRESEN, 2011, p.390).

Nesses versos, o eu poético invoca a Musa para que ela ensine a ele um canto que seja antigo, admirável, destinado a todos da sociedade e por todos entendido, condição que, conforme mencionamos é algo raro, pois a poesia muitas vezes não está

em sintonia com o discurso predominante no imaginário coletivo. Contudo, vale ressaltar que o poema no qual uma voz poética está em dissonância com o senso comum é de fundamental importância para a construção de um discurso crítico na sociedade. Sendo assim, a poesia torna-se um texto que apresenta seu caráter estético juntamente com uma função social, aspecto que aprofundaremos adiante com a análise de mais alguns poemas de Andresen e Hilst.

A segunda estrofe citada também destaca a importância da poesia, do fazer poético, uma vez que a Musa é invocada para ensinar ao eu poético um canto que seja límpido, pois se quer justo e incendiador da noite, isto é, um canto com palavras capazes de mobilizar reações ao seu redor, pois as palavras “iluminariam” contextos ou realidades obscuras, chamando a atenção do leitor para eles. Nesse sentido, esses versos de Andresen reforçam a ideia de função social da poesia, o que não se pode confundir com poesia engajada, visto que a poesia sobre a qual falamos não está comprometida com a propagação de uma causa⁴⁰.

Portanto, a concepção de poesia com a qual dialogamos neste trabalho diz respeito àquela que possui a capacidade de despertar uma visão crítica, despertar nas pessoas um modo mais atento e crítico de se relacionar com o mundo ao seu redor, dando ao ser humano também o incentivo para que ele possa se (re)formular e “construir um edifício menos desumano do que este em que lhe coube morar” (MOISÉS, 2007, p.24) sem que, para isso, seja engajada. Isso porque a lírica moderna, conforme apresentamos no capítulo 1.1, prima pela transformação do real, logo a alegoria é um procedimento de criação recorrente para ela e, além disso, ela também se caracteriza pela despersonalização, assim, para a poesia moderna não há a obrigação do compromisso de exprimir os anseios das vozes de um determinado grupo social, como ocorre com a poesia engajada.

Ainda no que diz respeito ao poema de Andresen citado, destacamos seus versos finais, nos quais o eu poético chama a Musa para que ela lhe ensine o canto, um fazer poético que seja capaz de transmutar os elementos do cotidiano, seja capaz de apreender e transformar em versos a beleza da vida sem que abdique de ser um canto áspero, com tom incisivo no que diz, um canto que corta a garganta:

⁴⁰ A poesia engajada é aquela que se compromete com uma causa; ela é um instrumento de ação/luta social, pois estaria comprometida com a difusão dos interesses e necessidades de um grupo. Para mais informações a esse respeito ver: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 Para prender o brilho
 Dessa manhã polida
 Que poisava na duna
 Docemente os seus dedos
 E caiava as paredes
 Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
 Que me corta a garganta
 (ANDRESEN, 2011, p.391)

Nesses versos de Andresen, como o termo Musa pode referir-se à entidade mitológica ou à inspiração, verificamos que o procedimento adotado para o fazer poético remete também à época anterior ao Romantismo, quando o poeta era considerado uma pessoa dotada de capacidades especiais, pois era visto como alguém que podia estabelecer uma comunicação com um ser mitológico, como as Musas, para que pudesse elaborar seus versos. Um exemplo desse tipo de evocação e comunicação do poeta com as Musas vem do século XVI, época do Renascimento, como notamos em *Os Lusíadas*, no Canto III, em que Camões convoca a Musa Calíope, deusa da poesia épica: “Agora tu, Calíope, me ensina/O que contou ao Rei o ilustre Gama;/Inspira imortal canto e voz divina/Neste peito mortal, que tanto te ama” (CAMÕES, 1979, p.103).

Assim, embora os versos de um poeta muitas vezes não fossem bem recebidos, ele era uma figura revestida de uma aura que o diferenciava das outras pessoas da sociedade, inclusive até em relação a um estilo de vida que o impelia ao isolamento a fim de que pudesse dedicar-se à criação poética. Nesse sentido, a necessidade de isolamento, silêncio e paciência para a escrita e para poder ter contato com a Musa (entidade mitológica ou inspiração), ouvindo-a despertar no eu poético a capacidade para produzir um canto imanente e latente, também é ratificada por estes versos de Andresen: “Aqui me sentei quieta/Com as mãos sobre os joelhos/ Quieta muda secreta/ Passiva como os espelhos//Musa ensina-me o canto/Imanente e latente/Eu quero ouvir devagar/ O teu súbito falar /Que me foge de repente” (ANDRESEN, 2011, p.571).

No processo de criação poética, como havia a participação de uma Musa, da inspiração ou de um gênio, conforme assinala Paz (2012), a voz do poeta era e não era dele, pois ele estava sujeito a essas intervenções externas. No contexto da modernidade,

na época do Romantismo, embora o poeta encarasse com naturalidade a intervenção do sobrenatural, ele experimentava um conflito a respeito da sua criação, pois estava “dividido entre a concepção moderna de mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração. Os primeiros a padecer esse conflito são os românticos alemães” (PAZ, 2012, p.172)⁴¹.

Já no contexto do século XX, a poesia distancia-se do fato de ser um texto com a expressão de uma subjetividade, conforme observamos no capítulo 1.1, quando destacamos, a partir das considerações de Friedrich (1991), que a poesia moderna não resulta de sua unidade com uma pessoa empírica, pois nela podem se expressar vozes diferentes, conforme nos indicam os heterônimos de Fernando Pessoa.

E a esse respeito, vale ainda evocar alguns versos de “Autopsicografia”, de Pessoa, nos quais há a ideia do fazer poético como sendo um fingimento, visto que o eu poético não equivale à voz da pessoa empírica do poeta. Assim, o que se exprime nos versos é fruto de um processo de elaboração com as palavras e não um “derramamento” de sentimentos: “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (PESSOA, 2007, p.42).

Tendo em vista essas considerações, verificamos que a poesia de Andresen exprime a ideia de que um texto poético não resulta das lamentações de uma subjetividade atormentada, conforme indicam estes versos:

Não te ofenderei com poemas

Param meus olhos quando penso em ti
Não farei do meu remorso um canto

Com árvores e céus mas sem poemas
Demasiado humano para poder ser dito
O teu mundo era simples e difícil
Quotidiano e límpido
(ANDRESEN, 2011, p.333).

⁴¹ Pensando ainda nos aspectos que envolvem a criação poética no contexto da modernidade, observamos que no século XIX, na época do Romantismo, houve a primazia do individualismo e das emoções sobre a razão. Assim, a poesia veiculava a expressão de sentimentos, tais como o sentimento de inadaptação ao mundo, tristeza, angústia e melancolia, como verificamos, por exemplo, na poesia da geração do mal-do-século. Porém, há que se ressaltar que, em outras fases desse estilo de época, no caso do Brasil, por exemplo, houve a exaltação do nacionalismo em um período, com destaque para Gonçalves Dias, e em outro momento, houve uma poesia que exprimia a crítica social, como ocorre na poesia de Castro Alves com seu célebre poema “Navio Negreiro”. Sendo assim, não se pode limitar o Romantismo à expressão de uma subjetividade voltada somente para suas angústias interiores.

