

Referencialidade poética: não *um* problema, mas soluções

ALINE DUQUE ERTHAL

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense (UFF),
com bolsa Capes. e-mail: alinerthal@gmail.com

É frequente escutar alunos dos primeiros períodos de graduação em Letras dizerem que preferem prosa a poesia; que não conseguem entender versos, sua mensagem, a *moral da história*. Por isso, para muitos deles o poema parece algo escrito em língua estrangeira (no *mau* sentido). Essa dificuldade não raro acaba levando-os a se distanciarem da poesia, julgando-se incapazes de entendê-la ou mesmo dizendo que a “detestam”.

A dificuldade dos estudantes não chega a surpreender: a educação infantil e jovem é ainda pouquíssimo permeável a leituras mais intensivas, ricas e criativas de poesia: a ela, normalmente cabem parcos exemplos de uma ou de outra *escola* ou *período* literário. A carência torna-se mais flagrante se considerarmos o ensino no Brasil da literatura portuguesa – e o Ministério da Educação ainda propõe eliminar sua obrigatoriedade, retirando-a da Base Nacional Curricular Comum, como se a míngua atual já não fosse lamentável o suficiente. O corpo a corpo com os versos, então, só se dá mesmo na educação superior, e os professores de graduação em Letras veem-se diante da tarefa de mostrar muito tardiamente ao aluno que a poesia não é uma adivinhação, um jogo impossível, sem sentido ou cheio de segredos indecifráveis, mas sim que ela propõe contratos de leitura específicos. Nesse esforço, o que se mostra um problema para os estudantes pode ser o ensejo para se discutir aquela que constitui, afinal, uma das questões centrais da poesia: a referencialidade. A dificuldade em entender um poema normalmente deriva de um não reconhecimento, por parte do aluno, de um referencial concreto, inequívoco, que se liga na *frase* a outro referencial, também inequívoco, formando um todo de sentido convencional e imediatamente apreensível.

De fato, a poesia, e em especial a de tradição moderna, pede a participação em um pacto de leitura diferente. Ela não quer mais referenciar diretamente, ou seja, inequívoca e denotativamente, um suposto mundo pré-textual, pronto e acabado, indiscutível. O que ela quer é problematizar esse mundo. O que qualquer aspirante a leitor de poesia precisa fazer, então, é abrir-se para os movimentos de rasura e/ou renovação e/ou criação, abandonando a camisa de força das expectativas convencionais. Aprender a embarcar nesses diferentes tratos é útil inclusive para se ler prosa – ainda mais que, na produção contemporânea, os limites entre prosa e poesia são cada vez mais indefinidos.

Para ressaltar algumas das diferentes referencialidades possíveis – o mesmo é dizer: diferentes relações entre escrita e mundo –, pinçamos textos de três poetas que produziram a partir dos anos 40: Carlos de Oliveira, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner

Andresen. Cada um à sua maneira, eles vão propor respostas à leitura e à vivência *modernas* do real. Os dois primeiros publicaram até os anos 70; Sophia, até os anos 2000.

1. O texto-paisagem: Carlos de Oliveira

Carlos de Oliveira é particularmente propício para se observar o deslocamento da referencialidade operado no século XX. “Propício”, porque esse poeta tem dois momentos de produção que podem ser colocados em confronto: quando ele começa a publicar, na década de 1940, sua escrita ainda está bastante ligada a um cânone neorrealista (que, a fim de enfrentar o recrudescimento do regime autoritário de Salazar, privilegiava a comunicabilidade de suas produções literárias, com o objetivo claro de chamar o público à resistência, ao combate. Para isso, adotava sistemas de representação facilmente decodificáveis, porque *familiares*: Cf. Erthal, 2014, pp. 53-72.). Assim, os três primeiros livros do poeta, *Turismo*, *Mãe pobre* e *Colheita perdida*, trazem uma referencialidade bastante direta e convencional, como fica patente neste poema:

MÃE POBRE

Terra Pátria serás nossa,
mais este sol que te cobre,
serás nossa,
mãe pobre de gente pobre.

.....
Terra Pátria serás nossa,
mais os vinhedos e os milhos,
serás nossa,
mãe que não esquece os filhos.

Com morte, espadas e frio,
se a vida te não remir,
faremos da nossa carne
as searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa
livre e descoberta enfim,
serás nossa,
ou este sangue o teu fim.

