

# **Imagens do descentramento em Sophia de Mello Breyner Andresen**

**Juliana de Souza Gomes Nogueira**  
IFBA/UFBA

**Resumo:** Este texto faz parte da pesquisa *Caminhos da memória em Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria da Conceição Paranbos*, desenvolvida na Universidade Federal da Bahia. De modo sucinto, pretende-se discutir neste artigo a relação entre descentramento e memória, a partir da análise do poema “Desde a orla do mar”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para tanto, retoma-se o discurso platônico, evocado na composição mencionada, com o objetivo de perceber como a voz poética descentra-se ao questionar as estruturas formadoras do pensamento metafísico e sua consequente centralização do sagrado.

**Palavras-chave:** Descentramento; Memória; Sophia de Mello Breyner Andresen; Sagrado.

**Abstract:** *This paper is part of the research Paths memory in Sophia de Mello Breyner Andresen and Maria da Conceição Paranbos, developed at the Federal University of Bahia. Succintly, it intend to discuss in this article the relationship between decentralization and memory, from the analysis of the poem "Desde a orla do mar", by Sophia de Mello Breyner Andresen. For this, retake the Platonic discourse, evoked in said composition, in order to understand how the poetic voice it decentralizes when asks the formative structures of metaphysical thought and its consequent centralization of the sacred.*

**Keywords:** *Decentering; Memory; Sophia de Mello Breyner Andresen; Sacred.*

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu  
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum  
[mercado

negro  
Mas cresce como flor daqueles cujo ser  
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne  
E esta é a dança do ser  
(Andresen, 2011, 579)

Quando, no poema “Desde a orla do mar”<sup>1</sup>, o lirismo poético de Sophia de Mello Breyner Andresen (2010, p. 20) diz: “Caminhei para Delphos/ Porque acreditei que o mundo era sagrado/ E tinha um centro/ Que duas águias definem no bronze de um vôo imóvel e pesado”, os verbos no passado tensionam o desejo de busca de verdade pelo homem, ao colocar em outro tempo a crença na centralização do sagrado como pretexto para a caminhada da voz lírica. Contudo esta era a vontade de Platão: que o homem, notadamente o filósofo, se esforçasse para reconhecer a verdade. Por este motivo, a memória para o pensador grego estava sempre relacionada a uma recuperação substancial e imutável, própria daqueles que se voltam para o conhecimento emanado de alguma luz transcendente. Ser dotado de memória, no sentido platônico, seria, portanto, ter a capacidade para revelar a essência eterna e una das coisas.

Por outro lado, o título da seção a que o citado fragmento poético pertence, “Delphica”, anuncia a voz lírica feminina que se coloca na releitura do discurso filosófico como sujeito da ação de pensar a condição insegura – posto que imprevisível– do humano, perante o discurso da fixidez ocidental falologocêntrico. Essa fala feminina atravessa no poema o pensamento hierárquico das ideias de matriz platônica, questionando as bases de sustentação do *edifício metafísico erigido pela filosofia ocidental*, tal como se afiguram na imagem desse pensamento construída por Jacques Derrida (2011), no texto em que o autor questiona a noção de estrutura centrada, a saber: “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”.

Essa voz recria no poema o clima de incerteza que vivencia o homem da modernidade tardia – na terminologia de Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*–, sujeito que põe os pés num solo cujas bases encontram-se “completamente” minadas pela paradoxal arquitetura sempre a desabar das ondas, como se lê no poema de Andresen (2010, p. 20):

Desde a orla do mar  
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim

---

<sup>1</sup> O poema não possui título, mas está enumerado, sendo o quarto dos sete textos que compõem a seção intitulada “Delphica”, do livro *Dual* (1972), de Sophia de Mello Breyner Andresen. Neste ensaio, segue-se a organização dos livros da autora, colocando o primeiro verso da composição como título.

Desde a orla do mar  
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas  
Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu vôo  
Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas

Onde vi desabar ininterruptamente a arquitetura das ondas  
E nadei de olhos abertos na transparência das águas  
Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa  
Para fundar no sal e na pedra o eixo recto  
Da construção possível

Desde a sombra do bosque  
Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite  
E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos  
Porque acreditei que o mundo era sagrado  
E tinha um centro  
Que duas águias definem no bronze de um vôo imóvel e pesado

Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído  
As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga  
A língua torceu-se na boca de Sibila  
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou seu corpo assombrado  
Seu nocturno meio-dia

Delphos, maio de 1970

A voz lírica agrega a sensação de continuidade (ininterruptamente) a de mobilidade das estruturas (arquitetura das ondas), provocando no leitor uma inquietação acerca do sentido da existência, na medida em que faz com que o leitor se depare com um sentimento nostálgico cujo advérbio “Só” (da última estrofe) reforça, em meio ao cenário caótico descrito ao final da composição. Se como diz Octavio Paz (1982), em *O arco e lira*, todo homem da modernidade carrega em si um sentimento nostálgico, a leitura a seguir tentará problematizar como esse sentimento é reelaborado no poema de Sophia Andresen, de modo a criar no texto poético espaços de linguagem que potencializem a beleza sagrada, mas também profana, da arte e da vida.