O eu poético dirige-se a um interlocutor a quem ele diz que não ofenderá com poemas, pois seu remorso não será matéria para composição de seu canto, de seus versos, logo, há nesse poema de Andresen a concepção de poesia moderna que se constrói sem que haja ligação direta dela com a subjetividade, com as emoções e com a pessoa empírica do poeta. Ainda nesse sentido, o eu poético diz que seu canto não terá árvores e céus, sem ser um poema, ou seja, de nada adianta ao canto não ter beleza, como a beleza natural das árvores, ou apelar para algo distante, ou mesmo transcendente, como indica a alusão ao céu, se não for verdadeiramente um poema, mas apenas um amontoado de sentimentos ou impressões subjetivas.

Além disso, a ideia de exclusão de sentimentos e emoções como força motriz para a elaboração do fazer poético reforça-se também na segunda estrofe citada, pois, nela a voz poética assinala que o mundo de seu interlocutor é excessivamente humano e paradoxal porque é simples e difícil, cotidiano e límpido para ser dito no canto da voz poética.

Em paralelo aos versos de Andresen, citados, verificamos que em Hilda Hilst há uma concepção de poesia que também não se volta para questões pessoais de uma pessoa empírica:

O poema se desfaz. Bem sei.
 E aos poucos morre.
 Se o gênio do poeta conseguisse
 a palavra com sabor de eternidade.
 Dizer da amiga que se foi
 e abria os olhos noturnos sem vontade.
 Dizer do amante alguma coisa a mais
 Além da espera.
 Dizer da mãe, ó amadíssima,
 tudo o que a boca não diz
 e que se perde
 [...]
 (HILST, 2003, p.123).

Nesses versos de Hilst há a concepção de uma poesia que não é eterna, ela se desfaz tal como a corrosão de espaço e tempo que ocorre na modernidade, conforme analisamos nos capítulos 2.1 e 2.2. O eu poético assinala que o gênio do poeta não possui o domínio de uma palavra capaz de eternizar pessoas e coisas do mundo, afinal, as palavras podem fazer alusão a elas, mas não lhes dão materialidade. Sendo assim, a palavra poética não pode materializar uma amiga que já morreu, não pode trazer para perto o amante distante e também não pode exprimir sentimentos a respeito da mãe,

visto que, em consonância com a concepção de poesia moderna que mencionamos, esses versos de Hilst exprimem uma noção de poesia que não se sustenta pela exposição de sentimentos.

Esses versos apontaram para uma insuficiência da palavra poética perante os anseios humanos, pois não pode eternizar os elementos materiais no mundo. Assim como a poesia moderna, em geral, também não é afeita à expressão de emoções e sentimentos, os dilemas que exprime concernem à própria elaboração poética visto que, como propõe Paz (2012, p.177), a necessidade de refletir e de debruçar-se sobre a criação poética é uma atitude constante na modernidade.

Nesse sentido, nos versos de Andresen, citados a seguir, o eu poético exprime uma preocupação em relação ao modo como usar as palavras, isto é, uma preocupação em relação ao fazer poético que seria resultado de uma escolha cuidadosa das palavras em meio aos escombros da vida ou aos restos e agitação das palavras: “Poesia de inverno: poesia do tempo sem deuses/Escolha//Cuidadosa entres restos// Poesia das palavras envergonhadas/Poesia dos problemas de consciência das palavras” (ANDRESEN, 2011, p.521).

Em Andresen, ainda observando o processo de criação poética, notamos que deixando de lado a expressão de sentimentos e emoções, o eu poético dirige-se a um interlocutor a quem diz que espera que a arte seja um compromisso em sua vida: “Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser/Que não seja transferência nem refúgio/Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja/A verdade do teu inteiro estar terrestre” (ANDRESEN, 2011, p.628).

Nesses versos, para o eu poético, a concepção de arte e de poesia exclui os sentimentos e a fuga do real, pois a arte e, por extensão a poesia, deve exprimir a verdade do ser em estar no mundo, ou seja, há necessidade de um comprometimento com a escrita e com o desejo de expressar, por meio dela, a plenitude do ser no mundo.

Sendo assim, o fazer poético não é concebido como um dom que recai sob o homem, mas, sim, é um trabalho que requer compromisso e empenho por parte de quem escolhe esse caminho. A esse respeito, estamos em consonância com as considerações Paz (2012) acerca do fazer poético, apresentado como algo que se aproxima do que observamos acerca dos versos de Andresen, vejamos: “O poético não é algo dado, que está no homem desde o nascimento, mas algo que o homem faz e que,

reciprocamente faz o homem. O poético é uma possibilidade [...]. Mas é uma possibilidade que nós mesmos criamos” (PAZ, 2012, p.174).

Sobre o fazer poético em Andresen, além do comprometimento, conforme observamos nos versos citados, para fazer versos, há também a necessidade de um empenho para a escolha e organização das palavras, de modo que o texto poético produzido tenha uma bela arquitetura, assim como uma sólida e bonita construção, como indicam estes versos: “Poema de geometria e de silêncio/Ângulos agudos e lisos/Entre duas linhas vive o branco” (ANDRESEN, 2011, p.249).

Além do apelo ao racional para a composição dos versos, há ainda dois elementos que participam dessa composição: o silêncio e o branco da página. O silêncio dá algumas brechas para a construção de sentido entre uma palavra e outra, já o branco da página, não marca uma ausência ou falta de palavra, pelo contrário, ele também é significativo e colabora para a construção do sentido global do poema.

Em relação ao branco da página e à organização dos versos de um poema no contexto da modernidade, é primordial voltarmos para Mallarmé e sua concepção de crise de versos, a qual mencionamos no capítulo 1.1 e retomamos agora. A concepção de crise de versos não se refere a um colapso histórico do verso, mas a uma irritação do verso, dentro do verso (SISCAR, 2010, p.107).

Quanto ao branco visual na página elaborado em “Un coup de dés”, de Mallarmé, é entendido como um modo de versificação e não um além do verso. A partir do poeta francês, nota-se que a aparente tensão entre verbal e visual acentua a tensão, o intervalo entre reiteração e cesura, entre continuidade e corte (SISCAR, 2010, p.110). Assim, o branco na página que faz parte do fazer poético, como indicam os versos de Andresen citados, ratifica a tensão entre visual e verbal e, ao fazer isso, desperta no leitor o instinto de busca pela construção de sentidos que englobem essas duas perspectivas ainda que em tensão, mas mantendo, dessa forma, o paradoxo, uma característica essencial da modernidade, como assinalamos no capítulo 1.1.

A respeito da crise de versos, no contexto da modernidade, vale notar que ela ultrapassa um quesito meramente formal de disposição dos versos na página ou de sua ausência, dando lugar a uma lacuna (um branco) significativa e tudo isso aponta para características de uma época, como propõe Siscar (2010, p.112): “A questão do verso não é um problema exclusivamente ‘formal’, mas é o campo a partir do qual a poesia pode pensar sua relação com a crise não apenas como contexto,

mas como discurso (como projeto e como retórica) de uma época moderna”. Sendo assim, uma poética feita de “geometria e de silêncio” (ANDRESEN, 2011, p.249) e que considera o espaço em branco na página como elemento componente e “vivo” do processo de criação — “Entre duas linhas vive o branco” (ANDRESEN, 2011, p.249) — aponta para a crise como “entusiasmo renovador” (SISCAR, 2010) visto que não indica o fim do verso ou da poesia. Pelo contrário, esses são recursos que abrem espaço para se pensar em novas formas de escrita e de expressão poéticas no contexto da modernidade.

