Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 38 n. 60 jul./dez. 2018

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS
Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Bernardo Nascimento de Amorim
Luiz Fernando Ferreira Sá
Marcus Vinícius de Freitas
Maria Cecília Bruzzi Boechat
Matheus Trevizam
Mônica Valéria Vitorino
Rogério Barbosa da Silva
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Viviane Cunha
Wagner José Moreira

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)
Annie Gisele Fernandes (USP)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)
Cid Ottoni Bylaard (UFC)
Edgard Pereira (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)
Joana Matos Frias (Universidade do Porto)
Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)
Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Paola Poma (USP)
Raquel de Souza Madanelo (UFMG)
Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)
Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Sofia Sousa Silva (UFRJ)
Viviane Cunha (UFMG)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 38	n. 60	200 p.	jul./dez. 2018

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Raquel dos Santos Madanêlo Sousa (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)
Sofia de Sousa Silva (UFRJ)

Normalização e Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Henrique Vieira

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.
Semestral.
Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).
ISSN 1676-515X (impressa)
e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Raquel dos Santos Madanêlo Sousa
Roberto Bezerra de Menezes
Sofia de Sousa Silva 7

DOSSIÊ SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O que é uma ânfora?
What's an amphora?
Caio Gagliardi 13

Poema do pensamento: as "Artes poéticas" de Sophia de Mello Breyner Andresen
Poem of Thought: the "Art[s] of Poetry" of Sophia de Mello Breyner Andresen
Erick Gontijo Costa 25

Sophia de Mello Breyner Andresen e sua mitologia pessoal
Sophia de Mello Breyner Andresen and her personal mythology
Maria da Conceição Oliveira Guimarães 43

A cidade moderna contada por Sophia de Mello Breyner Andresen
The modern city told by Sophia de Mello Breyner Andresen
Carlos Roberto dos Santos Menezes 63

Ser dividido: concepções modernas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen
Split self: modern conceptions in the poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen
Samla Borges Canilha 81

Os sentidos da revelação: Sophia e Herberto
The meanings of revelation: Sophia and Herberto
Paulo Ricardo Braz de Sousa 97

Entre jardins e flores, entre silêncio e transcendência: alguns percursos poéticos de Sophia de Mello Breyner Andresen
Between gardens and flowers, between silence and transcendence: some poetic paths of Sophia de Mello Breyner Andresen
Rodrigo Valverde Denubila 117

O devir político da palavra poética: *Livro sexto* de Sophia de Mello Breyner Andresen
The political becoming of the poetic word: Livro sexto *of Sophia de Mello Breyner Andresen*
Gabriela Silva
Silvia Niederauer 137

Crítica social nas entrevistas de Sophia de Mello Breyner Andresen
Social criticism in the interviews of Sophia de Mello Breyner Andresen
Rita Barbosa de Oliveira 157

Cine-Poema: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen no filme de João César Monteiro
Film-Poetry: The poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen in the film by João César Monteiro
Ana Catarina Pereira 173

RESENHAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Org. Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
Sofia Glória de Almeida Soares 191

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017. 181p.
Paulo Victor Cantalice 195

Nota de Apresentação

Integrando-se nas comemorações dos cem anos de Sophia de Mello Breyner Andresen, a se completarem em 6 de novembro de 2019, dedicamos este dossiê da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais integralmente à obra da autora.

Contemplada com o Prêmio Camões em 1999, Sophia é uma das vozes mais importantes do século XX português e sua obra não deixou de ser convocada por autores como Jorge de Sena, Herberto Helder, Adília Lopes, e os brasileiros Murilo Mendes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Com sua poesia recentemente republicada em edições brasileiras (além da antologia organizada pelo poeta Eucanaã Ferraz para a Companhia das Letras, sua *Obra poética* foi publicada em 2018 pela Tinta-da-China Brasil), é necessário voltar a interpelar sua multifacetada obra, composta de poesia, conto, literatura infantil, teatro, ensaio e tradução.

As "Artes poéticas" que a autora espalha por toda a sua obra – e que, diferentemente das da Antiguidade clássica nada têm de prescritivo, mas são uma espécie de declaração de princípios poéticos – são o tema dos ensaios de Caio Gagliardi e Erick Gontijo Costa, que abrem o dossiê. Este se dedica a estudar a associação entre poesia e pensamento na obra de Sophia, que se inscreve assim numa certa tradição moderna, enquanto Gagliardi estuda em particular a "Arte poética I", tomando a ânfora ali citada como elemento para uma aproximação com a cultura japonesa e ainda com a obra de outros autores.

Em um segundo momento, o leitor encontrará reflexões sobre os lugares em que o pensamento de Sophia aporta. É tema do artigo de Maria da Conceição Guimarães o desvelar da mitologia pessoal de Sophia, pautada por um olhar ético verticalizado sobre as coisas do mundo. Na sequência, Carlos Roberto Menezes parte de uma arguta

leitura do conto "O homem", de *Contos exemplares*, para mapear a cidade moderna tal como ela é construída pela autora, sobretudo "hostil, cruel e indiferente", mas passível de ser reabilitada pela humanidade. Por sua vez, Samla Borges Canilha ocupa-se em demonstrar que a partir da obra Sophia podemos recuperar alguns dos pressupostos da poesia moderna apresentados por Hugo Friedrich, especialmente "a divisão provocada no homem pelo mundo moderno", cabendo à linguagem ensaiar a reunificação da realidade, agora tornada palavra. Logo após, Paulo Braz de Sousa, em um esforço comparativo, procura enxergar na poesia portuguesa moderna duas linhagens, uma apolínea e outra dionisíaca, apoiando-se em Nietzsche, para caracterizar as poéticas de Sophia e Herberto Helder, respectivamente. Rodrigo Denubila, por seu turno, escolhe o jardim como o lugar de interesse para adentrar a poesia da autora e nela encontrar preocupações "sobre o sentido transcendente e o ontológico do ser dos entes humanos".

O compromisso e a responsabilidade social do escritor, frequentemente associados com a poesia de Sophia, são temas dos artigos de Gabriela Silva, em coautoria com Silvia Niederauer, e Rita Barbosa de Oliveira. As duas primeiras se ocupam sobretudo de *Livro sexto*, de 1962, para nele escutar ecos da resistência política frente ao regime salazarista, findo em 1974. Rita Oliveira, por sua vez, vai às entrevistas concedidas por Sophia para ressaltar sua crítica social que incide sobre questões como "língua, religião, cidade, ecologia, participação, política, morte, o mal e o fazer poético".

Encerra o dossiê o artigo de Ana Catarina Pereira, centrado no documentário *Sophia*, de João César Monteiro, de 1969. A pesquisadora analisa as posições claramente comprometidas da poeta e do realizador para o entrelaçamento artístico de que o filme é resultado. O espaço, e sua relação com a personagem e o tipo de documentário, é o motivo central da discussão empreendida.

Na seção de resenhas, Sofia Glória de Almeida Soares apresenta as linhas gerais da antologia de poemas de Sophia intitulada *Coral e outros poemas*, organizada por Eucanaã Ferraz (Companhia das Letras, 2018), com destaque para a presença do mar e suas figurações, enquanto Paulo

Cantalice vai aos poemas de *A noite imóvel* (Assírio & Alvim, 2017, Prêmio Literário Casino da Póvoa), de Luís Quintais, para neles destacar suas imagens de ruínas, escombros, escuridão e memórias de caminhos agora incompletos, fantasmas que povoam a linguagem do poeta.

Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)
Sofia de Sousa Silva (UFRJ)

DOSSIÊ
SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Fonte: Foto de Antonio Pedro Ferreira

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 13-24, 2018

O que é uma ânfora?

What's an amphora?

Caio Gagliardi
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
caiogagliardi@gmail.com

Resumo: Este ensaio propõe uma análise do texto "Arte poética I", de Sophia Andresen, cuja imagem fundamental, da "ânfora", é tomada como elemento-chave para a compreensão de sua visão poética. Além da associação com outros autores, principalmente Hiromi Kawakami e Clarice Lispector, a interpretação desse objeto simbólico vale-se diretamente dos ensaios *O respeito ou o olhar atento* (2006), de Josep Esquirol, e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936), de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Sophia Andresen, arte poética, Walter Benjamin, aura.

Abstract: This essay proposes an analysis of the text "Art of Poetry I" by Sophia Andresen, whose fundamental image of the "amphora" is taken as a key element for the understanding of her poetic vision. In addition to the association with other authors, especially Hiromi Kawakami and Clarice Lispector, the interpretation of this symbolic object is directly based on the essay *Respect or the watchful eye* (2006), by Josep Esquirol, and Walter Benjamin's "The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility" (1936).

Keywords: Sophia Andresen, ars poetica, Walter Benjamin, aura.

Data de submissão: 17 de agosto de 2018
Data de aprovação: 8 de janeiro de 2019

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.13-24

1.

"A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida." (PESSOA, 2014, p. 114). Ou ainda: "A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta." (PESSOA, 1966, p. 285). Essas frases célebres compõem a ideia de modernidade na literatura portuguesa por serem típicas da poética de seu mais influente autor. No entanto, nada mais distante de Sophia Andresen do que essas concepções, e se são aqui tomadas como pontos de partida é justamente com a intenção de iluminar pelo contraste o sentido de novidade dessa poética tão particular.[1]

Em um de seus textos metalinguísticos mais importantes, "Poesia e realidade" (1960), Sophia defende que a poesia advém, não da tão pessoana vontade de ignorar ou daquele seu característico sentimento de insuficiência, mas de uma necessidade de realidade, de uma ânsia de fusão com as coisas. Fugindo à fórmula horaciana, que entrevê o poético como fonte de conhecimento ou deleite, para a autora a poesia é, mais propriamente, uma forma de encontro com o real:

> Se o poeta procura tanto a solidão, não é só para fugir ao rumor e à agitação, mas também para ver as coisas quando elas estão sozinhas. A emoção que sentimos ao entrar numa casa deserta ou num jardim abandonado, é a emoção de vermos como as coisas sem nós existem, na sua própria realidade, em si. É com esse em si que o poeta quer entrar em relação. (ANDRESEN, 1960, p. 53)

A autora concebe a palavra como dotada do poder encantatório de tornar a experiência mais visível, mais real. Note-se que Pessoa afirmou algo que pode se confundir com isso: "Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real" (PESSOA, 2014, p. 115). Mas não confundamos. Pessoa afirma isso em termos de substituição – concebe a vida como *vida literária*. Já para Sophia, em suas próprias palavras, "Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos." (ANDRESEN, 1960, p. 54). Nesse sentido, a palavra não nomeia simplesmente "o que" se vê ou "porque" se vê. Ela nomeia "para que" se veja. É exemplar dessa força individualizadora da palavra o conhecido

[1] Não desconsidero com esse comentário os ricos paralelos já traçados entre ambos os autores, mas procuro focar sua diferença que, a despeito daqueles, sempre me pareceu fundamental. Entre outros estudos, cf. Hörster (2017). E também Martinho (1982).

poema "Lisboa" (de *Navegações*, 1983), cidade a qual o eu lírico se refere nos seguintes termos: "Vejo-a melhor porque digo / Tudo se mostra melhor porque digo / Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência/ Porque digo/ (...) / Digo o nome da cidade / Digo para ver." (ANDRESEN, 1996, p. 247). A poesia de Sophia é permeada de um fascínio pelo real natural e o seu "interior", conforme ela mesma afirma, "é uma atenção voltada para fora" (aliás, de modo só superficialmente análogo a Caeiro, porque sem drama ou ironia). Complementarmente, no mesmo "Poema", lê-se: "De tudo quanto vejo me acrescento" (ANDRESEN, 2004, p. 186). Há suficientes recorrências dessa helênica atenção circundante em sua poesia para que se possa referi-la como uma *poética do olhar*. Para ficarmos em apenas mais um exemplo, no significativo poema "Minotauro", de *Dual* (1972), encontra-se: "Porque pertenço à raça daqueles que mergulham de olhos abertos." (ANDRESEN, 1996, p. 147).

É nesse escopo que Eduardo do Prado Coelho, em "Sophia, a lírica e a lógica", define a poética andreseniana como uma "exaltação afirmativa do real" (COELHO, 1984, p.111). Complementarmente, o crítico chama a atenção para a recusa do tempo histórico em Sophia, por ser ele um tempo que divide e exila, salientando sua predileção pelo tempo mítico. Em *O nome das coisas* (1977) há um poema de dois versos, intitulado justamente "Exílio": "Exilamos os deuses e fomos / Exilados de nossa inteireza." (ANDRESEN, 1996, p. 220). Segundo Prado Coelho, fugindo ao exílio decorrente da opressão salazarista e colonialista em Portugal, pela degradação do projeto revolucionário do 25 de Abril e pelos conflitos da vida psíquica, contrapõe-se a imagem de um "reino individido", isto é, a aliança ideal entre as palavras e as coisas, em que o eu esvaziado volta-se para fora de si, solar, claro e bem delineado (Cf. COELHO, 1984, p. 128).

A noção de uma "exaltação afirmativa do real" retoma, a bem considerar, aquilo que Eduardo Lourenço considera, em "Para um retrato de Sophia", a "sabedoria" de sua poesia – uma sabedoria, aliás, que reside numa "simplicidade que Caeiro só em irônica visão pôde antever" (LOURENÇO, 1978, p. 3). Para Lourenço, na "topologia da aventura literária portuguesa, Sophia e Pessoa ocupam polos opostos" (LOURENÇO, 1978, p. 4). Isso porque Sophia "põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz que começa em Antero e tem em Álvaro de Campos a sua expressão 'épica" (LOURENÇO, 1978, p. 5). Segundo o ensaísta, "há poucos itinerários

poéticos em língua portuguesa tão impregnados de positividade original." (LOURENÇO, 1978, p. 2).

2.

Impregnada de imagens concretas, o traço da poética de Sophia que se procura aqui salientar encontra uma de suas mais altas sínteses na imagem da ânfora. Em Pessoa, ainda por contraste, essa é uma imagem previsível: "Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...", lê-se em "Hora absurda", ou "O poeta é grato à sua esbelteza como o fora à esbelteza da ânfora, onde o vinho se contivesse" (PESSOA, 2014, p. 339), quando se refere à Khayyaam no *Livro do desassossego*. Ou é ainda "ânfora inútil", simplesmente. O que um vaso de cerâmica usado pelos gregos e romanos para conservar vinho, azeite, água ou cereais pode nos ensinar? Esta pergunta está subjacente à maneira como Sophia olha para a ânfora.

O texto fundamental a esse respeito e revelador de seu olhar poético foi escrito numa prosa eivada de lirismo, em primeira pessoa, e abre uma série numerada de I a V, intitulada "Arte poética". Se na Antiguidade e no Renascimento a arte poética apresentava natureza prescritiva, aqui ela é minimalista, individual e não tem caráter técnico, é antes direcionada à desocultação do real. Estamos diante de uma narrativa de duas páginas, quase toda descritiva. O espaço é a cidade de Lagos, no Algarve, e no auge do verão, em torno de meio-dia. Em seu caminho pela cidade, a claridade e o calor forçam a narradora a procurar a fita estreita de sombra rente ao muro por que passa. O texto é envolto em sensorialidade. Ela está à procura da loja de barros situada "numa pequena rua do outro lado da praça" – em um endereço quase secreto, um outro lado algo iniciático, "depois da taberna fresca e da oficina do ferreiro" (ANDRESEN, 2004, p. 187).

Há um tom oriental em "Arte poética I". A descrição da narradora confere tamanha atenção e respeito a objetos tão simples, cujos melhores paralelos encontramos na literatura oriental. Em *A valise do professor*, por exemplo, romance de Hiromi Kawakami, Tsukiko é a narradora solitária que, já beirando os 40 anos, encontra por acaso seu antigo professor de japonês no ensino médio, Harutsuna, um homem tradicional e também solitário, com quem desenvolve uma relação ambígua, até certo ponto austera, mas regada a saquê. Num dia frio e de vento forte, Tsukiko vai a Kappabashi, a trabalho. Embora a narradora não nos explique,

Kappabashi é um conhecido mercado de rua nas cercanias de Tóquio voltado a utensílios de cozinha. Encantada, ela entra na loja onde há, entre muitos utensílios, caçarolas e tigelas. Então lê-se:

> Em Kappabashi há muitos atacadistas de objetos de louça e de laca. Caçarolas, panelas de ferro, pratos e tigelas, todo tipo de objetos para cozinha. Depois de concluir meu compromisso, decidi dar uma espiada nas lojas. As caçarolas de cobre de mesmo tipo e em diversos tamanhos estavam postas uma dentro das outras formando conjuntos, da maior até a menor, como as bonecas russas *matrioska*. Caçarolas de barro imensas adornavam a entrada das lojas. Escumadeiras e conchas de vários tamanhos estavam dispostas. Havia lojas de cutelaria. Dentro das vitrines alinhavam-se lâminas e facões pontiagudos, sem seus cabos, facas para cortar legumes e outras mais finas, próprias para o corte de peixes. Havia de cortadores de unha a tesouras de cortar flores.
>
> Encantada com o brilho das lâminas, entrei na loja, onde a um canto se empilhavam alguns raladores metálicos. "Liquidação", estava escrito em um papelão preso por um elástico aos cabos de um grupo de raladores de tamanhos variados.
>
> (...)
>
> Comprei um novo ralador pensando em presenteá-lo ao professor. (KAWAKAMI, 2012, p. 43-44)

Tsukiko confessa que estar ali desperta o desejo de consumir, e que contemplar a lâmina brilhante do ralador de mil ienes acende a vontade de rever o professor. Nesse ponto já estamos novamente distantes da prosa de Sophia, mas é notável a semelhança de cenário e, especialmente, o olhar atento que a personagem dirige a esses objetos do cotidiano.

A noção de *olhar atento* é explorada pelo filósofo espanhol Josep Esquirol de uma perspectiva ética, como um movimento da atenção cujo ponto de partida apresenta uma natureza paradoxal, uma vez que "a total facilidade de olhar contrasta com a dificuldade de olhar bem" (ESQUIROL, 2009, p. 11). O olhar insistente ou indiscreto, como o retratado em *Rear Window* (1954), de Hitchcock, contrasta com o movimento do respeito, que implica uma aproximação cuidadosa, capaz de guardar a devida distância. Essa justa medida com os outros e as coisas traduz-se como a sutil distância que, uma vez perdida, torna-se intromissão, invasão. Todo o romance de Kawakami é um exercício de olhar atento às coisas (o copo de saquê, o ralador, a valise do professor),

à natureza (o chiar do grilo, o claro da lua, o veio de água) e ao corpo do professor. No decorrer dessa delicada relação entre uma ex-aluna e seu antigo mestre, preserva-se aquela formalidade que temos ao entrar na casa de um desconhecido, o cuidado com que caminhamos numa loja de cerâmica ou a distância que mantemos de um quadro num museu. Estamos muito próximos, afinal, da atenção que a narradora de Sophia confere à ânfora na loja de barros. Em seu "Poesia e realidade" lê-se justamente: "O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem." (ANDRESEN, 1960, p. 53).

Esse olhar talvez se deva à delicada habilidade que algumas pessoas possuem de ritualizar a vida. Após certa hora da tarde, a "hora perigosa", em que os filhos e o marido ainda não retornaram a casa e nada mais "precisa de sua força", Ana, a protagonista do conto "Amor", de Clarice Lispector, inquieta-se. Nessas horas mortas do dia afloram os anseios emudecidos pelos afazeres diários. Mas são eles, e sobretudo a maneira como os encara, os aliados de Ana. Isso porque a limpeza da casa não se limita a denunciar o lugar da mulher numa sociedade patriarcal, vitimizando-a. Nesse conto, a sutileza está em, sem apagar esse seu traço, acrescentar-lhe outro: as tarefas domésticas são encaradas pela protagonista de tal modo a se assemelharem, ali, à cerimônia do chá. Não se trata de um teste de eficiência e poupança de energia, tampouco, na leitura que o conto reclama, de uma tarefa sisifiana. Assim como a cerimônia do chá é um caminho zen, que requer conhecimento e estudo contínuo, o valor das tarefas cotidianas de Ana está no *modus* como ela as realiza. Esse esvaziamento de fundo estético é capaz de equilibrar, é verdade que por caminhos tortos, suas dores existenciais.

> Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (LISPECTOR, 1998, p. 20)

O texto de Sophia compartilha dessa mesma aparência harmoniosa, mesmo de uma compostura, que rituais como o shodô, a caligrafia japonesa feita com tinta nankim sobre papel de arroz, o ikebana, os arranjos florais ou via das flores, por ser também um caminho, a exemplo do caratê e do judô, e ainda o *touguei*, a arte em cerâmica, que

envolve uma relação profunda com os quatro elementos da natureza, a terra, a água, o fogo e o ar, procuram ensinar.

"Arte poética I" é um quadro *chiaroscuro* construído em torno das sensações de calor e frescor, luz e sombra. Tal como Tsukiko, a narradora entra na loja de barros e passa a descrever as prateleiras e o chão cobertos de louças, bem como sua matéria-prima, as duas espécies de barro: "Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão. A loja onde estou é como uma loja de Creta." (ANDRESEN, 2004, p. 187). Lembremos que Creta, centro da civilização mais antiga da Europa, tem uma história repleta de lendas transmitidas oralmente – o rei Minos, Theseus, Minotauro, Dédalus e Ícarus são alguns de seus célebres personagens. É a esta Creta lendária, a dos tempos imemoriais, portanto, e não aquela apinhada de turistas, que a autora faz referência. A loja de barros associa-se, afinal, ao princípio lendário de tudo, a uma terceira margem fora do tempo contingente. E esse princípio tem forma humana. Uma ânfora, afinal, não surge de um molde, modela-se manualmente, carrega, portanto, em sua forma e dimensões a lembrança da anatomia humana, como uma impressão digital.

O texto de Sophia é marcado pela repetição, com pequenas variações, da frase "olho para a ânfora", que exerce o papel de refrão e traz outro elemento-chave para sua compreensão: antecedido pelo substantivo "ânfora", o verbo "olhar". Em certo sentido, "Arte poética I" é uma pedagogia do olhar porque celebra um ritual de contemplação e respeito aos elementos que nos são constitutivos: "Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão." (ANDRESEN, 2004, p. 187). Nessa drummondiana *lição de coisas*, os objetos passam a servir aos olhos, alguns diriam ao espírito.

Neruda faz esse exercício com objetos banais. Em "Ode à cebola", o poeta chileno resgata esse legume de nossa cegueira constitutiva, ou do olhar automático que dirigimos a ele, e ao invés de destiná-lo ao corriqueiro, isto é, ao corte e às frigideiras, atribui-lhe o estatuto de obra de arte da natureza. Bastará lembrar as *Odes elementares*, de Neruda (1977), dedicadas à colher, à batata, ao tomate, à alcachofra, à cebola etc.[2] De modo análogo, em "Lâmpada", do poeta mineiro Donizete Galvão,

[2] Cf. a bela crônica de Rubem Alves, intitulada "A complicada arte de ver", publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, 26 out. 2004.

lê-se logo de início: "De tanto ser vista, / gasta-se a beleza / das coisas que em si / guardam a perfeição." (GALVÃO, 2003, p. 48). Já os objetos de Sophia são selecionados, guardam uma simplicidade constitutiva em sua forma que não se pode chamar de banal. Acrescente-se ainda ao olhar que a narradora dirige à ânfora uma "reserva", e em sua manipulação "um jeito recolhido e meio religioso". Não será fácil encontrar um paralelo mais apropriado a esse olhar dirigido para a ânfora, que é um olhar para a própria poesia e, no fundo, para si, do que aquele que se pode traçar com o poema "O ovo de galinha", de João Cabral de Melo Neto. São dele as expressões citadas. Ali, o elemento espiritual ou sagrado, porque ligado à origem da vida, está associado à forma simples, obra de "mil inacabáveis lixas / usadas por mãos escultoras / escondidas na água, na brisa." (MELO NETO, 1994, p. 303). Mas é o olhar, ou a arte de olhar, que encaminha o sentido das coisas. Em "Oração natural", do mesmo Donizete Galvão, todos os inícios de período são marcados pela afirmação "Fique atento", por exemplo: "Fique atento / aos sulcos / de sal / de sua face". Até o desenlace: "A atenção: forma natural / de oração." (GALVÃO, 2003, p. 62). Esse aspecto religioso, tão presente no poema de João Cabral, no sentido etimológico da palavra, isto é, de *religação*, é um traço constitutivo da *lição de coisas* andreseniana.

Referindo-se à ânfora, a narradora de Sophia especula o seguinte: "Talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar." (ANDRESEN, 2004, p. 187). Já na Antiguidade, a ânfora não era apenas um objeto utilitário. Os inúmeros cacos recolhidos incansavelmente pelos arqueólogos representam, pouco a pouco, cenas de caça e do cotidiano, batalhas e rituais religiosos, fazendo as vezes de um imenso arquivo histórico disperso sob o solo em que pisamos. Não é, entretanto, como documento do passado, muito menos como vaso decorativo ou simplesmente para guardar mantimentos que a ânfora serve à narradora. Ela é aqui, fundamentalmente, objeto simbólico. Seu valor, mais precisamente, pode ser mais bem descrito por aquilo que Walter Benjamin definiu como *valor de culto*.

3.

Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Benjamin nos lembra que há toda uma arte feita para não ser vista, como

certas estátuas divinas que permanecem cobertas quase o ano inteiro e certas esculturas em catedrais medievais que se situam em pontos tão altos que não se pode observar do chão a olho nu. O que dizer então do alce desenhado pelo homem paleolítico no fundo das cavernas? Esse foi um desenho feito para ser visto apenas pelos espíritos, para que a caça de fato se realizasse. Seu valor não é propriamente estético, porque não podemos pensar em exposição ou apreciação nesse caso. Ele está associado ao ritual que o presentifica, a existência em si. Quando reproduzimos essa imagem da rocha escura em milhares de páginas de livros de história da arte ou na internet, destacamos a imagem do seu aqui e agora. É por esse motivo que nenhuma cópia do *Davi* de Michelangelo, a exemplo da estátua exposta aos olhos dos turistas em frente à Galeria Ufizzi, em Firenze, pode rivalizar com o original. Custa tempo e dinheiro apreciar o *Davi* de Michelangelo porque ele é um objeto integrado ao domínio da tradição, que preserva o seu tempo e o seu espaço – nas palavras de Benjamin, ele é um *testemunho histórico* e uma *duração material*. Essa marca viva duradoura da tradição, como uma pegada ou um autógrafo (e não faz sentido tirarmos a foto de um autógrafo; seu valor está em ele ser único), é dotada de uma autoridade e desperta uma emoção histórica que desaparece diante da cópia. Quando reproduzimos esses objetos que, ao contrário dos rolos de filme, por exemplo, não foram feitos para serem reproduzidos, algo se perde – a sua *autenticidade*. Quando tornamos serial um objeto que surgiu para ser único, roubamos a sua *aura*. A nossa atual forma de percepção, estritamente relacionada que está ao valor de posse (expressão esta que poderíamos acrescentar à reflexão de Benjamin) rouba a unidade e durabilidade do objeto não serial. A nossa mania de fotografar tudo torna múltiplo aquilo que era único, próximo aquilo que era distante. A reprodução que possuímos é, no entanto, transitória e repetível, emancipada de sua existência essencial, desenraizada de sua tradição. A reprodução é, afinal, um analgésico às nossas angústias diante do objeto aurático.

Essa rápida paráfrase benjaminiana tem aqui uma função instrumental. Note-se que, em "Arte poética I", ao se referir à beleza indescritível da ânfora, a narradora a especifica: "Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética." (ANDRESEN, 2004, p. 187). As expressões *beleza estética* e *beleza poética* poderiam ser substituídas, numa tradução benjaminiana, por *valor de exposição* e *valor de culto*, respectivamente. Não será preciso enchê-la de água para que a

ânfora dê de beber, porque este verbo assume uma conotação espiritual no texto, assim como o olhar para a ânfora significa tanto contemplar quanto discernir: "Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação." (ANDRESEN, 2004, p. 187). Este último termo, cuja etimologia é a mesma da palavra religião, remonta às origens: a ânfora carrega consigo o princípio de tudo, o barro de onde viemos, e, por isso mesmo, conforme a narradora, "estabelece uma aliança entre mim e o sol." (ANDRESEN, 2004, p. 188).

Note-se, no entanto, que não há apenas uma ânfora na loja de barros, mas centenas delas: "Olho para a ânfora igual a todas as ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida" (ANDRESEN, 2004, p. 188). Trata-se de um objeto repetível? Serial, como as quinquilharias vendidas na rua? Muito pelo contrário, a ânfora é um objeto "que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível." (ANDRESEN, 2004, p. 188). A narradora confere densidade ao que vê, atribui *valor de culto* ao objeto. Numa expressão, esse princípio incorruptível não é outra coisa senão o que Benjamin definiu por *aura*. Os badulaques, berloques e penduricalhos que lhe são oferecidos, "não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vem de um mundo onde a aliança foi quebrada." (ANDRESEN, 2004, p. 188). Note-se que a ânfora é aqui exemplo maior de um mundo concreto ao qual a autora é fiel e está atenta, com que convive e, mais ainda, através do qual busca reencontrar-se.

Museu necessário, essa poesia de terra e sol, vento e mar, compõe sua biografia e seu rosto, é sua realidade e sua forma de ligar-se ao mundo. Assim, por ser um objeto aurático, nenhuma repetição é capaz de destacar da ânfora sua união harmoniosa. Não é como as mercadorias, objetos industrializados que povoam um mundo líquido e dispersivo, ou de verdades implantadas, seja como for, um mundo que "não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino." (ANDRESEN, 2004, p. 188).

A presença dessas divindades em "Arte poética I" está longe de ser gratuita. Suas lendas são análogas e apresentam forte simbologia. Na mitologia do Egito Antigo, Ísis representa a fertilidade, é a deusa mãe e protetora. Através de sua magia, reuniu o corpo de seu marido e irmão, Osíris, devolvendo-lhe a vida. Seu filho é Hórus, deus dos céus, cujos olhos representam o sol e a lua. Analogamente, na mitologia da Grécia Antiga, Deméter é cultuada como deusa da agricultura, responsável pelas

terras férteis e pela colheita. Do mesmo modo, é casada com seu irmão Zeus (que fora salvo por sua mãe, Reia, de ser engolido por Cronos, seu pai). É mãe de Perséfone, que, raptada por Hades, é destinada a passar metade do ano nas profundezas infernais, período em que as terras permanecem inférteis. Ambos os mitos, ligados à terra e ao batimento próprio da vida, apresentam o contraste entre luz e sombra presentes em "Arte poética I".

Essa concepção de mundo não corresponde, no entanto, ao mundo em que vivemos, à chamada Modernidade, que se traduz no texto de Sophia como "habitat", em oposição à noção de "reino". Por esse motivo, a poética da autora se apresenta como resistência necessária à quebra de aliança entre os homens e as coisas: "O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece." (ANDRESEN, 2004, p. 188). Essa é uma poética que ritualiza a existência, que atua como forma de conferir densidade, de resgatar o peso próprio de cada coisa, e, em especial, a sua medida humana. Escrever é, para Sophia, religar, tecer essa aliança perdida entre os homens e as coisas. Daí o tom de celebração de seu texto: "Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão." (ANDRESEN, 2004, p. 188). Sua poética atua como resposta ao reino dividido, "semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias". Seu tecido fino é cozido de palavra em palavra, uma unidade que se faz "de coisa em coisa":

> É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade. (ANDRESEN, 2004, p. 188)

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 8, p. 53-54, abr. 1960.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia, a lírica e a lógica. In: _____. *A mecânica dos fluidos*: literatura, cinema, teoria. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

ESQUIROL, Josep M. *O respeito ou o olhar atento*: uma ética para a era da ciência e da tecnologia. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HÖRSTER, Maria António; SILVA, Maria de Fátima. Sophia na Grécia, evocando Fernando Pessoa. *Nuntius Antiquus*, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 59-84, ago. 2017.

KAWAKAMI, Hiromi. *A valise do professor*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

MARTINHO, F. J. B. Sophia lê Pessoa. *Persona*, Porto, n. 7, p. 26-29, 1982.