“Desde a orla do mar” é uma composição datada, como se pode ver: “Delphos, maio de 1970”. Não se pode, contudo, afirmar que tenha sido impreterivelmente escrito nessa data. Há que se pensar qual o sentido dessa datação, na medida em que tal recurso leva a crer que a poetisa talvez quisesse sugerir não só a influência que a história grega exerceu sobre ela, impulsionando-a

possivelmente a construção poética, como também apontar para o que Joaquim Manuel Magalhães (1989, p. 63) chamou de trans-temporização do instante na obra de Sophia Andresen:

O histórico liberta-se num outro histórico, o quotidiano magnetiza-se numa inter-temporalidade mais vasta e o horizonte mais longínquo das origens culturais de uma civilização manifesta-se no transitório, ilumina o perecível, fala da transfiguração. A poesia fixa-se nesta relação de limite. (GRIFO NOSSO)

Nesta relação de “limite”, no “entre” (“Desde a orla do mar” [...], “Desde a sombra do bosque”), a poetisa supera o histórico imediato, dialogando com um vasto horizonte da cultura ocidental. A sedução pela cultura dos antigos gregos é visível nos poemas de Andresen, como também nos contos e nos escritos teóricos da autora, notadamente *O nu na Antiguidade clássica*. Ela chegou a estudar filologia clássica na Universidade de Lisboa, não chegando a terminar o curso, segundo informações do site da Biblioteca Nacional de Portugal; o que faz pensar que a autora tivesse certa intimidade com os textos da Antiguidade Clássica. Esta reflexão se confirma, porém, quando se atenta para as traduções feitas por ela, a exemplo de *Medeia*, de Eurípides ou ainda *A vida cotidiana de Homero*, de Émile Mireaux. Nesse caso, torna-se relevante pensar o diálogo entre a cultura moderna e a clássica, instaurado na linguagem poética, lugar de extrapolação da linguagem lógica simbólica, logocêntrica, do pensamento metafísico.

Será justamente nessa extrapolação da lógica metafísica que o texto de Andresen encontra a rasura para pensar o estatuto do sagrado na condição humana. No modo dos antigos gregos de lidar com a arte percebe a diferença entre a dimensão plural divinizante daquele povo e a centralização do sagrado a partir do discurso platônico; o que levou o ser humano a fazer escolhas dicotômicas. Eis o ponto que permite a escritora sutilmente indagar pelo lugar do sagrado junto ao homem do final do século XX ao tempo em que reforça a ideia de que o poema é o lugar em que os impulsos aparentemente opostos da vida, como o dionisíaco e o apolíneo, podem conviver, ainda que estejam em constante luta, como assegura Nietzsche (2007, p.24):

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro.

A citação esclarece como o pensamento metafísico vai opor os impulsos dionisíacos aos apolíneos, emparelhando-os; ao supervalorizar as ideias de harmonia e equilíbrio, representadas

por Apolo; em detrimento dessa “discórdia aberta” entre as forças artísticas que, de acordo com Nietzsche, impulsiona a “produções sempre novas”. Essa reflexão dialoga com o trajeto que a voz lírica põe em cena no texto poético, pois desde o momento “primeiro” da voz que propõe narrar a si mesma, o pensamento de Platão é ambigualmente suscitado.

Inicialmente, a voz lírica parece reforçar as ideias platônicas de revelação e reconhecimento da verdade. Todavia um olhar mais atento ao caminhar desta “Delphica”, como se intitula na segunda seção de *Dual*, aponta para um eu em mudança e transformação, abrindo espaço para o *imprevisto*; ao tempo em que a relação entre a arte, a vida e o sagrado vai sendo repensada.