Conforme observamos, razão, empenho e comprometimento por parte da poeta, além do silêncio e espaços em branco na página são elementos que, juntos, estão associados à composição de um poema. E a esses elementos também acrescentamos a disciplina das palavras, o que reforça a ideia de um poema elaborado com uma arquitetura interna em que há precisão e atenção para que se encontre a forma perfeita. Nesse sentido, destacamos estes versos de Andresen: “Um poema não se programa/Porém a disciplina/ — Sílabas por sílabas — o acompanha” (ANDRESEN, 2011, p.627).

Entretanto, ainda que haja o predomínio da razão e da disciplina na construção do poema, quando se trata de arte não se pode abrir mão da imaginação e dos voos da criação que a poesia pode impulsionar, como parece nos alertar Hilda Hilst por meio destes versos: “Amada vida:/Que essa garra de ferro/Imensa/Que apunhala a palavra/Se afaste/Da boca dos poetas./PÁSSARO-PALAVRA/LIVRE/VOLÚPIA DE SER ASA/NA MINHA BOCA” (HILST, 2001, p.117). O eu poético tem a vida como sua interlocutora e pede a ela que afaste dos poetas uma garra imensa de ferro que corta as palavras, pois o que cabe aos poetas são as palavras livres, um pássaro palavra que voe em sua boca e frutifique na sua criação, no seu fazer poético.

Além disso, nesse voo da criação, contando com a ajuda de um “pássaro-palavra”, o eu poético também tem um lapso no momento da escrita, um momento do relampejo de uma ideia que o torna alheio ao mundo e imerso no universo das palavras: “A mão traça no branco das paredes/A negrura das letras/Há um silêncio grave/ A mesa brilha docemente o seu polido// De certa forma/Fico alheia” (ANDRESEN, 2011, p.523). Portanto, em seu processo de criação poética, o poeta entra em contato com seu “eu”, com uma voz que deseja se exprimir, mas também se insere em um mundo que o ultrapassa, como propõe Moisés (2007):

A vida interior aparece então como labirinto sem saída, povoado de recantos secretos, visões fulgurantes e sombras espessas, que ao mesmo tempo dão ao poeta a posse do que lhe parece ser seu Eu profundo, verdadeiro, e o tornam um estranho para si mesmo, ‘alter ego’ sonâmbulo, vinculado a uma dimensão de realidade que o ultrapassa (MOISÉS, 2007, p.100).

Ao entrar em contato com seu eu profundo e com uma realidade que ultrapassa o poeta, verificamos que, assim, no processo de escrita, há abertura a uma multiplicidade de vozes que emergem sem que o poeta tenha consciência racional ou controle de onde elas vêm. São vozes que podem estar latentes em seu “eu” interior e que, ao se apresentarem, geram questionamentos sobre a origem dos versos, tal como indica este trecho de um poema de Hilda Hilst: “É meu este poema ou é de outra?/ Sou eu esta mulher que anda comigo/E renova a minha fala [...] //A mulher não sou eu. E perturbada/A rosa em seu destino, eu a persigo/Em direção aos reinos que inventei” (HILST, 2002, p.218).

A criação poética gera também no próprio poeta a percepção de que algo estranho ocorre em seu ser, como indicam os versos de Hilst citados. Ele pode pensar que se trata de uma voz externa de outra pessoa ou entidade “mágica/sobrenatural” que “sopra” sobre si, mas se trata de sua voz e das vozes do mundo que ele incorporou em si mesmo. Quando essas vozes emergem de seu universo interior, elas dão ao poeta a percepção de que ele é sempre outro e surge também um estranhamento, como propõe Paz (2012):

O poeta não ouve uma voz estranha, sua voz e sua palavra é que são estranhas: são as palavras e as vozes do mundo, às quais ele dá novo sentido. E não só suas palavras e sua voz são estranhas; ele mesmo, todo o seu ser, é algo sempre alheio, algo que sempre está sendo outro (PAZ, 2012, p.185).

Ainda no que concerne à relação do poeta com sua criação, vale destacar que o texto poético pode levá-lo para caminhos nos recônditos de sua consciência de onde emergem vozes que ele não conhecia, o que nos remete à psicanálise que, como ciência que tenta explicar o inexplicável no humano, ao longo do século XX, contribuiu para estabelecer essa noção de uma interferência externa ou interna ao sujeito, mas sem que exista domínio sobre ela.

Um poema também pode eternizar a voz de seu poeta para além do tempo, conforme estes versos de Andresen (2011, p.409): “O poema me levará no tempo/Quando eu não for a habitação do tempo/E passarei sozinha/Entre as mãos de quem lê”. Mesmo que o poeta não esteja mais presente fisicamente (em seu corpo o tempo já não habita), seus versos se propagarão pelo tempo e continuarão a ter o efeito de sensibilizar as pessoas para o belo, para uma reflexão, um olhar crítico para o mundo, conforme indica a imagem do poema a se chocar com algo, tal como as ondas do mar arrebatam na praia: “Mesmo que eu morra o poema encontrará/Uma praia onde quebrar as suas ondas” (ANDRESEN, 2011, p.409).

Portanto, ainda que o poeta não esteja presente na sociedade, sua voz se faz ouvir e seus poemas continuam a impactar a sociedade na qual eles se inserem, contribuindo para formá-la e modificá-la, por meio daqueles que nela agem, por isso endossamos, mais uma vez, as considerações de Paz a esse respeito: “o poema não é um eco da sociedade, e sim, a mesmo tempo, sua criatura e seu fazedor, como ocorre com o resto das atividades humanas” (PAZ, 2012, p.172).

Um poema coopera para a formação da sociedade e do poeta. Depois de concluir seu ato de criação, o poeta fica sozinho e deixa seus versos entregues a seus leitores que irão criar a si mesmos, (re)criando os poemas (PAZ, 2012). Por outro lado, o poeta também já (re)criou a si mesmo no momento em que escrevia, pois foi ao encontro do inominável, assim, vale ressaltar que “o poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele” (PAZ, 2012, p.175).

Sendo assim, ainda que no contexto da modernidade o poeta tenha experimentado uma sensação de isolamento da sociedade ou ele mesmo tenha se colocado à margem, conforme mencionamos com a concepção de *poètes maudits* ou conforme observamos, no capítulo 1.1, em Andresen e Hilst, assim como em Baudelaire, verificamos que a expressão da condição agônica para o poeta na sociedade é um modo de chamar a atenção para sua importância e para a função social que ele e seus versos podem ter.

Ainda que, ao longo da história, em diferentes épocas, palavras “finas, angulosas” (HILST, 2004, p.58) tenham sido utilizadas “quando falam de poetas, de poesia” (HILST, 2004, p.58), conforme observamos, a poesia faz-se extremamente necessária na sociedade. No mundo moderno, a partir do século XIX, há a expansão do

capitalismo e de um estilo burguês de vida, elementos que influenciam o modo de pensar e de se expressar das pessoas.