MELO NETO, João Cabral de. O ovo de galinha. In: _____. *Obra completa* (*Serial*). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

NERUDA, Pablo. *Odes elementares*. Luís Pignatelli. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

PESSOA, Fernando. Erostratus. In: LIND, Georg Rudolf; COELHO, Jacinto do Prado (Ed.). *Páginas de estética e de teorias literárias*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Ed. Richard Zenith. Porto: Assírio e Alvim, 2014.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 25-41, 2018

Poema do pensamento: as "Artes poéticas" de Sophia de Mello Breyner Andresen

Poem of Thought: the "Art[s] of Poetry" of Sophia de Mello Breyner Andresen

Erick Gontijo Costa
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil
CAPES-PNPD
erickgcosta@gmail.com

Resumo: Neste ensaio, investiga-se a articulação entre poesia e pensamento na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para isso, aproximam-se as reflexões contidas nas "Artes poéticas" da autora, o pensamento sobre a poesia de Martin Heidegger e o pensamento do poeta Friedrich Hölderlin sobre o papel do poeta e da poesia como fundadores da medida humana no mundo. Dessas aproximações, extraem-se pontos de convergência e diferenças que singularizam a poética de Sophia. Por fim, propõe-se que a obra da poeta portuguesa se escreve no limiar entre poesia e pensamento, como poema em que há sempre pensamento latente e estruturante. Poema do pensamento que não se reduz a pensamento sobre poesia ou poesia sobre o pensamento.

Palavras-chave: poesia; pensamento; escuta; Arte poética.

Abstract: In this essay, we investigate the articulation between poetry and thought in the work of Sophia de Mello Breyner Andresen. For this, there is an approach between the reflections contained in the "Art[s] of Poetry" of the author and the thinking about poetry of Martin Heidegger and Friedrich Hölderlin about the role of the poet and the poetry like founders of the human measure in the world. From these approaches, points of convergence and differences are drawn which singled out Sophia's poetics. Finally, it is proposed that the work of the Portuguese

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.25-41

poet is written on the threshold between poetry and thought, as a poem in which there is always latent and structuring thought. Poem of thought that is not reduced to thinking about poetry or poetry about thought.

Keywords: poetry; thought; listening; Art of Poetry.

Data de submissão: 10 de julho de 2018

Data de aprovação: 25 de julho de 2018

1 Poesia e pensamento

Na poesia portuguesa moderna e contemporânea, há uma vertente em que pensamento e poema tendem a ser inseparáveis. Nas obras de Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner, Herberto Helder e, mais recentemente, Luís Quintais, por exemplo, há "pensamento poético consistente, que, como é óbvio, não se move no plano da pura teoria e da doutrina estética, mas é intrínseco ao discurso do poema enquanto tal." (CRUZ, 2008, p. 328).

A obra de Sophia de Mello Breyner é, no horizonte da segunda metade do século XX, uma das mais significativas manifestações da poesia pensante. Em seus poemas, há um olhar atento a recortar dos objetos em estado de evidência a imagem potencializada pelo lume do pensamento. Nas "Artes poéticas", prolonga-se o dizer do poema, desvelando-se o pensamento ali subjacente. Não sendo textos de filosofia estética, no sentido técnico de formulação metódica do pensamento, nem simples textos *sobre* poesia, as "Artes poéticas" virtualizam, segundo as leis da poesia, imagens em que o pensamento se amplifica. É possível ler esses textos como poemas no limiar do pensamento, ou pensamento assumindo a palavra poética como condição de sua existência. São pensamentos compactos, que se preservam na densidade do começo que contém em si os seus possíveis desdobramentos.

Como possibilidade poética, o mundo tecido em linguagem nunca se constrói a partir de significações disponíveis, cristalizada pela cultura, mas a partir do sentido rítmico fundado pelos poemas, que instauram o acorde entre intensidades elementares e significação poética, entre o caos inerente à vida e a organização da vida em escrita: "O vento acordou entre as folhagens/ Uma vida secreta e fugitiva,/ Feita de sombra e luz, terror e calma,/ que é o perfeito acorde da minha alma." (ANDRESEN, 2015, p. 63).

Concisa, despida de excessos retórico-literários, a palavra poética se quer primitiva e pura como o impulso elementar de que se anima e onde encontra seu poder de nomeação e de fundação de mundos, à maneira de fórmula mágica:

> Entre os canteiros cercados de buxo,
> Enquanto subia e caía a água do repuxo,
> Murmurei as palavras em que outrora
> Para mim sempre existia
> O gesto de um impulso.
> Palavras que despi de sua literatura,
> Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,
> De fórmulas de magia.
> (ANDRESEN, 2015, p. 67-68)

Os poemas de Sophia, atentos ao instante inaugural da palavra, procuram retirar-se do âmbito da palavra literária a si acostumada, apostando na possibilidade de desbastá-la de sua carga cultural e dizer o que quer que seja como se pela primeira vez. Para isso, não dispensam uma forma discreta e sutil de pensamento. Uma breve incursão no pensamento de Heidegger sobre o dizer poético aliado ao pensamento permitirá alguns desdobramentos da articulação entre poesia e pensamento na obra da poeta portuguesa.

Para o filósofo alemão, "Cantar e pensar são os troncos vizinhos do poetar" (HEIDEGGER, 1969, p. 49). Poetar (*dichten*), para o filósofo, é fundar na língua a abertura para o Ser excedente ao verbo, é abrir clareiras no limiar entre mundo e linguagem, onde se instaura a possibilidade de dizer a palavra autêntica, que seja reverberação das coisas na entidade poética (*die Dichtung*), isto é, na "forma-fundamento" do poema (HEIDEGGER, 1969, p. 37). Tendo em seu horizonte a aproximação entre o pensar e o fazer poético, Heidegger evidencia o papel da poesia como condição de existência da linguagem e do mundo.

Na vizinhança do exercício de despojamento, marcante no fazer poético de Sophia, o filósofo parte da filosofia como linguagem técnica e se encaminha para o pensar que pressupõe, como a poesia, a possibilidade de um dizer inaugural a partir das fontes de pensamento: "Podemos arriscar o passo que nos faz retornar da filosofia para o pensar do Ser, desde que nos sintamos familiar na origem do pensar." (HEIDEGGER, 1969, p. 43).

No pensar heideggeriano e no poetizar – no sentido que lhe dá Sophia –, a atenção ao "gesto de um impulso" é condição da "forma primitiva e pura" da palavra poética e da palavra a se fazer pensamento. Assim, para o filósofo, "Desde que temos a coisa diante dos olhos e no coração a atenção à palavra, o pensar é bem-sucedido." (HEIDEGGER, 1969, p. 33). Justamente por ter o impulso das coisas diante dos olhos e a atenção voltada à palavra, o pensamento, na vizinhança do poetizar, "permanece firme ao vento da coisa" (HEIDEGGER, 1969, p. 35) e dá a ver a afinidade entre pensamento como disponibilidade ao impulso anterior ao dizer e a palavra poética como gesto de fundação. Aliar essa forma de pensamento ao fazer poético é, seja em Heidegger, seja em Sophia, a possibilidade de operacionalizar, simultaneamente, a despossessão dos procedimentos técnicos filosóficos e das marcas culturais de estéticas literárias. Pensar e poetizar são, portanto, em última instância, modalidades vizinhas de escrita como gesto de aproximação da palavra ao impulso primitivo que a anima.

Se se pode dizer que, na obra de Sophia, pensamento e poesia são indissociáveis, é na medida em que, no idioma do poema, cada palavra é fundadora de um mundo só habitável poeticamente. O acontecimento da poesia é condição de existência da linguagem e, portanto, do próprio pensamento. O que aqui se propõe é que a obra de Sophia, sobretudo suas "Artes poéticas", se escreve no limiar entre poesia e pensamento, como poema em que há sempre pensamento latente e estruturante. Poema do pensamento que não se reduz a pensamento sobre poesia ou poesia sobre o pensamento.

2 O princípio incorruptível da ânfora ("Arte poética I")

Inicialmente, as "Artes poéticas" de Sophia foram publicadas ora separadamente, ora reunidas para acompanhar seus livros.[1] Na *Obra poética*, de 2015, os cinco textos reunidos ganham autonomia e um pensamento de extremo rigor e clareza se revela como síntese e matriz do pensamento da autora sobre o que está em jogo em sua poética.

[1] "As Artes poéticas I, II e V" foram publicadas como posfácios a alguns de seus livros; a "Arte poética III" surge em contexto de agradecimento a prêmio literário; a "Arte poética IV" surge como resposta à revista *Crítica*.

A "Arte poética I" começa pela descrição de uma loja de barros, situada no espaço poético em que se sobrepõem imagens da cidade portuguesa de Lagos e da cidade grega de Creta. Nessa loja, visualiza-se o trabalho de modelagem do barro em ânforas, a partir do qual se formula um princípio a reger simultaneamente a composição das artes gregas e o fazer poético:

> Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão. A loja onde estou é como uma loja em Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar (ANDRESEN, 2015, p. 889).

O barro, matéria informe moldada em ânfora sob a medida humana, remete a um dos mais antigos entendimentos do fazer humano (*poiésis*). A partir desse gesto imemorial presentificado pela operação de escrita, extrai-se um dos elementos essenciais à composição do poema do pensamento. Da prática manual de modelagem da matéria terrena, desliza-se para o olhar sobre as ânforas – o barro em medida humana –, que atravessam de mão em mão os séculos, até darem à paisagem do poema. Na ânfora presente, evidencia-se a mais arcaica e, na imagem presente, irrompe a potência imemorial de um objeto em estado de evidência.

Trata-se de um olhar despossuído de carga histórica, apto a capturar a intensidade permanente dos objetos. Dessa intensidade, o poema será o nome regido por um princípio incorruptível: "Olho para a ânfora igual a todas as ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível." (ANDRESEN, 2015, p. 890). À evidência – apenas captável pelo olhar limpo, reinventado – moldada em palavras, Sophia nomeia "beleza poética", à diferença de "beleza estética":

> A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética (ANDRESEN, 2015, p. 889).

A beleza indescritível dos objetos, como sinal de verdade excedente ao nome, é tensionada à nomeação da evidência, e cada poema se constitui nessa tensão, em que o belo indescritível desencadeia e retém o pensamento na exatidão da palavra. O poema do pensamento contido nas "Artes poéticas" é feito justamente dessa exatidão, em que se engendram imagens de intensidade objetiva, onde há pensamento latente. Destacada do objeto, a imagem escrita da ânfora, dirá Sophia, "estabelece uma aliança entre mim e o sol." (ANDRESEN, 2015, p. 889). Mas, a "imagem da [...] aliança com as coisas" (ANDRESEN, 2015, p. 890) é sobretudo uma "Aliança ameaçada" (ANDRESEN, 2015, p. 890) pela própria condição finita e humana da linguagem em face do que a excede e a ela se liga.

Nesse aspecto, a poética de Sophia se aproxima à dos *Hinos tardios*, de Hölderlin. Para o poeta alemão, que, assim como Sophia, aprendeu com os gregos uma maneira de perceber o mundo e a linguagem, só a *poiésis* dá ao mundo uma medida humana autêntica. Para Hölderlin, o sagrado, sempre em via de desaparecimento, é manifestação irredutível à medida humana, por isso, o próprio mundo irrompe como desmedida: "Haverá na terra uma medida? Não, não há. É que os mundos do Criador jamais inibem o curso do trovão." (HÖLDERLIN, 2000, p. 211) Ao poeta, caberia fazer a aliança entre o ilimitado "mundo do Criador" e o povo, dando ao aceno divino, figurado no raio, a medida humana do canto:

> Porém a nós compete-nos, ó poetas, permanecer
> De cabeça descoberta enquanto passam as trovoadas de Deus,
> Segurar nas próprias mãos o próprio raio vindo do Pai
> E entregar ao povo, oculto no canto,
> A dádiva divina (HÖLDERLIN, 2000, p. 31).

O poeta seria aquele que toca a desmedida e a nomeia no canto fundador de mundos. Os deuses, por sua vez, revelam-se ao poeta, que vela no canto a manifestação sagrada em medida humana. Por isso, para Hölderlin "Cheio de méritos, mas poeticamente, vive o homem sobre esta terra." (HÖLDERLIN, 2000, p. 209). O poeta, ao nomear em medida humana o que se lhe revela em desmedida sagrada, funda, poeticamente, a habitação humana como possibilidade de que haja mundo, instituído a partir da abertura configurada pelo dizer autêntico do poema.

Sophia, uma poeta da modernidade, aproxima-se de Hölderlin quanto ao modo de pensar a poesia como nomeação fundadora do que

se revela, mas dele se distancia quanto ao entendimento do lugar do poeta como entidade sacerdotal unificadora de um povo em torno da palavra sagrada: "O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece. [...] Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa." (ANDRESEN, 2015, p. 890). No reino da dispersão, a poesia já não funda um mundo em comum, mas, de coisa em coisa nomeada como se pela primeira vez, sustenta a aliança ameaçada entre palavras e silêncio, entre imagens e luminosidade, entre pedras e densidade poética:

REINO

Reino de medusas e água lisa
Reino de silêncio luz e pedra
Habitação das formas espantosas
Coluna de sal e círculo de luz
Medida da Balança misteriosa
(ANDRESEN, 2015, p. 435)

3 O artesanato da linguagem poética ("Arte poética II")

A poesia, sendo medida humana doada ao mundo, não se confunde com os saberes em que se alicerça a realidade, não se quer tratado estético, político ou científico. Se aceitarmos, entretanto, que "O pensar é comum a todos" (HERÁCLITO, 2012, p. 151), entenderemos que o poema do pensamento, nunca sendo uma entidade homogeneizante, mas uma heterodoxia singularizante, figura não apenas na filosofia, mas também na nomeação poética da vida. A partir da consciência irredutível à inteligência, em que as leis do pensamento e do poema se confundem, a poesia pode ser captação da vida em sinais que se expandem na língua:

> A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva

> atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta (ANDRESEN, 2015, p. 891).

A poesia, como forma obstinada e sem trégua de atenção à vida, faz a aliança entre palavras, imagens e intensidade das coisas. Se o poema é aliança, o poeta – como uma antena onde vida e linguagem se reúnem e se intensificam – é captador e difusor da vida em poema, é aquele que captura as ondas do vivido e tensiona, em linguagem densa e compacta, vida e poema. A atenção exigida ao poeta faz do poema o lugar onde tudo converge e ressoa em estado de som e de imagem, e o pensamento, aliado à poesia, explica a condição do poeta e do poema em sua participação no real:

> [...] a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume de tília e do orégão (ANDRESEN, 2015, p. 891).

A poesia é explicação do universo e participação no real porque o universo se desdobra no poema que dele participa. Como explicação, o poema é desdobramento do que está fechado sobre si. A atenção do poema é, assim, abertura às sombras e aparições da vida concreta desdobrada em palavras, é o começo de um pensamento em que reverberam evidências, sem que se prolonguem formulações lógicas sobre o vivenciado.

Vale dizer, ainda, que os desdobramentos do vivido em linguagem, na poesia de Sophia, são sempre experiência de linguagem captada do vivido como criação poética, nunca reprodução. A obra da autora portuguesa aproxima-se, nesse aspecto, do pensamento heideggeriano sobre a articulação entre poesia e linguagem: "a poesia jamais toma a língua como um material já disponível à mão que pode ser trabalhado; melhor dizendo, a poesia torna a língua possível pela primeira vez." (HEIDEGGER, 2013, p. 53). A invenção da palavra poética como "luz sem mancha do primeiro dia" (ANDRESEN, 2015, p. 770), ao se fazer criação a partir de si própria, religando vida concreta e palavras, faz-se condição da própria linguagem como reino onde se habita:

> Todo poeta, todo artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz <<obscuro>>, <<amplo>>, <<pedra>> é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança (ANDRESEN, 2015, p. 891-892).

Se, na "Arte poética I", o barro moldado em ânfora é a imagem da aliança poética, na "Arte poética II" o artesanato da arte poética constitui-se na criação de uma linguagem em ressonância como o mundo, religada ao que a excede. Como uma "túnica sem costura" (ANDRESEN, 2015, p. 891) arrancada à vida, a linguagem poética autonomiza-se, destaca-se do circuito de trocas comunicativas, para dizer o que só o poema é capaz de dizer da vida concreta, sempre em descompasso com a palavra cotidiana da comunicação.

Essa visão de mundo (e de linguagem poética) pressupõe o poder de instaurar na linguagem o equilíbrio dos momentos vividos em estado de palavras. O dizer poético assim pensado e fabricado – pela necessidade de ligação, nunca pela estetização vazia da palavra – é forma densa de sustentação poética do arco tensionado entre vida e palavra: "O verso é denso, tenso como um arco, exatamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exatamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si." (ANDRESEN, 2015, p. 892).

Dos dias ao poema, transpõe-se um equilíbrio, uma tensão preservada entre vida e palavra. Nessa disposição de equilíbrio, e apenas nela, "O poema habitará/ O espaço mais concreto e mais atento" e "Alguém seu próprio ser confundirá/ Com o poema no tempo" (ANDRESEN, 2015, p. 457).

4 O círculo do poema e a perseguição do real ("Arte poética III")

"A realidade/ Sempre é mais ou menos/ Do que nós queremos" (PESSOA, 1999, p. 270), e um poema, se procura dizer fielmente qualquer realidade suposta, dissimula o fracasso incontornável de toda busca de simetria entre língua e realidade. O que há de problemático no gesto de

ocultar a diferença irredutível entre o que se diz e o que recua em face do dito é o pressuposto equivocado de que, para haver aliança entre linguagem e vida, seria preciso aclimatar ou anular a potência imaginante da forma poética. A linguagem que se quer facilmente legível e expressiva gera ilusão de simetria entre um mundo suposto e uma linguagem pré-fabricada, repetida ao infinito, ao preço de se tornar uma entre as várias formas de resistir não à indigência do mundo, mas à poesia como força excedente à língua.

A linguagem de teor realista que não se problematiza ignora, muitas vezes, o estreitamento da realidade em que se baseia e que promove, submetendo-se, sem que o saiba ou velando o que sabe, ao ditado de um mundo indigente, do qual pode decorrer o embrutecimento da potência imaginante da poesia. Se aceitarmos a hipótese de que a toda forma corresponde uma moral da forma, tenha ela maior ou menor relevo na criação artística, poderemos avançar um pouco mais em direção à perspectiva da poética de Sophia.

Na obra da poeta portuguesa, entre o mundo fundado no poema e a realidade em comum não há simetria, mas "Distância da distância derivada" (ANDRESEN, 2015, p. 435). Sabendo-se captura das potências excedentes ao nome, a poesia engendra o verbo exato onde a realidade recua e o mundo se expande, sem que seja possível determinar de antemão o que emergirá da distância entre realidade e poema. Nesse sentido, o mundo se revela pela potência imaginante do poema, escapando a todo reducionismo dissimulado em linguagem pretensamente poética. Por isso, a moral um tanto singular da forma poética é dela indissociável, é por ela fabricada a cada vez que uma obra se inicia e só em cada obra se legitima:

> A única realidade importante no poema é a emoção derivada, já não dos factos narrados ou dos sentimentos e emoções a que se alude, mas da pura junção das palavras, aproximadas não tanto pela necessidade de fielmente reproduzir casos – mas pela dinâmica da transferência, para a língua, das emoções recolhidas em acontecimentos que pouco importa se o são efetivamente ou se acontecem apenas no plano da linguagem (CRUZ, 2008, p. 23).

Essa concepção de linguagem poética é resistência à visão niilista, segundo a qual entre linguagem e mundo nada mais se passa, nada mais há por (re)criar. Para Sophia, "A moral do poema não depende de nenhum

código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência." (ANDRESEN, 2015, p. 893). Não coincidindo de maneira mimética nem simétrica com a realidade compartilhada, a palavra poética engendra o mundo no poema integrado no tempo, permitindo que consciência e pensamento se expandam.

A potência imaginante da poesia de Sophia, não se confundindo com criatividade ficcional, baseia-se no fato de que não somos seres de todo imaginados. "E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética." (ANDRESEN, 2015, p. 893). Como caminho vivificante da linguagem, a poesia propõe ao seu tempo e ao por vir questões fundamentais que sempre acompanharam o homem, porém revistas pelo olhar do pensamento poético (re)inaugural, "Como se de novo fosse criada cada coisa" (ANDRESEN, 2015, p. 186.).

Para isso, a poesia assume como coordenada a expansão do mundo no interior da língua, a fim de dar ao mundo uma medida justa, apenas possível a partir do olhar atento à presença do real transposto na palavra poética:

> A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci, intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso. Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida (ANDRESEN, 2015, p. 893).

A criação poética não participa da cultura, porque a cultura é "lugar" em que a palavra comum é regra de sustentação do diálogo que, a rigor, quase nunca se dá. Um poema é antes fundação de mundos dentro mundo, é condição de que haja cultura, ainda que a cultura, ao assimilar

os textos nos mais diversos sistemas, tenda a esvaziar a potência criativa e aclimatar o que foi dizer autêntico, reduzindo-o a dizer catalogado, disponível para o uso comum.

Comparada ao "manto liso da cultura" (LOPES, 2012, p. 14), nada há de mais incomum e inassimilável que a palavra poética, dado que sua linguagem é "túnica sem costura" (ANDRESEN, 2015, p. 891), é palavra tracejada em meio às coisas, das quais se desprende a imagem inassimilável de uma presença real, sob a medida do olhar, isto é, do poema:

> 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 (ANDRESEN, 2015, p. 893).

A operação poética, partindo das coisas vistas em estado de evidência, verbaliza intensidades, reformula o fenômeno em duração de imagem, correspondente em força à presença momentânea do real que se evidencia e se aprisiona no olhar. Uma vez recortada em poema, dirá Sophia, "a vida há de passar, sem que ela passe/ Do fundo dos meus olhos onde está gravada." (ANDRESEN, 2015, p. 62). Nessa tensão – a da aliança entre poema e mundo –, desvelam-se os fenômenos em sua inteireza rítmica: "Arranco o mar do mar e ponho-o em mim/ E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas." (ANDRESEN, 2015, p. 224).

5 Escuta e acontecimento do poema ("Arte poética IV")

A sonoridade inconfundível dos poemas de Sophia é indício da tensão rítmica em que se manifesta não a simetria, mas o "equilíbrio das palavras entre si" (ANDRESEN, 2015, p. 892), equivalente ao "equilíbrio dos momentos entre si." (ANDRESEN, 2015, p. 892). Como escuta do que não cessa de vir e nunca chega de todo à língua, o verso denso e exato captura do real um friso, uma ranhura arcaica, uma presença imemorial manifesta no ritmo:

I FRISO ARCAICO

"*Eu vos saúdo, ó filhas dos corcéis de pés de tempestade*"
Simónides de Keos

Patas dos corcéis da tempestade
Tão concisas tão duras e tão finas
Puro rigor de espigas – arquitrave
Medida amor e fúria se combinam

Delphos, Maio de 1970
(ANDRESEN, 2015, p. 589)

A escuta de que se compõe o poema é condição de equilíbrio entre linguagem e vida, é disposição atenta à manifestação rítmica do mundo. Pela aproximação entre imagem em movimento cadenciado e rigor rítmico, o poema se faz ele próprio acontecimento na abertura da língua, onde as potências arcaicas de que se originam linguagem, pensamento e mundo deixam marcas.

Sobre a potência arcaica da palavra poética, Agamben afirma: "Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste" (AGAMBEN, 2009, p. 69). A elaboração de Agamben, por sua vez, parece remeter ao pensamento de Heidegger, para quem "O mais antigo vem ao nosso pensar atrás de nós e apesar disso ao nosso encontro." (HEIDEGGER, 1969, p. 43). A partir da ideia do filósofo italiano de que a origem está presente no passado e opera no devir histórico e da ideia do pensador alemão de que o mais antigo – ou o mais próximo da *arké* originária – vem ao encontro do nosso pensar, é possível propor que a operação poética de Sophia se constitui como aproximação da palavra poética à potência arcaica que sobre ela opera. No poema, haveria, assim, "friso arcaico" da potência que o origina, captado e produzido em linguagem como acontecimento de escuta poética.

Na "Arte poética IV", o poema é justamente pensado como acontecimento a partir da escuta atenta e da anotação do ditado poético: "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, 2015, p. 895). A respeito da articulação

entre escuta e acontecimento do poema, a poeta assim resume seu primeiro encontro com a poesia:

> Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir (ANDRESEN, 2015, p. 895).

O poema seria como um elemento natural engendrado em si e por si mesmo. Fechado sobre si na natureza, só atentamente poderia ser ouvido. Por isso, para Sophia, "fazer versos é estar atento" e "o poeta é um escutador" (ANDRESEN, 2015, p. 895). Atenção, escuta e visão, portanto, são condições para que haja poeta e poema. Sensível "ao ser e ao aparecer das coisas" (ANDRESEN, 2015, p. 896), o poema incide exato como luminosidade perseguindo cada coisa, mas se interrompe no limite do visível, para que as palavras se convertam em caixas de ressonância abertas à paisagem:

> AS CIGARRAS
>
> Com o fogo do céu a calma cai
> No muro branco as sombras são direitas
> A luz persegue cada coisa até
> Ao mais extremo limite do visível
> Ouvem-se mais as cigarras do que o mar
> (ANDRESEN, 2015, p. 896)

Reside aí um ponto crucial de convergência e de divergência entre os ofícios do poeta e do pensador: ambos partem da atenção, da escuta e da visão. O poeta retém pela atenção uma imagem limítrofe, engendrada em ritmo exato e conciso no poema, que funda o mundo como possibilidade de pensamento. O pensador, algumas vezes dotado da capacidade de dizer poeticamente o mundo, desdobra, entretanto, o pensamento em sistemas invariavelmente alheios à poesia. As "Artes poéticas" de Sophia, por sua vez, prolongam o pensamento do poema, nele se preservando: fazem do poema – ou da disposição poética daquele

que vê e escuta atentamente – duração do mundo e do pensamento na imagem, no ritmo do poema do pensamento.

6 O nome deste mundo dito por ele próprio ("Arte poética V")

Na "Arte poética V", assim como na anterior, Sophia retoma a memória da criança que foi, sob a perspectiva da obra adulta. Não memórias quaisquer, mas uma espécie de matriz de sua relação singular com a poesia. Essa matriz permanecerá latente na obra como uma maneira de ver o mundo. Será uma matriz imaginária incorporada simbolicamente, a qual conformará um modo primitivo de ver e ouvir o mundo.

Os poemas, como se fossem entidades naturais, elementares, participariam do universo como respiração das coisas que, animadas por seu próprio sopro, diriam seu nome a quem, uma vez mudo, atento, situado no lugar mágico onde as coisas se dizem, se colocasse disponível à escuta:

> 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 (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Para Gastão Cruz, essas primeiras experiências poéticas se cristalizam em um "núcleo reduzido de temas – a um tempo despertadores e polarizadores da emoção" (CRUZ, 2008, p. 161). O núcleo reduzido de temas desencadeadores e polarizadores das emoções é, menos que um assunto, uma forma matricial de olhar e de escuta, uma abertura entre mundo e linguagem, onde as coisas vibram, murmuram e se amplificam: "A vibração das coisas cresce./ Cada instante/ No seu secreto murmurar é semelhante/ A um jardim que verdeja e que floresce." (ANDRESEN, 2015, p. 190).

Do secreto murmurar das coisas e de sua vibração, o poema imanente não apenas guarda a imagem, mas produz-se em ressonância com o que vibra, fazendo a abertura entre mundo e linguagem. É assim que, a partir da percepção primitiva do fenômeno poético na infância, a matriz imaginária de concepção poética é incorporada, mais tarde,

no estatuto simbólico do pensamento da obra como busca do poema imanente: "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, 2015, p. 898).

O poema é imanente não apenas por ser "o nome deste mundo dito por ele próprio", mas também porque a escuta da poesia pressupõe silêncio, vazio e despersonalização. O poema não é feito por alguém que se diz poeta; faz-se, opera-se e nunca fala ao indivíduo, à unidade identitária de uma instância subjetiva preexistente. A rigor, é o poema das coisas que tudo nomeia, e só das coisas nomeadas nasce um sujeito do poema, apenas ali reconhecível: "Chamei por mim quando cantava o mar/ Chamei por mim quando corriam fontes/ Chamei por mim quando os heróis morriam/ E cada ser me deu sinal de mim." (ANDRESEN, 2015, p. 223). Aquele que escuta o que diz, diz antes em acorde com o ditado do mundo, a partir da abertura entre mundo e linguagem, instaurada pela escuta não de um indivíduo, mas pela escuta como fenômeno de ressonância entre o poema e as coisas. O poeta, por sua vez, como testemunha da palavra despersonalizada, disponibiliza-se à ressonância, à reverberação do poema:

> Um dia em Epidauro — aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas — coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim. Tempos depois, escrevi estes três versos: A voz sobe os últimos degraus/ Oiço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Entre a escuta da "palavra alada impessoal" e o poema do pensamento, que se desliga do poeta para religar-se à recitação do mundo se dizendo, o poema, quase elementar, é imanente. Como prolongamento da poesia pensante, as "Artes poéticas" de Sophia são síntese e matriz de sua poesia, subjacentes em cada poema. Ou o contrário: cada um de seus poemas é uma matriz de formas de ver e ouvir, presentes em cada uma de suas "Artes poéticas". Os poemas são, portanto, simultaneamente condição e consequência de que haja pensamento se prolongando na duração e no ritmo do poema imanente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética.* Porto: Assírio & Alvim, 2015.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia:* textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Da experiência do pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora UNB, 2013.

HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito:* fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentário de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hinos tardios*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura*, *defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 43-61, 2018

Sophia de Mello Breyner Andresen e sua mitologia pessoal

Sophia de Mello Breyner Andresen and her personal mythology

Maria da Conceição Oliveira Guimarães
Professora Pesquisadora Independente, Natal, Rio Grande do Norte / Brasil
mcoguimaraes@gmail.com

Resumo: O propósito deste artigo é demonstrar que existe na poesia sophiana uma mitologia pessoal suportada por um olhar arguto e verticalizado sobre as coisas reais vistas e por uma palavra de compromisso ético. A pesquisa sobre esses dois pontos, olhar e palavra, foi conduzida pelos depoimentos de amigos e familiares e pelos seus próprios textos que demonstram o seu olhar particularizado sobre o mundo que a rodeia. Constata-se, ao final, que o olhar arguto e a palavra sacralizada por uma ética são os pilares de sua mitologia pessoal.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; poesia portuguesa contemporânea; Grécia; mito.

Abstract: The purpose of this article is to demonstrate that in Sophia Andresen's poetry there is a personal mythology supported by a sharp and deep look about the real things and by a poetic word of ethical commitment. The research on these two points, the look and the poetical word, was conducted by the testimonies of friends and family and her own texts have demonstrated her particularized view of the world. In the end, it is observed that the sharp look and the sacralized word by an ethic are the pillars of her personal mythology.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; Portuguese contemporary poetry; Greece; myth.

Data de submissão: 30 de agosto de 2018

Data de aprovação: 8 de janeiro de 2019

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.43-61

1 A ideia de Grécia

A recepção da cultura clássica grega na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é um dado incontestável. Sua arte poética, ora revela um olhar devotado à exuberante geografia grega, bem como à sua arquitetura, inspirada nos estilos jônicos, dóricos e coríntios; ora reflete o passado mítico e seus deuses tutelares e, além disso, referencia poetas trágicos de sua predileção sem jamais se afastar do sentimento de pertença ao mundo real e concreto. Por conseguinte, é da derivação do patrimônio cultural grego que resultam suas recriações poéticas. Esse processo é singular porque é dotado de um método particularmente sophiano, característica pela qual se consolida sua mitologia pessoal.

Reconhecer a influência grega na poesia da autora não é somente um assunto de mera visão crítica, mas significa, sobretudo, anuir à tese defendida pela própria poetisa. Em uma entrevista ao jornalista António Guerreiro (*Expresso*, 15 jul. 1990, p. 54-57) Sophia ratifica essa filiação poética ao mundo grego: "Homero é, para mim, a referência matriz […] Mas a minha maior atração pela arte grega foi sempre uma atração vital, que teve sempre muito a ver com a vida concreta e com a minha presença no mundo. É o contrário da evasão." O diálogo desenvolvido com o jornalista do *Expresso* exterioriza o veemente desejo de seguir o poeta épico grego como um modelo elevado de poesia. Não só os seus textos poéticos confessam essa filiação ao mundo grego, como também é fato que em momentos singulares de sua vida social Sophia tem admitido que a Grécia e seus mitos influenciaram seu modo de estar na vida e, por conseguinte, a sua criação poética. Em abril-maio de 1964, Sophia escreve a Jorge de Sena e lhe fala da Grécia e de sua arte como elemento vital e constituidor de uma força que parece unificar todo o seu ser.

> Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido. Sobre a Grécia só o Homero me tinha dito a verdade: mas não toda. (ANDRESEN, 2006, p. 65)

É sobre o efeito das emoções causadas pelo mundo grego que Sophia escreve "Acaia", primeiro poema da V divisão intitulada "Mediterrâneo" do livro *Geografia* (ANDRESEN, 1967). Nesse poema há

uma transcendência do passado mítico glorioso de Acaia, cidade grega,[1] bem como um reconhecimento de sua imperiosa grandeza que modifica corpo e mente. Composto por apenas um dístico, o poema causa no leitor a certeza da aliança indestrutível entre a cultura grega e o modo peculiar da poetisa ver e sentir a vida:

> Aqui despi meu vestido de exílio
> E sacudi de meus passos a poeira do desencontro
> (ANDRESEN, 2010, p. 497).

Observa-se, portanto, que por trás do encantamento nutrido pelo patrimônio cultural grego, tão amiúde entoado, existe uma indiscutível mitologia pessoal, mitologia essa que tem como princípio de sustentação um olhar arguto que mapeia e fixa as imagens alcançadas.

2 Olhar arguto e perscrutador

Sophia olha ao seu redor para extrair o invisível do visível, ou mesmo para refundar ou refinar poeticamente o já descoberto. É nesse sentido que seu olhar corporifica um dos elementos fundadores de sua mitologia pessoal. O olhar que a poetisa lança ao patrimônio cultural grego não expressa um simples espelhamento sobre as coisas reais vistas, uma vez que o espelhamento revela apenas o que está à tona. Trata-se de uma visão restabelecedora do passado e depuradora do presente. A sua análise óptica sobre a realidade física grega vai da superfície ao fundo da pedra que compõe a escultura e a arquitetura secular. Ao posar seus olhos sobre o mundo físico grego, a poetisa examina a sua raiz histórica, transmitindo ao leitor um legado de esplendor e de glória.

O poema-prosa "Epidauro", do livro *Geografia* (1967), testemunha essa herança. Nele, o sujeito poético explicita o reconhecimento do quanto a natureza em Epidauro, cidade antiga grega, é exuberante e o quanto a manifestação desse universo é positiva para a conquista da liberdade e da justiça. No país da imanência do real, a revelação de sua claridade é singular, é o que parece assegurar o sujeito poético:

---

[1] Existiram duas Acaias: uma é a região na parte centro-norte do Peloponeso que formou a confederação conhecida como Liga Acaia e foi influente durante os séculos III e II a.C. No século VI a. C, Homero descreveu as proezas dos aqueus na Guerra de Troia nesta mesma Acaia. (*Ilíada*, Canto II, vs. 110-130). Já a outra é uma província do Império Romano. Cf. Machado (2003).

> Eis o país do exterior onde cada coisa é:
> trazida à luz
> trazida à liberdade da luz
> trazida ao espanto da luz
> (ANDRESEN, 2010, p. 501).

Depois de se despir das impurezas do tempo, como faz supor o poema "Acaia", o sujeito poético, extasiado pela abundante natureza, oferta-se liturgicamente a essa Epidauro, plena de claridade:

> Eis-me aqui vestida de sol e de silêncio.
> (ANDRESEN, 2010, p. 501).

O poema é concluído por um vaticínio de liberdade abrigado pela placidez e pela claridade, sugerindo que somente a luz de Epidauro é capaz de libertar aqueles que se sentem prisioneiros das agruras da vida:

> Só poderás ser liberta aqui na manhã d'Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade. (ANDRESEN, 2010, p. 501)

Não somente Epidauro, a cidade grega, é a causadora de seu espanto e êxtase, mas o teatro de mesmo nome, construído na primeira metade do século IV a. C., exerce igualmente rica e intensa força em sua poesia. Além de ser uma fonte histórica, esse teatro exprime a epifania cênica das tragédias gregas que ainda hoje se configuram em modelos trágicos recebidos pelo mundo ocidental. Por conseguinte, Epidauro, o teatro, também significa a nítida consciência da poesia que na autora reverberava. A "Arte poética V", texto lido na Sorbonne em dezembro de 1988 por ocasião do encontro intitulado *Les Belles Étrangères*, ratifica a afirmação:

> Um dia em Epidauro – aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas – coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim. Tempos depois, escrevi estes três versos:[2]

[2] O texto ao qual Sophia se refere em seu discurso chama-se "Epidauro 62" e se encontra na primeira parte do livro *Ilhas* (1989), intitulada "Poemas reencontrados".

A voz sobe os últimos degraus
Oiço a palavra alada e impessoal
Que reconheço por não ser já minha.
(ANDRESEN, 2010, p. 848)

O magnetismo do olhar da autora sobre a arte e a cultura grega realiza uma síntese entre o espaço originário da proto-história grega e o espaço da presença identitária. O tema desenvolvido no poema "No Golfo de Corinto" do livro *Geografia* (1967) legitima essa conexão. Sua empatia pela terra e pelos deuses persuade o leitor de que há um desejo sempiterno realizado, cujos deuses e terra são um todo indivisível, atesta a poetisa,

No golfo de Corinto
A respiração dos deuses é visível:
É um arco um halo uma nuvem
Em redor das montanhas e das ilhas
Como um céu mais intenso e deslumbrado
(ANDRESEN, 2010, p. 498).

A presença das ruínas de um passado milenar se junta ao real concreto para formar uma imagem aureolar sancionadora da beleza daquele sagrado golfo em Corinto. O hino aos deuses e à terra está implícito na canção entoada pelo sujeito poético:

E também o cheiro dos deuses invade as estradas
É um cheiro a resina a mel e a fruta
Onde se desenham grandes corpos lisos e brilhantes
Sem dor sem suor sem pranto
Sem a menor ruga de tempo
(ANDRESEN, 2010, p. 498)

O final do poema gesta o entrelaçamento da terra, dos deuses e dos homens:

E uma luz cor de amora no poente se espalha
É o sangue dos deuses imortal e secreto
Que se une ao nosso sangue e com ele batalha
(ANDRESEN, 2010, p. 498).

Outro exemplo do olhar de imbricação poética entre a geografia grega e seus deuses assenta-se perfeitamente no poema "Sunion" (*Geografia*, 1967).

> Na nudez da luz (cujo exterior é o interior)
> Na nudez do vento (que a si próprio se rodeia)
> Na nudez marinha (duplicada pelo sal)
>
> Uma a uma são ditas as colunas de Sunion
> (ANDRESEN, 2010, p. 499)

Nesse poema, a plasticidade geográfica localiza o templo Sunion erigido ao deus grego do mar, Poseidon, sobre o desfiladeiro no cabo Sunion, extremo oriental da Ática. Sunion, o lugar, açoitado pelos ventos e inundado de sol, é majestosamente representado pelos três primeiros versos. O último verso caracteriza Sunion, o templo, onde se perfilam colunas dóricas de seis metros de altura, infinitamente brancas sob o azul luminoso do céu no mediterrâneo.

A recepção dos aspectos das lendas na poesia sophiana não significa um processo banal de criação. Esse processo criativo requer um conhecimento iniciático histórico-mítico que, como um fio de Ariadne, conduzirá o leitor pelo labirinto que não é aquele construído por Dédalo, mas aquele que a poetisa projetou em sua poética. Já o conhecimento prévio da matriz protomítica pelo leitor, permitir-lhe-á a recuperação da informação lendária sobre Poseidon, o deus do mar, sem a necessidade do poema mencioná-lo.

A marcante singularidade da poesia sophiana em relação à paisagem grega e seus deuses pressupõe também uma excepcional verticalidade de seu olhar sobre real. Os testemunhos de pessoas amigas e parentes legitimam essa invulgar capacidade poética. Algumas dessas declarações são imprescindíveis para a compreensão da hipótese que aqui se pretende provar. Em 2011, por ocasião do Colóquio Internacional sobre Sophia, na Calouste Gulbenkian, Armando da Silva Carvalho, advogado, poeta e amigo da Sophia fez-lhe uma arrebatadora homenagem. Desdobrando-se em uma emocionada "confissão de inveja" sobre o já propalado olhar/sentir de Sophia, declarou:

> Tenho inveja do mar de Sophia, que eu nunca soube ver no meu, que também o tive desde a infância. Tenho inveja da Grécia de Sophia porque nunca vi as pedras de Atenas com os seus olhos.

> Tenho inveja dessa maçã,[3] enorme, vermelha que ela viu em nova no quarto frente ao mar… (COUTINHO, 2011, p. 16).

Em conformidade com as declarações de amigos e poetas sobre o distinto e atento olhar de Sophia, o jornalista Miguel Sousa Tavares, filho da autora, revela que Sophia também era uma viajante *sui generis*, justamente em virtude de seu olhar cheio de perspicácia. Em um artigo escrito pós-morte da autora, Tavares declara que ela lhe ensinou a busca de um crescimento pessoal através de um olhar atento de viajante.

> […] aprendi a viajar com minha mãe, graças a uma simples frase dela, dita no momento exato e no local exato: na Piazza Navona, em Roma, cerca das seis horas da tarde e depois de uma hora de chás, cigarros e contemplação silenciosa da geometria perfeita da praça. Sentindo a minha impaciência – a impaciência de quem estava em Roma pela primeira vez e tudo queria ver, sem detença –, ela disse: 'Miguel, viajar é olhar'. (TAVARES, 2011, p. 127)

A essa maneira íntima de ver as coisas e fundi-las ao ritmo do mundo e ao ritmo de sua alma, o jornalista Francisco Sousa Tavares, marido e primeiro crítico de sua poesia, lança a seu crédito um particular e excepcional caráter ótico-poético. No posfácio da antologia *Mar*: Poesia, Tavares (2001, p. 74) menciona que "Sophia Andresen escreve o seu mundo e o mundo que lhe **entrou pelos olhos extasiados**, tudo fundido naquele ritmo de música e dança, de harmonia clara que é para ela uma exigência e um estilo." (grifo meu).

O universo sensível de sua observação é uma forma já tipificada por familiares, amigos e críticos literários, decerto torna-se mais evidente quando ela própria confere-lhe significância e literariedade poética. Em "As grutas", poema-prosa do *Livro Sexto* (1962), a poetisa expressa o deslumbramento contido nas imagens construídas em momentos de puro encanto visual. Ao pousar seu rosto na superfície da água do mar para ver o que havia em suas profundezas sente-se perfeitamente integrada à natureza e àquele ambiente. O instante real e poético ao mesmo tempo é confidenciado pela autora, "As imagens atravessam os meus olhos e

[3] Cf. "Arte poética III", in *Obra Poética*, 2010, p. 309.

caminham para além de mim. Talvez eu vá ficando igual à almadilha[4] da qual os pescadores dizem ser apenas água." (ANDRESEN, 2010, p. 397)

No mesmo poema, Sophia descreve o medo-pânico que sente naquele átimo em que visualiza a complexidade das profundezas do mar e, por extensão, a heterogeneidade de seu ser: "Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento." (ANDRESEN, 2010, p. 397)

Os seus mapas óticos fundem no leitor o encanto do mistério iniciático da vida. Os cenários plenos de clareza de ideias e beleza transformam-se em palavra pura, criadora de poesia.

3 A inteireza da palavra e as musas

Ao meditar sobre as imagens preexistentes, sejam os modelos gregos eternos e perfeitos e seus mitos de cariz religioso ou ainda o real caótico circundante, Sophia faz ressurgir a palavra como uma forma mágica em sua plenitude e inteireza, perpetuando-a ao sabor do tempo.

A poetisa é artífice de uma linguagem sóbria, despida de excessos de palavras, virtude já percebida pelo crítico Carlos Ceia, quando refere que na poesia sophiana "nenhuma palavra está a mais, cada verso só por si pode ser um poema". (CEIA, 1994, p. 183-187). Essa característica da poesia sophiana mencionada por Carlos Ceia é referendada por outros críticos, a exemplo do que afirma o jornalista António Guerreiro no semanário *Expresso* (1994): "Os seus versos são feitos de palavras justas e verdadeiras – e isto significa que foram expurgados de todas as inflexões retóricas e não há neles espaços para o decorativo."

Os testemunhos de Guerreiro e de Ceia, acima mencionados, adquirem robustez e força quando a sua própria poesia é um legado de respeito para com a palavra. Nesse aspecto, considera-se que a palavra é um dos esteios que suporta a estrutura da mitologia pessoal sophiana.

Note-se, para tanto, que em 1974, há poucos meses decorridos da "Revolução dos Cravos", Sophia escreveu o poema "Com fúria e com

[4] Sophia cria o vocábulo "almadilha", licença poética permitida a todo artista da palavra. Supõe-se que essa expressão pode ter sido composta a partir da linguagem informal dos pescadores e de seu imaginário nauta, apontando para algo dissimulado como uma armadilha do fantástico mundo marinho.

raiva", que foi publicado no livro *O nome das coisas* (1977). Os versos desse canto de denúncia revelam que a palavra tem sido, reiteradas vezes, conspurcada pelos homens e, no caso específico, pelos dirigentes políticos portugueses. Por essa razão, a poetisa insurge-se contra aquele que a mutila, que a macula. A repulsa e o asco apontam para a desonra daquele que age de forma oportunista e ambiciosa com a palavra.

> Com fúria e raiva acuso o demagogo
> E o seu capitalismo das palavras
>
> Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
> Que de longe muito longe um povo a trouxe
> E nela pôs a sua alma confiada
>
> De longe muito longe desde o início
> O homem soube de si pela palavra
> E nomeou a pedra a flor a água
> E tudo emergiu porque ele disse
>
> Com fúria e raiva acuso o demagogo
> Que se promove à sombra da palavra
> E da palavra faz poder e jogo
> E transforma as palavras em moeda
> Como se fez com o trigo e com a terra
> *Junho de 1974*
> (ANDRESEN, 2010, p. 621)

Naquela altura, Sophia pressente que a palavra comprometida por ocasião da Revolução dos Cravos transformou-se em quimera na boca do demagogo. Mesmo sendo um poema datado porque foi escrito dois meses depois daquela revolução, é legítimo afirmar que nele há, além da denúncia sobre a depreciação da palavra, um pedido de respeito pela palavra deliberada ontem, mas também pela palavra articulada hoje e aquela que será motivada sempre. As nítidas referências ao sentimento-pânico que reside no desrespeito à palavra proferida reverberam no poema. Em um mundo desordenado, a palavra acordada e comprometida, ou seja, a palavra pura tem o condão de se tornar um bem inalienável e não a sua negação, parece sugerir o sujeito poético.

A maioria dos poetas, incluindo-se nesse rol Sophia, não descura da reverência à palavra articulada porque entendem que a palavra foi o

elemento sagrado da exemplaridade desde tempos imemoráveis. Os povos ágrafos são o exemplo básico dessa afirmação uma vez que cumpriam terminantemente o *lógos* (palavra, linguagem) acordado. O poder dos ensinamentos ancestrais orais e os preceitos escritos na atualidade são conceitos indissociáveis e intransponíveis na poesia da autora. Por essa razão é que no poema "A palavra", de *O nome das coisas* (1977), a poetisa retoma uma máxima do filósofo pré-socrático Heráclito, para quem o *lógos* é um conjunto harmônico de leis que comanda o universo, e um provérbio dos Malinkés para realçar a necessidade de apreço à palavra. Para demonstrar a inevitabilidade do poder da palavra e de sua valia em qualquer lugar e época, a poetisa une o mundo grego de Heráclito, filósofo do sec. VI a. C., à cultura Malinké, povos originários do oeste africano que foi um dos impérios mais fortes na Idade Média.

> Heraclito de Epheso diz:
>
> "O pior de todos os males seria
> A morte da palavra"
>
> Diz o provérbio do Malinké:
>
> "Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
> Mas não pode
> Enganar-se na sua parte da palavra"
> (ANDRESEN, 2010, p. 632)

A palavra dada, segundo depreende-se desse poema, é portadora de um compromisso ético inabalável selado entre aquele que a profere e aquele que a aceita, como assim a interpreta Montaigne: "A palavra é a metade de quem a pronuncia, metade de quem a escuta". (*Ensaios*, 2001, livro III, Capítulo XIII). Em "A palavra" o sujeito poético expressa o entendimento comum entre os povos antigos no qual reside a crença de que a palavra proferida é flecha lançada, logo não há como apagar o que já foi dito. Sob o ponto de vista da associação histórica e temporal, é notável a significação de inteireza do *lógos* no poema "A palavra". História e tempo parecem ressignificar as possibilidades que a palavra concede ao homem para que nela se concretize sua ética pessoal.

A essência do efeito responsável da palavra também está contida no poema "Trípoli 76". Nele, antevê-se o fio condutor de um labirinto humano onde os caminhantes dos diversos mundos ali se cruzam e se descruzam,

> […]
> Falando muitas e diversas línguas
> Vêm de muitos e diversos ritos
> E cultos e culturas e paragens.
> (ANDRESEN, 2010, p. 653)

Nessa babel linguística e étnica, que o poema remete a Trípoli e a Leptis Magna,[5] é que

> O recitador entoa a palavra modulada
> Rouca de deserto e sol e imensidão
> Entoa a veemência nua da palavra
> Fronteira de puro Deus e puro nada
> (ANDRESEN, 2010, p. 653)

O alcance do poder da palavra na atualidade, seja poética ou prosaica, passa inevitavelmente por uma perspectiva religiosa, uma vez que se torna necessário revestir o *lógos* da atualidade de uma potência sagrada que, de algum modo, já lhe foi conferida pelos povos ancestrais.

Há na proto-história dos nautas gregos uma figura trágica, Medeia, que acumula um conjunto de qualidades essenciais ao seu poder mágico através da palavra motivada. Essa lenda foi reunida por Ovídio no século I a. C. em seu livro *Metamorfoses*, a partir do poema *Argonáutica* de Apolónio de Rodes, séc. III a. C., segundo algumas fontes míticas. Sophia apropria-se do material helenístico desenvolvido por Ovídio e transmuta-o no poema "Medeia", publicado em *Dia do mar* (1947), sem esquecer-se de informar ao leitor que é uma adaptação dos versos do poeta latino. Tanto no texto latino como no texto sophiano, o início do caminho trágico da princesa cólquida é traçado pela necessidade de execução dos poderes mágicos através do imperioso poder da palavra.

Na lenda mítica, essa maga insta seu imaginário consentâneo de acordo com os seus próprios interesses, entretanto a magia só acontece quando a **palavra** exerce o poder hierático de fletir as árvores e esfrangalhar os homens com sua ressonância. A palavra tornada magia realiza a ligação entre a invocação da maga e os deuses e, em consequência disso, a palavra funciona como um atributo de persuasão

[5] Referência implícita às rotas comerciais na antiguidade greco-romana que interligavam diversos povos ao longo do tempo da Europa à Ásia.

indispensável a Medeia. Em um implícito jogo de cumplicidade com o leitor, Sophia demonstra que os efeitos mágicos exercidos por Medeia somente são possíveis através do poder encantatório da palavra, uma vez que a apropriação que Sophia faz do poema *Metamorfoses* ocorre no momento exato em que a feiticeira toma posse do dom que lhe é facultado pelos deuses, a palavra.

> Três vezes roda, três vezes inunda
> Na água da fonte os seus cabelos leves,
> Três vezes grita, três vezes se curva
> E diz: 'Noite fiel aos meus segredos,
> Lua e astros que após o dia claro
> Iluminais a sombra silenciosa,
> Tripla Hecate que sempre me socorres
> Guiando atenta o fio dos meus gestos,
> Deuses dos bosques, deuses infernais
> Que em mim penetre a vossa força, pois
> Ajudada por vós posso fazer
> Que os rios entre as margens espantadas
> Voltem correndo até às suas fontes.
> Posso espalhar a calma sobre os mares
> Ou enchê-los de espuma e fundas ondas,
> Posso chamar a mim os ventos, posso
> Largá-los cavalgando nos espaços.
> As palavras que digo e cada gesto
> Que em redor de seu som no ar disponho
> Torcem longíquas árvores e os homens
> Despedaçam-se e morrem no seu eco.
> Posso encher de tormento os animais,
> Fazer que a terra cante, que as montanhas
> Tremam e que floresçam os penedos.'
> (ANDRESEN, 2010, p. 133)[6]

Reitera-se que, embora o poema registre todo o ritual utilizado pela feiticeira na realização do hermetismo pretendido, a conclusão

[6] Cf. a edição francesa da "Les Belles Lettres", 1985, Tomo II, livro VII, p. 35-36, vs. 190-207.

do arrebatamento mágico somente é conseguida quando a palavra transforma-se em elemento vital do processo cabalístico de Medeia. Sophia trata a palavra em aspectos e objetivos distintos dos utilizados por Medeia uma vez que sua aspiração tem como meta a supremacia veneranda da palavra entre os homens. Retoma a tragédia Ática apenas para demonstrar que a palavra também é magia, pois retém em si um poder infalível em todas as instâncias da vida humana, pois é dicção, é canto e, sobretudo, é poder.

Os poetas que recorrem às musas, filhas diletas de Mnemósine, ilustre deusa da memória inscrita no Panteão grego, fazem-no com o propósito de compor um belo canto. A princípio, a relação dos poetas com Mnemósine representa o momento em que o imaginário do homem solidifica as circunstâncias coletivas sociais em relação ao sentimento do tempo e seu enigma. A seguir, as musas, suas filhas, são o princípio e a condição de inspiração do canto poético àqueles que apelam aos seus poderes. Diante dessas prerrogativas divinas, os poetas apropriam-se, sem reservas doutrinárias, da preciosa carga poética guardada por Mnemósine e concedida pelas musas para compor suas galerias de poemas sobre os sentimentos humanos, sejam eles belos ou aviltantes. Percebedores dos divinos artifícios das musas, os poetas invocam-nas, como o fez Hesíodo: "Comecemos por cantar as Musas Helicónidas." (HESÍODO, 2005, p. 39); Homero: "Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas – pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, […]" (HOMERO, 2005 Canto II, vs. 484-5).

Sophia, tal qual um demiurgo, investe-se do poder da palavra e evoca as divindades do divino Monte Hélicon como o faziam os aedos na Antiguidade e como o fazem ainda hoje os poetas modernos. Sobre a influência que as musas exercem em sua criação, há dois poemas significativos sobre pedidos de inspiração divina em dois livros distintos da poetisa. Um, é "Musa" do *Livro sexto* (1962) e o outro, também "Musa" do livro *Dual* (1972). No *Livro sexto* (1962), Sophia invoca diretamente as musas. A solicitação inflamada é um clamor de inadiável inspiração que remete às circunstâncias do tempo, pois é necessário que a força criadora dessas divindades concretize-se antes que Mnemósine perca-se nas trevas da história, arrastando consigo a memória.

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
[…]

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

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, 2010, p. 390)

Já o "Musa" do livro *Dual* (1972) é um poema de escuta pelo poder da palavra, dom que a poetisa espera ser revelado através da temporalidade e da história, dando conta dos fenômenos humanos e dos atos que inauguram o mundo. Uma vez já feito o pedido, doravante a poetisa se põe à espera de que as musas lhe concedam o belo canto.

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, 2010, p. 571)

Tanto "Musa" do *Livro sexto* quanto "Musa" de *Dual* caracterizam-se por reivindicações modelares do poder encantatório das filhas de Mnemósine, no entanto, no primeiro há um brado de urgência, já no segundo há uma espera, porém ambos fortalecem um dos pilares de sustentação da mitologia pessoal sophiana: a religiosidade da palavra poética. Além de trazerem consigo uma memória pluralista para com a contemporaneidade, a invocação às musas por Sophia recupera um sentido já sedimentado na psique da cultura ocidental no que diz respeito às criações e recriações poéticas.

4 Poesia

Muitos poetas registram em suas criações uma espécie de simbiose com o passado grego através do beneplácito de Mnemósine e suas filhas, por esse motivo, torna-se lugar comum afirmar-se que os poetas são conduzidos por essas divindades. Na poesia sophiana essa influência é visível além de ser por ela amplamente confirmada. Em "Arte poética IV", Sophia admite que sua forma de construção poética é semelhante a de Fernando Pessoa, pois, segundo a poetisa, ambos conceberam sob a regência de um "poeta possesso", ou seja, aquele que se vale das musas em sua criação:

> 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 eu escuto e noto. […] Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o "poema todo" e não apenas um fragmento. Para ouvir o "poema todo" é necessário que a atenção não se quebre ou atenue e que eu não intervenha. […] Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse "como, onde e quem" os antigos chamavam Musa.

> […] Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever. (ANDRESEN, 2010, p. 844-847)

Se a influência divina sobre a criação poética sophiana é um dado insofismável, ela, por sua vez, também é um "poeta artífice", aquele que trabalha arduamente para desentranhar do material recebido pela ação daquelas divindades a beleza e a crueldade que o mundo encerra. Amparando-se nessa hipótese, entende-se que a recriação de poemas através dos textos clássicos, sobretudo da poesia trágica, mesmo que seja por inspiração divina, é seguramente o trabalho de um "poeta artífice" em virtude de o novo poema ser criado a partir daquele que lhe serviu de exemplo. Pela via do mito, a poetisa apropria-se dos textos clássicos e os retrabalha, dando-lhe cores e feições modernas. Sob esse aspecto, pode-se afirmar que ela é uma participante inconteste do banquete trágico oferecido por Eurípides, *"*o descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas", como a ele se reporta, Jaeger, (JAEGER, 1995, p. 408).

Na tragédia *Ifigénia em Áulide*, o tragediógrafo trata o drama da princesa grega em diversos aspectos da vida cotidiana mítica. Através da função religiosa desvela a exigência de uma deusa irritada, Ártemis, que decreta o sacrifício da filha do *anax,* Agamêmnom, como prêmio pelo insulto a ela dirigido; aborda questões políticas como a crueza operada durante a cruzada pan-helênica – guerra de Troia – e exibe com requinte a tirania que atinge as mulheres gregas dentro daquele espaço. O texto euripidiano evidencia que no contexto do mundo antigo não cabia a nenhuma mulher uma morte gloriosa, como o destino reservara aos guerreiros, mesmo que ela fosse filha de um poderoso rei.

Na peça trágica, depois de descoberta a trama urdida por seu pai, Ifigênia toma consciência de que seus pedidos de clemência não causam comiseração nem à deusa nem ao seu genitor, portanto afasta-se de sentimentos execráveis de piedade e vai além de uma simples resignação. Sente que sua vida é demasiadamente pequena diante do esplendor da Grécia. A partir daí, nasce-lhe um orgulho exaltado motivado pela certeza do grande serviço que prestará ao seu país. Lúcida, Ifigênia rejeita o motivo medíocre da guerra por causa de uma mulher infiel – a bela Helena – e se junta ao motivo político, a grande cruzada pan-helênica. Seu sacrifício tornará possível a vitória dos gregos em Troia e, por

conseguinte, enaltecerá o seu heroísmo, contradizendo o *status quo* de então. O diálogo desenvolvido entre Ifigênia, Clitemnestra, sua mãe, e o coro contempla tal decisão:

> Ifigênia:
> Não quero que vertas lágrimas.
> e vós entoai um péan, ó jovens raparigas,
> […]
> Conduzi-me que eu sou
> a destruição de Ílion e dos Frígios.
> […]
> … criaste-me para ser a luz da Hélade,
> e não me recuso a morrer.
> […]
> Oh! Oh!
> Dia, senhor da luz,
> e de Zeus esplendor, é outra
> a vida e destino que irei viver.
> Recebe o meu adeus, amada luz do dia!
> (EURÍPIDES, 2008, p. 105-106)

A memória trágica, reminiscência submersa na proto-história e aflorada tanto pela épica homérica quanto pela tragédia de Eurípides, é retrabalhada pela moderna poesia sophiana. O poema "Ifigénia em Áulis", do livro *Coral* (1950), é uma reconstrução concebida a partir da alteração do curso dos acontecimentos operada por Eurípides em sua peça. Sophia apreende dos versos da tragédia aquilo que é vital, o registro perpétuo de uma ação que glorifica pátria e mulher. Ifigênia enfrentará deliberadamente a morte. Sua decisão repentina inverte os polos da vitória.

> Ifigénia levada em sacrifício,
> Entre os agudos gritos dos que a choram,
> Serenamente caminha com a luz,
> E o seu rosto voltado para o vento,
> Como vitória à proa de um navio,
> Intacto destrói todo o desastre.
> (ANDRESEN, 2010, p. 218)

O poema enaltece a crença nas lendas da casa micênica configuradas nessa personagem que crê na glória límpida e imortal. No cerne do conflito, enquanto seu pai prioriza *kléos* (a glória), e o mérito pela *hybris*, (a fúria guerreira), desprezando a *philia* (os afetos domésticos), ela decide-se pelos seus e pela pátria, em nome da *philia*. No entanto, o ser de *philia* transforma-se em um ser de *kléos.* Determinada, passa a ser orientada por uma *rhesis* (rotação) que lhe permite ofertar-se ao sacrifício voluntariamente em favor de sua glória e da sua casa real. Por esse motivo, segue altiva, "Entre os agudos dos que a choram", cujo pranto é representado pelo coro de anciãos e pela soldadesca aquartelada. "Serenamente caminha com a luz", brilho que é a própria essência de concepção do mundo grego. Esta jovem, que acaba de amadurecer pela dor, evoca o sentido ancestral do risco máximo de vida em nome de uma admiração coletiva eterna. A entrega frontal e majestosa, com o "seu rosto voltado para o vento", simboliza Éolo, o deus dos ventos, prêmio esperado pelos guerreiros. Doravante, ela é o próprio vento necessário aos gregos sitiados no Golfo de Áulide, simbolizando igualmente uma poderosa confirmação de sua honra e de sua glória. *É também* a alegoria da "Vitória de Samotrácia", personificação do triunfo. Perfila-se "como vitória à proa de um navio" e "… destrói todo o desastre" que até então parecia ser o destino do exército grego acantonado em Áulide. Embora Ifigênia seja a fatia de conquista da deusa, no entanto ela torna-se, sobretudo, a protagonista do seu destino.

Pelo olhar e pela palavra poética ética e justa é que se estabelece a mitologia pessoal de Sophia. Sob o manto dessa poética particularizada, Sophia assume a modéstia dos gênios e fala sobre a grandeza de um passado mítico-religioso para compreender o presente, pois como afirma, "Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo." (ANDRESEN, 2010, p. 841). O seu olhar saúda na terra grega suas ruínas arquitetônicas e sua inigualável natureza. No *Museion* (morada das musas), vai buscar a inspiração para desentranhar as sutilezas de seu majestoso cantar. O desfile das personagens míticas sustenta-se pela palavra poética transformadora, o que torna o leitor um ser de cultura universal e ecumênica ao prantear o destino inexorável de uma jovem entregue por seu pai para imolação a uma deusa abespinhada por ter tido seu poder divino desdenhado por um mortal. Olhar e palavra, cerne da mitologia pessoal de Sophia, revolvem os húmus dos sentimentos soterrados sob a arqueológica ânsia humana de restaurar um paraíso perdido.

Referências

ANDRESEN, S. M. B. *Geografia*. Lisboa: Edições Ática, 1967.

ANDRESEN, S. M. B. *Obra poética.* Lisboa: Caminho, 2010.

ANDRESEN, S. M. B. *Sophia de Mello Breyner Andresen & Jorge de Sena*. Correspondência 1959–1997. Lisboa: Guerra e Paz, 2006.

CEIA, C. "Monólogo crítico" – Nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 132/133, p. 183-187, 1994.

COUTINHO, Isabel. Sophia foi recordada por poetas e amigos no final do Colóquio Internacional em sua honra. *Público*, Lisboa, 29. jan. 2011, p. 16.

EURÍPIDES. *Ifigénia em Áulide*. Coimbra: Festea - Temas Clássicos, 2008.

GUERREIRO, António. Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Expresso*, Lisboa, 15 jul. 1990, p. 54-57.