Da orla - espaço ambíguo, limite entre o oceano e o continente - a voz lírica se coloca para narrar seu aparecimento, a cena de seu “primeiro dia”, “onde tudo começou intacto”. Uma forma de ler essa passagem seria, num primeiro momento, perceber na palavra “intacto” um registro de pureza, uma busca pela semelhança com o modelo, reforçada pela ideia de reconhecimento presente nos versos da segunda estrofe. Desde o princípio, porém, a visão da voz lírica “começa” por baixo, subvertendo a hierarquia platônica, ao traçar o triângulo no plano horizontal, quando, na areia, vê “as pegadas triangulares das gaivotas” – animais que, segundo um mito dos índios lilloets, perderam a luz do dia, conservada numa caixa para uso próprio, para os corvos, em benefício da humanidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Esse olhar da poetisa está atento ao seu momento histórico e evoca tanto narrativas mitológicas do imaginário ocidental quanto premissas do discurso platônico que mais tarde referendariam as substituições de centro para centro, segundo a reflexão feita por Derrida (2011), em texto já citado. Daí se poder inserir os pensamentos do autor de *A República* num momento singular da formação de uma tradição que vem a ser repensada na linguagem poética pelo esboçar de um céu que, bebendo o ângulo do voo das gaivotas, anula, pela invisibilidade do traçado desse ângulo, a presença de um centro e a própria primazia da luz, dentre o conjunto dos elementos formadores da vida (quicá, da própria racionalidade).

O centro, como entidade metafísica, possui valor absoluto e independe das contingências do todo (DERRIDA, 2011). Ele dirige o olhar, guiando-o pela fala platônica à verdade, enquanto que a visão que olha para baixo – para a concretude das pegadas do animal na areia – nada aprende, segundo advertência do próprio Platão (2002, p.340):

Não posso convencer-me de que haja outro conhecimento capaz de dirigir a alma para cima além daquele que se ocupa com o ser e o invisível. Mas se é alguma

coisa sensível que se deseja estudar, quer seja olhada de baixo para cima com a boca aberta, quer de cima para baixo, piscando a todo instante, nego que se possa aprender seja o que for. Não há ciência dessas coisas; *em semelhantes casos, a alma não olha para cima, mas para baixo, quer nade quem a estuda, quer se deite de costas, tanto em terra como no mar.* (GRIFO NOSSO)

Pelo fragmento citado, o diálogo entre o texto poético andresiano e o platônico se torna ainda mais evidente. É claro que, diferentemente da linguagem poética em jogo com a encenação e a ficcionalização do eu que se descentra, Platão estava preocupado com a ordem e a definição da verdade; apreendidas para ele somente pela razão e pela inteligência – simbolizadas pela Luz. Neste processo, por conseguinte, não caberia a valorização do olhar, muito menos do olhar artístico, “produtor de simulacros”: “imitador de aparências”, “criador de ilusões”, “a três pontos” afastado do real, como se nota, no “Livro X”, de *A República*. De outro modo, o indivíduo da modernidade tardia, contexto em que se insere Sophia Andresen, vive experiências que o levam ao aguçamento da visão.

Historicamente, o modo como o homem compreende a vida e a representa sofreu profundas transformações ao longo dos tempos. Do olhar do homem medieval, fraco e vicioso perante o modelo cristão de divino transcendente, para o homem do renascimento<sup>2</sup>, descobridor de novos mundos, (como o português que se defrontou com “um excesso de saber e um excesso de real” – consoante Francisco Ferreira de Lima (2004, p.126), em “Os atropelos do olhar: Caminha e as maravilhas de Santa Cruz”) houve muitas transformações. Algumas delas culminaram na Revolução Industrial, com o trem a vapor, propiciando ao olhar mais espaço em menos tempo; com a energia elétrica a ampliar as possibilidades de criação; e com a memória inscrita na fotografia.

Além disso, o homem do século XX se viu aterrorizado frente aos campos de concentração e à bomba atômica, vivenciando em fins do século a simultaneidade temporal – relatada por Gumbrecht (1998) – fortemente intensificada pelos avanços dos meios de comunicação e transporte. Enfim, muitas transformações imputaram ao olhar humano novas formas de descortinar o mundo e a si mesmo como parte integrante deste mundo. Todos esses processos culminam na definição da Modernidade como potência do simulacro, segundo Gilles Deleuze (1998), em total desacordo com a visão platônica pautada no modelo e na desvalorização do simulacro – apresentado como “cópias fantasmas”.

---

<sup>2</sup> “Como indica Gumbrecht, é nesse período inicial da modernidade que o homem passa a ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção do saber, devido à emergência de uma subjetividade condensada no papel de um observador de primeira ordem que, diferentemente da imagem do homem da Idade Média, não mais se apresentava como parte integrante de Deus” (NOGUEIRA, 2010, p.14).

No momento inaugural do poema, em que o eu revela ter se entregado a celebração da natureza em volta, amando “com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas”, o diálogo com o pensamento grego antigo reforçará a ideia de que a natureza se encontra representada no poema como epifania. Natureza como revelação, mas no sentido expresso por Nietzsche (2007, p. 32-33), quando fala sobre os deuses gregos: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau”.

Já para Platão (2002, p. 304), o olhar deslumbrado, em êxtase – como o dionisiaco, impediria o homem de ver os objetos em sua essencialidade. Por isso, para ele,

O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da realidade.