Nesse contexto, a poesia moderna exprime estranheza, silêncio e contradição, pois “não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade” (BOSI, 1983, p.143). Diante disso, como forma de garantir sua existência e até mesmo indicar sua resistência na sociedade, a poesia adota algumas saídas, tais como: “o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio” (BOSI, 1983, p.143). Pensando nisso, observamos que a poesia de Andresen está inserida em um contexto em que é grande a sua necessidade porque os “homens renunciam”, conforme estes versos:

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, 2011, p.338)

Esse poema de Andresen insere-se na obra *Mar Novo*, a qual foi publicada em 1958, ano em que já vigorava em Portugal um regime de governo autoritário e conservador, concentrado nas mãos de Salazar que esteve no poder no período de 1930 a 1968. Sendo assim, observamos que esse poema de Andresen faz referência ao contexto histórico de sua época, de modo que o cerceamento da liberdade e as difíceis condições de vida são apresentadas, nesses versos, com algumas alegorias. A sociedade é uma selva obscura, o que faz dela um lugar confuso, difícil de transitar, característica que aponta para um contexto histórico sombrio de uma ditadura. A ideia de uma sociedade em que há limites da liberdade também é reforçada pela alegoria de um ar azul que se transformou em grades, elemento que remete à prisão, e também com a ideia de um sol cuja luz é impura.

A segunda estrofe citada também pode ser associada a um contexto histórico da ditadura em que pesava no ar uma grande amargura pelo desejo de um regime democrático, mas a sociedade estava cheia de chacais, termo que nomeia um animal,

mas também permite uma alusão aos governantes, que exerciam seu poder com desmando, corrupção e violência. Em face desse contexto desalentador, a voz poética indica que alguns homens renunciam — “Este é o tempo em que os homens renunciam.” —, ou seja, abdicam da vida pessoal e da luta em prol de uma sociedade melhor.

Diante de um quadro social como o que foi apresentado de maneira alusiva pelos versos de Andresen, vale ressaltar o quanto a arte, a poesia é necessária em contextos como esse, uma vez que ela não dá soluções, não é uma forma de intervenção prática na sociedade, mas ela pode aguçar ações e motivar aqueles que, ao contrário do que mencionou o verso de Andresen, não renunciam e vão à luta. Sendo assim, em consonância com Bosi (1983, p.153) “a resistência da poesia como uma possibilidade histórica” na modernidade, fazendo frente ao progresso avassalador, ao consumismo desenfreado, à manipulação da indústria cultural e à perda de referenciais e de valores do ser humano que se vê desorientado no que tange ao seu mundo exterior e interior, conforme analisamos nos capítulos 2.1, 2.2 e 3.1⁴².

Sendo assim, pensando na função social da poesia, verificamos que ela pode ser uma forma de registro histórico, ao dialogar com seu tempo e levar para a posteridade os fatos de um período histórico anterior ou simultâneo a elas, conforme indicam estes versos de Hilst (2002, p.95): “O bisturi e o verso./Dois instrumentos/Entre as minhas mãos./Um deles rasga o Tempo/O outro eterniza/Aquele tempo-ouro sem medida”. Enquanto o bisturi é o instrumento que rasga o tempo, as palavras são manejadas pelo poeta formam versos que são o instrumento capaz de eternizar o tempo, um tempo-ouro, isto é, um tempo não só de glórias, mas que deve ser eternizado por ser sem medidas, por sua importância em relação ao registro da história.

Além de eternizar o tempo, em paralelo a esses versos de Hilst, verificamos que Andresen destaca a importância da função social do poeta uma vez que suas palavras têm impacto no mundo ao seu redor: “O poeta é igual ao jardim das estátuas/Ao perfume do Verão que se perde no vento/Veio sem que os outros nunca o vissem/E as suas palavras devoraram o tempo” (ANDRESEN, 2011, p.302).

⁴² Para mais informações a respeito da resistência da obra de arte diante do consumismo e sobre a produção literária sob uma ditadura, ver: AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004 e ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

Aqui o poeta é apresentado como uma figura que surgiu na sociedade sem que as demais pessoas tivessem se dado conta desse fato. Contudo, embora sua presença seja muitas vezes discreta, o poeta exerce uma função social, visto que suas palavras “devoram o tempo”, assim, há intervenção e diálogo do poeta com seu tempo, pois ouvi-lo e ler seus versos pode levar as pessoas a ficarem paralisadas, por causa do espanto, do impacto gerado pelo que eles dizem, ou as pessoas podem se sentir motivadas a agir em virtude do que leram ou ouviram de um poeta.

Além de impulsionar a ação das pessoas, o poeta também é um exímio observador do cotidiano e pode se aproximar das pessoas, conforme indicam estes versos de Hilst (2001, p.113): “E a esses que passam/Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,/O olhar aguado, todos eles em mim,/Porque o poeta é o irmão do escondido das gentes/Descobre além das aparências, é antes de tudo livre/por isso conhece”.

O poeta, nesses versos, não é aquele que está isolado, à margem da sociedade e “amaldiçoado”, pois ele é procurado pelas pessoas, mas se não há uma aproximação física e expressão de afeto, isso ocorre ao menos por meio do olhar. Nos versos de Hilst, o eu poético ressalta o fato de que os menos favorecidos em uma sociedade buscam a cumplicidade do poeta, pois ele saberia ver nessas pessoas o que estaria além de suas necessidades e pobreza imediatas, pois o poeta vai além das aparências e penetra no “escondido das gentes”.

A aproximação do poeta em relação às pessoas e à sociedade também é reforçada com a menção do lugar a partir do qual o poeta fala, tentando buscar conhecer a “própria fome” de cada um que o cerca:

[...] Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,
Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo
(HILST, 2001, p.113).

Ao buscar o que há de mais profundo nas pessoas, indo além das aparências e tentando uma aproximação com elas, ratifica-se a ideia de que todos são irmãos, são semelhantes e isso se expressa nos versos de Hilst citados, com a apresentação do fato

de que o poeta fala de seu quarto e não de um palanque ou comício como se estivesse em uma posição social e hierárquica superior aos homens ao seu redor.

Além disso, o eu poético, nesses versos de Hilst, aponta para a importância da função social do poeta que pode manter o homem vivo, pode manter o que há de mais humano vivo nas pessoas e no mundo, por meio de seus versos que podem resgatar ou proteger o homem da coisificação à qual, muitas vezes ele é submetido, devido às características da sociedade moderna, conforme assinala Adorno (2003):

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde a Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p.69).

Nesse contexto em que o ser humano está sujeito à coisificação, em que há falhas de comunicação entre os homens e prevalecem a indiferença, um tempo fraturado, dividido, com solidão e incertezas, a voz poética dos versos de Hilst, citados a seguir, “convoca” as pessoas a se aproximarem e a contribuírem com a tarefa de (re)pensar o mundo em que vivemos:

I

homenagem a Alexander Solzhenitsyn

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensemos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A IDÉIA, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas

Cantando o amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.

E podeis crer que há muito mais vigor
 No lirismo aparente
 No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

[...]

(HILST, 2001, p.105)

Esse poema, intitulado I, insere-se na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicada em 1974, quando, no Brasil, estava instaurada a Ditadura Militar e, após o AI 5 ter sido decretado em 1968, a censura agia fortemente, o clima de insegurança era geral, com muitas prisões, torturas e exílios e grande parcela da população estava descontente, temerosa e ansiando por um regime democrático. Assim, nessa obra de Hilst, os poemas, que compõem uma série intitulada “*Poemas aos homens do nosso*” e não possuem títulos, mas são numerados de I a XVII, exprimem críticas aos homens que governavam e expressam também a força do povo e a repulsa àquele tempo histórico.