HOMERO. *Ilíada*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005

HESÍODO. *Teogonia Trabalhos e Dias.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

JAEGER, W. *Paidéia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MACHADO. J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 8. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MONTAIGNE, Michel. *Os Ensaios.* Da Experiência. São Paulo: Martins Editora, 2001. (Livro 3)

OVÍDIO. *Les métamorphoses*. 7. ed. Traduit par Georges Lafayet. Paris: Société D'Édition Les Belles Lettres, 1985. Tomo II, livro VII, p. 35-36, vs. 190-207.

TAVARES, F.S. *Posfácio.* In: TAVARES, Maria Andresen Sousa (Org.). *Mar*: Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Lisboa: Caminho, 2001. p. 167-175

TAVARES, M. S. Roma, Piazza Navona. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 127-129, 2011.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 63-79, 2018

A cidade moderna contada por Sophia de Mello Breyner Andresen

The modern city told by Sophia de Mello Breyner Andresen

Carlos Roberto dos Santos Menezes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
carlosroberto_sm@hotmail.com

Resumo: A partir das considerações de Eduardo do Prado Coelho em "Sophia, a lírica e a lógica" (1980); Sofia de Sousa Silva, "Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen"; Helena Carvalhão Buescu, *Cristalizações: fronteiras da modernidade* (2005), entre outros, o presente texto busca compreender como a imagem da cidade contemporânea é representada na escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen como forma de intervenção crítica sobre uma realidade hostil, cruel e indiferente. Partindo da leitura do conto "O homem", extraído do livro *Contos exemplares*, pretendemos averiguar de que modo a sociabilidade sofre degeneração no espaço urbano e quais são os meios de resgatar a humanidade aparentemente perdida pelas paredes da cidade.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; cidade; O homem; *Contos exemplares*; injustiça.

Abstract: From the considerations of Eduardo do Prado Coelho in "Sophia, a lírica e a lógica" (1980); Sofia de Sousa Silva, "Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen"; Helena Carvalhão Buescu, *Cristalizações: fronteiras da modernidade* (2005), among others, this text seeks to understand how the image of the contemporary city is represented in the writing of Sophia de Mello Breyner Andresen as a form of critical intervention over a hostile, cruel and indifferent reality. Starting from the reading of the short story "O homem", extracted from

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.63-79

the book *Contos exemplares*, we intend to find out how sociability suffers degeneration in urban space and what are the means of rescuing the humanity apparently lost by the walls of the city.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; city; O homem; *Contos exemplares*; injustice.

Data de submissão: 8 de agosto de 2018

Data de aprovação: 8 de janeiro de 2019

Dentre as paisagens que permeiam o imaginário de Sophia de Mello Breyner Andresen, a cidade passa a ser um tema cada vez mais presente na sua escrita. Esta imagem, para aqueles que conhecem a obra da autora em questão, lhe é deveras cara, afinal como aponta Sofia de Sousa Silva (2008, [s.p.]), "a cidade se torna um ponto ambíguo e problemático na obra de Sophia [...] e na maior parte das vezes em que isso acontece, é em tom negativo". Nas vezes em que a obra da autora se deteve no espaço citadino, este é tomado por traços negativos que imperam na linguagem que procura reconstruir, por meio das palavras, as implicações que a cidade inocula no sujeito. Entretanto, como bem observou Eduardo Prado Coelho no ensaio "Sophia, a lírica e a lógica", há apenas um exemplo que escapa do lugar ambíguo e problemático e de onde o traço negativo se esvai: Brasília, como exemplo de cidade tipicamente moderna possui uma configuração própria no universo poético da autora.

Brasília torna-se um espaço singular na obra de Sophia, pois para além de uma cidade que designa o caos, a sujeira, um espaço ruidoso ou o local da desigualdade, ela, por sua idealização, surge como o lugar de um tempo que combate o caos da história por ter sido "desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras",[1] um projeto estético criado a partir da "lógica e lírica" cuja harmonia relembra a polis Grega. Em outras palavras, para a autora, Brasília vem a ser a cidade planejada arquitetonicamente: "é uma cidade que não resulta de um trabalho

[1] Versos do poema "Brasília", in: Andresen (2015, p. 566).

do tempo, involuntário e obstinado, inconsciente e tumultuoso. Pelo contrário, Brasília é uma afirmação da vontade do homem contra as contingências da história, é uma vitória do número sobre o barroco". (COELHO, 1980, p. 25).

Na contramão do que a cidade de Brasília representa para Sophia, voltemos nossos olhos para um poema cuja cidade designa exatamente o lugar ambíguo e essencialmente negativo, leiamos:

CIDADE

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.

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

"Cidade", poema extraído do livro *Poesia* (1944), exemplifica a forma como o discurso andresiano constrói, por meio da linguagem poética, a imagem da cidade moderna. O espaço urbano vai sendo tecido por uma dicção que remonta à memória de uma cidade industrial, cujo movimento incessante dos seus transeuntes lhe congrega a ideia de "rumor" e de um "vaivém sem paz". O espaço é um organismo vivo que se mantém em constante movimento, mas um movimentar-se que retira a paz, impede o silêncio e rouba do sujeito a harmonia, já que instaura um caos capaz de transformar a vida em algo "gasto", "hostil" e "sujo". O sujeito que diz esta cidade é um ser consumido pela melancolia, pois, ao olhar para o espaço citadino, consegue compreender a precariedade da sua alma que reside aprisionada entre muros e paredes capazes de impedirem o alcance da visão em direção ao esplendor natural do mar e as fases da lua, como possibilidades de evasão desse estado de corrosão que se instaura dentro do próprio sujeito.

O espaço descrito no poema é retratado de maneira violenta, mas uma violência quase velada devido à economia da linguagem poética que, por meio de imagens negativas, demonstra o estado de angústia do sujeito poético impossibilitado de atingir os seus anseios anímicos. A cidade configura-se como o *locus horrendus* capaz de usurpar a vida, sugá-la e emparedá-la de modo que a natureza esteja para fora da sua geografia citadina. O mar, a praia, as planícies, as fases da lua e as florestas, caracterizam o *locus amoenus* que é posto de lado para em lugar prevalecer a hostilidade, a desigualdade, a sujeira e as sombras.

A cidade mostra-se como um espaço em tensão, capaz de exercer uma atração "magnética" no sujeito, além de ser composto por "vozes", "ruídos", "sombras", "luzes",[2] "paredes", "muros", que designam a degradação por meio da "sujeira", da "hostilidade":

CIDADE

As ameaças quase visíveis surgem
Nascem
Do exausto horizonte mortas luas
E estrangulada sou por grandes polvos
Na tristeza das ruas (ANDRESEN, 2015, p. 474).

O sujeito sente-se estrangulado numa cidade tentacular que se mostra revestida de ameaças cujo nascimento se dá desde o horizonte. O espaço urbano, portanto, é aquele que congrega em si a crueldade e a violência, oprime quem nele reside e transita, demonstra desconcerto com a natureza e provoca a ruína e a melancolia.

A cidade não é um espaço exclusivo da poesia de Sophia, a sua prosa dedica algumas linhas a este lugar tenso e ambíguo na sua ótica, como é o caso do conto "O homem", extraído do livro *Contos exemplares* (1962).[3] Esta narrativa consiste num relato de uma narradora-personagem que está a caminhar pelo passeio com o intuito de encontrar alguém, porém, no meio da multidão surge a figura de um homem carregando uma criança no colo cuja beleza chama a sua atenção. A partir deste encontro,

[2] Há em vários poemas de Sophia a presença de cidades luminosas, mas esta luz que emana não necessariamente é positiva, pois como vimos no poema "Cidade" não é possível ver a lua, exatamente pelo fato de que a iluminação elétrica do espaço urbano impede a contemplação da iluminação natural da lua e das estrelas.

[3] Primeira edição do livro *Contos exemplares.*

observamos a desarticulação da ordem citadina e as suas implicações na personagem.

O espaço nos é apresentado quase como um poema, pois a sua descrição vai sendo composta através de imagens sintaticamente concisas, vejamos:

> Era uma tarde do fim de Novembro, Já sem nenhum Outono.
> A cidade erguia as suas paredes de pedras escuras. O céu estava alto, desolado, cor de frio. Os homens caminhavam empurrando-se uns aos outros nos passeios. Os carros passavam depressa. (ANDRESEN, 1970, p. 153).

O conto abre-se com um registro temporal preciso – "era uma tarde de fim de Novembro" – entretanto, este mesmo registro temporal instaura na narrativa o lugar da transitividade entre as estações do ano que é anunciada pelo fim do Outono e o início do Inverno. A temporalidade demarcada anuncia uma mudança cujo movimento narrativo irá desenvolver-se ao longo de suas linhas. Mas primeiro, vejamos como a cidade vai sendo descrita.

Parece que a voz narrativa ecoa os versos de Sophia ao materializar a figura da cidade no espaço textual. Elementos explorados pela poesia são agora invocados pela prosa, de modo que "as paredes de pedra escura" funcionam como uma forma de encarceramento, tal qual o movimento contínuo da multidão que designa a vivacidade do espaço urbano. No entanto, na narrativa esse espaço demarca de forma acentuada a agressão sugerida pelo movimento caótico da multidão durante todo o texto e a indiferença com relação ao outro. A apatia, por sua vez, ultrapassa o limite do imanente e atinge o transcendente ao ponto que o "céu" – "desolado" e "frio" – implica uma problemática visão do sagrado que se revelará indiferente ao sofrimento humano:

> Era aquela a posição da cabeça, era aquele o olhar, era aquele o sofrimento, era aquele o abandono, aquela a solidão.
>
> Para além da dureza e das traições dos homens, para além da agonia da carne, começa a prova do último suplício: o silêncio de Deus.
>
> *E os céus parecem desertos e vazios sobre as cidades escuras* (ANDRESEN, 1970, p. 159 – grifos nossos).

A economia linguística também nos remonta à construção poética, na medida em que a descrição do espaço vai sendo tecida na malha textual por meio de imagens de cunho metafórico e metonímico. Esse discurso designa em poucas linhas a precisão de uma cidade moderna, cujo furor reside no movimento contínuo que aqueles que transitam pelo passeio exercem, tal qual o movimento mecânico dos carros que passavam depressa. Em termos de espelhamento, entre a multidão e a máquina não há distinção.

A caracterização da cidade ocorre por metonímia a partir daquilo que a mantém como um organismo vivo, em outras palavras, o espaço citadino do conto corresponde a uma cidade moderna cuja engrenagem encontra-se na movimentação da população que, ao movimentar-se pelas ruas num único movimento uniforme, cria o estatuto de multidão. Desta forma, a cidade distanciada do céu é aquela que possui movimento próprio e constante – onde a "multidão não parava de passar" –, tendo a capacidade de arrastar a narradora-personagem que permanece parada observando o homem com a criança no colo. Esse espaço, caracterizado pelo "empurra", "separa", marca o movimento da multidão equivalente, metaforicamente, a uma "onda de gente" – massa homogênea impossível de diferenciação, composta metonimicamente por "ombros" e "cabeças" (ANDRESEN, 1970, p. 158) – fragmentos de corpos ou homens partidos.

A precisão da linguagem que se ocupa do espaço urbano não só traz de volta a memória das cidades que outrora são evocadas nos poemas, como é revisitada pela mesma sensação de hostilidade, abandono, sujeira, na medida em que ela é composta por muros, paredes, é uma "cidade escura" cuja multidão lhe permite um movimento próprio, mas que estilhaça a identidade e singularidade do sujeito. No passeio, a cidade "empurra" o sujeito e o tempo, e esse não poderia ser outro a não ser o mesmo tempo do "relógio [que] bateu horas" (ANDRESEN, 1970, p. 157), o mesmo tempo que dita a ordem do capital numa cidade moderna.

Neste cenário pintado com tinta negra, surgem três personagens: a narradora-personagem que está no passeio indo ao encontro de alguém, a criança e o homem. Em termos de descrição, pouco sabemos a respeito da protagonista, contudo, a criança e o homem possuem descrições físicas bem precisas. A princípio, destaca-se a beleza aliada à inocência, inerente à criança:

> Havia muita gente na rua naquele dia. Eu caminhava no passeio, depressa. A certa altura encontrei-me atrás de um homem muito pobremente vestido que levava ao colo uma criança loira, uma daquelas crianças cuja beleza quase não se pode descrever. É a beleza de uma madrugada de Verão, a beleza de uma rosa, a beleza do orvalho, unidas à incrível beleza de uma inocência humana (ANDRESEN, 1970, p. 153-154).

O homem, por sua vez, é descrito da seguinte maneira:

> Era um homem extraordinariamente belo, que devia ter trinta anos e em cujo rosto estavam inscritos a miséria, o abandono, a solidão. O seu fato, que tendo perdido a cor tinha ficado verde, deixava adivinhar um corpo comido pela fome. O cabelo era castanho-claro, apartado ao meio, ligeiramente comprido. A barba por cortar há muitos dias crescia em ponta. Estreitamente esculpida pela pobreza, a cara mostrava o belo desenho dos ossos. Mas mais belos do que tudo eram os olhos, os olhos claros, luminosos de solidão e de doçura. No próprio instante em que eu o vi, o homem levantou a cabeça para o céu (ANDRESEN, 1970, p. 154-155).

Em consonância com os atributos físicos da personagem, somos expostos ao estado emocional de devastação em que esta se encontra, a partir de elementos como "beleza", "miséria", "abandono" e "solidão", que destacam a sua exclusão de uma sociedade que se deseja justa e equânime.

Helena Carvalhão Buescu, no ensaio "Sophia no país das maravilhas" (2005), chama a atenção para a temática do "olhar e ser olhado", inerente à questão da modernidade em Baudelaire, interpretada por Benjamin. Segundo as palavras do filósofo citadas por Buescu: "quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos" (BENJAMIN *apud* BUESCU, 2005, p. 58). Esse "jogo fundador da existência" está presente em "O Homem" de forma irretocável. A imagem do sujeito sofredor ultrapassa os olhos desatentos daqueles que formam a multidão e se fixa na retina da narradora-personagem, transformando-a naquela que vê e que repara na existência do sujeito sofredor. É por meio do olhar que a narradora passa a ver e a escutar o mundo e a compreender todas as suas injustiças.

Ao observar e relatar a sua experiência, a personagem instaura uma forma de "estar atenta ao mundo como forma de estar atento a si. Escutar o mundo para poder falar" (BUESCU, 2005, p. 57), funcionando

como "catalisadora da existência e da experiência existencial" (BUESCU, 2005, p. 59). A própria Sophia se debruça sobre a questão do olhar e diz: "aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor" (ANDRESEN, 2015, p. 893).

Observa-se que a própria narradora não é sequer vista pelo homem, mas aos poucos vai sendo percebida pela multidão: "as pessoas que não viam o homem começavam a ver-me a mim. Era impossível continuar assim parada" (ANDRESEN, 1970, p. 157) – o movimento contrário realizado pela personagem implica numa ação ambígua na qual não só observa o homem e a multidão como também é percebida pela massa uniforme. Contudo, é somente através do olhar que busca romper o silêncio na tentativa de verbalizar aquilo que lhe fixa aos olhos que obtemos uma consciência atenta capaz de captar a existência física e emocional do sujeito e traduz o seu encontro com o mundo.

A composição das personagens é o resultado de um laborioso trabalho de linguagem que, na sua economia, proporciona uma construção, cujo sentido vai sendo espalhado pelo texto como pistas a serem detectadas. A criança carregada pelo homem e o próprio chamam a atenção da narradora-personagem, desviando o seu olhar mecânico e desarticulando o seu movimento com o da multidão. Ambos vêm a ser dotados de "uma beleza quase não se pode descrever"; essa descrição que caminha para o sublime é impossível de ser verbalizada, resultando na necessidade de uma outra linguagem capaz de poder dizer aquilo que o olhar da narradora capta não só ao ficar "um momento preso na cara da criança", como também ao fixar o olhar do homem que se eleva para o céu. A busca de uma dicção possível resulta, inclusive, na construção alegórica: ao tentar descrever a figura da personagem como "uma criança loira" e com a "incrível beleza duma inocência humana", a narradora-personagem acaba por aproximá-la da imagem de um anjo, e, ao detectar a direção do olhar do homem miserável para o "céu", insinua a tentativa vã do sujeito de apelar a um ser transcendente, localizado nas alturas – um possível contato com o sagrado que se revelará inoperante na forma de um silêncio ou omissão. O que a personagem-narradora, atenta ao real, vê é o imanente, a realidade factual que a cerca, com toda a sua concretude. Dessa forma, Sophia, através da narradora, "doa a sua voz para ressaltar a "veemência das coisas" (BUESCU, 2005, p. 60), confere

visibilidade a um acontecimento que não é notado cotidianamente – um homem à deriva nas ruas da cidade imerso em sua solidão e abandono.

A criança, ao contrário do que se pode esperar da presença de um anjo como aquele que traz uma mensagem divina, possui na narrativa a função de desautomatização do movimento da cidade, pois é por meio da sua presença no centro da multidão que o olhar da protagonista se dispersa e centra-se na figura da criança para chegar à figura do homem. É, portanto, a partir da sua imagem que se estabelece o elo entre a narradora-personagem e o homem que caminha lentamente pelo passeio, além de ser, também um contraponto com a figura da criança, que estabelece uma aproximação de um ser angelical capaz de desencadear a transformação do invisível em visível, da harmonia, da beleza, do sublime e da inocência humana que o espaço da cidade ainda não transformou em indiferença.

O homem, por sua vez, é o visível que se torna invisível na massa homogênea que é a multidão citadina, cujo olhar humano acostumado com a ruína, a dor e o sofrimento não mais se sensibiliza com a dor do outro. Entretanto, é através da narradora-personagem que essa figura emerge da imensidão do "mar de concreto"[4]: "ninguém o via caminhando lentamente, tão lentamente, com a cabeça erguida e com a criança nos braços rente ao muro de pedra fria" (ANDRESEN, 1970, p. 156-157). Esse corpo ignorado é descrito por meio de metonímia que não só fala de si mas, também, fala do ser humano. O homem é aquele que, para além da sua singularidade por ser "extraordinariamente belo" (ANDRESEN, 1970, p. 154), possui em seu rosto a inscrição da miséria, do abandono e da solidão. A enumeração capaz de caracterizar a personagem torna-se a descrição da ação humana no mundo, o sujeito da cidade não mais é capaz da comunhão, do afeto, pois o espaço urbano o hostiliza, o faz ter uma vida gasta, miserável, suja, cuja própria miséria impede a compaixão.

---

[4] Há no conto uma comparação bastante curiosa em que a narradora personagem aproxima o movimento da cidade feito pela multidão com a imensidão do mar. Diferente da conotação que a imagem marítima possui na poesia de Sophia, como algo libertador, natural, harmônico – como é o caso do poema "Cidade" lido anteriormente, no conto em questão esse paralelismo enfatiza a dimensão da quantidade de cidadãos no passo e a força do movimento: "Então, como *o nadador que é apanhado numa corrente* desiste de lutar e se deixa ir com *a água*, assim eu deixei de me opor ao *movimento da cidade* e me deixei levar pela *onda de gente* para longe do homem." (ANDRESEN, 1970, p. 157 – grifos nossos).

A descrição física do homem pela narradora-personagem vai sendo construída numa forma bastante curiosa, pois através de paradoxos, que ao invés de se excluir passam a se complementar, ocorre o desvelamento de uma violência[5] exercida pelo espaço citadino onde o corpo do sujeito torna-se a representação das marcas da crueldade. Embora a personagem seja composta de modo que o leitor sinta-se empático com a sua figura, para além dos traços positivos e do tom aparentemente brando da narrativa, partes da descrição da personagem apontam para uma crueldade velada e para a violência humana, pois "a sua cara escorria sofrimento. A sua expressão era simultaneamente resignação, espanto e pergunta" (ANDRESEN, 1970, p. 155). A aparente simplicidade da linguagem adotada pela voz narrativa passa a filtrar a violência revelando-a quase que indiretamente por meio da descrição do homem. A crueldade, portanto, mostra-se de forma ontológica na figura do sujeito que se encontra para fora do movimento da multidão,[6] já que o ato de sofrer está tanto ligado à existência quanto à miséria do corpo humano.

O discurso narrativo faz com que tanto a violência do espaço citadino, quanto a crueldade humana sejam um modo de estar em linguagem, na medida que estes traços não constituem necessariamente o tema do relato, sendo assim "a crueldade não está em mimetizar uma realidade cruel e sua violência, mas na capacidade da linguagem de não essencializá-la" (GOMES, 2004, p.145).

A simplicidade da forma do relato proporcionou a construção de cenas que denotam a violência do espaço e a crueldade dos homens sem necessariamente serem representados atos de barbárie. A morte que atinge o corpo do homem, inclusive, é relatada num viés que o sangue verdadeiro não é suficiente para demonstrar o horror, mas, sim, a indiferença dos homens que supera a fragilidade do corpo que padece de solidariedade e piedade. As pessoas que passam e que sequer percebem a existência dele

---

[5] A violência presente no espaço urbano é caracterizada através dos gestos da multidão, basta-nos lembrar que a narradora-personagem, por mais de uma vez, é "empurrada pela multidão", cuja força dos "ombros mais fortes do que [os da personagem a] empurravam" (ANDRESEN, 1970, p. 160).

[6] Embora o sujeito esteja inserido no mesmo espaço físico que a multidão que ocupa o espaço urbano, ele é o único que caminha devagar e consegue desviar o olhar elevando-o para o céu em busca de resposta para o seu sofrimento, de modo a transgredir a norma do gestos da massa, o que acaba por retirá-lo do espaço da norma.

e a sua devastação interior suspendem o movimento para admirarem-se com o teatro da morte.

> Então a multidão parou e formou um círculo à volta do homem. Ombros mais fortes do que os meus empurram-me para trás. Eu estava do lado de fora do círculo. Tentei atravessá-lo, mas não consegui. As pessoas apertadas umas contra as outras eram como um único corpo fechado. À minha frente estavam homens mais altos do que eu que me impediam de ver. Quis espreitar, pedi licença, tentei empurrar, mas ninguém me deixou passar. Ouvi lamentações, ordens, apitos. Depois veio uma ambulância. Quando o círculo se abriu, o homem e a criança tinham desaparecido.
> A multidão dispersou-se e eu fiquei no meio do passeio, caminhando para a frente, levada pelo movimento da cidade (ANDRESEN, 1970, p. 160-161).

O conto traz para dentro da narrativa o real que é conhecido e reconhecível pelo leitor. Isto ocorre, seja através das descrições e caracterizações das personagens, especificamente na apreensão dos gestos da criança e do homem, seja pela construção do espaço urbano por meio da linguagem. O movimento ininterrupto que caracteriza a multidão torna-se um índice de reconhecimento do interlocutor de que este espaço diz respeito, por exemplo, ao centro de uma cidade – como bem nos lembra a narradora: "A multidão não parava de passar. Era o centro do centro da cidade" (ANDRESEN, 1970, p. 156) –, sendo assim, há uma identificação estabelecida no conto entre o mundo ficcional e a realidade extratextual.

O olhar da narradora, ao mediatizar, no tecido narrativo, o sensível e o inteligível, ao inscrever a errância do sujeito e sua desolação, reflete a sua memória cultural. Há uma inegável analogia entre o sofrimento de Jesus Cristo e o do homem, em relação ao abandono de uma figura transcendente e onipotente que poderia salvá-lo, ao se deparar com uma situação-limite. Por isso, a aparição do homem, em meio ao caos citadino, evoca a figura de Jesus Cristo e as palavras bíblicas proferidas:

> E do fundo da memória, trazidas pela imagem, muito devagar, uma por uma, inconfundíveis, apareceram as palavras:
> – Pai, Pai, por que me abandonaste?

> Então compreendi por que é que o homem que eu deixara para trás não era um estranho. A sua imagem era exactamente igual à outra imagem que se formara no meu espírito quando eu li:
> – Pai, Pai, por que me abandonaste? (ANDRESEN, 1970, p. 158-159).

Contudo, a morte de Cristo na simbologia judaico-cristã simboliza a redenção dos homens – "Ele morreu para nos salvar" –; na narrativa de Sophia de Mello Breyner isso não ocorre. Não há sequer a possibilidade de uma ressurreição e de um corpo insepulto.

Ao nos depararmos com o questionamento da narradora – "Como contar o seu gesto?" (ANDRESEN, 1970, p. 155), observamos a procura de uma linguagem capaz de dizer, de representar o inelutável: os gestos do homem, o espaço da cidade, a crueldade humana e a violência que se mostram como marcas físicas no corpo desse sujeito que sofre com as injustiças dos homens.

Em se tratando da ficção e da estreita relação entre estética e ética, inerente à obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, não é apenas no conto "O homem" que se observa isso, mas também no "Jantar do Bispo", narrativa igualmente pertencente aos *Contos exemplares* em que nos deparamos com uma forte crítica social onde o mundo é dividido entre "os donos do poder" (representados pelo Dono da Casa e sua família) e os oprimidos (ao qual pertencem os criados, o pároco e os mendigos). Entre ambos os polos há o Padre de Varzim que põe em risco a "ordem da normalidade" e por isso precisa ser transferido para outra aldeia.

Se retomarmos o início da narrativa, verificaremos que o espaço citadino se encontra distante do céu, este, por sua vez mostra-se "alto, desolado, cor de frio". Há uma separação física no que diz respeito à verticalidade referente ao céu e à horizontalidade referente à terra. Chama-nos a atenção o uso do adjetivo "desolado" para a caracterização do céu que tanto pode indicar a tristeza de um dia frio, cinzento de inverno que se anuncia com a chegada de Dezembro, como, também, aponta para a questão do despovoamento, para a ausência de moradores, como se o espaço celeste estivesse vazio porque não há mais a presença do divino. A própria materialidade que separa o céu da cidade aponta para esta questão, afinal, o homem urbano, mecânico, parece esquecer-se de Deus e é preciso um exercício da memória num tempo que não a possibilita para que esta relação possa ser recuperada. E, ao mesmo tempo, Deus parece esquecer-se dos homens: "com a cabeça levantada,

o céu. Mas o céu eram planícies e planícies de silêncio" (ANDRESEN, 1970, p. 155). Há, portanto, uma ruptura nessa relação entre transcendente e imanente na contemporaneidade. No discurso fenomenológico da autora, que resgata resíduos do texto bíblico, instaura-se "a ausência necessária à presença – algo que a arte poética de Sophia "sabe discernir e comunicar". Tal reflexão crítica associa-se à "confluência do caos e da ordem, da transparência e da opacidade, de serenidade e da veemência, da crença e da descrença" inerentes à consciência da dimensão do mundo (BUESCU, 2005, p.63) tão bem compartilhada pela autora, ao estabelecer um diálogo com o texto bíblico:

> E, consciente de que a composição do livro sagrado se faz através de uma linguagem cifrada – e que por isso mesmo só será compreendida por iniciados –, o artista, ao retomar certos temas, tem por objetivo reduzir a distância entre o intérprete inexperiente e uma narrativa cujos signos já não são legíveis. Assim, ao pretender, em alguns de seus passos, ser semelhante ao discurso bíblico, o tecer poético de Sophia revela a necessidade de revitalizar tal discurso em virtude da incompreensão do homem diante do código bíblico. Ao narrador compete, pois, atualizar a promessa da Bíblia; atento à *mesmidade* dos defeitos e pecados da humanidade, lê o mundo e *re-organiza* o universo bíblico em torno de elementos contemporâneos, evidenciando, através da semelhança, a eternidade dos conflitos (VASCONCELLOS, 1980, p. 140 – grifos do autor).

A reminiscência da narradora parte da sensação de que a figura do homem lhe soa como algo familiar, a memória passa a ser revisitada num ato de "[desenrolar] para trás o filme do tempo" (ANDRESEN, 1970, p. 158). Curioso torna-se o fato de que o reconhecimento não parte de uma figura física, mas das palavras, pois é o verbo – o princípio originário – que surge do "fundo da memória" e faz com que a narradora compreenda "porque é que o homem que [ela] deixara para trás não era um estranho. A sua imagem era exactamente igual à outra imagem que se formara no [seu] espírito quando [ela leu]: – Pai, Pai, porque me abandonaste" (ANDRESEN, 1970, p. 158-159). A frase que surge do interior da narradora-personagem compõe a imagem que ela fizera na sua subjetividade do Cristo sofredor e faz com que a personagem aproxime esta figura do homem que caminha no passeio. Seja pelo sofrimento ou pela aparente materialização do divino, é através do discurso aprendido

no Livro Sagrado que a tradição é recuperada por meio do ato da leitura e revisitada pelo exercício da memória. O livro, as palavras, o discurso surgem no espaço textual como o mecanismo de aprendizagem, e por meio destes é que a sabedoria da experiência de vida é transmitida de geração para geração.

E somente a palavra, a magia da palavra, é capaz de relembrar ao homem a necessidade da comunhão. O corpo do homem passa pela *via crucis*, é sacrificado, morre pacientemente esperando uma resposta para toda a sua dor, não a obtém, pois o céu está distante, permanece mudo, e os homens apenas apreciam o espetáculo da dor sem moverem-se. As horas batem no relógio, a cidade caminha, e fica a esperança do ensinamento.

> Corri, empurrando quase as pessoas. Estava já a dois passos dele. Mas nesse momento, exactamente, o homem caiu no chão. Da sua boca corria um rio de sangue e nos seus olhos havia ainda a mesma expressão de infinita paciência.
> A criança caíra com ele e chorava no meio do passeio, escondendo a cara na saia do seu vestido manchado de sangue (ANDRESEN, 1970, p. 160).

Não se pode perder de vista que o volume *Contos exemplares* é publicado em 1962, num período em que Portugal está imerso no poder totalitário do regime salazarista. As histórias que compõem o volume desvelam o desconcerto do mundo e denunciam suas implicações tanto no sujeito quanto na configuração dos espaços. Sendo assim, a denúncia provocada pelo discurso de Sophia busca artifícios para burlar o silêncio imposto pela censura e, a partir disso não nos soa estranho que haja uma busca por uma linguagem capaz de traduzir a experiência da insatisfação com o mundo.

Como é preciso revisitar o passado, resgatar os ensinamentos de outrora para recuperarmos o fio da humanidade que a cidade moderna teima em usurpar, "O homem" inicia-se com a frase "Era uma tarde do fim de Novembro..." (ANDRESEN, 1970, p. 153), passível de nos remeter à atemporalidade de um tempo mítico. O uso de tal locução, que designa um tempo circunstancial, nos remete à forma de inicialização, retida na memória, típica das histórias infantis: o "era uma vez". Essa aproximação não é gratuita, visto que o texto se constrói como uma alegoria, se quisermos, uma parábola. Tal arquitetura textual colabora com o projeto do livro que tem por objetivo contar histórias exemplares,

como apontam não só o título do volume como a epígrafe de Cervantes retirada do "prólogo al lector", em *Novelas Ejemplares*: "Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar um ejemplo".

Se olharmos detidamente para a composição do livro, nos deparamos com uma obra composta por sete narrativas, a simbologia dessa numeração nos sugere "o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 826). Sophia busca, através dos seus textos, uma possibilidade de saída diante das injustiças sociais, como aponta a dedicatória: "Para o Francisco, que me *ensinou a coragem e a alegria do combate desigual*" (grifos nossos). *Contos exemplares*, portanto consiste na tentativa da expansão desse ensinamento, por meio da literatura, de combater a desigualdade. Seja na poesia ou na prosa, é fundamental frisar que o texto andresiano consiste no conhecimento da existência do mundo e na consciência atenta da injustiça que reside no real. De modo geral há uma dimensão ética e política na escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen. Numa passagem do seu texto lido por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído ao *Livro Sexto*, e que mais tarde ficou conhecido como "Arte poética III", a autora nos diz:

> A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo de uma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: "Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres." Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa (ANDRESEN, 2015, p. 894)

Maria Elisabeth Graça de Vasconcellos, ao se debruçar sobre a questão exemplar dos contos de Sophia, comenta que "os *Contos exemplares* constituem passos de uma travessia em que o narrador, ao ler o mundo, procura iluminar os diferentes espaços marcados por injustiças sociais, é pela relação que tece *entre* (e *com*) as personagens que deixa gravada a denúncia" (1980, p. 142 – grifos da autora). No conto "O homem", a lição que obtemos advém da relação entre o sensível e

o inteligível que parte da aproximação do discurso da narradora com a experiência vivida e rememorada não só do homem que caminha pela rua com uma criança no colo, cujo corpo é comido pela fome, e marcado pelo abandono, como também pela recuperação do ensinamento bíblico daquele que pela Paixão morreu em nome dos homens. Nesse sentido, retomo a frase escrita por José Saramago que ocupa o lugar de epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), retirada de um suposto livro dos conselhos: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara".