Pelo olhar que afirma a divergência e o descentramento, “intacto”, provavelmente, refira-se, no poema em análise, a capacidade que têm as coisas de serem mais que simplesmente coisas determinadas por um *a priori* substancial; quando o “olhar inaugural” sobre o mundo, como o da criança, por exemplo, vê sempre em tudo a possibilidade de algo mais; quando a vida está como potência. Potência de vida se opõe a vontade do verdadeiro (vista na fala de Platão por intermédio de Sócrates) como impotência da vontade de criar, segundo Nietzsche (2011, p. 362). Em *Vontade de potência*, ele diz que “a vontade do verdadeiro é apenas o desejo de um mundo em que tudo seja durável”. Na descoberta de um mundo em ruínas, a durabilidade é posta fora de questão: “o palácio jazia disperso e destruído”; a única arquitetura é a das ondas, ininterruptamente a desabar.

A trajetória do eu lírico, metáfora da própria transformação desse sujeito, insere-o na dimensão da não-durabilidade; o que o levará a perda da audição da água primordial. Se ela, portanto, não pode mais ser ouvida, como, então, poderia ser pronunciada? A voz poética parece sugerir a anacronia dos discursos essencializantes ao final do século XX. A língua da Sibila terá, assim, de ser poeticamente torcida para negar qualquer possibilidade de uma visão reveladora do futuro, de um resgate essencialista por uma memória profética.

Parece que as coisas voltam a ser divinizadas para que essa triunfante existência possa ser notada em seu caráter real, diferindo do ideal platônico. O divino, portanto, não é, no poema, a transcendência, o elevado. Mas o caráter sagrado que – como uma dimensão da vida – manifesta-

se por diferentes formas. Por tudo isso, não se pode tomar a busca “de olhos abertos na transparência das águas” para “reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa”, como reconhecimento da verdade absoluta do ser.

Isto porque, se por um lado, se pode tomar a palavra reconhecer na acepção de identificar, isto é, entender que alguém ou alguma coisa é o mesmo que era; mais ainda pode-se percebê-la em sua relação com a dimensão sagrada das coisas que a escrita de Andresen salienta, procurando diminuir a distância entre o sujeito e o mundo circundante. Até porque o sagrado, diz Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, não é um objeto, mas uma totalidade da qual o homem faz parte. Nesta perspectiva, reconhecer tais elementos não é conhecer-lhes em essência, mas faz parte de uma performatividade do sujeito que busca conhecer, participar da vida tal qual ela se apresenta, em sua “forma necessária” – para usar uma expressão do próprio poema.

A ideia de que o real se oferece como algo novo, como descoberta, na poética de Sophia Andresen, fora pontuada por Luís Miguel Nava (2004), em um texto com título (“As navegações de Sophia”) bastante sugestivo. Esse nome evoca uma obra da autora (*Navegações*), ao mesmo tempo em que chama a atenção para o caráter metafórico de sua escrita; navegar é pôr-se em movimento, é também pensar o papel da “errância” e da “deriva”. Nava ressalta que o diálogo com a temática dos “descobrimientos” permite pensar sobre “a intensidade com que as coisas se oferecem ao sentido” (2004, p.176), mas também sobre a relevância que adquire a visão, com relação a outros sentidos, levando a união entre visão e dicção na poesia da escritora:

Essa aliança entre a dicção e a visão é reforçada por um processo, bastante comum na poesia clássica, através do qual se simula dar a ver, mostrar: trata-se, na realidade, de através do uso de advérbios como “aqui” ou “ali” fingir que o que se nomeia está ao alcance dos olhos tanto de quem fala ou escreve como de quem escuta ou lê: “Aqui desceram as âncoras escuras”, “Aqui viu o surgir em flor das ilhas/ Quem vindo pelo mar desceu ao sul”, “Ali vimos a veemência do visível”. (NAVA, 2004, p.176)

O poema em análise traz, notadamente, desde a primeira estrofe, a referência ao local, como uma presentificação da cena: “Desde a orla do mar/ onde tudo começou...”. Erich Auerbach (2011, p.3), em *Mimesis*, fala sobre esse procedimento em Homero: “O que ele nos narra é sempre presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor”. Entretanto, o ritmo do poema de Andresen evolui criando perspectivas dentro do próprio passado; o que só se tornou possível a partir do Renascimento. Já para Homero,

Um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo plano, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo (AUERBACH, 2011, p. 5)

A presença dos verbos no passado indica o caráter rememorador do texto, numa mistura de tempos que vem a por em devir o próprio eu. Um eu que, em “O minotauro”, é “O Dionysos que dança comigo” (ANDRESEN, 2011, p. 579). Este fato lança luz sobre a diferença que esta composição, de *Dual*, apresenta com as que Nava (2004, p. 175) analisa, de modo a chamar a escritora de uma “cronista às avessas”: “dado que o que em cada encontro se celebra é justamente a intensidade com que o real se furta à contingência histórica e se procede à abolição do tempo”.