E se a loucura da sorte
assim nos quiser perder,
abre os teus braços de morte
e deixa-nos aquecer.
(Oliveira, 1945, p. 59, in: Martelo, 1998, p. 208).

O intuito de intervenção social imediatista fica evidente nesse poema, em que o significado das palavras não se afasta daquele que elas têm em seu uso cotidiano. A sintaxe, sem inversões complicadas que obscureçam o texto, também não constitui obstáculo

para o entendimento da mensagem. Inserindo-se em um programa de combate através do canto, “Mãe Pobre” é um compromisso firmado com a pátria, com seu “descobrimento” (depois das grandes navegações, faltava a Portugal, como ressaltaram os românticos, descobrir-se a si mesmo) e sua liberdade – mesmo que à custa da morte, em engajamento similar aos pregados em hinos, como o da Independência do Brasil (“ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”). Não à toa, esse poema, como tantos outros, foi censurado pela PIDE, a polícia política portuguesa.

Já nos anos 50, porém, Carlos de Oliveira pressentia “as limitações envolvidas pela submissão ao cânone estético neorrealista na sua versão mais ortodoxa e, portanto, mais realista” (Martelo, 1998, p. 25). Além disso, crescia nele a consciência de que a questão da relação entre texto e mundo não poderia ignorar todas as problematizações que a modernidade, desde António Nobre (com novos modos de sentir), Camilo Pessanha (novas musicalidades), Cesário Verde (novos modos de ver) e Antero de Quental (que introduziu uma matriz filosofante, conceitual para a poesia) trouxera a esse nível. Fernando Pessoa e a heteronímia tinham acabado de operar uma revolução poética em Portugal, propondo o fingimento como *po-ética* em um mundo cada vez mais marcado pela desestabilização de antigas certezas, resultando na fragmentação e/ou multiplicação de subjetividades e na problematização da dicotomia verdade \times ficção. Oliveira passou, então, a reescrever seus livros, processo que continuaria ao longo da sua trajetória, e reformulou seu estilo nas publicações posteriores. Abrindo espaço para inovações, a obra do poeta concretiza o desmoronamento do real aparentemente preestabelecido e não problemático.

O questionamento das relações entre forma e conteúdo / significante e significado atravessa a modernidade, fazendo-se em Oliveira e tantos outros. O poeta passa a trilhar um caminho que enfatiza o texto literário como um todo, no qual as ideias são inseparáveis do corpo discursivo. Não sendo externas ao texto, elas se tecem *com ele, nele*. Daí que o processo metapoético torne-se uma constante na produção portuguesa, em especial a partir da década de 1960. Carlos de Oliveira diz, a propósito de um de seus livros – *Micropaisagem*, que terá fragmentos reproduzidos a seguir –, algo que passa a se aplicar a muito da sua obra: “um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se” (Oliveira, 1973, p. 263). Não se abdicou da referência em poesia – mas esta, em vez de apontar para um mundo externo, aponta para si mesma; a escrita cria sua própria micropaisagem, e sobre ela versa.

É *Micropaisagem*, publicado em 1969 (quase 25 anos, portanto, depois do poema “Mãe Pobre”), um dos mais significativos livros de Carlos de Oliveira. A ele pertence “Estalactite”, que toma emprestado não apenas o nome, mas também processos da “forma colunar pendente do teto das cavernas” (definição do Houaiss para o espeleotema), composta de carbonato de cálcio (calcita). Em suas 24 partes numeradas, o texto de Carlos de Oliveira, tal como uma estalactite, se precipita em movimento vertical. Por ele, palavras, imagens e versos aparecem aqui para serem retomados adiante, e mais uma vez depois – a cada momento, atualizados e reatualizados pela dinâmica do poema. Rolam uns sobre os outros, acumulam e deslocam sedimentos, como “gotas” de “água ou pedra” (Oliveira, 2003, p. 209), construindo um espaço (coluna/texto) “gradualmente espesso” (Oliveira, 2003, p. 217). Primeira estrofe:

I

O céu calcário
duma colina oca,
donde morosas gotas
de água ou pedra
hão-de cair
daqui a alguns milênios
e acordar
as tênues flores
nas corolas de cal
tão próximas de mim
que julgo ouvir,
filtrado pelo túnel
do tempo, da colina,
o orvalho num jardim (Oliveira, 2003, p. 209).