O poema I foi dedicado a Alexander Solzhenitsyn, um escritor e historiador russo cujas obras apresentaram uma tentativa de conscientização das pessoas sobre o perigo e a desumanização existente nos gulags, campos de trabalhos forçados na antiga União Soviética. Nos versos de Hilst, a voz poética dirige-se aos leitores, chamando-os de senhoras e senhores, conclamando-os à ação de se olharem e repensarem o mundo e também confrontar o fingimento em seus rostos com a real ação de seus atos, conforme indica a primeira estrofe citada.

Na sequência, destaca-se o papel importante do poeta na tarefa de lembrar a muitas pessoas o fato de que o homem não deve ser devorado pela fúria do tempo ou por qualquer tipo de violência.

Convocando as pessoas à união e cantando o amor, o eu poético desses versos de Hilst indica que há muito mais vigor nesse tipo de ação do que naquele que age com brutalidade e impõe a força física contra seu semelhante. Sendo assim, notamos com a análise desses versos de Hilst, que o poeta “tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (BOSI, 1983, p.151) e, para isso, recorre às memórias do passado ou à proposição de uma nova ordem para a sociedade, como assinala Bosi (1983, p.146): “[A poesia] resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia”.

Contudo, mesmo que haja aproximação entre o poeta e seus semelhantes e ele tenha uma função social no universo em que se insere, ainda assim, há muitos que duvidam do poeta e questionam quem é ele como se fosse uma figura obscura e a ser desvendada, de modo que ele se reveste de uma aura que não o torna especial, mas o faz uma figura obscura, envolta em mistério. Sendo assim, o poeta não estaria incorporado plenamente à sociedade, conforme já sinalizamos ao observar que, no Romantismo, o ele era revestido por uma aura. Isso porque ele era visto como alguém com capacidade para ter contato com a Musa (ser mitológico ou inspiração) para que pudesse escrever. Portanto, essa concepção do poeta como uma pessoa com capacidades especiais e obscura, envolta em mistério é uma herança romântica.

A esse respeito, nestes versos de Hilst, a voz poética dirige-se a um homem e pergunta a ele o que pensa dela, uma poeta:

O que pensa o homem
Do poeta?
Que há verdade
Na minha embriaguez
E que me preferes
Amiga mais pacífica
E menos aventura?
Que é de todo impossível
Guardar na tua sala
Vestígio passional
Da minha linguagem?
Eu te pareço louca?
Eu te pareço pura?
Eu te pareço moça?

Ou é mesmo verdade
Que nunca me soubeste?
(HILST, 2001, p.23)

Nesses versos, a voz poética, uma poeta, pergunta a um homem o que ele pensa dela. Nesse questionamento, percebe-se que a poeta deseja saber se esse homem, que representa a sociedade, considera-a louca. Isso é reforçado pelos versos iniciais em que há o questionamento se o homem considera que há verdade na embriaguez da poeta, ou seja, se ele considera que há verdade naquilo que ela diz, que ela escreve. Ou se, por ser louca, sua criação poética seria fruto de um processo que excluiria a razão e, assim,

estando fora dos padrões “normais” do imaginário coletivo, os versos da poeta não mereceriam a atenção das pessoas, da sociedade na qual se inserem⁴³.

Portanto, a cisão entre poeta e sociedade exprime-se nesses versos de Hilst, pois se o poeta é um louco, ele diferiria do que é aceito pela sociedade e ficaria desprovido de crédito e de uma função social, pois ninguém daria atenção a ele.

Os versos finais da segunda estrofe citada ratificam a incerteza em relação ao lugar do poeta na sociedade e em relação à sua aproximação dos seus semelhantes, pois a voz poética questiona seu interlocutor se ele nunca a conhecera. Assim, o desconhecimento de quem seria o poeta o colocaria também à margem porque o que ele dissesse, em seus versos, não seria notado por aqueles que não relevam sua existência.

Por outro lado, vale ressaltar que a loucura que pode ser atribuída ao poeta não o configuraria como um ser alienado e desprovido do racional, pelo contrário, o poeta pode ser visto como um louco em um sentido positivo, por ser alguém que não se iguala aos padrões do senso comum e que, por sua sensibilidade, atenção e espírito crítico apurados, é capaz de apreender e transmutar em versos as sutilezas e agudezas do mundo.

Sendo assim, ratifica-se a função social do poeta que, por meio de seus versos e da maneira com que enxerga o mundo, tem a capacidade de chamar a atenção das pessoas e apontar caminhos. Nesse sentido, vejamos estes versos de Hilst (2003, p.127): “Nós, poetas e amantes/o que sabemos do amor?/Temos o espanto na retina/diante da morte e da beleza./Somos humanos e frágeis/mas antes de tudo, nós”. A voz poética assume a dicção em primeira pessoa do plural, falando por si e por seus pares, outros poetas. Eles são apresentados nesses versos como pessoas comuns, humanas e frágeis como os demais homens, porém teriam uma capacidade especial: guardar “o espanto na retina diante da morte e da beleza”.

A capacidade de olhar para o mundo e perceber suas minúcias, transmutar o belo e o trágico em versos e olhar para tudo também com um olhar de quem se espanta como se fosse a primeira vez que vislumbrasse tais elementos, são características do poeta, conforme indicam os versos de Hilst citados. Manter o espanto na retina é cultivar um olhar que renova sempre um ato inaugural, o ato de ver o mundo sempre como se o

⁴³ Nesses versos de Hilst, a mulher e poeta é apresentada como uma louca, histérica, ou seja, uma pessoa que estaria fora dos padrões de “normalidade” a partir da visão de uma sociedade machista que desqualifica o feminino. A esse respeito, pode-se consultar: DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

víssemos pela primeira vez com a disponibilidade para conhecer, compreender e aprofundar-se sobre o que o é observado (MOISÉS, 2007).

Entretanto, vale ressaltar que, embora possa aguçar a percepção das pessoas acerca da vida ao seu redor, a poesia e o poeta não devem ser tomados como veículos de solução para os problemas do mundo. No contexto da modernidade em que se acentua uma concepção utilitarista de existência voltada para a produção e o consumo, o ser humano tornou-se, de modo recorrente, alienado de seu mundo interior e exterior (MOISÉS, 2007). Por isso, diante desse cenário, a poesia e o poeta teriam uma importante função social de apontar caminhos e levar o homem a uma modificação de sua existência e a um contato mais profundo consigo mesmo, como assinala Moisés (2007):

Não é para isso que a poesia pode servir, não é para fornecer a quem quer que seja uma resposta ou uma solução. A poesia não ‘é’ a saída, apenas assinala caminhos, e uma saída possível, qualquer que seja, não pode ser reduzida a um conteúdo ou a uma norma universal. A poesia será, quando muito, um exemplo de atitude a ser recriada pelo leitor, à sua medida e não à medida do poeta (MOISÉS, 2007, p.111).

Além de exprimir-se, por meio da oralidade (no caso da declamação de poemas) ou da escrita, outra opção ao poeta e à poesia, a fim de apontar caminhos para os homens, é o uso do silêncio como recurso estético, o que foi aproveitado pelos artistas modernos, como assinala Susan Sontag:

A exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); [...] (SONTAG, 1987, p.14-15)

Sendo assim, o silêncio como recurso estético não significa calar-se e abdicar da expressão de ideias e exposição de pensamentos, mas, sim, é continuar a falar de outras formas, ainda que se afirme que não haverá fala, conforme estes versos de Hilst: “Nada de novo tenho a dizer-vos/E se tivesse não vos diria./Os versos são prodígios escondidos/ da minha fantasia./Hão de ficar assim. Solenes. Mudos./ E por que não?” (HILST, 2003, p.126). O eu poético, nesses versos, dirige-se a seus interlocutores e diz

a eles que não mais produzirá versos, os quais ficarão mudos, recolhidos a um universo só do poeta.