Para Nava, Sophia Andresen leva a memória e o tempo a se extinguirem na poesia, porque é uma cronista “do que em cada momento há de inicial” (2004, p.175). Em “Desde a orla do mar” há, sim, uma celebração intensa do real; contudo, não se pode dizer que, na composição em análise, tempo e memória sejam abolidos, uma vez que o eu se põe em diálogo com a história de formação do pensamento metafísico. Por isso, percorrer espaços a procura de um centro afigura-se como uma alegoria do pensamento ocidental. No texto o eu reencontra um círculo (*Delphos*) cujas ruínas não são mais suficientes para sustentá-lo.

Dessa maneira, a voz lírica nada para reconhecer, para pensar um futuro que, como se confirmará ao final do poema, não poderá mais dar garantia alguma de segurança ao homem da segunda metade do século XX, vivenciando o desencanto com as estruturas sociais e políticas.

Quando se pensa no contexto de repressão política em que Andresen viveu em Portugal e sua participação no sentido de tentar mudar essa conjuntura, lembra-se também dos poemas da escritora<sup>3</sup>, em que ela tanto celebra a mudança de regime político, após a *Revolução dos cravos*, quanto chama atenção para a incerteza e a incompletude das transformações desejadas. Desse modo, fazendo um paralelo com o poema em apreço, a fundação de um futuro (“o eixo recto/ da construção possível”), apesar de registrar um desejo, um sentimento de previsibilidade, talvez próprio do homem em sua ânsia por governar as forças desse mundo, aponta de maneira igual para sua instabilidade: o futuro será o “possível”, não o previsível.

Essa encenação pode ser tomada, deste modo, antes como uma denúncia que precisamente a confirmação ou corroboração de um pensamento metafísico que culminasse no nada, ou na anulação total do tempo histórico. Assim, apesar de o desejo do eu funcionar como

---

<sup>3</sup> Sobretudo os que se reportam à Revolução dos Cravos.

um motor, um motivo para a caminhada até Delphos, aparece também como um elemento a ser constantemente reelaborado, visto que não completamente atendido, nem conformado a uma idealidade prévia.

No contexto poético, tanto o sal como a pedra, elementos para a fundação do futuro mencionados no poema, são símbolos ambíguos do sagrado. O sal tanto conserva, purifica quanto corrói, amaldiçoa. Como um *phármakon*, seu símbolo é paradoxal e se aplica as transmutações físicas e as transmutações morais e espirituais. “Homero afirma seu caráter divino. Ele é empregado nos sacrifícios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 798).

De modo geral, a pedra pode ser bruta, andrógina e sacral, ou talhada, moldada pelo esforço humano; pode ainda apresentar várias formas e funcionar como instrumento com funções múltiplas em várias culturas. Na mitologia grega, as pedras eram “instrumentos indispensáveis da adivinhação, como mediadoras entre Deus e o profeta. A sibila transportava consigo uma pedra e subia nela para dizer profecias” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 700).

Daí se poder dizer que a perda da função reveladora da Sibila também é a desmistificação desse elemento. Como a pedra, outros meios podem ser usados pelo homem na tentativa de prever o futuro. Na relação com esses elementos, o homem foi forjando sua linguagem, sua forma de sacralizar a vida. Sabe-se, por exemplo, do caráter místico que adquiriu a medusa para o pensamento clássico e do caráter simbólico que tem o búzio para algumas culturas.

Com a dessacralização da natureza a partir do fortalecimento da mentalidade cristã e a consequente centralização do sagrado na figura do Espírito Santo, os elementos perderam o caráter mágico que os ligava, de algum modo, aos homens na antiguidade clássica. A concentração do sagrado – ligada ao surgimento do sujeito cognoscente e ao fortalecimento da ideia de memória essencialista – caracterizou-se pela relação dialética do ser, fomentada pela quebra substancial da ligação entre os homens e as coisas.

A retomada da concepção clássica, por outro lado, borra essas fronteiras. Se tudo é divino, as hierarquias lógicas não mais fazem sentido e o homem pode novamente sentir-se mais divino porque mais humano; mais próximo da natureza e de seus instintos: “Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento”, como afirmou Michel Foucault (2002, p.445), em *As palavras e as coisas*.