O poema começa em gotejamento – marcado pela reiteração em intervalos curtos do fonema /k/ e a tendência paroxítona dos versos do início do poema – e forma graficamente, na redondez do “o” e na sequência côncava da letra c nos primeiros versos, o que poderia ser a base da coluna descendente. O gotejamento torna-se progressivamente descontínuo a partir do sexto verso: os intervalos entre /q/, de “daqui”, e /k/, de “acordar”, “corola de cal” e “colina”, são irregulares, como se a queda se tornasse mais espaçada, e do gotejamento se passasse para um deslizamento. Tal movimento, exemplificado nessa primeira estrofe, é observado também na macroescala do poema completo. Suas primeiras “partes” arredondam-se: têm maiúsculas no início, pontos finais no fechamento. A partir da 12ª, as estrofes encavalgam-se, com períodos que começam em uma e terminam em outra, alongando o oco da coluna que, em subversão, cai, mas cristalizando seu passado e antecipando flores futuras de cal(igrafia).

II

Imaginar
o som do orvalho,
a lenta contracção
das pétalas,
o peso da água
a tal distância,
registar
nessa memória
ao contrário
o ritmo da pedra
dissolvida
quando poisa
gota a gota
nas flores antecipadas (Oliveira, 2003, p. 210).

Como estalactites em progresso para estalagmites, o poema é memória e “memó-

ria ao contrário”, registra e antecipa: imagina. Imagens são gotejadas para, adiante, se repetirem, arrastadas e reconfiguradas: palavras “rolam / de verso / em verso” (Oliveira, 2003, p. 216), o som é transmitido “de flor para flor” (idem, p. 217) no poema-estalactite. Em um verso, leem-se as “flores *antecipadas*”; em outro, “as flores / *adiadas* na cal” (grifos meus). Tal arraste carrega também o processo de leitura para um cotejamento obsessivo, em movimentos retrospectivos e antecipatórios pelos versos. Na sequência:

III

Se o poema
 analisasse
 a própria oscilação
 interior,
 cristalizasse
 um outro movimento
 mais subtil,
 o da estrutura
 em que se geram
 milénios depois
 estas imaginárias
 flores calcárias,
 acharia
 o seu micro-rigor.

É ao próprio poema que o texto se refere. À oscilação interior “própria”; a *estas* imaginárias flores calcárias. E fala da busca pelo *seu* microrrigor. Para achar esse rigor específico, o poema precisa, segundo ele próprio, analisar a si mesmo. Palavras como papel, página, escrita, caligrafia, letras, sílabas, que se espraiam pelos versos, ratificam essa autorreferencialidade, que se tece como uma micropaisagem textual. A mancha tipográfica disposta no papel, com as estrofes curtas, desenha colunas descendentes, reforçando a identificação entre paisagem e texto. O poema, a sua espessura material, é formulado como estalactite. Escrita e paisagem reúnem-se “metonímica e metaforicamente de forma indissolúvel”: “Daí em diante, será impossível separar o texto e o mundo” (Martello, 1998, p. 296 e 197). O texto põe em evidência as suas características discursivas; faz dessas propriedades seu objeto de referência. Desta maneira, demanda que o leitor se torne sensível ao próprio objeto de linguagem que é o poema. E isso de maneira alguma é um “fechamento”, como já supuseram alguns críticos. É, antes, abertura: do poema para si mesmo, em si mesmo. É a completa integração da experiência da poesia no espaço do poema. Essa nova possibilidade de vivência poética passa pela relativização, para dizer o mínimo, de todas as utopias. Não há, na modernidade, nada nem ninguém que possa se colocar no lugar de uma resposta unívoca para os questionamentos mais fundamentais do homem (nem deus, nem a sociedade, nem o próprio homem). Esvaziando qualquer acepção unificadora de real, a poesia reconhece o que, nele, há de móvel e plural. Autorreferenciar-se é, então, um modo de se tornar permeável a esse real problemático, negando a existência de um real *mais real*, de uma visão de mundo mais *correta* ou *apropriada* do que as outras possíveis. Quando a poesia chama a atenção para o seu próprio status de

texto em suspensão, em movimento constante (como no caso de “Estalactite”) ou desagregado; quando ela desloca o sentido do signo para as *relações* entre as palavras, ela está referenciando o mundo moderno. Está aludindo a (ou melhor, *performando*) uma experiência moderna de mundo, que só assim se torna exprimível – pois a linguagem cotidiana e convencional, com pretensões de univocidade, simplesmente não dá conta desse mundo.