Seja através da vida cotidiana, seja por meio da literatura, é necessário que recuperemos a nossa sensibilidade para com o homem comum, marcado pelo espaço da carência, da violência, representante dos humilhados e ofendidos, é preciso que sejamos capazes de promovermos uma mudança em busca da nossa humanidade cada vez mais esvanecida nas ruas, nos muros, nas paredes negras das cidades hostis e sujas. Há um hiato que separa os ensinamentos dos *Contos exemplares* de Sophia do romance "exemplar" de José Saramago, e isto ainda significa, pois ainda não fomos capazes de reparar que "muitos anos se passaram. O homem certamente morreu. Mas continua ao nosso lado. Pelas ruas" (ANDRESEN, 1970, p. 161).

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O homem. _____. In: *Contos exemplares*. Lisboa: Portugália, 1970. p. 151-163.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Cidade. In: _____. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 474.

BUESCU, Helena Carvalhão. Sophia no país das maravilhas. In: _____. *Cristalizações*: fronteiras da modernidade. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23 ed. Coord. Carlos Susssekind. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia, a lírica e a lógica. *Revista Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 57, p. 20-35, set. 1980.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo – será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, Ângela; GLENADEL, Paula (Org.). *Estética da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 143-154.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Sofia de Sousa. Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI., 2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo: ABRALIC, 2008.

VASCONCELLOS, Maria Elisabeth Graça de. *A harmoniosa procura*: A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e seu modelo cíclico. 1980. 269f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 81-96, 2018

Ser dividido: concepções modernas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

Split self: modern conceptions in the poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen

Samla Borges Canilha
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
samlaaborges@gmail.com

Resumo: Entre os grandes poetas que os portugueses legaram ao mundo, está Sophia de Mello Breyner Andresen. Com uma obra notável, tanto pela extensão quanto pela qualidade, a poeta destaca-se como um objeto ainda a se tratar na academia, de forma que o tempo apenas serve à sua consagração. É buscando reforçar o refinamento característico de sua obra que, neste artigo, demonstro como, a partir da leitura de *Coral*, a poesia de Andresen pode ser pensada a partir da concepção de lírica moderna proposta por Hugo Friedrich. Para tanto, a leitura do texto literário foi realizada considerando-se a discussão sobre os conceitos de lírica e de lírica moderna, em específico, atentado-se a textos além do de Friedrich. Disso, pude observar como a poesia de Andresen serve de expressão da divisão provocada no homem pelo mundo moderno. Essa divisão, porém, pode ser salva pela transfiguração, através da linguagem, da realidade em poesia.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; lírica moderna; modernidade.

Abstract: Among the great poets that the Portuguese introduced to the world is Sophia de Mello Breyner Andersen. With a notable work, in both extension and quality, the poet stand out as an object yet to be

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.81-96

treated by the academia, as the time seems to increase the validation of her work. It's in the path of the characteristic refinement of her work that this article seeks to demonstrate, from the reading of *Coral*, that Andersen's poetry can be studied in the light of Hugo Friedrich concepts of modern lyric. For this task, the reading of the literary text was done taking into consideration the discussion of lyric, in general, and modern lyric, in particular, paying close attention to the works beyond Friedrich. This reading lead to the conclusion that Andersen's poetry works as a mean of expression of the division that the modern world induces in the human being. This division, however, can be saved by transfiguration, through language, of the reality into poetry.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; modern lyric; modernity.

Data de submissão: 23 de agosto de 2018

Data de aprovação: 8 de janeiro de 2019

Se há algo que Portugal lega ao mundo, são grandes poetas. Além dos nomes óbvios, como o clássico Camões ou o genial Fernando Pessoa, há aqueles que, tão próximos temporalmente de nós, têm, ainda, sua obra sendo e a ser minuciosamente explorada pela crítica. Para alguns, o tempo acaba por trazer o esgotamento; para outros, porém, o tempo serve apenas para consagrar a riqueza de suas obras. Este é o caso de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Sophia – como é intimamente chamada, diversas vezes, pelos críticos –, que atravessou o século XX (1919-2004), teve a consagração de sua poesia ainda em vida, recebendo diversos prêmios. Entre eles, vários são destacáveis: o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, por *Livro sexto*, em 1964; o Prémio da Crítica, do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários, pelo conjunto da sua obra, em 1983; o Prémio P.E.N. Clube Português de Poesia, por *Ilhas*, em 1990; o grande Prémio Camões, em 1999, tendo sido a primeira mulher portuguesa a recebê-lo; e, no final da vida, em 2003, o Prémio Rainha Sophia de Poesia Ibero-americana.

Foi instigada pela aclamação de sua obra que optei por abordar sua poesia neste trabalho. Entre uma obra tão extensa e rica, a escolha por um

corpus de análise é sempre complexa; porém, de forma completamente arbitrária, optei por *Coral* como sustentação da proposta que aqui me coloco a resolver: demonstrar como a poesia de Andresen pode ser pensada a partir do paradigma de *lírica moderna* proposto pelo alemão Hugo Friedrich. Apesar de trabalhar com apenas um dos seus títulos, amparo-me na afirmação de Eucanaã Ferraz (2018, p. 18) sobre a poesia de Andresen de que "do primeiro ao último livro, ouvimos a mesma voz, e por isso mesmo identificamos sem esforço suas modulações" para realizar afirmações de caráter genérico em relação a sua obra, procurando fazer as devidas observações quando necessário o for.

Por partir de um conceito de caráter claramente formalista, a análise a que me proponho concentra-se nos poemas como construções fechadas em si, sem pensar seu vínculo com a vida da poeta ou com o contexto português – apesar de este ser um elemento de forte presença na poesia de Andresen, marcada pelo engajamento político em alguns momentos. Cabe, apenas, pensá-los em relação à modernidade de forma ampla, sempre me baseando nas ideias de Friedrich.[1] Antes, porém, de entrar nesta e na obra da poeta em específico, cabe abordar o conceito de *lírica* de forma mais geral.

Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, dedica-se a, antes de tratar sobre o épico em específico, abordar os diferentes gêneros literários e o que chama de seus "traços estilísticos", isto é, os traços que caracterizam cada um dos gêneros como tais. Sua classificação, de raiz clássica, distingue três: épico, lírico e dramático. Estes, porém, como bem ressalta o autor, não podem ser pensados isoladamente, pois, em seus termos, "não existe pureza de gêneros em sentido absoluto" (ROSENFELD, 1985, p. 16), uma vez que os gêneros partilham traços.[2]

Não me dedicarei, aqui, a retomar as ideias do autor sobre a épica e o drama, concentrando-me na lírica. Esta se caracteriza, para o crítico, pela tradução de um estado de alma através de um discurso marcado pelo ritmo e pela musicalidade das palavras e dos versos. Essa ritmicidade é que o aproxima da música – elemento a ser destacado por

---

[1] Como toda e qualquer proposta teórica, a de Friedrich apresenta falhas. Entretanto, não me dedicarei a elas, por ora.

[2] Além de reforçar essa ideia, colocando-a como explicação para a multiplicidade de tipos já realizados historicamente, Staiger (1975) destaca a arbitrariedade de tal denominação.

diversos outros autores que pensam o assunto. Rosenfeld (1985) destaca também a subjetividade, colocando a lírica como gênero da expressão de emoções e disposições psíquicas – remetendo à concepção romântica do gênero –, e caracterizando-a pela presentificação, isto é, pelo relato de uma experiência presente e, portanto, breve – mas, por isso, de maior intensidade expressiva.

Tanto a tripartição dos gêneros quanto diversas das características mencionadas estão presentes também na proposta de Emil Staiger. O autor vincula o gênero lírico à recordação: "O passado como tema do lírico é um tesouro da recordação" (STAIGER, 1975, p. 55). O valor dos versos, na lírica, estaria na unidade entre a significação das palavras e sua música, o que faz com que cada sílaba seja insubstituível e imprescindível (STAIGER, 1975). A partir do som e do ritmo, é recriada no leitor a disposição anímica (*Stimmung*) do poeta – o estar-um-no-outro –, reação não necessariamente lógica ou conceitual. Tal efeito, que remete às disposições psíquicas de que Rosenfeld já havia tratado, porém, só resulta da mencionada união entre som e significado e é alcançado, novamente, pelo uso de verbos no presente, que provocam uma extensão do sentimento expresso a qualquer outro momento em que ocorra o contato com o texto, em uma espécie de "momento eterno".

O gênero é, em síntese, para o autor:

> Unidade entre a música das palavras e de sua significação; atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão; perigo de derramar-se, retido pelo refrão e repetição de outro tipo; renúncia à coerência gramatical, lógica e formal; poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma "disposição anímica" (STAIGER, 1975, p. 51).

Nessa concepção, consta também a separação entre sujeito lírico e sujeito de criação, elementos que, na poesia romântica, estavam vinculados. A desvinculação apontada por Staiger é uma das transformações que ocorrem nas discussões sobre a lírica a partir da modernidade. O vínculo, então, se dá entre sujeito lírico e *criação*, e não mais criador. Assim, apesar de uma perspectiva, em certos aspectos, romântica – como ao considerar que o poeta lírico abandona-se à inspiração, a uma ação involuntária –, Staiger, ao considerar também a união entre som e significado, aponta para uma perspectiva moderna, pois tal pode ser percebida principalmente a partir de poetas do século

XX, como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, aos quais Hugo Friedrich irá se dedicar em seu *Estrutura da lírica moderna*.

Em tal obra, Friedrich procura evidenciar uma estrutura que percebe entre os três autores mencionados e que pode ser pensada em relação à lírica moderna ocidental de forma geral – apesar de seu recorte restringir-se aos franceses. A leitura que o autor realiza é de teor formalista, estrutural, pois procura os paradigmas para seu conceito em questões formais das obras dos poetas em questão.

A lírica europeia do século XX seria, em sua perspectiva, obscura, de difícil acesso, característica esta que é proposital:

> A poesia quer ser [...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Essa autossuficiência é marcada por tensões formais e temáticas que resultam do fato de o sujeito poético ser, agora, uma "inteligência que poetiza", um "operador da língua" (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Evita-se, portanto, uma intimidade comunicativa, que dá lugar a um trabalho formal atento, visto, em alguns momentos, como quase matemático. Esse rigor acaba resultando em inovadores poemas, muitas vezes, carregados de uma dramaticidade agressiva, produtores de um efeito de choque. A concepção formalista de Friedrich em relação ao discurso literário pode ser entrevista também no argumento de que tais textos carregam certa anormalidade, provocam *estranheza*. Essa sensação resulta do trabalho com a língua, que está, aqui, separada do conteúdo. A poesia passa a girar, então, em torno de si própria, afirma o crítico ao tratar da obra de Baudelaire:

> O desconcertante de tal modernidade [de Baudelaire] é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio fez – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto.

> A idealidade vazia, o "outro" indefinido que, no caso 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, 1978, p. 49).

O termo "modernidade", segundo Friedrich, foi criado em 1859 pelo poeta francês, primeiro ao qual se dedica. A obra do francês tem como problema em específico a possibilidade da poesia na civilização do comércio e dominada pela técnica. Para entender tal afirmação, cabe apresentar a contextualização dada por Álvaro Cardoso Gomes em *A estética simbolista*.

Entre os antecedentes históricos e culturais, o autor destaca a Revolução Industrial e, com ela, a "obsessão da velocidade e da competição" (GOMES, 1985, p. 9). Atrelado a esse desenvolvimento industrial está o científico, que promoveu tentativas de explicação racional do Universo – do que é exemplar o Positivismo de Comte. É notável, portanto, o desprezo pela metafísica. Atrelado a esse avanço tecnológico está o apagamento do sujeito, tornando-se ele também apenas mais uma parte das engrenagens das máquinas das linhas de montagem. Com isso, o homem vê-se abandonado em um mundo que não consegue acessar, levando-os à descrença e ao desalento. Além disso, a velocidade com que as mudanças se dão gera uma sensação de que tudo se esgota no tempo.[3]

O mal estar provocado por tal contexto acabou gerando duas tendências: uma existencial, o Decadentismo, e uma literária, o Simbolismo, cujos principais nomes são, para Gomes (1985), justamente Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Tais autores se destacam pelo rigor técnico e pela disciplina, apresentando novos temas e uma subjetividade que controlava as emoções. As principais características do movimento a que eles pertencem, segundo o autor, são a capacidade sugestiva, a musicalidade da expressão e o idealismo de origem platônica (traços, deve-se salientar, que já estavam presentes antecipadamente em alguns românticos e parnasianos). Esses elementos também serão abordados por Friedrich ao abordar a escrita de tais poetas.

Para o crítico alemão, é na modernidade que inicia a despersonalização da lírica moderna, pois o que é produzido já não

[3] Pode-se pensar, assim, que uma poesia mais estrutural que temática é uma tentativa de manter-se no tempo, de ser acessível, compreendida, mesmo que o conteúdo se perca.

pode ser relacionado com os fatos biográficos dos autores produtores – ele exemplifica isso ao comentar que os poemas de Baudelaire não eram datados; logo, não têm como serem associados a eventos de sua vida. O poema, então, reforça Friedrich, não mais comunica, apenas é. Com isso, dá-se espaço para o sonho e para a fantasia, tornando-se característica dessa produção a abstração, no sentido de intelectualidade, de ação não natural. Passam a serem características da poesia:

> Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música (FRIEDRICH, 1978, p. 58).

Os esboços teóricos de Baudelaire têm, segundo Friedrich, realização em Rimbaud. Este se destaca, entre outros aspectos, pela defesa da poesia moderna acompanhada de reflexão sobre a arte poética e pela desumanização intensificada – o sujeito lírico pode, agora, vestir diversas máscaras, impedindo ainda mais a correção com o poeta criador.

Esse impedimento torna-se extremo na poesia de Mallarmé, que leva ao ápice uma estrutura poética que se foi definindo a partir de Baudelaire. Entre as recorrências, Friedrich aponta:

> ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética (FRIEDRICH, 1978, p. 95).

A preocupação, então, passa a ser a *formação* de uma realidade, e não uma reprodução. Essa realidade fundada é de pura potência da linguagem, e a vida natural, nesse contexto, é afastada, interessando apenas, tematicamente, aquilo que é artificial, criado – como os objetos industriais ou, quando se trata das flores, aquelas que são cultivadas, não as que brotam naturalmente da terra. Essa artificialidade extrema

dá margem ao silêncio como traço presente, estando este vinculado a uma linguagem concisa e suave quanto à musicalidade. Para alcançar tal resultado, o poeta dedica-se a um alto rigor formal que evidencia, cada vez mais, a linguagem como exteriorização de si mesma, e não mais como comunicação, de forma a se "prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração" (FRIEDRICH, 1978, p. 135-136), afinal, "[...] a poesia é uma construção de per si" (FRIEDRICH, 1978, p. 138).

Alfonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa*, porém, critica a escolha e o posicionamento adotados por Friedrich. O teórico italiano vê na teoria do alemão uma limitação, pois a poesia aparece desvinculada do contexto histórico – o que é recriminável:

> a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase de todo ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como um criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Mallarmé, o grande exemplo de Friedrich, porém, é um caso extremo. O sujeito – mesmo que não o poeta, mas o sujeito lírico –, afinal, tem forma como elemento poético no Simbolismo. Afinal, o que ocorre é, segundo Gomes (1985), o rompimento com o modo explícito e direto de se dizer as coisas. Portanto, o sujeito ainda é importante como aquele em quem reverbera o objeto desses poemas, que lhe serve como estímulo. A poesia pela poesia surge como uma forma de desautomatizar essa

relação, por isso, o simbolista, segundo o autor, procura a essência das coisas – esforço que se dá, entre outros recursos, pelo uso da sinestesia, que serve como esforço para recuperar a linguagem original, instintiva, sem a intervenção da inteligência. O simbolista (e esta é talvez a ideia que mais me interessa aqui, como se poderá ver) procura a união entre o material e o espiritual na experiência terrestre, de forma a "recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido" (FEIDELSON, 1969, p. 56 *apud* GOMES, 1985, p. 16).

Tal união é que tomo como chave de leitura para a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen neste trabalho, apesar de a poeta distar quase um século dos simbolistas – afinal, as gerações não deixam de se influenciar. Para Rosenfeld (1985, p. 23), na poesia moderna, "o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta", de forma que o universo poeticamente retratado é expressão de uma interioridade, extensão do sujeito. Na escrita da portuguesa, a relação entre os elementos funciona de forma semelhante. O crítico Eduardo Lourenço, inclusive, aponta para essa relação:

> Identificada como uma sílfide com a vida silenciosa e as metamorfoses dos elementos mais fluidos do universo, a poesia da Sophia ainda quase adolescente pôde parecer *irreal*, etéria, aristocrática, vaga tardia de um simbolismo tão fundo que nem de símbolos precisava, espécie de vôo sem matéria através de experiências, evocações, presságios, de tão musical ressonância que bem audacioso seria quem descobrisse nela, para lá de rilkeanos acertos ao imponderável sentimento de si perante o universo e seu perfil indeciso, a amorosa das *coisas* e dos gestos que o nome justo e a visão clara subtraem à perpétua evanescência para que fiquem na nossa memória como anjos em perpétua e fulgurante vigília (LOURENÇO, 1975, p. II).

Antes, porém, cabe apresentar algumas características que podem ser identificadas em seus poemas. Em relação ao uso da linguagem, Andresen realiza uma poesia de sintaxe clara e direta. Apesar de soar de tom elevado, o vocabulário utilizado é bastante simples; a complexidade está, talvez, na força das imagens com ele construídas. O poeta brasileiro Eucanaã Ferraz, ao abordar sua obra, caracteriza a linguagem remetendo ao que, a meu ver, são os dois pilares de sua poética, o classicismo e a modernidade: "Expressão clássica, porém decididamente moderna"

(FERRAZ, 2018, p. 17).[4] Exemplo dessa combinação entre o simples e o complexo, entre o aparente e as entrelinhas, pode se entrever no livro escolhido, *Coral*, uma vez que ele apresenta

> poemas marcados por contenção e brevidade, e o exemplo mais acabado talvez seja a joia que dá nome ao livro: "Ia e vinha / E a cada coisa perguntava / Que nome tinha".[5] A alusão à paisagem marinha surge no título – "Coral" – e nos verbos do primeiro verso, que trazem o ritmo ondeante das marés em permanente movimento. Mas a ação central da cena – "perguntava" – lança a natureza para além do quadro natural e sugere um contato inaugural com o mundo. [...] Esse desvelamento do universo surge numa relação de escuta e fala, e assim o título sugere também um concerto de vozes – a que pergunta e as que, hipoteticamente, lhe respondem – formando um *coral*, entendido agora como canto em coro (FERRAZ, 2018, p. 20).

Tal análise deixa evidente a presença de diferentes camadas de sentido, apesar da simplicidade. Esta se relaciona à construção de imagens inesperadas e desconcertantes e a certo rompimento de expectativas – como em "Desligo da minha alma a melodia / Que inventei no ar. Tomo das imagens / Como um pássaro morto das folhagens / Tombando se desfaz na terra fria" (ANDRESEN, 1950, p. 15) –, pois, quando esperamos a transparência (do mar, do céu), Sophia apresenta-nos um mundo áspero e sombrio (FERRAZ, 2018), marcado, por exemplo, entre outros elementos, pela menção à morte, tema frequente, como nos simples versos de "Gráfico": "A mulher branca que a noite traz no ventre / Veio à tona das águas e morreu" (ANDRESEN, 1950, p. 24) ou no sutil "Ouve a fonte translúcida da quinta / Cercada de varandas onde a ausência / De alguém eterna mora e se debruça" (ANDRESEN, 1950, p. 41). Em função dessa combinação de opostos, é recorrente o uso associado de imagens hídricas e terrestres, luz e sombra, a claridade da aurora e a escuridão da noite. Essa associação pode ser pensada em ligação com um projeto maior:

---

[4] A tradição clássica está presente de diversas formas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, desde a estrutura de alguns poemas, o uso de recursos poéticos e a abordagem de temáticas e elementos da mitologia clássica. Por julgar que ele exige uma atenção em especial, não irei me dedicar a esse aspecto em especifico.

[5] ANDRESEN, 1950, p. 47.

> Sua consciência crítica vigilante, decididamente moderna, nunca desviou das ruínas do mundo. Mas se ameaças, morte e caos irrompem como a face terrível das coisas, o poema lhes devolve a perspectiva de fundação de uma vida pacificada e justa. Trata-se de uma dimensão política, ética, moral, que cada novo livro confirmará e tornará mais intensa (FERRAZ, 2018, p. 19).

A dimensão política de que trata Ferraz pode ser entrevista principalmente nos poemas marcados pelo engajamento político, tornando característica da poética de Andresen a tensão entre uma aparente atemporalidade e a história e o presente circunstancial. Esse interesse pelo contexto político, apesar de não ser um aspecto em que irei me deter, deve ser ressaltado como uma marca da literatura portuguesa contemporânea (principalmente se pensarmos da metade do século XX até hoje), pois diversos autores – Sophia incluso – viveram a ditadura salazarista em Portugal e presenciaram seu encerramento com a Revolução dos Cravos em 24 de abril de 1975. Andresen teve, inclusive, papel ativo no movimento antiditatorial.

A solidão, outro elemento recorrente em seus poemas, lembra uma das observações de Staiger sobre o gênero lírico: "a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão" (STAIGER, 1975, p. 49). No caso da modernidade e da obra da poeta portuguesa, essa solidão está ligada ao isolamento do sujeito consequente do contexto, da evolução da tecnologia que impregna as grandes cidades.

> Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo.
>
> Mal de te amar neste lugar de imperfeição
> Onde tudo nos quebra e emudece
> Onde tudo nos mente e nos separa (ANDRESEN, 1950, p. 29).

Ferraz (2018), aliás, retoma Eduardo Prado Coelho para afirmar que a poesia de Sophia tem dois "grandes inimigos": o tempo – "Esse tocar ausente e inseguro" (ANDRESEN, 1950, p. 38) e a cidade. Assim, em seus poemas, "Permanece o mundo natural como presença absoluta, inteireza oposta à fragmentação e à destinação trágica vividas pela humanidade desde que exilada daquela mesma natureza" (FERRAZ, 2018, p.19).

Essa divisão pode, entretanto, ser anulada: através da linguagem – e, por isso, a poesia de Andresen é tão moderna, a meu ver. Segundo Ferraz, há em sua escrita uma "quebra da hierarquia entre o humano e o natural, e com isso a busca por uma indiferenciação entre natureza e palavra" (FERRAZ, 2018, p. 21).[6] A unificação é alcançada através da *transfiguração*, através da linguagem, da realidade concreta, processo importante em sua poética; para tanto, conforme Morna (2005), a poeta recorre ao uso de símbolos marinhos e aéreos para exprimir a vivência trágica da existência e do convívio humano com a natureza. A autora também destaca o corpo como elemento importante desse processo, pois nele coabitam os elementos dessa convivência entre o humano e o natural. O corpo, na poesia de Andresen, é, assim, o corpo humano e o corpo da natureza.

Exemplar disso é "Mulheres à beira mar", em que o sujeito lírico está em comunhão com a natureza, e essa relação está toda representada pelo contato dos elementos naturais com partes do corpo. Os verbos no presente tornam a reprodução da disposição anímica mais acessível, de forma que é quase possível reproduzir, no momento da leitura, as sensações em nós, provocando o "momento eterno" de que falava Staiger (1975):

> Confundindo os seus cabelos com os cabelos do vento, têm o corpo feliz de ser tão seu e tão denso em plena liberdade.
>
> Lançam os braços pela praia fora e a brancura dos seus pulsos penetra nas espumas.
>
> Passam aves de asas agudas e a curva dos seus olhos prolonga o interminável rastro no céu branco.
>
> Com a boca colada ao horizonte aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu.
>
> O extremo dos seus dedos toca o cimo de delícia e vertigem onde o ar acaba e começa.
>
> E aos seus ombros cola-se uma alga, feliz de ser tão verde (ANDRESEN, 1950, p. 21).

[6] A natureza, aliás, é um importante elemento da relação do sujeito com o mundo, em oposição ao ambiente urbano: "a permuta de espaços equivale à troca do pleno pelo vazio, da claridade pela escuridão, da paz pelo tumulto, da ordem pelo caos. Se o mar é uno e o eterno presentificados, a cidade é o lugar da divisão" (FERRAZ, 2018, p. 23).

Essa relação entre o humano e o natural lembra a observação de Staiger (1975, p. 58) de que "Se a poesia lírica não é objetiva, não tem por isso que ser subjetiva. Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior. O que se da é que 'interno' e 'externo', 'subjetivo' e 'objetivo' não estão absolutamente diversificados em poesia lírica". Na obra da portuguesa, interior e exterior estão com conjunção, o mundo objetivo e a subjetividade estão em constante associação, o que contribui para um tom impessoal.

A fusão entre ambos se dá, enfim, sempre por meio da linguagem. Ferraz (2018) corrobora essa ideia ao mencionar a defesa de Eduardo Prado Coelho de que a poeta é definida por "lógica e lírica".[7] O brasileiro, aliás, procura reforçar essa ideia ao longo de todo seu texto crítico, pois explica a lírica andreseniana a partir de expressões de caráter formal, como "precisão da geometria" – relação tematizada, inclusive, pela própria poeta em "Poema de geometria e de silêncio / Ângulos agudos e lisos / Entre duas linhas vive o branco" (ANDRESEN, 1950, p. 89) – e "melodia sinuosa", sempre ressaltando o uso da palavra concreta, nítida, luminosa (FERRAZ, 2018). Brevidade, dicção límpida, imagens arrojadas, justaposição de palavras ou sintagmas e andamento rítmico que parece levar consigo o próprio sentido dos versos, sílaba a sílaba, são outros traços que estão sempre em debate em seu texto.

O trabalho consciente de uso de sílabas significantes é um aspecto a que se dedica Rosa Maria Martelo (2005). A autora defende que, semelhantemente a Mallarmé, "quase apetece dizer que Sophia sempre entendeu que a sua poesia não se faria nem com ideias nem com palavras, mas sim com sílabas, e que o seu conceito de justeza da linguagem poética radica precisamente nesta perspectiva" (MARTELO, 2005, p. 60). Utilizando uma imagem que remete ao clássico – tão caro à sua poesia –, é como se Sophia fosse uma Ariadne-poeta (MARTELO, 2005) que, com o fio de silabas, traçasse o caminho no labirinto do Minotauro que é um poema.

A autora também ressalta a poesia como elemento que liga um tempo primordial, mítico, *natural* e o ser. Todavia, em sua perspectiva, "essa busca não implica ignorar a existência de uma fractura entre os nomes e as coisas, ou entre os sons e os sentidos" (MARTELO, 2005, p 67). O que Sophia faz é reconhecer "ser sobre a própria fractura inerente à possibilidade de significação que a poesia lança um fio de silabas, máxima

[7] Entendo, aqui, lógica como preocupação formal.

expressão do humano desejo de 'inseparação absoluta'" (MARTELO, 2005, p. 67). Sua poesia seria, assim, por causa da transcendência, uma poesia de religação.

Exemplares não só do trabalho com a potencialidade sonora dos termos, mas da atenção à silaba são os dois poemas a seguir, em que um mesmo recurso se faz presente, a repetição de "Chamei" para explorar justamente sua primeira sílaba, "ch", que, em repetição, lembra o som do mar – elemento presente em ambos os textos:

> Eu chamei-te para ser a torre
> Que viste um dia branca ao pé do mar,
> Chamei-te para me perder nos teus caminhos,
> Chamei-te para sonhar o que sonhaste.
> Chamei-te para não ser eu:
> Pedi-te que apagasses
> A torre que eu fui, os meus caminhos, os sonhos que sonhei (ANDRESEN, 1950, p. 11)

> Chamei por mim quando cantava o mar
> Chamei por mim quando corriam fontes
> Chamei por mim quando os heróis morriam
> E cada ser me deu sinal de mim (ANDRESEN, 1950, p. 13).

Feitos tais apontamos sobre a poesia da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, pode-se tomar como chave de leitura dos seus poemas desvinculados a uma luta política a lírica como poesia da solidão compartilhada apenas pelos que reproduzem a disposição anímica. Afirmo tal pensando que seus poemas parecem servir à repercussão íntima no leitor, ao afloramento de sensações que independem de contexto – e é isso, talvez, que dá tanto poder aos seus textos. No recorte aqui realizado, a desumanização/despersonalização ressaltada por Friedrich em relação à lírica moderna é extrema (mas de forma distinta de Mallarmé), pois lida com sentimentos quase universais. Essa universalidade pode ser motivada por poemas autônomos, com sentido encerrado em si, que apresentam um cuidado com a linguagem e um rigor formal típico dos poetas modernos. Tem-se, assim, a *formação* de uma realidade, não a mera reprodução do mundo.

O contexto, porém, ainda se faz entrever na desautomatização que se pode apontar em tais poemas. O sujeito lírico parece desligar-se,

abandonar o mundo pós-industrial, a cidade e seu ritmo frenético, para se entregar à natureza, às sensações por ela provocadas. Esse contato com o natural exprime-se em uma poesia que fica entre o derramamento lírico das concepções mais clássicas (e que é evidente no uso da sinestesia) e o controle de emoções simbolistas da lírica moderna (expresso principalmente na linguagem simples). Isso se dá pela associação, por ela defendida, entre a experiência e sua transformação em material poético:

> Todo o poeta, todo o artista é artesão duma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz «obscuro», «amplo», «branco», «pedra», é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o «obstinado rigor» do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (ANDRESEN, [1968], p. 221).

O tempo dividido da obra de Andresen é, enfim, o tempo do sujeito dividido da modernidade. Na transfiguração de sua poesia, porém, ele encontra alguma redenção.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1950.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Arte poética II. In: _____. *Antologia*: 1944-1967. Lisboa: Portugália, [1968]. (Colecção Poetas de Hoje, 28). p. 220-221.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. Org. e prefácio Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-41.

FERRAZ, Eucanaã. Apresentação: breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.17-42.

FEIDELSON JR., Charles. *Symbolism and american literature*. 7. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1969. p. 56.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 9-139.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 9-29.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. 4. ed. com. Lisboa: Moraes Editores, 1975. p. I-VII.

MARTELO, Rosa Maria. Sophia e o fio de sílabas. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1160.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

MORNA, Fátima Freitas. Senhores que podem morrer: (meditação acerca de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen). In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1162.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates). p. 15-26.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 16). p. 19-75.

Os sentidos da revelação: Sophia e Herberto

The meanings of revelation: Sophia and Herberto

Paulo Ricardo Braz de Sousa
Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil
brazpr@hotmail.com

Resumo: Este ensaio busca investigar os sentidos da revelação poética nas obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e Herberto Helder. Para tanto, é utilizado (principalmente, mas não apenas) um arcabouço teórico que atravessa as concepções filosóficas de Friedrich Nietzsche em torno da questão estética entre uma arte apolínea e outra dionisíaca, assim como suas intersecções. A partir de um exercício de leitura corpo a corpo dos poemas selecionados de ambos os autores, a ideia deste trabalho é reconhecer como estas distintas poéticas, cada qual ao seu modo, manifesta íntimas relações com a experiência do sagrado. Por fim, este ensaio projeta a possibilidade de fazer do procedimento crítico aqui desenvolvido um modo de leitura da moderna poesia portuguesa.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; Herberto Helder; revelação poética; sagrado.

Abstract: This essay tries to investigate the senses of poetic revelation in the works of Sophia de Mello Breyner Andresen and Herberto Helder. For that, a theoretical framework is used (mainly, but not only) that crosses the philosophical conceptions of Friedrich Nietzsche about the aesthetic question between an Apollonian and a Dionysian art, as well as its intersections. From an close reading exercise of the selected poems of both authors, the idea of this work is to recognize how these different poetics, each in its own way, manifests intimate relationships

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.97-116

with the experience of the sacred. Finally, this article plans the possibility of making this critical procedure a way of reading modern Portuguese poetry.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Anresen; Herberto Helder; poetic revelation; sacred.