Quando, no poema em apreço, a perda da transparência converte o ambiente solar-marítimo no silêncio sombrio do bosque, “o espanto e o não-nome” se erguem: o

desconhecimento aludido por Foucault. Novamente, a releitura do texto platônico caminhará para um sentido diferente daquele sugerido pelo autor de *A República* como sendo próprio para a alma:

quando se fixa nalgum objeto iluminado pela verdade e pelo ser, imediatamente o percebe e o reconhece, e se revela inteligente; quando, porém, se volta para o que é mesclado de trevas, para o que forma e desaparece, passa apenas a conjecturar e fica turva, mudando a toda hora a opinião, como se perdesse por completo a inteligência (PLATÃO, 2002, p. 312-313).

Consoante Platão, as sombras são imagens de um estado inferior ao dos simulacros. A percepção das sombras pelo homem na alegoria da caverna configura-se enquanto representação do estado de ignorância humana frente ao ser e à verdade. Ao se colocar também na “sombra do bosque”, o eu lírico reafirma a perda da capacidade de nomear, ou seja, de reconhecer a verdade. Aqui entra em cena a problemática da linguagem, mediando a relação entre o homem e os seres.

Embora “eco” não esteja escrito em maiúscula, pode haver no poema em apreço, uma referência a Eco, Ninfa que se refugiou nos bosques como castigo por distrair a atenção de Hera, esposa de Zeus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 356). Eco seria assim símbolo de uma regressão passageira: um retorno a outra linguagem. Eco, a que não sabe falar em primeiro lugar, a que se cala quando alguém com ela fala, a que se limita a repetir seus últimos sons. Esta aceitação passiva seria, entretanto, aparente, ligando-se a perda da capacidade de nomear como um *a priori*. De todo modo, o eco como a consciência que reverbera, repercute no sujeito, quebra a ideia da consciência una e reguladora da visão logocêntrica de mundo: do olhar direcionado para a luz que pretende arrastar a alma do devir transitório para o ser verdadeiro (PLATÃO, 2002).

Para os antigos gregos, a concepção de uma consciência una, totalizadora, como a que será estabelecida pelo conhecimento logocêntrico, não existia. Na referência ao universo mítico grego, a “consciência múltipla” da voz lírica simboliza o divino possível que se encontra como potência, reverberação que dança, vacila, carregando em si o movimento, a dinâmica: “[...] aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla”. Essa visão revaloriza o pensamento grego antigo, segundo o qual:

concebe-se o homem como um ser eminentemente descentrado, oscilando entre as múltiplas potências divinas, que podem possuí-lo a qualquer momento, e um movimento, ainda incipiente, de apropriação subjetiva. Nesse universo, nem a noção de responsabilidade existe totalmente formada; o homem trágico não possui vontade própria, na exata medida em que pode ser invadido e conformado por potências divinas e, nesses estados entusiásticos, cometer os crimes mais hediondos, assim como participar de estados místicos de bem-aventurança, fecundidade, êxtase. Nesse sentido, ele partilha da multiplicidade das forças vivas

de forma direta, num mundo ainda fora da égide codificadora de Bem e Mal. (NAFFAH NETO, 1997, p.44)

Num mundo, enfim, fora da moralização cristã. Nietzsche fala que é preciso abrir mão dos preconceitos morais para reler a cultura grega antiga – sobretudo antes da formação da tragédia ática. Seria, assim, necessário ver naquele mundo uma dimensão do sagrado muito diferente da concepção cristalizada pela visão cristã de mundo, firmada na ideia de autocrucificação do homem. Os homens gregos se sentiam divinizados e não se enraiveciam consigo mesmos, diz Nietzsche em *Genealogia da Moral* (2009, p.35): “Por muito e muito tempo, esses gregos se utilizaram dos seus deuses precisamente para manter afastada a “má consciência”, para continuar gozando a liberdade da alma: uso contrário, portanto, ao que o cristianismo fez do seu Deus”.

A visão platônica, base para o pensamento cristão, vai sendo lida no texto de Andresen paralelamente à ânsia centralizadora que se instaura no pensamento ocidental. Parte dessa vontade Platão expressa em sua alegoria da caverna, explicando como os homens adquirem o conhecimento da verdade no movimento similar ao da saída da caverna para a luz do sol. A luz, o bem, fonte da sabedoria, fim último do homem. É na sombra, por outro lado, que o eu lírico do poema encontra o ambiente propício para aflorar toda multiplicidade contrária ao pensamento exclusivamente essencialista, aceitando em seu próprio ser “o eco”, mas também “a dança da consciência múltipla”. Para a voz lírica não há lugar que pareça estar firme e determinado: da escuridão dos mares para a claridade da orla; da orla para a sombra do bosque; do bosque para a o templo “disperso e destruído” de *Delphos*.