2. Materialidades sobrepostas: Jorge de Sena

Jorge de Sena foi colaborador e um dos organizadores dos *Cadernos de poesia*, revista literária que circulou nas décadas de 1940 e 1950, reunindo poetas com as mais diferentes opções estilísticas. O lema da publicação era “a poesia é só uma”, ou seja, não importava o corpo doutrinário ao qual pertencesse o poeta: se o que ele escrevesse fosse poesia, então sua produção seria pertinente aos *Cadernos*. E, para serem considerados poesia, os versos deveriam resultar de “um compromisso firmado entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma sua consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem. Tudo o que não atinge este nível *não é poesia*” (Sena, 1951, p. 6, grifo do autor). Logo, apesar de sua abertura temática e estética, para a publicação a poesia deveria necessariamente ser ética.

O programa dos *Cadernos de poesia* ressoa um dos conceitos-chave da obra de Jorge de Sena: *testemunho*, que dá expressão, segundo o poeta, “ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto” (Sena, 1961, pp. 11-12). Esse testemunho, portanto, não se limita a relato ou descrição do que está posto; ele é potência modificadora: à poesia “cabe, mais do que compreender o mundo, transformá-lo”. Com ela, “se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos” (idem, pp. 11-12).

Transformação, mudança: em uma palavra, metamorfose – outro conceito-chave da produção seniana, e é justamente em um livro intitulado *Metamorfoses* que se observa com mais clareza a imbricação entre *testemunho* e *transformação*. A maioria dos textos desse livro é acompanhada por uma imagem, que pode ser uma fotografia, uma estátua, um elemento arquitetônico, um quadro – como acontece com o poema “‘A cadeira amarela’, de Van Gogh”, reproduzido a seguir. Em um trabalho com uma referencialidade convencional, denotativa, seria de se esperar que o poema descrevesse o mais fielmente possível o quadro do artista holandês. Bastam alguns excertos, porém, para que se perceba que o caminho do texto é outro:

No chão de tijoleira uma cadeira rústica,
rusticamente empalhada, e amarela sobre
a tijoleira recozida e gasta.
No assento da cadeira, um pouco de tabaco num papel
ou num lenço (tabaco ou não?) e um cachimbo.
Perto do canto, num caixote baixo,

a assinatura. A mais do que isto, a porta,
 uma azulada e desbotada porta.
 Vincent, como assinava, e da matéria espessa,
 em que os pincéis se empastelaram suaves,
 se forma o torneado, se avolumam as
 travessas da cadeira como a gorda argila
 das tijoleiras mal assentes, carcomidas, sujas.
 Depois das deusas, dos coelhos mortos,
 e das batalhas, príncipes, florestas,
 flores em jarras, rios deslizantes,
 sereno lusco-fusco de interiores de Holanda,
 faltava esta humildade, a palha de um assento,
 em que um vício modesto – o fumo – foi esquecido,
 ou foi pousado expressamente como sinal de que
 o pouco já contenta quem deseja tudo.

Não é no entanto uma cadeira aquilo
 que era mobília pobre de um vazio quarto
 onde a loucura foi piedade em excesso
 por conta dos humanos que lá fora passam,
 [...]
 Não é, não foi, nem mais será cadeira:
 Apenas o retrato concentrado e claro
 de ter lá estado e de ter lá sido quem
 a conheceu de olhá-la, como de assentar-se
 no quarto exíguo que é só cor sem luz
 e um caixote ao canto, onde assinou Vincent.
 [...]
 (Sena, 1988, pp. 115-116).