Data de submissão: 23 de agosto de 2018

Data de aprovação: 8 de janeiro de 2019

Em poesia, é princípio estruturante a conquista de uma linguagem. Para o poeta, trata-se sempre de conquistá-la, ou por ela ser conquistado. O domínio estilístico demanda a aquisição de uma voz que, dentre todas as demais, é particularíssima em sua dicção, fenômeno que, no entanto, é concomitante a um despojamento individual que aquela mesma voz desautoriza. Neste sentido, o poema é a obra de um autossacrifício daquele que o escreve. Nele agora fala a voz de outrem: musa, texto, escritura, *daemon*, deus. A impessoalidade da obra é o que garante o encontro com o real, o que concede à linguagem conquistada (conquistadora) a sua autonomia. Quando dizer é ver, presentificar, então o poema se faz *revelação* – translado do plano profano para o sagrado.

A obra de dois poetas portugueses do século XX dão um especial tratamento a questões de ordem sagrada: Sophia de Mello Breyner Andresen e Herberto Helder, cada qual ao seu modo e ao seu tempo, laboraram a palavra poética para que nela se restituísse um vínculo primordial com as coisas. A crença nos poderes de revelação da linguagem quando em estado de poesia é uma fé na reabilitação do mundo em sua condição de reino mítico. E como todo gesto de fé (segundo humanisticamente entendo a situação de poeta), a escrita se realiza como aposta incerta. Neste sentido, a demanda poética pelo sagrado, ainda que se fundamente por um desejo de totalidade, unificação cósmica e plenitude, não exclui de seus processos a fragmentação, a descontinuidade, a falta, de maneira que a criação traça um percurso que visita territórios de terror e harmonia, angústia e equilíbrio, caos e ordem.

Regentes da (des)ordem do cosmos, os deuses personificam as nossas pulsões primitivas, anseios por um concerto universal que, por

precariedade nossa, não alcançamos e a eles concedemos como tarefa. A cada deus cabe o seu gênio e destino, e, se me fosse incumbida a tarefa de identificar os deuses tutelares de Sophia e Herberto, designaria para eles a dualidade clássica de Apolo e Dionísio, respectivamente. Trato da questão nestes termos porque me parecem especialmente esclarecedores os sentidos da revelação na obra de ambos. Em cada caso prefigura-se uma dimensão do sagrado concernente ao poder heurístico da palavra poética, potência que, entretanto, se efetua em ambos de formas, por assim dizer, diametralmente opostas.

O desejo de uma pesquisa focada no fenômeno da revelação tem por finalidade uma investigação das faces da experiência do sagrado na poesia moderna. Os casos específicos de Sophia e Herberto, dois incontornáveis nomes da poesia portuguesa do século XX português, são acolhidos tanto (confesso) por uma aproximação afetiva minha, quanto (mais uma vez confesso) por uma intuição. Digo *por uma intuição* para deixar claro o caráter ainda germinal deste trabalho, no que diz respeito à dimensão estritamente acadêmica da pesquisa. Por outro lado, essa mesma intuição é resultado de um prazer de leitura das respectivas obras que não é recente. Para além desses aspectos mais pessoais, a escolha dos autores em questão obedece ao reconhecimento crítico de um aprimorado uso das imagens como chave que mobiliza as suas poéticas, e que, intuitivamente, associo a um pendor apolíneo em Sophia e dionisíaco em Herberto.

Não é o nosso intuito enclausurar os poetas nestas categorias. Se há o ensejo de construir certa polarização entre os dois nomes, tal gesto somente pode ser concebido tendo em vista a dinâmica apolíneo-dionisíaca em seus mais variados pontos de intersecção. Aqui, a lição passa pela filosofia de Friedrich Nietzsche e seus comentários sobre estética n'*O nascimento da tragédia*. A partir deles, aventaremos uma leitura das funções Apolo e Dionísio, de modo a reconhecer as suas diferenças e complementaridades no âmbito das poéticas em questão. O objetivo mais amplo é, igualmente, ordenar um quadro de referências que situe Sophia e Herberto como dois horizontes críticos a partir dos quais é possível reconhecer uma dupla vertente de leituras da moderna poesia portuguesa.

1 A revelação deslumbrada

As afinidades entre os fenômenos poético e sagrado fundamentam-se por um efeito de estranhamento. O êxtase testemunhado pelos místicos religiosos, como Santa Teresa D'Ávila ou São João da Cruz, manifesta-se como possessão do alheio em mim. Sob uma perspectiva mais aberta à heterodoxia da experiência sagrada, uma leitura de certos cultos pagãos ou de narrativas religiosas primitivas nos aproxima do sentido de assombro provocado pelo alheamento individual durante os ritos. Sair de si, neste âmbito, tem por finalidade a desejada confusão com o Uno – chame-o deus, natureza, cosmos. No campo da poesia, a alterização não é apenas retórica ou efeito de uma estética da objetividade (tão propalada entre os modernos), mas resultado de um verdadeiro sentimento de desapropriação consciente diante do real revelado.

Pensemos no caso de Sophia. Para a autora de *Dia do mar*, a poesia exige um estado de atenção ao mundo, às coisas, pois é nelas, na sua realidade mais concreta, que a poesia habita silenciosamente. O poema é um meio – o acorde que faz soar os sentidos do real em sua inteireza, para que sejam revelados em música e imagem.

> É esta a hora perfeita em que se cala
> O confuso murmurar das gentes
> E dentro de nós finalmente fala
> A voz grave dos sonhos indolentes.
>
> É esta a hora em que as rosas são as rosas
> Que floriram nos jardins persas
> Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram.
> É esta a hora das vozes misteriosas
> Que os meus desejos preferiram e chamaram.
> 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).

O poema, intitulado precisamente "É esta a hora...", apresenta exemplarmente alguns dos atributos que elenquei como partícipes da esfera sagrada. A começar pela explícita referência aos poetas persas

Musharrif Od-Dîn Sa'adi e Khwāja **Šamsu** d-Dīn Muḥammad Hāfez-e **Šīrāzī** (ambos notáveis figuras da cultura árabe dos séculos XII-XIII e XIV, respectivamente), cujas obras se nobilitam, entre outros aspectos, pelo forte pendor místico, Sophia parece querer se vincular a uma genealogia poética de artistas que buscam na palavra um condão de encantamento. Na leitura do referido poema, são muitos os indícios que constatam os anseios de fazer da poesia um veículo para a ação mágica: desde a construção anafórica ("Esta é a hora..."), que recupera certo tom ritualístico das invocações feiticeirais, até a imagem da possessão ("E dentro de nós finalmente fala/ A voz grave dos sonhos indolentes."), em que o apagamento subjetivo dá lugar ao Outro.

A alteridade experimentada neste texto coincide com um contato íntimo do sujeito lírico com a exterioridade das coisas, movimento alcançado após o silenciamento do "confuso murmurar das gentes". O silêncio, aqui, é o sinal mais evidente da separação do sujeito de sua integridade individual, rompimento que, por sua vez, projeta o eu para um espaço-tempo que poderíamos designar como religioso. Vale lembrar a lição de Giorgio Agamben em seu ensaio "Elogio da profanação":

> Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. (AGAMBEN, 2007, p. 65)

O acento religioso que observamos no poema andreseniano – e que é possível considerar em toda a sua obra – está justamente posto na faculdade que as suas palavras têm de restituir as coisas nomeadas à sua essência primordial. No mundo de Sophia, as palavras buscam a justa ordem de nomeação das coisas, o que se opera como transporte destas mesmas coisas à sua realidade mítica, em que o Ser de tudo que existe se reencontra consigo mesmo e com o Todo: "Esta é a hora em que as rosas são as rosas [...]"; "Esta é a hora das longas conversas/ Das folhas com as folhas unicamente". Mas há, aqui, a possível constatação de um paradoxo: o Ser, que é a substância íntima e necessária de tudo o que é, se encontra *fora de si*. A alteridade do eu coordena um movimento de exteriorização que, entretanto, repõe o mundo em seus eixos.

A noção de *interioridade* é radicalmente questionada na poesia de Sophia, pois que o seu estatuto não se distingue de todo da ideia

de *exterioridade*. É possível notar algum eco de Caeiro nesta visão de mundo – "O único sentido íntimo das cousas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum." –, ainda que para o mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa fique reservada uma concepção de imanência que nega todo e qualquer tipo de transcendência, o que é relativizado em Sophia. Lembro-me de uma fala de Sofia de Sousa Silva, há alguns anos, em congresso no Real Gabinete Português de Leitura, em que a ensaísta destacava a possibilidade de se reconhecer na poética andreseniana "uma transcendência *na* imanência". O dado transcendente na obra de Sophia é o que está à espreita do desconhecido, o espanto de haver no mundo o que chamamos de mistério: "Esta é a hora das vozes misteriosas". Mas esse mesmo mistério é, afinal, uma potente e transformadora constatação do real. Na poética andreseniana, de acordo com as palavras de Sofia de Sousa Silva, agora citada textualmente:

> A ordem do mundo se revela nas coisas concretas. [...] O homem não se pode deixar perder em ilusões provocadas por espelhos deformantes ou acontecimentos contingentes. Se tiver em vista que a ordem que tudo rege o inclui – o que na linguagem do poema seria uma ligação entre a condição humana e a divina —, se não perder nunca o seu fervor mais austero e a sua exigência de si, o homem poderá entrar em consonância com os ritmos divinos. (SILVA, 2007, p. 50)

Ora, se compreendemos bem a asserção da ensaísta, na ótica de Sophia a dimensão sagrada das coisas se revela no próprio mundo dos homens, não em estado de indiferenciação com o mundo profano, mas ocupando outro registro de percepção da realidade. Em outras palavras, a poesia, como manifestação do sagrado na obra de Sophia, é um problema de ponto de vista. O olhar atento da poeta perscruta a superfície do mundo para, em sua dimensão concreta, adivinhar-lhe o mistério. É o que experimenta o sujeito lírico de "Esta é a hora...", cuja ânsia pela unidade primordial o leva a sair de si e, consequentemente, desconhecer-se como entidade individual: "Esta é a hora em que o tempo é abolido/ E nem sequer conheço a minha face."

A abolição do tempo de que trata o poema manifesta-se como uma supressão da ordem cronológica promovida pela "hora perfeita". Há um deslocamento temporal que consiste no translado do sujeito do mundo profano para o mundo sagrado. Nesta nova esfera, o tempo não

obedece mais à linearidade histórica, mas à circularidade mítica. Trata-se, portanto, de um tempo *fora* do tempo, um tempo, por assim dizer, não-histórico, mas que habita, por sobreposição e contradição, o plano da História. Segundo o pensamento de Mircea Eliade, essa dinâmica pode ser entendida sob a perspectiva dual entre tempo profano e tempo sagrado:

> O tempo gastara o ser humano, a sociedade, o Cosmos, e esse tempo destruidor era o Tempo profano, a duração propriamente dita: era preciso aboli-la para restabelecer o momento mítico em que o mundo viera à existência, banhado num tempo "puro", "forte" e sagrado. A abolição do Tempo profano decorrido realizava-as por meio de rituais que significavam uma espécie de "fim do mundo". (ELIADE, 2010, p. 71).

É na situação ritualística que é o poema que o tempo se suspende e o mundo se acaba... para ser reconduzido à sua condição mítica original. A este gesto transformador damos o nome de *revelação*. Mircea Eliade atenta para o fato de que tal passagem, para a consciência do homem primitivo, significava "uma espécie de 'fim do mundo'", o que é absolutamente notável, se tivermos em conta que, na nossa cultura cristã ocidental, o livro bíblico dedicado à narração do fim dos tempos e do juízo dos eleitos é o Apocalipse. Isso porque, em grego, a expressão *apokalúpsis*, que originou a forma latina, designava justamente o ato de descobrir, revelar.

A poesia como um modo de ver, para Sophia, associa-se também a um modo de *conhecimento da verdade*. Nesse sentido, em que revelar é conhecer, a poética andreseniana estabelece laços de familiaridade com o conceito de *aletheia*. Segundo Marilena Chauí, "Em grego, verdade se diz *aletheia*, significando: não-oculto, não escondido, não-dissimulado. O verdadeiro é o que se manifesta aos olhos do corpo e do espírito; a verdade é a manifestação daquilo que é ou existe tal como é." (CHAUÍ, 2000, p. 123). De fato, como é sabido, *revelar* quer dizer justamente tirar o véu, deixar à mostra o que, antes, estava velado, abandonado ao esquecimento, de maneira que o ato da revelação, sendo um modo de conhecimento da verdade, é igualmente um gesto de afirmação da memória e preservação do passado no presente.

A realidade mítica e sagrada esconde-se sob o véu das coisas do mundo profano, faz nelas habitar o seu Ser como um mistério, e, uma vez vinda à tona, manifesta-se como verdade. E esta verdade do

Ser, no caso de Sophia, é a sua própria condição imanente descoberta em estado de poesia: "Ali vimos a veemência do visível/ O aparecer total exposto inteiro/ E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar/ Era o verdadeiro". (ANDRESEN, 2011, p. 675). Para além do sonho e da imaginação, assoma a verdade como *deslumbramento*. Não só: como revelação, *aletheia* e deslumbramento, que se irmanam no processo de criação poética. A "veemência do visível" de que trata o poema V da seção "As ilhas", de *Navegações*, diz da intensidade com que nos atinge o que é evidente. A visão é, aqui, em absoluto concreta e inteira, para além de suplantar a quimera da dimensão fantástica, e a sua particular violência advém precisamente da vertigem concernente ao "aparecer total" da realidade.

O caráter apolíneo da poesia andreseniana – como apontamos no início deste ensaio – diz respeito ao que nela é recusa do visionarismo inebriante e da voragem imagética que, em fragmentos, compõe um quadro de delírio. O deus Apolo rege a sua poesia como o astro lúcido que é, negando os falseamentos da verdade que se mostram sob a face da dissimulação das aparências. Um poema de Sophia é particularmente modelar no que tange a essa questão. Faço menção ao "Pescador", de *Livro sexto*, poema dividido em duas partes, das quais cito a segunda: "Este que está inteiro em sua vida/ Fez do mar e do céu seu ser profundo/ E manteve com serena lucidez/ Aberto seu olhar e posto sobre o mundo" (ANDRESEN, 2011, p. 385).

O olhar do sujeito lírico mantém-se "com serena lucidez/ Aberto", portanto, do lado oposto ao tumulto dos sentidos e da irracionalidade. A abertura, por outro lado, diz de uma disponibilidade ao que lhe é exterior, o que, consequentemente, supomos, é passível de alterar este mesmo olhar. Além do mais, está ele "posto sobre o mundo" – um mundo que aparece "tal como é", mas que, na inter-relação com o olho que o percebe é necessariamente um campo de sentidos em movimento. O pescador pesca,[1] surpreende os sentidos do mundo, busca na água o alimento submerso e dá à luz o real em sua inteireza. O ato de trazer o que está dentro para fora, assim como o ato de fundir o alto e o baixo

[1] Lembro que a imagem do pescador possui uma clara reminiscência bíblica que remonta ao Evangelho de Lucas 5, 1-11.

em seu ser ("Fez do mar e do céu seu ser profundo"),[2] são propiciadores do sentimento de totalidade ("Este que está inteiro em sua vida"), índice da esfera sagrada que ronda o poema. Tal sagração se constitui como edificação da imagem – é um gesto essencialmente construtor, que busca a medida justa de todas as coisas.

Esta mesma concepção apolínea do mundo que lemos em Sophia, em que o sujeito se mantém em sua *hybris*, respeitando os limites da sua individualidade, também pode ser singularmente deslocada – e a revelação do Ser a partir de uma "serena lucidez" agora apresenta a sua face de espanto sob a égide do deslumbramento. Não se trata de uma desmedida, mas de uma vertigem das formas provocada pelo excesso de medida. Não há propriamente ruptura ou transgressão, mas uma espécie de simultânea sensação de paralisia e movimento em que se dá a ver o real em um sobressalto: "Reino de medusas e água lisa/ Reino de silêncio luz e pedra/ Habitação das formas espantosas/ Coluna de sal e círculo de luz/ Medida da Balança misteriosa" (ANDRESEN, 2011, p. 387).

O poema "Reino", que acabo de citar, compreende as premissas do que poderíamos associar aos fundamentos de uma estética apolínea: senso de equilíbrio na distribuição dos versos, correspondência sintática na organização dos sintagmas nominais, escolha vocabular que valoriza um léxico luminoso. Entretanto, é esta mesma disposição dos termos poéticos que faz emergir o mistério. Ora, o mistério é justamente a zona encoberta, interdita, a qual não se acessa menos por obscuridade do que pela excessiva luz. No poema se busca a justa medida (lá encontramos a *Balança*, inscrita assim em maiúscula), mas o conhecimento dessa medida, diferentemente da esterilidade do saber técnico, é uma ciência espantosa.

É preciso destacar que a ideia de *reino* para a poética andreseniana é particularmente importante. Na sua "Arte poética I", um narrador descreve uma sua visita à loja de barros em Lagos, o que desencadeia uma série de reflexões acerca da criação. Nesse caso, reino é o espaço em que cada coisa no mundo restitui as ligações entre si, espaço portanto de comunhão, sagrado. O mundo profano é um mundo dividido, "Mundo

[2] Há também aqui ecos da doutrina hermética atribuída ao legislador e filósofo egípcio Hermes Trismegisto. Uma das mais referenciadas reflexões deste pensador está sintetizada na Lei da Correspondência, segundo a qual "o que está em cima é como o que está em baixo" – fórmula que está nas bases do conhecimento da alquimia.

que pode ser um habitat mas não é um reino." (ANDRESEN, 2011, p. 838). A tarefa da poeta é redescobrir a aliança oculta entre as coisas, fazer nelas brilhar o seu Ser por meio de uma específica maneira de olhar, limpidamente: "Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar." (ANDRESEN, 2011, p. 837).

Como viemos desenvolvendo, embora uma tradicional concepção estética apolínea se circunscreva à medida e ao seu caráter exclusivamente organizador, a poesia de Sophia – sem perder esses atributos – aciona a escrita como veículo de passagem para uma esfera sagrada, em que a claridade de tudo cega, e o que temos é uma (não) visão do espanto: "Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação." (ANDRESEN, 2011, p. 837). Pedro Eiras, em um importante ensaio sobre Sophia, descreve certa imagem do *terror* em sua poesia a partir de uma investigação em torno da "face nocturna" dos deuses. Desde as investigações de Nietzsche sobre *O nascimento da tragédia*, a observação da dinâmica entre as pulsões apolínea e dionisíaca nas artes apresenta-se como um interessante modo de leitura que associa estética e vida[3]. De fato, para o filósofo alemão, a vida apenas se reconcilia com a tragédia que é a consciência da própria morte na expressão artística – "pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente" (NIETZSCHE, 2007, p. 44) –, dado que nos torna evidente a íntima relação entre a arte e o duplo movimento de criação e destruição. Em Sophia não é diferente e Pedro Eiras chama atenção a essa dualidade:

> Não ignoro que há em Sophia a mais depurada serenidade, simetria, equilíbrio; mas há também o terror. E não apenas terror do homem perante o homem, com a salvaguarda possível de uma serenidade olímpica, imutável; os próprios deuses, direi agora, podem ser terríveis [...]. (EIRAS, 2011, p. 29)

[3] O famoso ensaio começa justamente com a seguinte asserção: "Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações." (NIETZSCHE, 2007, p. 24).

O terror de que fala Eiras decerto habita a poesia andreseniana como um índice de morte e negatividade. O ensaísta começa por desenvolver a sua leitura a partir dos versos de "Musa", poema de *Livro sexto*: "Musa ensina-me o canto/ Que me corta a garganta" (ANDRESEN, 2011, p. 391). Não iremos aqui retomar o estudo já realizado por Eiras (remeto o leitor interessado ao seu trabalho); o nosso intuito é perseguir a feição igualmente terrível da experiência apolínea – quando a claridade e o silêncio se fazem índices de uma espantosa expressão do sublime.

Talvez a forma mais surpreendente disso que procuro dizer se encontre no informe soneto de *Navegações* que agora cito:

> Navegavam sem o mapa que faziam
>
> (Atrás deixando conluios e conversas
> Intrigas surdas de bordéis e paços)
>
> Os homens sábios tinham concluído
> Que só podia haver o já sabido:
> Para a frente era só o inavegável
> Sob o clamor de um sol inabitável
>
> Indecifrada escrita de outros astros
> No silêncio das zonas nebulosas
> Trémula a bússola tacteava espaços
>
> Depois surgiram as costas luminosas
> Silêncios e palmares frescor ardente
> E o brilho do visível frente a frente
> (ANDRESEN, 2011, p. 676)

Para um leitor-marinheiro de primeira viagem, o texto recém-citado é um poema de treze versos distribuído em cinco estrofes. O engano consistiria na não-leitura do segundo verso do soneto que, afinal, é um não-verso: "Navegavam sem o mapa que faziam/ ". Em tensa relação dialógica com a forma fixa clássica, esta obra-prima de Sophia faz do espaço branco da folha a própria expressão do desconhecido, aquilo que depois o eu lírico denominará como o "inavegável" ou o "inabitável". A privação do mapa, este agudo ponto de negatividade, não impede aqueles que navegam – no mar, no texto, na leitura –; pelo contrário, os força a enfrentarem o desconhecido, o

que fatalmente os leva a descobrir o novo, aquilo para que não há ainda linguagem e é puro *silêncio* (palavra que aparece duas vezes no soneto de Sophia).

2 A revelação extática

O silêncio de Sophia, luminoso, ardente, manifesta-se como "o brilho do visível frente a frente". É, portanto, uma evidência, antes de tudo – um sinal de franca visibilidade na lucidez do eu lírico, que, afinal, prescinde de palavras (ou quase isso, pois o silêncio ainda é algo dito, se faz no poema como uma maneira de dizer). Parto do silêncio andreseniano para encontrá-lo na voz de outra das mais potentes vozes líricas do século XX português: Herberto Helder.

O contraponto almejado por este ensaio, à primeira vista, é bastante simples: diante da claridade clássica da poesia de Sophia, Herberto representaria uma força obscura, ao mesmo tempo contrária e complementar. Também em termos clássicos, perante a regência apolínea daquela, poderíamos dizer que a poesia deste é um exemplar de potência dionisíaca. É possível traçar, de fato, um quadro comparativo pautado nesta dinâmica: o núcleo da poética andreseniana se faz de justa medida, equilíbrio e claridade, enquanto a poética herbertiana é movida de transgressão, ébrio desequilíbrio e trevas. No entanto, em ambos os casos notamos certo anseio de fazer com que a palavra restitua o mundo à sua dimensão mítica. Como que por caminhos opostos, os dois poetas se encontram no mesmo ponto, em que a poesia faz revelar a experiência do sagrado.

Pode ser curioso pensar esse movimento de restituição do mundo à sua situação sagrada que a poesia proporciona, e que, afinal de contas, também não deixa de ser um modo de se encontrar com a verdade. Esse sentido da revelação como *aletheia*, o próprio Herberto adivinha na poesia andreseniana, como atesta um seu comentário sobre a poesia da autora de *Livro sexto*, em uma correspondência a ela enviada, e datada de 5 de junho de 1962. Nessa altura, o poeta faz lembrar um jovem Herberto, partilhando do espanto que a experiência de leitura da obra de Sophia proporciona:

> A cada livro novo seu que leio, sente-se o antigo encantamento da minha primeira juventude, quando descobri a sua poesia. Nunca lhe contei? Numa tarde, na Ilha da Madeira, tinha eu a idade maravilhosa que já não sei, descobri numa livraria o seu «Poesia». E foi um dos mais belos encontros da minha vida. Não há aqui literatura: tudo isto é verdadeiro. (HELDER, 2011).

O excerto que colho da missiva de Herberto não me interessa em nada enquanto documento da intimidade da pessoa que ali conta as suas memórias. O que, de fato, me instiga é a observação de como o texto de Herberto é certeiro no apontamento do que viemos tratando neste ensaio. A descoberta, o encantamento, a verdade. Vale notar que só o verbo *descobrir* surge por duas vezes nesse curto fragmento. Afora a expressão "idade maravilhosa que já não sei", sintomática de uma associação da infância com o período mítico e sagrado, portanto, de um tempo fora do tempo. Aqui, onde o "antigo" e a "primeira juventude" se fundem – sem contradição alguma –, aqui é o espaço em que a linguagem se faz experiência, em que a linguagem é a experiência. Por isso, "Não há *aqui* literatura: tudo isto é verdadeiro." (grifo nosso).

Herberto, ao pensar a poesia andreseniana, talvez nos ensine alguma coisa sobre o seu próprio fazer poético, justamente no que ele também apresenta de efeito revelador. Mas se há uma clara tangência no que diz respeito à crença no poder heurístico da palavra (particularidade tão moderna e partilhada por Herberto e Sophia), há também obscuridades que distanciam e distinguem a poesia de ambos. As imagens e a sintaxe herbertianas são flagrantemente mais tortuosas, em certo sentido, quase barrocas, no que insinua com o seu hermetismo. Se por um lado, Sophia prima por uma claridade clássica que se dá a ver tanto na forma quanto no conteúdo, Herberto busca as zonas de trevas para nelas tentar dar a luz a outro tipo de visibilidade: uma visibilidade turvada, impactada pelo choque das imagens. Nesse sentido, o visionarismo da poesia herbertiana, se porventura evoca alguma memória de Sophia, a realiza – suponho – em sentido diametralmente oposto. O que em uma é deslumbramento (por excesso de medida), no outro é êxtase (por transgressão da medida).

Um poema em particular me remete a esse possível diálogo poético que viemos construindo entre os dois amigos. Do livro *Lugar*, destaco o poema-dedicatória "Aos amigos" que serve de pórtico de abertura à obra:

> Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado.
> Os amigos que enlouquecem e estão sentados, fechando os olhos,
> com os livros a arder para toda a eternidade.
> Não os chamo, e eles voltam-se profundamente
> dentro do fogo.
> – Temos um talento doloroso e obscuro.
> Construímos um lugar de silêncio.
> De paixão.
> (HELDER, 2014, p. 127)

O poema em questão, texto que parece reivindicar uma aliança entre não só amigos, mas amigos poetas, indica, por meio de uma série de imagens que nos remete ao universo do ofício da escrita (os dedos, os livros, o talento), alguns dos *topoi* da poética herbertiana que mais de perto aqui nos interessa. A loucura ("Os amigos que enlouquecem e estão sentados [...]"), primeiro desses *topoi* que gostaria de assinalar, marca da desrazão dionisíaca que rege esta poesia, surge em simultâneo com a condição sentada dos amigos, condição que simbolicamente aponta para a situação criativa, como é possível notar em outros passos da obra de Herberto. Sendo assim, loucura e criação são tópicos correlativos, de modo que podemos inferir ser a criação uma espécie de loucura, ou um gesto por ela movido, o que faz do poema (o objeto criado) uma obra que resguarda sentidos à margem da lógica racional – organizadora do mundo profano do trabalho e da produtividade. A obra poética é, por assim dizer, em termos herbertianos, um *anti-trabalho*, uma ação geradora de improdutividade. Em Herberto, a criação é consumo excessivo, dispêndio. Talvez por esse motivo os amigos evocados tragam "os livros a arder para toda a eternidade": imagem de ecos infernais que, por analogia, pode nos remeter a Lúcifer, o Príncipe das Trevas.

O segundo desses *topoi* é precisamente a obscuridade: "– Temos um talento doloroso e obscuro". A associação entre o deus pagão Dionísio e a representação cristã do Mal e da insubordinação em Lúcifer, muito tem que ver com certa obscuridade inerente ao culto dionisíaco, em que o torpor do vinho restitui o homem a uma violência primordial por meio do sacrifício sangrento, mais próxima da bestialidade, e tão refutada pelo cristianismo. Mas se, por um lado, Dionísio e Lúcifer se identificam por seu caráter destrutivo, igualmente se aproximam por

serem reveladores de um saber – não aquele promovido pela razão lógica, mas pela transgressão. Dionísio é o deus da tragédia: aquele que insufla nos corações humanos o desejo de busca por um conhecimento para além dos limites já conhecidos. Lúcifer é o portador do archote, aquele que traz a luz do saber e que tentou o homem a provar o fruto da Árvore do Bem e do Mal. Ambos promovem, por ação do desejo (da paixão), a busca por este conhecimento indizível, por *isto* – pelo silêncio ("Construímos um lugar de silêncio").

Trato da questão do silêncio, pois creio que esse tópico (o terceiro, ao qual já havia aludido) seja particularmente forte para o desenvolvimento de um estudo comparativo entre os dois poetas analisados. É porventura no silêncio que ambos encontram a expressão mais candente de suas artes poéticas. Há, todavia, singularidades que tornam essas poéticas radicalmente diferentes. Enfrentemos, sem mais tardar, outro poema de Herberto, para observar tais dessemelhanças:

> nada pode ser mais complexo que um poema,
> organismo superlativo absoluto vivo,
> apenas com palavras,
> apenas com palavras despropositadas,
> movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes,
> nada mais que isso,
> música,
> e o silêncio por ela fora
> (HELDER, 2014, p. 663)

Em um primeiro momento, o referido poema de Herberto descreve um movimento, constante em sua obra, caracterizado pela homologação entre texto e corpo. Aqui, as palavras tomam para si funções corporais, enquanto o corpo do poeta assume particularidades gramaticais. Trata-se de verdadeira fusão alquímica entre elementos díspares, que, no mundo poético herbertiano, se dá por força de ação mágica. O condão de encantamento da palavra, que todo o mundo reúne em si, se efetua por meio de determinada disposição do texto/corpo capaz de restituir as coisas à sua unidade: algo como aqueles "movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes".

Há miséria no poema, pois são parcas as palavras que o constituem, mas, ainda assim, nada mais que vogais e consoantes, faz-se o milagre. Talvez por ser também puro movimento vital, "organismo

superlativo absoluto vivo" (curiosa intersecção de corpo e texto, segundo a análise morfológica de grau deste adjetivado tecido corporal), o poema participa, com toda a sua crueza, da esfera sagrada, pois é neste encontro fundamental com a realidade da vida que nos religamos à nossa condição primordial.

As ideias de pureza e primordialidade são controversas, sobretudo se tratadas em termos de busca por uma virginal originalidade no dizer poético. Ora, nesse caso, não se trata de um uso da linguagem anterior ao que quer que seja, fruto de uma consciência genial, salve todo o romantismo herbertiano, mas de um notável exemplo de trabalho poético que, por meio de uma especial organização de palavras tantas vezes já ditas, busca dizer o espanto do mundo, como se visto pela primeira vez. É por meio deste exercício que concebemos a ideia herbertiana de revelação. O canto e a música são o sinal de um almejado concerto entre as coisas, justamente animadas por força de *encantamento* (basta retomar o citado verso "movimentos milagrosos de míseras..." para notar a musicalidade promovida pela aliteração das bilabiais). Mas há também silêncio, pela música fora, porque este ato de encantar restitui cada corpo ao seu estado primordial, e já aqui nada precisa ser dito ou nomeado.

O silêncio, como veremos, é igualmente a marca do mistério, que, em Herberto, encontra na experiência erótica um meio privilegiado para lhe sondar a face. Face que há de ser perpetuamente misteriosa: "A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)." (HELDER, 2013, p. 138). Como é sabido, mas vale a pena recordar, o sentido do erotismo herbertiano, ainda que perpasse a vivência da sexualidade – "Em cada mulher existe uma morte silenciosa." (HELDER, 2014, p. 19) –, se realiza principalmente como experiência cósmica, o que, em termos andresenianos, poderíamos chamar a sua "explicação com o universo" (ANDRESEN, 2011, p. 839). Por meio do amor (experiência profundamente estética), Herberto tenta justificar a sua existência no mundo, reconciliando-se tragicamente com ele.

O tom trágico, aqui, é a sua feição dionisíaca por excelência. Apolo é o deus que rege aquilo que Nietzsche designa de "*principium individuationis* [princípio de individuação]" da subjetividade, enquanto que Dionísio é o deus do excesso, da transgressão e do transbordamento. O deus trágico não reconhece limites, logo, a forma estética que melhor o caracteriza é, paradoxalmente, o informe, o inacabado. Não é à toa

que uma das concepções críticas mais pertinentes para pensar a poesia herbertiana seja a de metamorfose, pois que, para o autor de *A colher na boca*, a atividade criativa é entendida sempre como processo. Quando abordamos a confusão entre corpo e texto em sua poesia, não mais desejamos apontar do que este anseio por aproximar a arte dos movimentos vitais, que, por sua vez, são um perpétuo fazer e desfazer, aliança trágica entre vida e morte. Por isso mesmo a expressão de *Eros* (com toda a sua afinidade ao culto dionisíaco[4]) ganha tanta força na sua obra.