Por outro lado, em Andresen, o silêncio se apresenta como uma circunstância que se impõe ao eu poético que não consegue escrever. Isso é reforçado pela alegoria do inverno, uma estação do ano seca, em que a flora quase não germina e, de modo semelhante, estariam os versos do poeta: “ Este inverno é longo gélido/E confuso/Na varanda só o vento passa/E o vento olha-nos de esguelha quando passa// Nenhum poema aflora/Entre as linhas finas e aéreas/Da página em branco” (ANDRESEN, 2011, p.878). A dificuldade de escrita assola o eu poético e restam a ele a página em branco e o silêncio.

Tanto no caso dos versos de Hilst citados, como no caso desses versos de Andresen que acabamos de mencionar, o silêncio torna-se um recurso estético uma vez que não significa a abdicação do poeta em relação à escrita. O que ocorre é o fato de que o silêncio abre novas possibilidades de expressão e abre também uma fresta para o aprofundamento do pensamento, seja do poeta ou dos leitores, como indicam estes versos de Hilst, os quais apontam para o fato de que o não dizer frutifica, inflama: “O não dizer é o que inflama/E a boca sem movimento/É que torna o pensamento/Lume/Cardume/Chama” (HILST, 2002, p.208).

No que concerne ao poder de modificação e expressão do silêncio, como indicaram os versos de Hilst citados, destacamos as considerações de Sontag a respeito do uso do silêncio como recurso estético na arte: “[...] fornecer tempo para a continuação ou a exploração do pensamento. Notavelmente, o silêncio encerra o pensamento. Contudo se se decide que uma questão não está encerrada, ela não está. [...] O silêncio mantém as coisas ‘abertas’ (SONTAG, 1987, p.27).

O silêncio, ao deixar o pensamento em aberto e permitir o aprofundamento de ideias e visões de mundo, torna-se uma forma de discurso que apela para a existência de seu contrário e faz do silêncio, enunciado na poesia, uma forma de resistência dela e do poeta na sociedade que os devora, como verificamos nestes versos de Hilst (2002, p.201): “Não há silêncio bastante/ Para o meu silêncio./Nas prisões e nos conventos/Nas igrejas e na noite/Não há silêncio bastante/Para o meu silêncio”.

Vale acrescentar a observação de Nelly Novaes Coelho (1999, p.69) de que o silêncio se impôs aos poetas nos anos 50, época da Guerra Fria, quando parecia que não havia mais nada a dizer ou que mais nada era importante, porém isso não significou que

os poetas se calaram. Eles falaram sobre o não-falar ou sobre a inutilidade da fala de um eu poético que fosse confessional, conforme observamos nos versos de Hilst e Andresen.

Nesse sentido, ressaltamos que as questões estéticas estão diretamente ligadas a problemas referentes ao contexto de produção (GINZBURG, 2003, p.65), tal como a questão do silêncio na poesia. A questão acerca do silêncio do poeta diante do real, que mencionamos em relação ao contexto de Guerra Fria, remonta a um momento histórico anterior, ao período do entre-guerras e após a II Guerra Mundial.

Segundo Ginzburg (2003), como a obra de arte pode interiorizar conflitos e elaborá-los como experiência estética, ela pode provocar choques, perturbações, transtornos nas pessoas quando rompe o silêncio em contextos históricos como os que mencionamos, ou a arte pode também exprimir o horror por meio do silêncio como recurso estético, tal como ocorre na lírica moderna. A esse respeito vale observar o que assinala Ginzburg (2003):

A estratégia de voltar-se para a negatividade, o silêncio, a discrição, permite manter a tensão, historicamente crucial, que pauta as relações entre indivíduo e história. A linguagem poética renuncia à expressão e se volta negativamente, seguindo uma forma brutal de ‘razão antagônica’, para a exposição de seus próprios impasses (GINZBURG, 2003, p. 66-67).

Nos versos de Hilst e Andresen, verificamos que o silêncio do poeta e a apresentação da impossibilidade de escrita indicam que a poesia e o poeta voltam-se contra si mesmos, minando suas capacidades de produção a fim de exprimir tensão, conturbação, desumanização, violência ou barbárie do contexto de produção no qual se inserem.

Nesse sentido, estamos em consonância com as considerações de Sontag (1987) acerca da importância do silêncio enquanto discurso que impulsiona algumas reações:

O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença [...] é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. [...] Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo

inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos de protesto ou acusação) e um elemento em diálogo (SONTAG, 1987, p.18).

Portanto, o silêncio enunciado na poesia ou o poeta que afirma que se calará são expressões artísticas de que no contexto em que se inserem há algo difícil de dizer, o que pode ser um fato histórico ou as condições de existência mesmo da sociedade. Assim, o silêncio se revela para assinalar a dificuldade de falar, de atribuir sentido, mas também é uma forma de chamar a atenção para o que incomoda.

CONCLUSÃO

A arte, de modo geral, e mais especificamente a poesia, foco de nossa atenção, é fruto de um processo de criação no qual há uma relação com o contexto histórico-cultural em que está inserida, formulando ou reformulando valores culturais, temas e características estéticas que dialoguem com seu tempo, podendo exprimir a condição do homem e do mundo nesse determinado tempo.

Sendo assim, nesta pesquisa voltamo-nos para o período da modernidade a fim de analisar, na poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, os desdobramentos da crise nesse período. Contudo, antes de chegarmos à análise da poesia das autoras selecionadas para este estudo, delimitamos as características da modernidade, apresentando seus paradoxos e as diferentes formas de expressão da crise nesse tempo no que concerne à lírica moderna. Portanto, a partir das considerações de Siscar (2010), observamos que a crise na modernidade, em relação à lírica, pode manifestar-se com um entusiasmo renovador ou com tom desiludido no discurso literário da crise (objeto), em crise (condição) ou discurso crítico (destinação) a fim de apreender e transmutar em versos a modernidade.

Nesse percurso, tendo em vista as considerações de Friedrich (1991), Baudelaire (2010, 2012), Compagnon (1996), Berardinelli (2007), Berman (1986), entre outros, verificamos que a modernidade é um período conturbado, repleto de paradoxos, pois englobou muitas transformações culturais e estruturais na sociedade, com movimentos artísticos/estéticos, tais como o Romantismo e o Modernismo, e com a Revolução Industrial, por exemplo, que transformaram bastante a sociedade e a visão de mundo das pessoas.

Levando em consideração o século XIX como ponto de partida e propulsor de transformações e da crise na modernidade, conforme observamos no capítulo 1.1 e destacamos mediante a análise da poesia de Baudelaire (2012), percorremos um trajeto e chegamos ao nosso foco de investigação: a análise comparada da poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen a fim de examinar, em seus versos, os desdobramentos da crise na modernidade no que concerne ao mundo exterior e mundo interior do sujeito moderno.

Vale ressaltar que o capítulo 1.1 pretendeu apresentar uma visão mais abrangente sobre a modernidade e a crise nesse período, de modo que alguns recortes foram feitos para concentrarmos nos pontos principais que nos interessavam e que se associavam à lírica moderna.