O poema traz alguns elementos descritivos da cena pintada: “chão de tijoleira”, “tijoleira cozida e gasta”, “cadeira rústica”, “rusticamente empalhada”, “amarela”; a porta azulada e desbotada, o cachimbo, a assinatura no caixote baixo. Essa descrição evolui para a observação da materialidade da própria pintura: a matéria espessa das tintas, a forma como os pincéis “se empastelaram suaves” na tela. Já estão em jogo, portanto, pelo menos duas materialidades descritas: a cena pintada e o próprio quadro enquanto objeto preenchido de uma determinada forma, por determinadas tintas. Além disso, o poeta constrói seu texto como se também pintasse um quadro: a retomada de palavras ou procedimentos são pinceladas sobre pinceladas, formando imagens progressivamente mais densas, pigmentadas, como no caso das tijoleiras, que ganham tons de envelhecimento, efeitos de degradação. A voz do poema *tinge* um chão aqui, passa para outros elementos (assento da cadeira, tabaco, papel) hesita (“tabaco ou não?”), faz aparecer o cachimbo, o canto, o caixote, e dali volta para as tijoleiras. Enquanto nomeia, o poeta pinta, dá a ver, faz uma visibilidade se manifestar. Junto com ele, passeia pelos versos o olhar do leitor – que simultaneamente é convidado a esquadrinhar a obra de Van Gogh (a imagem da cadeira amarela sobre o chão, com o cachimbo em seu assento, o caixote no canto), a forma como a matéria das diferentes tintas se distribui pela superfície da tela, se avoluma em determinados pontos para formar o “torneado” da cadeira, a “gorda argila” do chão etc. Dessa maneira, também o olhar do leitor *tateia*, experimenta a relação do *objeto do quadro* (cadeira, cachimbo etc.) com o *quadro-objeto* (tela preenchida com diferentes tons e

espessuras de tintas). Percebe-se, então, que uma terceira materialidade entra na dança: a do próprio poema, que, afinal, é matéria, tinta sobre papel (tela), e também por essa terceira materialidade os olhos do leitor, tateantes, vão, voltam, hesitam, continuam, participando também da construção artística.

Segue o texto, e outras telas passam pela página: “batalhas, príncipes, florestas / flores em jarras” etc. Mas essas telas se prestam já a uma reflexão, a um excuro tecido pelo poeta: “faltava esta humildade [...]”. Trata-se de um outro momento do poema, portanto. A palha, o fumo, apontam agora para algo que extrapola a materialidade imediata: eles compõem, juntos, ou seja, um funcionando em relação ao outro (a palha de um assento com o fumo sobre ela, funcionando dentro de um quadro específico, que por sua vez funciona dentro de uma obra maior, de Van Gogh), um sinal de humildade. Um sinal de que “o pouco já contenta quem deseja tudo”. A partir desse ponto, o texto vai se distanciando de uma efrase ou de uma legenda que se limite a enumerar as características de uma imagem: “não é no entanto uma cadeira aquilo”; “não é, nem foi, nem mais será cadeira”. Pintura e poema, partindo de objetos concretos (cadeira, quadro, tinta sobre tela, tinta sobre o papel), funcionam, assim, como suporte para algo que escapa do registro puramente visual. Duplo processo: essas visualidades dão existência material para um invisível ou ausente; e esse invisível ou ausente faz com que essas visualidades rodem nos próprios eixos, ou seja, se desestabilizem, se extrapolem: “não é, não foi, nem mais será cadeira: / apenas o retrato concentrado e claro / de ter lá estado e de ter lá sido quem / a conheceu de olhá-la, como de assentar-se / no quarto exíguo que é só cor e luz”. Trata-se de um “retrato concentrado e claro” de uma ausência: “ter lá estado” é lá não estar mais, “ter lá sido” é lá não ser mais.

Algumas das outras imagens habitantes do livro *Metamorfoses* são uma “gazela de bronze da ibéria”, a que falta uma perna; uma estátua sem cabeça; uma “cabecinha romana das ruínas de ossónoba”, sem corpo; a nave central de uma igreja, “vazia, vertical, de pedra branca e fria”; o retrato de um homem no caixão da sua múmia. Materialidades incompletas, abrindo a percepção para o que não está inscrito na visualidade: esse processo de alteração e ultrapassagem mútuas entre objeto visual e poema se repete ao longo do livro. O próprio poeta diz que tais metamorfoses são uma oportunidade de “inquirição aflita” sobre o homem, o mundo e a linguagem, que provém de ele, poeta, “sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas” (Sena, 1988, p. 152).

Já se vê o quanto é problemático acusar a poesia que escapa à referencialidade denotativa de ser egoísta, inacessível ou descomprometida com a realidade. No caso de Sena, a própria recusa de se limitar a descrições convencionais de mundo e a usos já estabelecidos da língua é uma intervenção no real feita pela poesia. É assim que ela pode ser um testemunho. Não se trata de fuga nem de desejo de se fechar em si mesma, pelo contrário: trata-se do desejo de se abrir a mundos outros, transformando este aqui.