O erotismo, assim como o culto dionisíaco, se caracteriza por um gesto de dispêndio (as "palavras despropositadas" do poeta). O gasto imponderável é observado tanto nos rituais de sacrifício pelo derramamento de sangue, como nas festas orgiásticas pelo derramamento do sêmen, ambos atos dispendiosos que impulsionam o sujeito que deles participa a vivenciar o colapso da própria individualidade diante do terror provocado por todo aquele excesso. Nessas práticas, o que notamos é uma exuberância da vida que, em seus limites, se encontra com a morte. O gemido do homem quando alcança o orgasmo assemelha-se ao grunhido do animal na cerimônia expiatória: nas duas circunstâncias, o que é posto em cena é um transbordamento, o exercício de uma atividade absolutamente improdutiva (portanto alheia ao mundo profano do trabalho). A ocorrência de tais práticas se fundamenta em um princípio contrário ao da individuação, e o terror provocado pelo gasto desmedido revela ao homem o mundo sagrado como abertura à alteridade. Como nos lembra Nietzsche:

> Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. (NIETZSCHE, 2007, p. 27)

[4] George Bataille, em *As lágrimas de Eros*, afirma que "O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E foi ao mesmo tempo erótico, foi-o numa desordem delirante; e, como sabemos, por ter sido erótico, o culto de Dionisos foi trágico... Era sobretudo trágico, aliás, e num horror trágico é que o erotismo acabou por fazê-lo entrar." (BATAILLE, 2012, p. 67). Ficam evidentes, a partir desta reflexão, as ligações entre Eros, Dionísio e o espírito trágico.

Ora, o estado de embriaguez é que permite ao sujeito a vivência extática. E a revelação herbertiana, como viemos tratando, se dá como êxtase corporal advindo da experiência erótica: "Por isso é que estamos morrendo na boca/ um do outro. Por isso é que/ nos desfazemos no arco do verão [...]" (HELDER, 2014, p. 25-26). É possível notar esta confluência entre delírio erótico e embriaguez dionisíaca na poesia de Herberto, ambos atuando no sentido de fazer com que o sujeito experimente o que seja sair de si (o que etimologicamente significa o *ekstasis*), para ser habitado pela própria morte.

> Com uma flecha em meu flanco, cantarei.
> E enquanto manar de minha carne uma videira de sangue,
> cantarei seu sorriso ardendo,
> suas mamas de pura substância,
> a curva quente dos cabelos.
> Beberei sua boca, para depois cantar a morte
> e a alegria da morte.
> (HELDER, 2014, p. 20)

Nesses versos de "O amor em visita", reconhecemos a manifesta confluência entre Eros e Dionísio, este pela imagem da videira e da ébria alegria, aquele pela flecha e pelo corpo amado e transubstanciado no corpo amante. No poema com que Herberto se estreia em poesia, sobressai essa marca dionisíaca (para não dizer nietzschiana), que é o móvel de sua poética, notável em vários passos da sua produção. As referências míticas e herméticas ("nada pode ser mais complexo que um poema") da sua poesia fazem-na situar-se em um território de certa obscuridade. Sobretudo em consonância com a dimensão alquímica da obra herbertiana (e naturalmente nos remetendo ao conto d'*Os passos em volta*), Maria Estela Guedes batiza o seu pioneiro estudo de *Herberto Helder: poeta obscuro*, que, apesar de algumas interpretações controversas, abre importantes portas de leitura.

Segundo a ensaísta, "Toda a obra de HH reata e estreita laços com a secreta verdade dos seres, numa *linguagem obscura* à força de exprimir o que há de mais simples na existência [...]" (GUEDES, 1979, p. 21, *grifos nossos*). De acordo com esta afirmação, poderíamos depreender que a equivalência entre a linguagem obscura do poeta e a simplicidade da existência consiste no fato de que a obscuridade, em Herberto, é sempre resultante de um ato de revelação. O desnudamento do real por

ação dionisíaca apenas gera novas zonas de obscuridade, ou seja, regiões de perpétuo mistério por se revelar. Não seria demais afirmar que, nessa poesia, a revelação é uma tarefa infernal.

De fato, a poesia herbertiana é uma arte obscura. Mas é também uma arte pirotécnica – "Quero na escuridão revolvida pelas luzes/ ganhar baptismo, ofício." (HELDER, 2014, p. 494) –, o que, em certo sentido, para além de algum barroquismo, reforça o seu caráter noturno. As luzes herbertianas são os fenômenos incandescentes, a centelha da nenhuma esperança (?) de sabermo-nos seres para a morte, mas não deixam de ser luzes e, por conseguinte, nos iluminar.

3 Conclusão

Este trabalho poderia se estender indefinidamente, a partir da discussão de momentos da obra de Sophia e Herberto. Os limites deste ensaio impedem esta tarefa por agora. Supomos, entretanto, que a dinâmica de estudo aqui proposta possa proporcionar a abordagem crítica de outros autores, de maneira que a dualidade entre Apolo e Dionísio (como elementos estruturantes de uma estética da medida e outra da desmedida, respectivamente) possa ser compreendida como um modo de leitura das tensões existentes entre as diferentes poéticas no contexto português.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Caminho, 2011.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Tradução e apresentação de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al*. São Paulo: Paulus, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

EIRAS, Pedro. A face nocturna: dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 28-37, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder*: poeta obscuro. Lisboa: Moraes, 1979.

HELDER, Herberto. Carta de Herberto Helder para Sophia. Santarém, 5 de junho de 1962. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo*: momentos e documentos. 2011. Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/1950/galeria/f31/foto1.html>. Acesso em: 3 ago. 2018.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas*: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. 2007. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Entre jardins e flores, entre silêncio e transcendência: alguns percursos poéticos de Sophia de Mello Breyner Andresen

Between gardens and flowers, between silence and transcendence: some poetic paths of Sophia de Mello Breyner Andresen

Rodrigo Valverde Denubila
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil
rodrigo.denubila@gmail.com

Resumo: Este estudo objetiva identificar a importância dos jardins e das flores para a construção do argumento lírico em alguns poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. Almeja igualmente destacar alguns temas-chave andresenianos, entre eles, a investigação existencial. Percebe-se, assim, o jardim e as flores enquanto elementos utilizados para tecer indagações ontológicas, por conseguinte, fomentadores da busca de sentido. Da extensa obra da escritora, destacamos alguns poemas como "Árvores", "No tempo dividido" e As flores", que facultam a discussão de como as imagens da natureza permitem a ponderação sobre o sentido transcendente e o ontológico do ser dos entes humanos. Nesse percurso, revisitamos as percepções críticas acerca da autora realizadas por Jorge de Sena, Maria Andresen Sousa Tavares, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho e Eucanaã Ferraz.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; jardins; flores.

Abstract: This study aims to identify the importance of gardens and flowers for the construction of the lyrical argument in some poems by Sophia de Mello Breyner Andresen. It also aims to highlight some

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.117-136

Andresenian themes, among them, existential research. So, perceive the garden and the flowers as elements used to make ontological inquiries, therefore, fomenters of the search for meaning. From the author's extensive work, we highlight some poems such as "Árvores", "No tempo dividido" and "As flores", which provide a discussion of how the images of nature allow the pondering of the transcendent and ontological sense of the being of human beings. In this course, we review the critical perceptions about the author by Jorge de Sena, Maria Andresen Sousa Tavares, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho and Eucanaã Ferraz.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; gardens; flowers.

Data de submissão: 19 de julho de 2018

Data de aprovação: 17 de janeiro de 2019

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, autora dos importantes *Coral* (1950) e *Geografia* (1967), entre muitos outros, possui significativa produção literária caracterizada por uma arquitetura lírica que "exige empenho e gosto pelo risco" (FERRAZ, 2018, p. 17). Frisemos, neste momento, o termo risco, sendo esse entendido como a capacidade de fomentar interrogações que, ao longo da história, continuam sem respostas e a perturbar aqueles que as fazem. Durante seis décadas de produção estética, a autora, nascida em 1919, no Porto, cidade ao Norte de Portugal e marcada por estreitas ruas cravadas em pedra, como a do Gólgota, que levam ao rio Douro, em simbólico percurso, testemunhou mudanças intrínsecas e extrínsecas ao seu tempo histórico e suas respectivas axiologias à medida que refletia sobre temas de caráter universal, como os ligados à relação entre homem e transcendência.

Nessa via, na produção andreseniana, "a religiosidade é muito mais do que um artifício", conforme destaca Eucanaã Ferraz (2018, p. 29), em "Breve percurso rente ao mar", pois Sophia de Mello Breyner Andresen vale-se do aparato religioso para fomentar uma discussão de caráter global sobre a existência e seus caminhos, isto é, a poeta volta a esses componentes, por exemplo, do catolicismo não apenas como força imagética, importante na construção do poema, mas como instrumento dotado de intensidade semântica e argumentativa. Por trás dessa escolha,

a capacidade de investigar sentidos. O mesmo acontece com o universo greco-romano – elementar na formação da autora – e, por sua vez, na mistura da tradição católica com a pagã, conforme realizado em "Ítaca", publicado em *Geografia*, em que a ilha de Ulysses torna-se a promessa de paraíso aos moldes cristãos:

> [...]
> Quando o barco rolar na escuridão fechada
> Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar
> Porque esta é a vigília de um segundo nascimento
>
> O sol rente ao mar te acordará no intenso azul
> Subirás devagar como os ressuscitados
> Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial
> Emergirás confirmada e reunida
> Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
> Como os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto
>
> (ANDRESEN, 2015, p. 558)

Ítaca configura-se como o local de volta do guerreiro *ressuscitado* – não reencarnado –, em seu segundo nascimento, após "rolar na escuridão fechada", ou seja, após a morte, sendo essa assinalada pelo inevitável "quando", advérbio que abre o poema e repetido no início do verso que alude à morte, assim como em outros poemas, conforme veremos adiante. Nesse paraíso, recupera-se a plenitude, porque não se está mais apartado do unitário, logo, o ser renascido emerge como uma estátua reunida, mas reunida com quem? Com si mesmo, portanto, fugindo da fragmentação interior, mas reunido semelhante com o unitário. Supera-se, dessa forma, a fragmentação oriunda da pós-queda adâmica causadora da separação do unitário.

Na esteira de Richard Zenith (2011), em "Uma cruz em Creta: a salvação sophiana", texto que aborda a poesia religiosa da poeta, entende-se o sentimento pagão como aquele marcado pela presença da natureza; entretanto, como frisa o estudioso, Sophia não abandona a influência católica. Nesse escopo, o paraíso divino de base católica, poderoso por permitir acesso ao unitário, sendo essa sua grande marca, ganha densidade ao ser o local em que a natureza se apresenta em potência, quando o sol está rente ao mar e o céu de um "intenso azul". No entanto, até o *quando* do ser ressuscitado existe o presente do ser cindido.

Nesse percurso, entre os mares das navegações emocionais e subjetivas marcados pelas contenção expressiva e os mares externos-históricos qualificadores da cultura portuguesa e seu contato com o outro, conforme demonstra *Navegações*, publicado em 1983, avulta-se a percepção de uma consciência interrogativa e em crise, isto é, em busca de uma outra ordem, quer quando focaliza aspectos internos e poéticos, como o processo de construção do poema, quer, externos, como as consequências emocionais do Estado Novo português com o seu "velho abutre"[1] e seus discursos que apequenam almas.

Sophia de Mello Breyner Andresen começa a publicar em 1940, quando seus primeiros versos saem nos *Cadernos de Poesia*. Nos catorze livros de poesia publicados[2], sabendo que a escritora também produziu ensaios críticos e prosa, reconhece-se a força da produção andreseniana caracterizada pela percepção de uma profunda *ausência* que "se impõe como dimensão constitutiva do real", segundo leitura de Eduardo Prado Coelho (1972, p. 72), em "O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen". Sophia faz parte da mesma geração de Eugénio de Andrade e Jorge de Sena, este revela explícita admiração pela percepção lírica da autora de *Mar novo*, como diz no ensaio "Escritoras na literatura portuguesa do séc. XX":

> E chegamos às mulheres que cresceram sob o regime de Salazar, e temos que mencionar a maior de todas, Sophia de Mello Breyner Andresen. Uma aristocrata da mais velha cepa [...], uma das maiores poetas do século em português, e mãe de filhos, tornou-se activista política nos anos 50, e é actualmente deputada socialista na Assembleia Nacional (SENA, 1988, p. 151).

A importância da atitude testemunhal, por conseguinte, o ativismo da poeta destacado por Jorge de Sena (1988), a concordância e ponderação da autora acerca de seu tempo sócio-histórico, ganha força,

---

[1] Eis os já clássicos versos dedicados à descrição do ditador português Salazar: "O velho abutre é sábio e alisa as suas penas/ A podridão lhe agrada e seus discursos/ Têm o dom de tornar as almas mais pequenas" (ANDRESEN, 2015, p.489).

[2] *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958), *O cristo cigano* (1961), *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994) e *O búzio de cós e outros poemas* (1997).

principalmente, a partir de *Livro Sexto,* conforme argumenta Luís Adriano Carlos (2002, p. 259):

> A obra da autora evoluiu predominantemente de uma visão metafísica e panteísta, de *Poesia* e *Mar Novo*, para uma atitude testemunhal ou circunstancial, de *Livro sexto* em diante, unificadas numa recorrente busca de um sentido essencial e numa inconfundível uniformidade de tom e de expressão que alia o apagamento da confessionalidade romântica e a contenção formal dos grandes clássicos, a solenidade rítmica e a intensidade passional, a simplicidade aérea e a construção e a fluidez alusiva das imagens, o alegorismo prosopopeico e o metaformismo epigramático.

O termo "evolui" merece ressalva, pois traz a concepção de "melhoria", o que, sobremodo, não é o caso de uma poeta que estreia madura, segundo o entendimento de Eucanaã Ferraz (2018). Ao se debruçar na produção lírica andreseniana, torna-se necessário reconhecer tonalidades e preocupações inerentes à poeta, como a busca das relações entre as coisas e suas possíveis essências à proporção que o horizonte vivencial do sujeito poético ganha força a partir do momento que esse, por exemplo, olha um jardim e suas flores ao mesmo tempo que interroga o ser dos homens e busca traços de um todo originário.

Em vista disso, na poesia da autora de *Coral*, esses caminhos destacados por Luís Adriano Carlos (2002) não estão presos em si de forma estanque, mas se apresentam em interação que evidencia a "metamorfose fantástica das coisas e dos seres" (CARLOS, 2002, p. 259). Nesse percurso, cabe distinguir como a "visão metafísica e panteísta" dialoga com a "atitude testemunhal ou circunstancial" e ambas facultam uma poesia poderosa marcada pela reflexão acerca de aspectos da condição ontológica, mas também de dados sócio históricos. A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, logo, não evoluiu, mas sim adensa, de forma racional e madura, a relação simbólica e associativa entre elementos diversos à proporção que, nesse caminhar, demarca ausências enquanto tenta estabelecer cadeias semânticas e, assim, a poeta parece querer mostrar o esforço de consciência necessário para estabelecer organizações e padrões por intermédio de uma poesia translúcida. Portanto, em Sophia de Mello Breyner Andresen, as palavras poéticas certeiras, densas e lapidadas arquitetam imagens claras e solares, em aparente nível, mas que, no profundo, ganham analíticas e semântica

intensas por intermédio de elementos responsáveis pela visualidade e pela materialidade qualificadoras da composição andreseniana, como o mar, o jardim, o mundo grego e o ato poético apresentado como discurso, enquanto *ars* poética (FERRAZ, 2018; TAVARES, 2015).

Dentro do universo da poeta, como apresentado, parte considerável das imagens cerzidas remete ao universo clássico e à dicção desse. Ao falar sobre a produção da autora de *Coral*, Gastão Cruz (1973, p. 108) indica como "a temática grega (ou por extensão, latina) não é [...] decorativa nem folclórica". Nota-se como ideia similar foi reproduzida por Eucanaã Ferraz (2018) quando fala da religiosidade. Com essa predileção clássica, o referente direto e a conexão com a contemporaneidade parece que não se apresenta translucidamente e diretamente por mais que Sophia de Melo Breyner Andresen ofereça uma "sintaxe clara e direta" (FERRAZ, 2018, p. 17), por conseguinte, uma poesia sintaticamente limpa e contida que qualifica "o apagamento da confessionalidade romântica" (CARLOS, 2002, p. 259).

Nessa via, focalizando a importância da cultura helenística, interroguemos: o que está armado por trás do uso do mundo greco-latino? A principal diferença entre esse panteão e os seres humanos empíricos consiste em que aqueles não envelhecem e não morrem, por outro lado, ambos são marcados por faltas e afetos baixos como ciúmes, cobiça e inveja, logo, deuses e entes humanos estão permeados por falhas. Nesse quadro pagão, a divindade não provém da ausência de falhas de caráter, como acontece no ideário dos santos católicos após a canonização, mas sim da *ausência de temporalidade*. Em contraste com aqueles que não sofrem a ação do tempo, a poeta potencializa a *temporalidade* da condição humana, por sua vez, a efemeridade, a contingência e a mortalidade. Nesse percurso, vejamos como a problemática da temporalidade coaduna-se à analítica existencial nestes versos de "No tempo dividido" à proporção que o jardim ganha consistência poética e, dessa forma, deixa de ser um artifício visual para se tornar embebido de força lírica:

> 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, 2015, p. 340, grifos nossos)

O título do poema delimita um caminho reflexivo dual, isto é, o tempo divido entre o espaço sem tempo e o temporal, entre o tempo da vida e o da morte. Assim, o adjunto de lugar e, de certa forma, semelhantemente, de tempo intensifica a semântica da composição poética demarcada no título "No tempo dividido". O jardim sedimenta a percepção do tempo e da morte por intermédio das "tardes inertes [que] morrem no jardim"; inertes porque não se movimentam e inertes também porque não conseguem fugir da atuação do tempo, assim como tudo que existe. Contabiliza-se, assim, o jeito como o curto poema se fecha ponderando sobre o tempo e sua natureza. Cabe reconhecer, então, como o tempo em si mesmo não possui tempo, por conseguinte, representa uma grandeza absoluta. No entanto, esse se manifesta no mundo físico devido a sua ação nas coisas e nos seres que sentem os efeitos da temporalidade. O plano divino, por sua vez, não tem tempo ao ser eternidade, sendo esta entendida como ausência de temporalidade. Portanto, o tempo precisa da temporalidade inerente ao material para se manifestar, visto que os entes físicos estão apartados da eternidade até "quando o barco rolar na escuridão fechada" (ANDRESEN, 2015, p. 558). Até esse momento, a existência equivale a um processo de deixar de ser, logo, o existir representa um não-ser, pois os entes estão constantemente sendo até deixarem de ser.

Assim, a temporalidade qualifica a facticidade do existir, em que cada "caminho" existencial obrigatoriamente percorrido conduz ao fim, à morte, na expressão andreseniana, ao "monstro que a si próprio se devora". O tempo habita no mensurável do que existe; entretanto, quando elementos deixam de serem físicos, como demonstra a composição poética, o tempo acabou por devorar a si mesmo à medida que semelhantemente consumiu presenças. Ele acaba com a matéria, só que ao fazer isso semelhantemente finaliza a si mesmo e sua capacidade de manifestação. Ao ser "monstro que a si próprio se devora", o tempo se divide entre nascimento e morte, isto é, início e fim da temporalidade do que existe enquanto o ser percorre "o caminho nos caminhos onde o tempo" atua. Nessa linha reflexiva, outro sentido para o verbo dividir equivale a decompor, por sua vez, elementos decompostos são aqueles que sofreram a ação temporal.

A epistemologia poética de Sophia de Mello Breyner Andresen caminha entre a reflexão de base existencial-metafísica e a constatação da historicidade dos seres, isto é, a percepção da presença testemunhal

de um ser que habita determinada faixa temporal. Nesse jogo, as flores guardam a "promessa antiga" do ser poder continuar a existir em uma "manhã futura":

As flores

Era preciso agradecer às flores
Terem guardado em si,
Límpida e pura,
Aquela promessa antiga
De uma manhã futura

(ANDRESEN, 2015, p. 341).

A partir da recorrência do motivo do jardim e das flores, percebe-se o movimento do argumento poético que vai do ôntico, ou seja, o dar-se do mundo ao ontológico, por consequência, a meditação sobre o sentido do ser e sua intrínseca temporalidade. Em uma materialidade apartada da transcendência, as flores, com sua opulência e visualidade, com sua pureza e limpidez, surgem como promessa, por outro lado, em outros jardins, nesse espaço, o eu poético de Sophia de Mello Breyner Andresen nota a potencialidade e inerência do silêncio, consequentemente, avulta-se a ausência elementar qualificadora da percepção poética da autora e reconhecida por Eduardo Prado Coelho (1972), como estes poderosos versos de "Eis-me", publicado em *Livro sexto*, também confirmam: "Mas o teu rosto está para além do tempo opaco/ *E eu não habito os jardins do teu silêncio/ Porque tu és de todos os ausentes o ausente*" (ANDRESEN, 2015, p. 454, *grifos nossos*). Neste poema sem título publicado em *Dia do mar*, o jardim reaparece e novamente torna perceptível o silêncio:

Jardim verde e em flor, jardim de buxo
Onde o poente interminável arde
Enquanto bailam lentas as horas da tarde.
Os narcisos ondulam e o repuxo,
Voz onde o silêncio se embala,
Canta, murmura e fala
Dos paraísos desejados,
Cuja lembrança enche de bailados
A clara solidão das tuas ruas

(ANDRESEN, 2015, p. 136, grifos nossos).

Para apontar a recorrência e importância desse aspecto da poética andreseniana, retomam-se estes versos de "O jardim e a noite":

> Mas sob o peso dos narcisos floridos
> *Calou-se a terra*,
> E sob o peso dos frutos ressequidos
> Do presente
> Calaram-se os meus sonhos perdidos
>
> (ANDRESEN, 2015, p. 67).

Uma atitude testemunhal marca o poema a partir do título "eis-me", ou seja, eis-me como sujeito e consciência mergulhada em interrogações diante de um silencioso jardim, em que está o ausente dos ausentes. Mas um jardim que pode ser habitado pelo sujeito ressuscitado. Logo, a ponderação de base metafísico-transcendental aproxima-se da atitude testemunhal apesar do afastamento de rompantes da confessionalidade. O sujeito poético de "Eis-me" qualifica o tempo como opaco. Tal determinação adensa as escuridões da consciência que não mais vislumbra a almejada visualidade e existência do rosto do ausente, o Ser dos seres, esse, no poema, definido pelo artigo - "o ausente" -, mas também indefinido pela incapacidade do ente humano de relacionar-se com aquele que habita os jardins silenciosos sem tempo que guardam "aquela promessa antiga/ de uma manhã futura", ou seja, de uma plenitude e de uma unidade, em que *o Sentido* se materializa e afasta *os sentidos*. No caminho dos caminhos permeado por interrogações, cai-se no silêncio e na incapacidade de transmitir e de estabelecer nexos coerentes semânticos à proporção que os narcisos, em dois momentos de poemas distintos, ganham densidade simbólica.

Nos versos destacados de "Eis-me" há um jardim silencioso, uma outra "Ítaca" que não se apresenta e, por conseguinte, não permite as palavras denotadoras de percursos transcendentes e ontológicos, logo, de verdades últimas. Resta, por sua vez, as de expressão poética e a sua capacidade de materializar limites e quietudes. Nessa caminhada, percebe-se que a raiz que ligava os seres ao divino, sendo este responsável pelo caráter de verdade, foi cortada, como demonstram estes versos: "A raiz da paisagem foi cortada. /Tudo flutua ausente e dividido, / Tudo flutua sem nome e sem ruído" (ANDRESEN, 2015, p. 284). A capacidade de nomear, de estabelecer sentidos pelas palavras, sendo a percepção dessa atitude lida como "presente" divino dado ao homem, em função da sua

imagem e semelhança com o transcendente, sofre intensa ruptura com o avanço da consciência moderna, ou seja, com a percepção de que o homem descende do macaco e não de Deus, assim como possui um substrato inconsciente e incontrolável mais forte do que o consciente.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 512), o jardim simbolicamente pode ser interpretado como um "convite à restauração da natureza original do ser" – essa pode ser entendida como o momento em que o homem surge, retomando os versos de "Ítaca", recuperando a "sabedoria inicial" (ANDRESEN, 2015, p. 558), assim como confirmado e reunido. No entanto, como frisado, esses jardins são percebidos pela consciência poética como silenciosos e nessa mudez o sujeito lírico reconhece um adeus, como acontece neste poema intitulado "Árvores":

> Árvores negras que falais ao meu ouvido,
> Folhas que não dormis, cheias de febre,
> Que adeus é este adeus que me despede
> E este pedido sem fim que o vento perde
> E esta voz que implora, implora sempre
> Sem que ninguém lhe tenha respondido?...
>
> (ANDRESEN, 2015, p. 291)

Adeus a quê? Ao sentido possível designado pelo unitário e escatológico, quer inicialmente focado no jardim do Paraíso, isto é, na força transcendental, em que as coisas são a si mesmas, quer aos percursos dos rumos da História de base hegeliana, ou seja, da trajetória humana rumo ao Absoluto. Cabe destacar, nesse contexto, o entendimento de Gianni Vattimo (2002, p. VI) sobre a modernidade para quem essa "pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela ideia da história do pensamento como uma 'iluminação' progressiva, que se desenvolve com base na apropriação e reapropriação cada vez mais plena dos 'fundamentos'". Com o avanço da consciência moderna, marcada ontologicamente pela *percepção da ausência*, sentimento reconhecido na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, conforme frisa Eduardo Prado Coelho (1972), o valor último do ser não se determina mais por uma dimensão metafísica-transcendente, por mais que essa seja desejada e buscada a partir da visualidade dos jardins e das flores e sua possível capacidade de revelação existencial.

A modernidade social, por sua vez, com o advento do nazismo, que transformou melhorias tecnológicas e científicas em mecanismos de barbárie, igualmente, causa profunda fratura na consciência contemporânea. Na modernidade social, iniciada a partir do século XVI, o homem se afasta de deus e se aproxima do homem, ou seja, qualifica esse período uma maior importância dada ao homem e seu desejo de domínio da natureza e seus gigantes Adamastores. Do mesmo modo, inicia-se uma séria de alterações nas relações sociais, políticas, econômicas e religiosas como, por exemplo, a modificação do sistema medieval alicerçado na centralidade da figura do rei e no poderio da Igreja católica para um processo de laicização do estado e mudança nos regimes políticos com base em revoluções sociais como, por exemplo, a Francesa. Tudo isso consequentemente transforma a consciência dos seres humanos que faculta a transformação de um modo social e psíquico de ser "medieval" para um "moderno". Entretanto, há consequências como o silêncio do ausente e a manifestação da percepção da humanidade caminhava em linha ascendente.

Após a falência da perspectiva religiosa e histórica, o pensamento ocidental focalizava e acreditava na científica como mecanismo apto a estabelecer o paraíso terrestre, porém, as consequências emocionais após a II Grande Guerra criam um outro vácuo que intensifica o valor do silêncio, a afastamento do ausente dos ausentes, em outros termos, a quebra com a raiz primordial à medida que se exacerba um adeus e um pedido de explicações que o vento perde. Por diferentes aspectos, os "paraísos desejados" (ANDRESEN, 2015, p. 136) não acontecem. No entanto, por outro lado, após a interrogação, têm-se as silenciosas possibilidades permitidas pelo uso das reticências precisando a continuidade do ciclo entre perguntas e silêncios, entre esperança e desamparo.

Nessa trajetória, sobra, assim, a consciência poética apartada da verdade e da capacidade de reconhecer a relação unívoca e não plural entre as palavras e as coisas, entre a substância e a matéria. Assim, pelos percursos do sujeito poético entre jardins e flores, entre silêncio e transcendência, formula-se, da mesma forma, o jogo entre presença e ausência, sendo que essas ganham maior força e densidade semântica através da intensificação do estado do ausente que se cala, pois "a intensidade excessiva da presença das coisas aponta o fogo devorador da ausência que as ilumina" (COELHO, 1972, p. 231). Na esteira desse pensamento, Eduardo Lourenço (1975, p.II), em "Para um retrato de

Sophia", assinala que "o natural êxtase ou terrífica anunciação com que recebe a revelação do original esplendor do mundo ou a sua súbita ocultação" qualificam a percepção da autora de *Ilhas*. Visualidade e ocultação, busca do real e silêncio do ausente dos ausentes, nota-se, nesse percurso, semelhante, a "quebra da hierarquia entre o humano e o natural" (FERRAZ, 2018, p. 21). Hierarquia cindida com a alteração na relação harmônica com a natureza balizada pelo paganismo, consoante com Richard Zenith (2011), e hierarquia igualmente rompida na modernidade social pela centralidade do homem.

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, por meio da visualidade, assim como do diálogo com diferentes tradições, interroga a face oculta ou silenciosa das coisas. Existir, em sua etimologia, remete a estar fora de si, lançado em projetos, à abertura, à possibilidade de o homem poder vir a ser si mesmo. Nessa medida, a viabilidade de algo poder vir a ser si mesmo está determinada durante certa temporalidade, logo, são históricas, por conseguinte, finitas e temporais, mas, como apresentado pelo sujeito poético, o tempo a si mesmo se devora e as condições de *realmente* conhecer as coisas em sua verdade e a si ocupam certas faixas temporais-existenciais. Essa consciência temporal gera angústias e contradições intensificadas pela consciência moderna apartada do transcendente.

Eduardo Prado Coelho (1972, p. 226) evidencia como a poeta "expressa uma exigência radical: ver uma coisa e procurar ver a totalidade onde essa coisa é". Cabe interrogar aspectos do verbo ser conjugado e destacado pelo crítico português, o que faculta outra interrogação: o que é ser? A semântica do *ser*, em sua base filosófica, segundo Nicola Abbagnano (2012), permite tanto o estabelecimento de predicados, quanto a busca do sentido existencial. Todavia, um dado tem conexão com o outro, uma vez que certos predicativos geram a forma como o ser dos entes é entendido e, dessa forma, a determinação da verdade sobre eles. Um predicado pode determinar o valor e sentido existencial daquele ente e, assim, o estabelecimento da verdade sobre aquele ente. A verdade, portanto, seria a clara relação entre as palavras e as coisas; no entanto, a produção poética andreseniana faculta a ruptura com a raiz primordial à medida que se revela historicidades e arbitrariedades enquanto tenta ver totalidades à medida que usa da linguagem.

Nessa linha argumentativa, a inquirição "o que é" pede pela linguagem, haja vista que esta é responsável quer pelo aspecto predicativo, quer pelo existencial do ser dos entes. Avulta-se a modificação no modo

como a verdade era estabelecida, como o saber era delimitado antes da alteração do estatuto da linguagem e, por consequência, da reflexão de como é possível pensar o sentido do ser, da verdade. Não é gratuito, portanto, que o filósofo e crítico literário George Steiner (1993), em *Presenças reais*, reconhece que toda reflexão séria sobre a linguagem simboliza uma *ponderação teológica* ligada ao princípio transcendente de toda a verdade e do Sentido, assim como análoga a moderna *Nostalgia do absoluto*, título de outra obra desse pensador. Pode-se ilustrar essa ideia a partir destes magistrais versos de "Coral": "Ia e vinha/E a cada coisa perguntava/Que nome tinha" (ANDRESEN, 2015, p. 255).