Trata-se, portanto, de “recuperar” certas potencialidades da cultura greco-latina para repensar a condição de existência dos homens. Na linguagem poética, a retomada do sagrado termina mesmo por ressacralizar a vida, conforme observa Roberval Alves Pereira (2000, p.31):

será preciso o sacrifício – diríamos, até violento – do Deus cristão, nas figuras do Pai e do Filho, para que a imaginação poética logre apropriar-se – ou reapropriar-se –, de forma ostensiva de elementos estruturais e semânticos circunscritos às esferas do mito, do sonho e da magia. Quanto mais sagrada, tanto mais profana, a poesia moderna. E estas duas instâncias configuradas – ou ainda, recuperadas – numa mesma linguagem, apontam para um estágio a um só tempo anterior e posterior ao cristianismo, onde esferas distintas do simbolismo humano, bem como da própria natureza, não estão separadas por concepções rígidas e intransponíveis.

No poema em análise, pode-se entrever esse diálogo com a cultura de antes e de depois do advento do cristianismo e do pensamento metafísico. Em *Delphos*, afirma a voz poética: o

palácio jaz “disperso e destruído”, como toda certeza. Ali, o oráculo de Apolo cumpria, para a mitologia grega, o papel central de ligar os homens às vontades dos deuses. Aquele lugar, onde havia o encontro com o sagrado, representava o centro ordenador do mundo grego. Platão (2002, p. 427) revela isso quando diz que cabe a Apolo ditar as leis fundamentais da República: “esse deus, intérprete tradicional da religião, estabeleceu-se no centro e no umbigo da terra para guiar o gênero humano”.

No poema, esse centro se encontra paradoxalmente definido pelo “vão imóvel e pesado” de duas águias de bronze. O material de que são feitas as águias já deixa transparecer no texto a sensação de peso, mas a própria ideia de centro também está atrelada a de fixidez, totalmente em oposição à simbologia das águias em diversas culturas ocidentais:

Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus (Júpiter) e do Cristo; é o emblema imperial de César e de Napoleão. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.22)

A imobilidade das águias no poema provoca uma sensação de desconforto no leitor. Dotada de força solar, a águia se torna a iniciadora, o ser fundamentalmente *psicopompo* (em grego, “aquele que guia”), aquele que acompanha a passagem de um estado a outro. Sua imobilidade, de outro modo, é a quebra dessa passagem; é a transcendência vazia, no sentido em que a expressa Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*:

A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1991, p.49)

Em Friedrich apresenta-se a ideia do mistério que “gira em torno de si mesmo” na linguagem poética da modernidade instaurada a partir de Rimbaud e Mallarmé. Esse mistério não busca um além, mas uma transcendência nunca alcançada, embora sempre perseguida pelos poetas modernos. No caso de Sophia Andresen, como já se disse, sua busca parece calcar-se na necessidade de revelar o real pelo que ele tem de exuberante em si mesmo.

Também Costa Lima (1980, p. 156), em *Mímesis e modernidade*, emprega a expressão “transcendência vazia” sob a seguinte perspectiva:

O que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu uso comum e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta.

Costa Lima entende a representação em termos de mimese de afirmação e de produção. Para ele, a mimese da poesia moderna não tem o foco sobre o religioso, mas sobre a produção de uma dimensão do ser, diferente da visão anterior, pautada no pensamento cristão do mundo, que representava um ser previamente configurado. A mimese de produção, verificada de forma mais contundente a partir da obra de Mallarmé, caminha, como o eu anda para Delphos na composição poética de Andresen, para o aniquilamento dos referenciais predeterminados.

O aniquilamento de referentes é a rasura da centralidade do sagrado, uma vez que

*O sagrado nos escapa.* Ao tentarmos prendê-lo, percebemos que ele tem sua origem em algo anterior que se confunde com nosso ser. Assim ocorre com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. (PAZ, 1982, p. 164) (GRIFO NOSSO)

A ideia de que o sagrado não pode ser aprisionado está bem representado no poema. A imagem do centro destruído é a negação do exagero da centralidade metafísica que se instaura a partir do discurso platônico. Apesar de a primeira cena do texto poético sugerir uma integração do eu a natureza, sua composição geral reencena o descentramento do sujeito. Assim também as águias, símbolos da centralidade e da transcendência como garantia de segurança, são ocultadas, como forma, talvez, de se atentar para o estatuto não natural dessa transcendência, seu caráter de constructo histórico-discursivo.

A Sibila já não fala, não há prenúncio de futuro, mas sim a perda da inocência: “[...] quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído/As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga/A língua torceu-se na boca de Sibila/A água que primeiro eu escutei já não se ouvia”.

Foucault (2002) afirma que se deve ter o cuidado de ouvir a história em vez de acreditar na metafísica. A perda da inocência no contexto poético assinala esse cuidado em ler o seu próprio tempo a partir da retomada do discurso de fundação do pensamento metafísico. Resta, dessa maneira, o corpo assombrado de Antinoos, no devir, como parte de um processo de

descentramento do logos, de quebra do princípio da identidade e do esfacelamento da visão cristã do mundo, como afirma Pereira (2000).