3. Transcendências de tangíveis: Sophia Andresen

Assim como Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen publicou nos *Cadernos de poesia*. Os dois poetas têm pontos em comum, e um deles é a negação da arte como mera “representação”, no sentido convencional da palavra, de “descrição”. Também para So-

phia, o dizer faz ver, dá visibilidade ao que está ausente, oculto ou invisível. Mas, mais do que isso: o dizer, nessa poeta, é fundador. Fragmento de discurso proferido por ela em 1964:

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

E é por isso que a poesia é uma moral. [...] Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto (Andresen, 2010, p. 841).

Ressalte-se, também aqui, o valor ético atribuído à poesia: ela é uma moral, ligada à noção de justiça na relação entre homem e mundo. Mas, por ora, atentemos para a frase: “a poesia é uma perseguição do real”. Essa perseguição do real não deve ser confundida com uma busca tal como as empreendidas, de modos diversos, pelo Realismo ou pelo Neorrealismo. Não se quer descrever “o” real, nem comunicar o mais claramente possível o mundo tal como ele se nos apresenta em aparência. O que Sophia entende por perseguir o real é a tentativa de “captar o modo como as coisas vêm a ser” (Silva, 2008, p. 1). Para ela, o mundo é uma estrutura que dispõe de ordem, equilíbrio, e a função da poesia é “flagrar os vestígios dessa ordem” no mundo e “torná-los visíveis” (Silva, 2008, p. 1). É essa realidade bela, justa e oculta que a escrita persegue. E é o persistir nessa perseguição o dever da poesia, a sua ética – a sua moral. A arte é, então, uma forma de entrar em consonância, em harmonia com a ordem do mundo. No livro *Navegações*, lê-se o poema III da seção “As ilhas”:

À luz do aparecer a madrugada
Iluminava o côncavo de ausentes
Velas a demandar estas paragens

Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram – aventura a mais incrível –
Viver a inteireza do possível
(Andresen, 2004, p. 13).

O poema fala n’“aqueles que vieram procurando / o rosto real de todas as figuras”. Já foi dito que a noção de que “real” tem, em Sophia, carga moral, de emergência de algo da ordem justa do mundo. O rosto real estaria oculto nas figuras, sob sua aparência. Fala-se, ainda, no côncavo de ausentes velas, ou seja, em *um espaço do ausente* – que é iluminado. Ganha luz no poema, portanto, um invisível. Os dêiticos – “estas”, “aqui” – pre-

sentificam, colocam o sujeito lírico e o leitor no lugar onde “aqueles” vieram empreender sua procura. O que ousaram aqueles na “aventura a mais incrível”? Viver a inteireza do possível. Com a procura pelo real escondido atrás das figuras, com o fazer emergir a ordem justa das coisas, alcança-se a inteireza.

Quando se pensa em “navegações”, título do livro, “ilhas”, título da seção em que o poema se encontra, em velas, em âncoras e em aventura, em literatura portuguesa, é inevitável que venha à mente a era dos descobrimentos e – Camões. Sophia vai estabelecer um diálogo prolífero com a obra camoniana, e esse poema, em especial, vem acompanhado de uma nota, no fim do livro, informando que ele é uma invocação da voz do vate. Essa inter-relação reforça a ideia de uma aventura de *descobrimento* (achamento e desocultação). Busca-se falar de algo que transcende o tangível. É para isso que se diz: para dar visibilidade a algo oculto, e não para meramente descrever o que está aparente. E esse flagra do que está oculto nas coisas tem sabor de novidade – “luz do aparecer”, “madrugada”, descobrimento. A moral da poesia – seu projeto – é esta: dar a ver, surpreender o instante de aparição do real oculto; “de forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado” (Andresen, 2003, p. 23). Afirma-se uma função inaugural do poema, como evidenciam os seguintes fragmentos de “Lisboa”, com os quais encerramos estas reflexões:

Digo:
“Lisboa”
Quando atravesso – vinda do sul – o rio
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas –
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
[...]
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
– Digo para ver
(Andresen, 2004, p. 7).