Nessa trajetória de análise comparada da poesia de Hilst e Andresen, observamos que embora elas sejam contemporâneas entre si e tenham começado a publicar mais ou menos na mesma época no século XX, existem particularidades oriundas do contexto histórico-cultural em que se inserem suas obras, pois mesmo sendo autoras de língua portuguesa, os contextos de produção de seus versos, Brasil e Portugal, respectivamente, são distintos. Portanto, mantivemos o olhar atento e voltado para as peculiaridades do contexto histórico-cultural de cada uma das poéticas colocadas em comparação neste trabalho.

Nesse percurso, também propusemo-nos a tecer uma análise comparada, buscando pontos de aproximação e dissonância entre as poéticas das autoras em tela de modo que essa análise também fosse equilibrada no sentido de não privilegiarmos mais a poesia de uma autora em detrimento da outra. Entretanto, em alguns momentos, notamos que a poesia de uma autora em face da outra desenvolvia mais um determinado aspecto temático que nos propusemos a analisar. Assim, verificamos que a poesia de Hilst e Andresen nos apresentou diferentes maneiras de olhar e aprofundar os temas, atrelados à crise na modernidade, que investigamos em cada capítulo desta pesquisa.

Assim, no capítulo 2.1 deste trabalho, analisamos na poesia de Hilst e Andresen, a relação do homem moderno com o espaço no que diz respeito à cidade e à natureza. Nessa análise, vale destacar que encontramos um ponto importante de diferença entre as autoras na abordagem desse tema. Isso porque verificamos que a poesia de Andresen tem uma relação muito forte com a cidade, ao passo que não encontramos menção a ela na poesia de Hilst, que se volta mais à natureza.

Na tentativa de entender esse fato, levantamos a hipótese de que isso se deve ao percurso de escrita das autoras. Andresen teve uma vida e trajetória de escrita ligada a viagens e ao encontro com diferentes culturas, haja vista suas viagens à Grécia e a Macau, por exemplo, de modo que associamos sua escrita e postura diante da vida a um movimento de deriva, conforme assinalamos no capítulo 1.2.

Hilst, por sua vez, é uma poeta que teve uma vida social bastante agitada, mas a partir de um momento, tomou a decisão de isolar-se e ir morar em um sítio, a Casa do

Sol, para se dedicar com maior afínco e serenidade à escrita. Assim, para Hilst, esse movimento de reclusão a um espaço bucólico foi uma alternativa a uma vida muito atribulada, conforme indicamos no capítulo 1.2. Por outro lado, no que se refere à poesia na modernidade, notamos que a presença da natureza, nos versos de Hilst e Andresen, é uma alternativa ao caos urbano moderno.

Como forma de afastar o homem moderno do caos externo, o caos urbano, a natureza leva-o a um movimento de introspecção, de recolhimento para dentro de si mesmo e esse é um ponto de convergência na análise da natureza na poesia das autoras em tela. Já em Hilst, também encontramos uma particularidade em relação à natureza, pois, em seus versos, é ela quem busca aproximar-se do homem em uma possível tentativa de religar esse laço dos primórdios da existência humana a fim de lembrá-lo de que a natureza é parte dos seres humanos e vice-versa.

Além disso, na poesia da autora em tela, verificamos que a natureza também surge quando esta dialoga com a tradição lírica trovadoresca e compõe cantigas de amigo que conservam traços da tradição trovadoresca, mas se afastam desse modelo, ao utilizar o termo “senhor” para se referir a um homem e não a uma mulher. Sendo assim, Hilst, no contexto da modernidade, dialoga com a tradição, mas há também um traço de ruptura, mantendo esse paradoxo característico da crise na modernidade.

Sobre o diálogo de Hilda Hilst com as cantigas trovadorescas, percebemos que esse seria um tema que requer um mergulho talvez mais profundo, mas não nos propusemos a isso, pois isso poderia nos levar a um caminho que nos desviaria de nosso foco de análise e que poderia privilegiar a poesia de Hilst em face da poesia de Andresen. Assim, ao final desta pesquisa, mencionamos algumas referências bibliográficas que podem ser um ponto de partida para ampliação da análise dessa questão na obra da poeta brasileira.

No que concerne à cidade em Andresen, observamos que ela aparece nos versos da poeta portuguesa como uma cidade labiríntica na qual o ser humano sente-se perdido, desorientado e sem amparo diante de um mundo hostil; há também a cidade babilônica, na qual há o caos, a fragmentação e uma grandiosidade que assusta ou aniquila o ser humano e há ainda a cidade-pólis, um lugar em que as pessoas são chamadas a assumir a responsabilidade por si mesmas e pelo espaço ao se redor, exercendo a constante comunicação entre si e colocando em prática uma política do cotidiano.

Por outro lado, ainda na poesia de Andresen, notamos que a cidade se apresenta como sendo acolhedora, reconfortante, propulsora do espanto e descobertas quando, nesse espaço, os homens entram em contato com diferentes culturas. Sendo assim, a poesia de Andresen também exprime o paradoxo da modernidade no que concerne à apresentação da cidade, pois, esse espaço, em seus versos, aproxima-se da crise com tom desiludido quando a cidade é opressora, tirânica e assustadora para o homem. Em contrapartida, a cidade aproxima-se da crise com tom de entusiasmo renovador quando a cidade é apresentada como acolhedora, aconchegante e propulsora de descobertas para o homem moderno que nela se insere.

Em nossa análise, no que concerne ao mundo interior do homem moderno, examinamos, no capítulo 2.2, nos versos de Hilst e Andresen, as configurações do tempo associado à crise na modernidade. Nessa análise, encontramos um ponto de aproximação entre as poéticas das autoras em tela, pois em seus versos o tempo se apresentou como “tempo absoluto”, “tempo dividido”, “tempo cíclico” e “tempo histórico”. Assim, destacamos também que, com a expressão dessas noções de tempo na poesia das autoras, notamos que ele (o tempo) assumiu uma dimensão privada, particular para um indivíduo e também uma dimensão de um tempo público, quando se referia a algo universal, à humanidade.

Notamos que os versos de Hilst e Andresen exprimem a crise na modernidade no que concerne ao tempo, pois ele ora é assustador, destruidor para o homem e o mundo, deixando tudo em pedaços, ora é reconfortante, harmônico e acolhedor, ou seja, ora o tempo tem um caráter positivo, ora ele tem caráter negativo nos versos das poetisas.

Ainda com relação ao tempo, nos versos de Hilst e Andresen, observamos o tempo histórico e, com relação a esse ponto, detectamos algumas diferenças na expressão desse tema na poesia das autoras. Em Hilst, o tempo histórico apresenta-se quando a voz poética dirige-se aos homens de seu tempo, chamando a atenção deles para o fato de que negligenciam a si mesmos, ao próximo e ao mundo ao redor, comprometendo a todos, pois, ao contrário disso, é necessária a responsabilidade de todos na esfera política do cotidiano.

Em contrapartida, nos versos de Andresen, o tempo histórico revela-se com alusões ao período da Revolução dos Cravos, exprimindo, por um lado, esperança com esse movimento e expectativas de mudança e, por outro, lançando um olhar crítico para

ele e fazendo um balanço no sentido de que muitas expectativas não se concretizaram na prática e todas as mudanças esperadas não ocorreram.

Ainda no que concerne ao mundo interior do sujeito, no capítulo 3.1 desta pesquisa, analisamos a crise existencial do homem moderno e sua relação com o sagrado, o finito e o infinito e a morte. Na análise desses temas, verificamos que Hilst e Andresen abordaram essas questões de modo semelhante, assim, não detectamos pontos de divergência entre a poesia das autoras.