Há na poesia de Andresen uma ressacralização da vida, acompanhada de uma incomunicabilidade própria da poesia moderna, notadamente a que ganha impulso com Mallarmé. Esta comunicação cortada está metaforizada na mudez da sibila e no voo imóvel das águias, instrumentos simbólicos de contato com o sagrado. A ressacralização, assim, consiste em resgatar as diferentes formas de manifestação do sagrado, referendando a descentralização como princípio constitutivo da própria voz poética: um eu na condição de viandante.

Endeusado, pelo imperador Adriano, cidades, templos e oráculos foram construídos em homenagem a Antinoos. Disto, o que restou? O bronze de sua memória esculpida pela mão do artista. Sobrou, portanto, pela figura do jovem grego, a vida. Vida e arte são aparências, vontade de potência, como diz Nietzsche (2011), ao celebrar o jogo de forças entre o equilíbrio de Apolo e a embriaguez de Dionísio.

Um homem, objeto sexual do imperador Adriano, ou um Deus, forjado no seio dos cultos que o próprio imperador cria para venerar a imagem do amado, morto talvez por afogamento no Nilo. Essa figura paradoxal é “corpo terrestre e solene”, no poema “Antinoos”, de Andresen (2011, p.541). Não se sabe em quais condições morreu afogado, se quis ou não abandonar sua condição de escravo sexual; não existem contornos claramente delimitados em sua história. Das mitologias gregas, sua figura parece estar dentre as que oferecem maior ambivalência, talvez por isso Andresen tenha lhe dedicado tantos poemas.

Na imagem do corpo, o “corpo assombrado” de Antinoos encarna no poema o próprio paradoxo; o impensável para a lógica metafísica calcada no princípio da identidade e na idealidade das formas. Desta maneira, retomar o divino não é retomar posturas morais religiosas, antes é valorizar uma dimensão sagrada do ser que não se prende a valores morais previamente fixados. Antinoos é, assim, uma falta: uma assombração; um corpo: uma presença. Ele é e não é.

Em Sophia Andresen, embora a força apolínia pareça se sobressair no equilíbrio sugerido pela expressão “forma necessária”, o devir não está dissociado da dimensão sagrada da vida. Pelo contrário, esta, pensada pelo viés pagão clássico, potencializa o caráter profano do devir, em seu sentido deleuzeano de não atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas de encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula, segundo afirma Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica* (2011, p.11). Tal como se percebe no “corpo assombrado” de Antinoos.

Por este motivo, o caminhar para Delphos parece ser a *condição de Sísifo* do humano, de um sujeito sempre por se fazer. Também por isso a orla não é a linha que separa o sensível do inteligível, o destino do acaso. Na dinâmica das águas do mar, de onde sugere ter aparecido, a voz poética pontua na inconstância das ondas uma arquitetura própria, um equilíbrio inconstante das formas, como o descrito por Nietzsche. O que referenda a afirmação de Gilles Deleuze (1998, p. 132) em *Lógica do sentido*:

[...] há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz manchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo.

Nessa destruição, o próprio eu perde a unidade. O descentramento também é do eu, de sua memória posta na “dança” da “consciência múltipla”. A voz poética descentra-se no encontro sempre imprevisível com os fragmentos da história, como no templo destruído de Apolo, o fantasma de Antinoos se levanta para fitar o olho de Platão, espantado ao vê-lo em seu “nocturno meio-dia”.

## Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dual*. Lisboa: Editora Caminho, 2010.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Editora Caminho, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 24. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.407-426.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LIMA, Francisco Ferreira de. Os atropelos do olhar: Caminha e as maravilhas de Santa Cruz. *Léguas & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 3, no 2, 2004.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *Nietzsche e a Psicanálise*. In Cadernos Nietzsche 2, 1997, p. 41-53. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn\_02\_03.pdf>. Acesso em 03 de Março de 2013.
- NAVA, Luís Miguel. As navegações de Sophia. In: *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 174-178.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de Potência*. Tradução de Mário Ferreira dos santos. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOGUEIRA, Juliana de Souza Gomes. *Do eu ao nada: dimensões do eu lírico na poesia de Iderval Miranda*. Feira de Santana, BA, 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.
- PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Roberval Alves. Unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000, p. 29 a 41.

## Juliana de Souza Gomes Nogueira

---

Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Licenciada em letras vernáculas (UEFS). Pesquisadora do grupo de estudos literários contemporâneos (GELC). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Endereço eletrônico: julllyagomes@hotmail.com

*Recebido em 30 de dezembro de 2013.*

*Aceito em 30 de abril de 2014.*