Conclusão

Os três poetas visitados neste artigo, na esteira da modernidade poética, trabalham com tipos de referencialidade que escapam à acepção convencional do termo, de imitação, de descrição de algo aparente. Carlos de Oliveira, que começou publicando textos ainda atrelados ao cânone neorrealista, e portanto, mais denotativos, passa depois a exercer uma escrita em que o poema é a referência para ele mesmo, chegando a constituir, por vezes, uma espécie de poema-paisagem (como em “Estalactite”, cujos conteúdo e forma *se refletem*, em espelhamento, e *refletem sobre*, pensando acerca do que se configu-

ra como um texto-paisagem, ou seja, a construção do poema e a formação de estalactites, dois processos que, na poesia, já não podem ser separados). Em Jorge de Sena, mesmo um texto que aparentemente se desenrolaria como mera descrição de um quadro se configura, também ele, como visualidade, e mais: faz com que as materialidades – de tela, de cena pintada e de escrita – extrapolem o imediatamente visível, apontando para uma falta. Já em Sophia, a escrita é instrumento para referir algo que transcende o tangível, ainda que seja nas coisas concretas que se revele a ordem do mundo, sendo, portanto, daí que deva partir o projeto poético.

Poético e ético, saliente-se uma última vez, é o projeto de cada um desses três escritores. A ultrapassagem do cânone neorrealista, o desenvolvimento da noção de testemunho e a defesa de uma moral, justiça e ordem (que, desta vez, nada têm de autoritário ou de um positivismo redutor) para a escrita são a recusa do estabelecimento de supostas realidades mais verídicas ou válidas do que outras. São, portanto, a *reivindicação dos possíveis*, e abrir-se às novas referencialidades propostas por Oliveira, Sena e Andresen não deve ser percebido pelos alunos como uma tarefa de asfixiante impossibilidade de compreensão, mas, sim, atividade libertadora e *útil de fato*: um aprendizado para eles repensarem seu próprio tempo e suas certezas.

Referências

Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Livro sexto*. Lisboa: Caminho, 2003 [1962].

_____. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004 [1983].

_____. *Obra Poética*. Lisboa: Caminho, 2010.

Erthal, Aline Duque. *Mimesis e a insubordinação da poesia*. *Convergência Lusíada*, n. 31, jan.-jun. 2014, pp. 53-72.

Martelo, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

Oliveira, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

Sena, Jorge de. *Cadernos de poesia*, n. 6, Lisboa, 1951.

_____. *Poesia I*. Lisboa: Círculo de poesia, 1961.

_____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Silva, Sofia de Sousa. *Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen*. *XI Congresso Internacional da Abralic*, São Paulo/SP, jul. 2008.

Artigo recebido em 27/06/2016; aprovado para publicação em 14/10/2016

RESUMO: A poesia moderna portuguesa propõe tipos de referencialidade que se descolam da tradicional relação denotativa com um real pré-discursivo. Dessa forma, os poetas propõem pactos de leitura que com frequência encontram resistência por parte dos alunos de graduação em Letras: devido ao seu contato tardio e insuficiente com a poesia, eles tendem a tomá-la como um penoso jogo de adivinhação, sem sentido ou cheio de segredos indecifráveis. Neste artigo, expomos brevemente algumas maneiras pelas quais as escritas de Carlos de Oliveira, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen praticam novas relações entre mundo e escrita. Com isso, pretendemos evidenciar o quanto seus poemas não abdicam da referencialidade, mas sim questionam acepções unificadoras de real. Defendemos, então, que a leitura de suas obras deve ser exercitada junto aos estudantes como abertura para a reivindicação de novos possíveis, para que não se passe por uma tarefa de impossibilidade asfixiante de compreensão.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna portuguesa; referencialidade; Carlos de Oliveira; Jorge de Sena; Sophia de Mello Breyner Andresen.

ABSTRACT: The modern Portuguese poetry proposes kinds of referentiality that are different from traditional denotative relationship with a prediscursive real. Thus, the poets propose reading pacts that often find resistance from undergraduate students: because of their late and insufficient contact with poetry, they tend to take it as a painful guessing game, meaningless or full of indecipherable secrets. In this article, we explain briefly how Carlos de Oliveira, Jorge de Sena and Sophia de Mello Breyner Andresen practice new relationships between world and writing. We intend to show how their poems do not abdicate of referentiality, but question the idea of a single and truer real. We stand, then, that the reading of their works should be exercised with students as an opening for the claiming of new possibilities, and not a task of stifling impossibility of understanding.

KEYWORDS: Modern Portuguese poetry; referentiality; Carlos de Oliveira; Jorge de Sena; Sophia de Mello Breyner Andresen.