Com relação à crise existencial, expressa nos versos de Hilst e Andresen, observamos que o eu poético enfrenta uma grande angústia, pois tem noção de que é um ser finito, mas ele almeja alcançar o transcendente. No que diz respeito ao sagrado, verificamos que, na poesia das autoras, há aproximação e repulsa em relação a ele, exprimindo, assim, um paradoxo, uma tensão inerente à modernidade. Já a expressão da morte, nos versos de Hilst e Andresen, ocorreu de modo que ela era interlocutora da voz poética, era encarada com naturalidade por ser algo que faz parte do ciclo da existência, assim, o homem moderno buscou compreendê-la e descobrir quando ela apareceria para ele.

Deixando de lado o mundo exterior e o mundo interior do sujeito e voltando nosso olhar para a arte, conforme assinalamos, a partir de Siscar (2010), uma das formas de desdobramento da crise na modernidade refere-se à apresentação de um discurso em crise (condição) ou discurso crítico (destinação). Sendo assim, no capítulo 3.2 desta pesquisa, examinamos se a poesia e o poeta estariam em crise, caso tivessem perdido seu lugar na sociedade e se eles teriam uma função social (discurso crítico na sociedade).

No percurso de análise dessas questões na poesia de Andresen e Hilst, observamos que, em seus versos, a poesia e o poeta possuem uma função social e não estão em crise mesmo quando seus discursos aproximam-se do silêncio, pois este continua sendo uma forma de expressão, de comunicação com os leitores e de resistência da poesia na modernidade.

Em Andresen e Hilst, notamos que a poesia e o poeta têm uma função social, pois, embora não apresentem soluções para as pessoas, eles podem indicar caminhos e ajudá-las a aguçar seu olhar e postura crítica sobre si mesmas, sobre o mundo ao seu redor e os problemas no contexto da modernidade.

Com a análise da manifestação da crise na modernidade no que se refere ao mundo exterior e interior do sujeito nas poéticas de Hilst e Andresen, notamos que o movimento de oscilação constante entre concentrar-se fora ou dentro do sujeito exprime uma tensão, um paradoxo na modernidade, pois revela uma dificuldade do homem moderno em se apreender e se relacionar consigo e com o mundo ao seu redor de modo mais pleno e menos fragmentário.

Contudo, também notamos que essa dificuldade do sujeito moderno é justamente o que nos levou à percepção dos temas abordados nos capítulos desta pesquisa na análise comparada das poéticas de Hilst e Andresen no que se refere à manifestação da crise na modernidade como “entusiasmo renovador” ou com “tom desiludido” (SISCAR, 2010).

Ao final deste percurso de análise comparada da poesia de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen, destacamos que a aproximação entre duas poéticas do mundo lusófono permitiu-nos estreitar, no campo literário, os laços entre Brasil e Portugal. Além disso, em nossa análise, observamos também que a poesia das autoras em tela insere-se no contexto maior da modernidade, de modo que seus versos exprimem a crise nesse período, questionando, revisando e (re)interpretando o passado, o presente e o futuro em consonância com a tradição da ruptura e com a ruptura da tradição, paradoxo que caracteriza o mundo moderno em crise.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Introdução ao existencialismo*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____ *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Caminho, 2011.
- ARÊAS, Vilma. Sophia clássica e anti-clássica. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Vilma Arêas (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.
- BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- BARCELLOS, José Carlos. A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea. In: *Máthesis* – Revista do Departamento da Universidade Católica Portuguesa. Viseu: Centro regional de Viseu/ Universidade Católica Portuguesa, n.3, 1994, p.151-165.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. In: *Colóquio-Letras*, Lisboa- Fundação Calouste Gulbenkian, n.89, p.36-42, jan.1986.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Matins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX (Exposé de 1939). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. Jeanne Marie Gagnebin (Orgs.). São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Mágia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTOLAZZI, Federico. “O cântico da longa e vasta praia” Eco atlântico em itinerário. In: : *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Portugal: Porto Editora, 2013.

Bíblia Sagrada. Trad. Centro Bíblico Católico. 137ª ed. São Paulo: Ave Maria, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRADBURY, Malcom. As cidades do Modernismo. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: *O olhar*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: *O olhar*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: Instituto Moreira Salles. Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eurice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1978.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELGADO SOBRINHO, Arnaldo. *Um amor que se anuncia pelas ribas da cantiga: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado (Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: *Por que ler Hilda Hilst*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2010.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra Hilda Hilst. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Cristiano Diniz (Org.). São Paulo: Globo 2013.

DISANTO, Giulia A. *La poesia al tempo della Guerra*. Milano: Franco Angeli, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____ *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRAZ, Eucanaã. Sophia: cesteira e cesto. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Portugal: Porto Editora, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: *Revista Alea*, v.5, n.1, Rio de Janeiro, jan/jun, 2003, p.61-69.

GOMES, Renato. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. .

HILST, Hilda. *Baladas*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Cantares*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Da morte: odes mínimas*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. Das sombras. Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira. In: Instituto Moreira Salles. Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Exercícios*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “está tudo lá”, 1999. Entrevista concedida a Marilene Felinto. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Cristiano Diniz (Org.). São Paulo: Globo 2013

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001

HILST, HILDA. Palestra com Hilda Hilst, 1952. Entrevista concedida a Alcântara Silveira. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Cristiano Diniz (Org.). São Paulo: Globo 2013.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

JÚDICE, Nuno. Luz e desenho em Sophia. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Portugal: Porto Editora, 2013.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O desespero humano* (Coleção Os pensadores). Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KOSELLECK, Reinhart; RICHTER, Michaela W. Crisis. In: *Journal of the History of Ideas*, v.67, n.2 (Apr., 2006), University of Pennsylvania Press.

KUSTER, Eliana. *Outros olhos: as ru(s)gas da cidade e seu desvelamento no discurso contemporâneo*. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LAGES, Susana Kampff. Alegoria da leitura, figuras da melancolia: “a tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACEDO, Helder. Sophia: a casa branca em frente ao mar enorme. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Portugal: Porto Editora, 2013.

MALHEIRO, Helena. *O enigma de Sophia: da sombra à claridade*. Portugal: Oficina do Livro, 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes* (tome II). Paris: Éditions Gallimard, 2003.

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

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia & Utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. , 1999 In: Instituto Moreira Salles. Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999.

NETTO, Vinícius M. A (re)conquista da cidade: pólis e esfera pública. In *Cadernos PROARQ – Revista de Arquitetura e Urbanismo do PROARQ*, Rio de Janeiro Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura , ano 1, n. 19, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/cadernosproarq19.pdf>>

OHNO, Massao. Confluências: da amizade. In: Instituto Moreira Salles. Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PECHMAN, Robert. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte: odes mínimas*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Do desejo*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2004.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Jane Tutikian (Orgs.). Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Sueli Barros Cassal (Org.). Porto Alegre: LP&M, 2007.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Trad. Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 1983.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. (Coleção Os pensadores). São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais. In: *O papel do intelectual hoje*. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Site – Sophia de Mello Breyner Andresen – Biblioteca Nacional de Portugal:
<http://purl.pt/19841/1/>

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, João Rui de. Navegações. In: *Colóquio-Letras*, Lisboa- Fundação Calouste Gulbenkian, n.77, p.89-9-, jan.1984.

SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

WHITROW, G.J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.