O afastamento do homem de deus qualificador da modernidade social respinga na relação com a linguagem, pois se percebe a ausência de um ponto seguro de referência, logo, o caráter arbitrário dessa, o que evidencia a forma como a unidade qualifica o status daquele que é unitário, entretanto, na excrescência do silêncio do ausente, sobra a historicidade do ser e um conjunto de ruínas. Pelas percepções facultadas pela visualidade da opulência de jardins e de flores existe a ciência de que a relação entre as palavras e as coisas não é "límpida e pura" (ANDRESEN, 2015, p. 341), mas sim opaca, retomando os adjetivos utilizados pelo eu poético. Desse modo, segundo Eucanaã Ferraz (2018, p.19), o lirismo da autora de *Navegações* demonstra a força de uma "consciência crítica vigilante" que "nunca desviou das ruínas do mundo". Todavia, nessa contemplação, o sujeito poético encontra as reais e as metafóricas "ruínas do mundo", com os seus "velhos abutres", transcendentes silêncios e ausências. No entanto, "apesar das ruínas e da morte" (ANDRESEN, 2015, p. 61), verso que abre o primeiro poema do primeiro livro publicado por Sophia, qual seja, *Poesia*, em 1944, as mãos da poeta "nunca ficam vazias" (ANDRESEN, 2015, p. 61), pois o sujeito lírico é dotado do ato de ver e, no caso de Sophia de Mello Breyner Andresen, esse sentido ganha densidade pela necessidade, retomando Eduardo Prado Coelho (1972), de ver totalidades apesar da consciência do silêncio, como revela a percepção do jardim, sendo esse, como apresentado, entendido como símbolo da possibilidade de "restauração da natureza original do ser" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512). No entanto, a ciência dessa possibilidade conduz à construção de poemas, logo, ao ato poético simbolizado pelas "mãos que não ficam vazias", em outros termos, a construção de outros jardins, no caso em questão, os de natureza literária.

A visualidade consiste em um dos elementos caros à cultura grega, conforme argumenta Alfredo Bosi (1988, p. 65), em seu ensaio "Fenomenologia do olhar": "A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar". Gerd A. Bornheim (1988, p. 89) semelhantemente reconhece essa particularidade da cultura grega que aproxima "o verbo ver com o ato do conhecimento". Interligando esses entendimentos ao universo poético andreseniano, Gastão Cruz (1973, p. 107-108) assinala: "A lição dos gregos, que nos ensinaram a olhar, presente, desde o primeiro livro, na poesia de Sophia de Mello Breyner, é repetidamente invocada nessa homenagem à Grécia sem paralelo em toda a poesia portuguesa". Uma "obstinada fé na imanência", consoante com a exegese de Maria Andresen Sousa Tavares (2015, p. 45), marca a concepção lírica da poeta, o que dialoga com importância atribuída ao olhar.

No juízo lírico da autora de *Dual*, o "ato do conhecimento" é "ao mesmo tempo atónico e luminoso do *essencial*, comunhão silenciosa e sem cessar reverberante com tudo aquilo que, por original, a reflexão e seus intérminos labirintos deixarão intactos" (LOURENÇO, 1975, p. I). A luminosidade e visualidade do jardim - a ponto de criarem uma "mitologia do «jardim cercado»" (TAVARES, 2015, p. 11) - causam *a percepção do assombro* e *o conhecimento do espanto*, ambos operados pelas aporéticas interrogações facultadas pela observação do jardim pelo sujeito poético. Ou seja, do visual, do que é inerente ao mundo material e concreto, há um salto para a inquirição de ordem existencial e metafísica por meio da apreensão operada pela visualidade do jardim e das flores como aparatos aptos a estabelecer uma religação com universo pagão, isto é, com a hierarquia harmônica anterior e, assim, a natureza apresenta-se como mecanismos privilegiado de interrogação existencial. Nessa "fé na imanência", o mar ocupa importante espaço, mas também, em contraponto complementar, os jardins e os elementos que os compõem.

Esse momento lírico que aspira à religação, por sua vez, a respostas adensa a percepção da ausência e a certeza da temporalidade e, com essa escolha, intensifica-se o "mistério repassado de claridade na produção de Sophia de Mello Breyner Andresen, segundo Eduardo Lourenço (1975, p. I). Pela expressão estética-literária contida e distante de uma confessionalidade explícita, há intenso percurso de descoberta do ser e do estar no mundo temporal aliados à angustiante certeza de um "Quando", título de um dos poemas de *Dia do mar*:

Quando

Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
Continuará o jardim, o céu e o mar,
E como hoje igualmente hão-de bailar
As quatro estações à minha porta.

Outros em Abril passarão no pomar
Em que tantas vezes passei,
Haverá longos poentes sobre o mar,
Outros amarão as coisas que eu amei.

Será o mesmo brilho, a mesma festa,
Será o mesmo jardim à minha porta,
E os cabelos doirados da floresta,
Como se eu não estivesse morta

(ANDRESEN, 2015, p. 191).

Substratos de outros poemas reaparecem em "Quando", o que conduz à constatação da reincidência do jardim como local privilegiado de percepção de ciclos, entre eles, o existencial, sendo esse assinalado pelo eu poético e da mesma forma qualificador de outros seres humanos frente à aparente atemporalidade da natureza, mais próxima de um modo de ser divino. Os diferentes modos de percepção do jardim qualificadores da poética andreseniana podem ser transplantados para a expressão "apesar de" que, de certa forma, ilustra o poema "Quando", isto é, apesar da morte, a continuidade do jardim, do céu e do mar e de outros. Em razão da força dessa expressão, quando vislumbra a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eucanaã Ferraz (2018, p. 19) entende que: "A escrita de Sophia nunca deixará de partir desse 'apesar de'".

Entretanto, nesse poema, há dois tempos: um da continuidade do jardim e outro da temporalidade do ente humano. O verbo *ser* no futuro do presente do modo indicativo, iniciando os dois últimos versos da última estrofe, demarca um tom de certeza e continuidade, contudo, indiretamente, também uma tonalidade de interrogação: Será o mesmo brilho, a mesma festa? Será o mesmo jardim à minha porta? E, assim, alguns questionamentos são permitidos, entre eles: Outros seres perceberão e enxergarão o êxtase dessa visualidade como se o eu poético não estivesse morto ou precisam desse olhar lírico plasmado em poema para notá-lo? Em outros termos, pelo trabalho estético das

mãos que não ficaram vazias e produziam poemas, apesar das ruínas e da morte, no momento da leitura, a poeta morta volta a viver? Essa pergunta ao molde proustiano proporciona duplo caminho, isto é, uma senda que interroga a condição existencial de formal geral e outra que inquiri a condição do produtor de objetos estéticos, entre eles, o poema. O último verso fecha com a flexão no feminino do termo "morta", o que subjetiva essa peça lírica.

Por intermédio dessas interrogações e da imagística dos poemas apresentados, vislumbra-se como a consciência poética percebe o mundo com o "seu esplendor da presença das coisas" (ANDRESEN, 2015, p. 893), conforme descreve a autora em sua "Arte poética III". Presença entendida como mecanismo elementar para interrogar o Ser e a temporalidade do ser dos entes humanos, cada um marcado pelo seu inquestionável e inevitável quando. Portanto, a visualidade do jardim aproxima-se da percepção da temporalidade, por conseguinte, da morte, logo, a constatação da forma como "com frequência, a pesada consciência da morte" trespassa o lirismo da autora de *Mar novo*, de acordo com Maria Andresen Sousa Tavares (2015, p. 10). Reforçando esse elemento e preocupação afetiva, no poema "A Casa", publicado em *Dual*, a imagem da morte aliada ao jardim reaparece:

> A casa que eu amei foi destroçada
> A morte caminha no sossego do jardim
> A vida sussurrada na folhagem
> Subitamente quebrou-se não é minha
>
> (ANDRESEN, 2015, p. 581).

"A morte caminha no sossego do jardim", logo, esse a guarda, assim como guarda as "árvores negras" (ANDRESEN, 2015, p. 291) e as "folhas [...] cheias de febre" (ANDRESEN, 2015, p. 291). No entanto, de forma complementar, existe a "vida sussurrada na folhagem" – vida que leva ao ato poético? – e as flores com sua promessa de uma outra manhã para diferentes outros após o "poente interminável" (ANDRESEN, 2015, p. 136). Interminável, porque diferentes ciclos estão presentes dentro do maior de todos chamado universo, interminável em sua extensão, mas que teve o seu início e será que terá o seu fim, o poente dos poentes? Os jardins simbolicamente também funcionam como "um resumo do universo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 514), além da promessa de "restauração da natureza original do ser" (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2009, p. 512), então, a presença da maior grandeza existente também funciona para apontar a relatividade do tempo humano, assim como frisa a pequenez e as lacunas do conhecimento dos homens sobre as suas origens, bem como permitem, novamente, interrogações de base teológicas. A flora, portanto, funciona como aparelho para mascarar os afetos e os questionamentos que marcam a consciência lírica andreseniana e sua aparente ausência de confessionalidade, que opera, como frisou Eduardo Lourenço (1975), entre o atônito e o esplendor, outra maneira de entender o sentido fundante de um "apesar de", reconhecido por Eucanaã Ferraz (2018).

Assim, entre as aporéticas angústias e o desejo de plenitude, conforme acontece na dualidade demarcada no título do poema "O jardim e a noite", publicado em *Poesia*, diferentes peças líricas nascem com base nas dúvidas de um sujeito poético que interroga e se interroga à medida que olha ou atravessa o "jardim solitário e sem luta/ [...] para tentar como outrora/unir a minha alma à tua" (ANDRESEN, 2015, p. 67). Outrora quando? Unir a alma do sujeito poético com a de quem? A um possível Ser dos seres que outrora existiu ou irá existir em algum outro jardim do tempo sem tempo. Tal interrogação não pode ser respondida sem presença da religião e a constatação, retomando o início desta discussão, de como ela permite sendas interpretativas ao ser "muito mais do que um artifício" de expressão lírica.

No entanto, a estrutura do pensamento moderno/contemporâneo qualificadora do tempo histórico de Sophia de Mello Breyner Andresen quebrou a raiz, o seu laço com a transcendência, logo, destaca Eduardo Prado Coelho (1972, p. 227-228), "não poderemos entender a poesia de Sophia se nos esquecermos que ela é uma *poesia da separação*: *a aliança* que nos ligava às coisas e estabelecia o reino soberano da plenitude é uma aliança quebrada, dispersa, esquecida". Silêncio, separação e falta de valor escatológico destacam o afastamento de um todo originário e do tempo sem tempo. Nesse ínterim, as flores conotam importante lembrete de uma condição fática e ontológica apartada do "tempo luminoso", como expressa este poema sem título publicado em *No tempo divido*:

> 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, 2015, p. 325).

Essa curta e intensa peça lírica enfatiza a negação do acesso ao princípio transcendente que guarda a verdade, ou seja, o valor e o sentido do unitário qualificador dos deuses e apto a suprimir a multiplicidade e as lacunas inerentes ao ato de conhecer, conforme frisa Eduardo Lourenço (1975) ao discutir a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Essa liberdade, percebida como unidade fundamental, quebrou-se pelos motivos expostos ao longo desta discussão e, de forma magistral, logo na sequência dessa constatação surge, carregada de densidade semântica, a imagem da rosa transparente e viva contraposta a outra rosa que perde as pétalas. Ou seja, diante da constatação da impossibilidade do eu em usufruir da liberdade dos deuses, tem-se a visualidade da rosa que morre pela ação do tempo que a abre e, por conseguinte, a faz perder as pétalas.

Frisa-se a rosa na qualidade de "símbolo de regeneração" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 789). No entanto, nesse poema, a morte dessa flor conota a falência do desejo do eu de regeneração, por conseguinte, de encontro de si com a sua essência fundante sobrando, portanto, a fé na capacidade de isso acontecer em um outro jardim onde o ser pode ressuscitar. Nessa "poesia da separação" (COELHO, 1972, p. 227) entre o plano das rosas transparentes e o plano das rosas que morrem, novamente, o tempo demarca a temporalidade das coisas ao eliminar essas flores à medida que quebra a liberdade esperada pelo eu poético de, na temporalidade de sua existência, encontrar a plenitude e a regeneração de sua condição insuficiente.

Desses percursos contemplativos, distingue-se o fraturado ato de conhecimento e as dúvidas levantadas pelo sujeito poético de Sophia de Mello Breyner Andresen frente aos jardins e flores qualificadores dessa produção lírica. Tais elementos, assim como com a religiosidade, estão além da plasticidade e da visualidade, logo, "são muito mais do que um artifício" (FERRAZ, 2018, p. 29), na medida em que chamam considerações sobre a temporalidade dos seres e seu intrínseco processo existencial, bem como a relação com a capacidade de conhecer e com a transcendência. Sobressai-se, portanto, a importância, além do mar, dos jardins e das flores enquanto meios fundamentais para dar densidade ao raciocínio construído em poemas diversos.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 6. ed. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BORNHEIM, G. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 89-93.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

CARLOS, L. A. Sophia de Mello Breyner Andesen. In: LOPES, Ó.; MARINHO, M. de F. (Org.). *História da literatura portuguesa*: as correntes contemporâneas. Porto: Asa, 2002. p. 259-262.

CHEVALIER, J.; GHEEBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, E. P. O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: _____. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972. p. 225-232.

CRUZ, G. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: _____. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Platano Editora, 1973. p. 107-110.

FERRAZ, E. Breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 17-42.

LOURENÇO. E. Para um retrato de Sophia. In: ANDRESEN, S. de M. B. *Antologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1975. p. I-VIII.

SENA, J. Escritoras na literatura portuguesa do séc. XX. In: _____. *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 149-153.

STEINER, G. Presenças reais: as artes do sentido. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

TAVARES, M. A. S. Contributo para uma biografia poética. In: ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 7-51.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZENITH, R. Uma cruz em Creta: a salvação sophiana. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 38-45, jan. 2011.

O devir político da palavra poética:[1] *Livro sexto* de Sophia de Mello Breyner Andresen

The political becoming of the poetic word: Livro sexto *of Sophia de Mello Breyner Andresen*

Gabriela Silva
Universidade Integrada do Alto Uruguai e Missões (URI), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
PNPD Capes
srtagabi@gmail.com

Silvia Niederauer
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
silvia.niederauer@yahoo.com

Resumo: *Livro sexto* de Sophia de Mello Breyner Andresen é considerado o conjunto de poemas mais significativos em relação à literatura de resistência construída pela poeta. Publicado pela primeira vez em 1962, o livro conjuga a criação poética de Sophia à construção de imagens alusivas à liberdade como sonho; o medo da violência e da morte e a obscuridade da ditadura. Este trabalho propõe, com base nos textos de Octavio Paz, Alberto Manguel, Manuel Gusmão e outros críticos, teóricos e ensaístas de literatura, do gênero poético e nomeadamente de poesia portuguesa, uma leitura da obra andreseniana, salientando suas particularidades constitutivas ligadas às metáforas e imagens e à

[1] Definição de Joaquim Manuel Magalhães, citado por Manuel Gusmão, em texto sobre Sophia de Mello Breyner Andresen, que está em *Tatuagem e palimpsesto* (GUSMÃO, 2010, p. 287)

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.137-156

motivação de resistência à ditadura, que teria fim em 1974. *Livro sexto* é uma das obras que marcam o tempo da ditadura portuguesa e seu censório silêncio como o caminho para a libertação da pátria, elaborada pela palavra poética e toda a sua potência.

Palavras-chave: *Livro sexto*; Sophia de Mello Breyner Andresen; poesia portuguesa; literatura de resistência.

Abstract: *Livro sexto* by Sophia de Mello Breyner Andresen is considered the most significant set of poems in relation to resistance literature constructed by the poet. First published in 1962, the book combines Sophia's poetic creation with the construction of images alluding to freedom as a dream; the fear of violence and death and obscurity of the dictatorship. This paper proposes, from the texts of Octavio Paz, Alberto Manguel, Manuel Gusmão and other critics, theoreticians and essayists of literature, poetry and Portuguese poetry, a reading of andresenian work, highlighting its constitutive peculiarities linked to metaphors and images and to the motivation of resistance to the dictatorship, which would end in 1974. *Livro sexto* is one of the works that mark the time of the Portuguese dictatorship and its censorial silence as the road to liberation of the homeland, elaborated by the poetic word and all its power.

Keywords: *Livro sexto*; Sophia de Mello Breyner Andresen; Portuguese poetry; literature of resistance.

Data de submissão: 27 de setembro de 2018

Data de aprovação: 14 de janeiro de 2019

1 Poesia, hoje? À guisa de introdução

"O poema é o lugar de encontro entre a poesia e o homem" (1982, p. 16), afirma Octavio Paz, em *O arco e a lira*. Seguindo este pensamento, é Alberto Manguel, em *A cidade das palavras*: histórias que contamos para saber quem somos (2008, p. 15), quem adverte que "a linguagem é nosso denominador comum". Partindo destas premissas, enveredaremos pela escrita poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, em especial alguns de seus poemas que integram o *Livro sexto* (1962), que apresentam uma forte ligação com a ditadura salazarista.

Toda poesia/poema pode ser encarado como ponte para o outro lado da margem, ou seja, as palavras se transformam em imagem que nada mais são do que "uma forma peculiar de comunicação" (PAZ, 1982, p.27). Mesmo se a poesia não expressasse seu tempo, tudo seria silêncio. E, mesmo silenciando, estaria, ele próprio, o silêncio, eivado de signos. A linguagem poética produz imagens por meio de formas verbais rítmicas, valendo-se da linguagem dita comum, objetiva, clara, sem ambiguidades. Com ela, o homem transmite ideias, sentimentos, coloca-se no mundo. Mas é o poema que, ao transcender a simples fala, que se torna "linguagem erguida" (PAZ, 1982, p.43), no sentido de estabelecer com o leitor/declamador um sistema emotivo. Este sistema só é verificável por meio da construção interna do próprio texto que suscita o 'estranhamento', conceito cunhado pelos Formalistas Russos para tentar explicar a diferença entre o discurso coloquial e a arte construída que se traduz em literatura.

A linguagem poética opera o desvio interpretativo (que tantas vezes se mostra perigoso), uma vez que parte da fala comum da comunidade para dar corpo ao poema; só então o devolve a sua comunidade para que ele seja vivido em sua fonte primeira. Dessa forma, ao socializar a criação, ao desafiar o leitor para que, também ele, seja autor do que lê é que a comunicação se efetiva. Para além dela, a voz viva do poema se traduz em inequívocos ecos naquele que lê, na tensão saudável entre o que o leitor conhece e o que descobre a partir da leitura. Via de mão dupla, o poema só existe nessa comunicação de vozes e sentidos.

Paz afirma que

> […] a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos [...]. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação (PAZ, 1982, p. 47)

Todo o surgimento de sentido se traduz como uma força binária que só será percebida pelo leitor mais atento: o poeta cria e o leitor, ao ler sua produção, recria-a. Para Paz, "a prova da existência de seu poema é o leitor ou ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, a recria e lhe outorga sua significação final" (PAZ, 1982, p. 339).

Os versos de um poema encerram em si uma imagem, que é produzida pela imaginação, a partir da leitura. Mesmo que aproximem elementos distintos e díspares, é pela imagem criada que o poema diz o que é, pois que cria uma nova realidade. Cada vocábulo está ordenado, no poema, conforme o significado que intenta traduzir: "[...] o poeta cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência [...]" (PAZ,1982, p. 131). Essas imagens dizem algo sobre o mundo e, por extensão, sobre nós mesmos e expressam a unidade, apesar da pluralidade que a realidade conforma. O verso apresenta, e não representa, é um 'querer dizer' que consegue dar unidade a uma realidade que é plural. Aqui, centra-se a imagem produzida por meio de palavras em um poema: e é essa imagem que é o sentido do poema, pois que se sustenta por si só. Sousa Dias em *O que é poesia?* (2014) comenta dessa capacidade poética da criação de imagens e que é para além de uma questão literária, ontológica, pois está diretamente ligada à visão de mundo de cada indivíduo manifestada no ato de criação poética (e no ato de leitura do texto poético). "Toda a arte tem o poder de nos transportar para lá da linguagem e ao mesmo tempo, no mesmo movimento, para lá de nós, de dar uma existência, uma consistência, uma vida própria, a essas visões ou sensações, a esse para-lá." (2014, p. 56), afirma-nos Sousa Dias. Assim, ao lermos um poema e assimilarmos o que ele pretende nos dizer, estamos também construindo uma imagem que recorre à palavra como material que irá nomeá-la e instaurá-la no nosso imaginário.

Ainda sobre a ligação com o poético e o real, Manuel Gusmão em *Tatuagem e palimpsesto* comenta que:

> [...] poderá compreender-se que a poesia acrescenta mundo ao mundo de mundos que o real é. E o que nisso vai um limiar de transformação poderá compreender-se que ela possa ter a ver com a desautomatização da percepção, com a variação dos horizontes que vemos, buscamos ou desejamos coisas e processos do mundo, com a auscultação ou a suscitação de formas de vida, de um rosto, um gesto, indecisos, um apelo perturbante ou um diálogo calculável. (2010, p. 59)

Salienta-se, a partir da ideia de Gusmão, a relação com a mimese aristotélica, uma vez que a poesia (como arte da imitação) constrói-se em relação ao real e a concepção de mundo conduzida pelo poeta. Em virtude desse acréscimo de mundos, o fenômeno da criação poética

deixa em aberto para o leitor a possibilidade da consciência desse real e do devir histórico e político representado no poema. Ao "inspirar-se" no real, o poeta converge para o ponto em que o símbolo, a alegoria e a metáfora exercem sobre o leitor a influência na construção de uma nova perspectiva histórica.

Segundo Manguel, "[…] a linguagem se apossa da realidade não petrificando-a, mas reconstituindo-a por via imaginativa, por alusão, inferência e sugestão [...]" (2008, p. 32), tornando-a móvel e, em última instância, fugidia: tornando-a "transparente". Considerando que a linguagem nomeia, indica algo, a poesia encerra em si mesma a metáfora do mundo. Ao não representar a realidade tal qual ela é, a linguagem poética apresenta um olhar inaugural que penetra na realidade, apontando para a pluralidade do real. E é justamente nessa pluralidade que o olhar do poeta capta e o transfigura. Cabe ao leitor perceber, nas fissuras e brechas da realidade, o que está sendo desvelado pelo poema. Aqui, centra-se a motivação primeira da leitura/confecção: ser tocado por um outro viés, nem sempre percebido – os versos nos desacomodam, nos invadem, nos animam, nos comovem. Para Paz,

> Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. (1982, p. 166).

Não sendo a poesia "uma opinião nem uma interpretação da existência humana" (PAZ, 1982, p. 180), é ela quem nos revela (ou pode nos revelar) o mal-estar no mundo. Mas não basta revelar; necessário é que o abismo a nossa frente seja a força que impulsiona o salto imprescindível a ser dado. A presença/imagem que os versos trazem são a luz, a espera e a criação de nós mesmos. Justamente nessa possibilidade e liberdade é que se aporta o poema.

Somos outros, sendo nós mesmos depois da leitura poética, uma vez que o poema nos incita a "outridade", segundo Paz (1982, p. 189), devolve nossa verdadeira condição de humanos. Ainda seguindo a esteira do autor, "a poesia não é sentida: é dita. [...] não é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência" (1982, p.191).

O poeta é a voz que se insurge entre uma sociedade dual: é plural e, ao mesmo tempo, uma só. Se "poetizar é criar com palavras: fazer poemas." (PAZ, 1982, p. 203), é lícito afirmar que cada poema se estabelece como uma força agregadora de consciência e possibilidade de ver o que está nas fissuras do mundo. A partir da comunhão entre leitura e reflexão, criamo-nos outra vez, pois que o homem se presentifica pela linguagem.

Essa voz do poeta é solitária – não solitária no sentido de abdicação do convívio com os outros homens do seu tempo, mas sim porque é um momento único em que a poesia emerge da experiência, da comunhão entre o mundo e o poeta que silencia e recua para depois devolver ao mundo sua presença pela poesia. Manuel Gusmão, sobre a solidão da escrita ou da leitura, consoante com a história comenta:

> [...] no quadro da solidão maior da atividade de escrita ou de leitura, a historicidade surge como nome para a diferença do "eu, aqui, agora, assim" de um texto, o "eu, aqui, agora, assim" de cada leitura e a constelação interminada daqueles "eu, aqui, agora, assim" que aquele texto pode sustentar. (GUSMÃO, 2010, p. 61)

A linguagem poética ilumina e nomeia o que, muitas vezes, é indizível. Via de mão dupla, o poema se reescreve a partir do leitor: o que antes não existia, passa a ter vida ao ser escrito; quando lido, o leitor se apropria das palavras/imagens e "[…] desprende-se de si para penetrar em 'outro si mesmo' até então desconhecido ou ignorado. O leitor, como o poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desgarra de si e vai ao encontro do inominado […]" (PAZ, 1982, p. 205).

Segundo Paz, "a palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo" (1982, p.43). Por isso, a "vocação revolucionária" (1982, p. 44) se apresenta como a consciência do homem frente à realidade, ao peso da história.

Pensar em poesia, na sua leitura e prazer em tempos sombrios como aqueles vividos em Portugal durante a vigência da ditadura ao ler Sophia de Mello Breyner Andresen é perceber as marcas indeléveis do político e do histórico em sua poesia. Como intento desta proposta de investigação, alguns poemas de seu *Livro sexto* serão lidos a partir do reconhecimento e poder de sugestão que as palavras/imagens se conformaram e que se reforçam ao se conhecer a história factual portuguesa e seus reflexos na poesia andreseniana.

2 "A poesia está na rua" – com Andresen nas veredas da revolução

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu no Porto em 1919 e faleceu na cidade de Lisboa em 2004. Desde cedo, escreveu; seu primeiro livro é publicado em 1944, *Poesias* – obra que invoca a paixão e a urgência de nos deixar tomar conta por uma linguagem que se conforma em outra esfera – a do compromisso com o estar no mundo e fazer dele um espaço de reflexão e, mais intensamente, de possibilidade de retorno original, via liberdade e sensibilidade. Maria de Lourdes Belchior, em "Itinerário poético de Sophia", comenta a respeito de *Poesias*, ao demarcar e comentar o seu percurso poético: "[…] é toda a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen: dir-se-ia que tudo fica transfigurado em poesia no cadinho da inspiração, de mistura com o seu admirável ofício de poeta." (1986, p. 38). Mulher atenta a seu tempo, Sophia-*sabedoria* "sempre lutou corajosamente pela liberdade e pela justiça, mesmo nos s momentos mais duros da ditadura salazarista", segundo entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos, em 1991, para o *Jornal de Letras.*

Sophia, na mesma entrevista, afirma que, ao escrever poemas, o que busca é o que "cria uma certa libertação íntima que é necessária à liberdade. Procuramos ser como o universo". Segue, dizendo: "é uma luta contra a treva e a imperfeição. É a tentativa de ordenar o caos, de nos salvarmos do caos [...]." E que também é uma energia que nos liga ao cosmos, que estabelece uma dialética com ele. Eduardo Lourenço, ao escrever sobre Sophia, aponta particularidades do fazer poético andreseniano:

> Há poucos itinerários poéticos em língua portuguesa tão impregnados de positividade original, tão, de raiz, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isento de polemismo e negatividade como o de Sophia de Mello Breyner e simultaneamente, por esse mesmo autônomo florir, tão fiel à inspiração adolescente que, à parte o natural êxtase ou terrífica anunciação com que recebe a revelação do original esplendor do mundo e ou a sua súbita ocultação, jamais deixará de trilhar um caminho da serenidade e radiante presença [...] (LOURENÇO *apud* REYNAUD, 2005, p. 52)

Ao ser questionada sobre o 25 de abril de 1974, responde que foi "um deslumbramento, uma festa. Eu dizia que a poesia estava na rua".

Frei Bento Domingues, amigo próximo de Sophia, afirma, em entrevista a Eloísa Aragão, que "a poesia para ela era a justiça das palavras. A justiça do funcionamento da linguagem, as coisas ajustadas à realidade" (ARAGÃO, 2014, s.p.).

Extensa e contundente fora a participação da poeta na dimensão política portuguesa à época do regime autoritário de Salazar. Assina diversos documentos que se mostram contrários às arbitrariedades do governo ditatorial, tais como "As relações entre a Igreja e o Estado e a liberdade dos católicos" (1959), "Carta a Salazar sobre os serviços de repressão do regime" (1959). Antes, em 1945, Sophia atuava intensamente no Centro Nacional de Cultura, que promovia eventos que não eram permitidos por causa da censura. A partir de 1960, Sophia acolheu inúmeros expoentes da cultura, jornalistas, professores, amigos da literatura que não podiam mais exercer suas funções devido ao cerceamento da liberdade de expressão e de pensamento e perseguição impostos pelo regime ditatorial.

Agraciada com títulos importantes, Sophia recebeu, em 1987, a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique, a Grã-Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada, em 1998 e o Prêmio Camões, em 1999. "A nossa coragem não foi póstuma", escreve a poeta, no ano de 1974, quando da reconstituição da Sociedade Portuguesa de Escritores, que fora extinta pela PIDE, em 1965. Em 1975, Sophia foi eleita deputada pelo Partido Socialista Português; com o cargo, participou da elaboração da nova Constituição Portuguesa.

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, 2016, p. 668), é exemplar de toda a sua convicção e determinação de que a justiça sempre será a luta mais importante para que o estar no mundo possa ser compartilhado de maneira mais generosa e humana. A resistência política, segundo Alfredo Bosi, se dá de duas maneiras, ou como tema das construções poéticas ou como processo inerente à escrita; ambas as definições abrangem o itinerário poético de Sophia: uma escrita de combate à ditadura e em prol da liberdade, associada à biografia da poeta que de múltiplos posicionamentos procurou pelo fim da censura e da violência. Em *O ser e o tempo da poesia*, Bosi comenta, no texto "Poesia-resistência":

> O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (BOSI, 2000, p. 227)

Por meio da criação poética, Sophia contribuiu para refundar a nação portuguesa de modo singular. Ao refinar a língua de Camões, a poeta (re)cria uma nova ordem enraizada no desejo de liberdade, de um novo modelo de sociedade em que não se pode mais permitir o peso da censura, da opressão. Sem ser panfletária como ela própria afirma em entrevista – "é uma poesia sem retórica. É um poema não um panfleto",[2] sua criação transcende a mera propaganda política; seus poemas traduzem o que há de mais valioso no momento literário: o retorno ao belo, ao que é ao homem essencial, no sentido de que ele, o homem, possa erigir sua consciência em harmonia com os demais e consigo mesmo. Não há como perceber-se sem ler o outro, o que permitirá a reflexão, o exame, a interrogação do que está a sua volta. Rosa Maria Martelo, em *A forma informe*, comenta da poesia andreseniana e do recurso da palavra e da própria sílaba como engenho para dizer do mundo, de uma forma crítica, no entanto, permeada de singular beleza:

> Sophia destaca essa dimensão da escrita poética, tão criadora quanto livre, quando nela valoriza a sílaba, acentuando assim, o facto de a poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela exploração da capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos. (MARTELO, 2010, p. 23).

O que a leitura poética propicia, também, é estabelecer contato com o que nos é diferente, ou não percebido, ampliando, assim, nosso

[2] Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos para o *Jornal de Letras*, em 25 de junho de 1991.

repertório de imagens, nosso horizonte de expectativas e nosso universo individual. Cada verso do poema recria o tempo. Sophia, em muito de sua poesia, recria o tempo ditatorial por meio do resgate imagético daquele período. Em seus versos há o revelar de um passado que aponta para o futuro e que está associado à ideia de Octavio Paz "a frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando" (1982, p. 80-81).

Ainda, de acordo com Paz,

> o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar. [...] é histórico de duas maneiras: a primeira como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo e se repetir entre os homens (PAZ, 1982, p. 228).

Por esse viés, ao mesmo tempo que é passado, presentifica-se pela leitura. Esse regresso no tempo faz com que o poema abarque o "tempo total", torne-se atemporal, não datado.

O *Livro sexto*, publicado em 1962, "marca o ponto mais extremo da intervenção combativa imediata na obra de Sophia, enquanto globalidade de um único livro", comenta Manuel Gusmão (2010, p. 287), resgatando Joaquim Manuel Magalhães, poeta que, sobre a mesma obra, havia comentado que talvez fosse "[…] o primeiro livro de Sophia em que o devir político da palavra poética se processa à escala de todo o livro" (MAGALHÃES *apud* GUSMÃO, 2010, p. 287). A obra se divide em três sequências de poemas: "As coisas"; "A estrela" e "As grades". A poesia que Sophia apresenta em *Livro sexto* é, segundo Maria de Lourdes Belchior

> Uma poesia fiel aos espaços da solidão onde parecia que só deuses despontavam e uma poesia fiel às dimensões do cotidiano. Uma poesia feita de mitos e sombras, de lisura e maresia, e uma poesia onde encarnam vultos de ignomínia e desespero. (1986, p. 40).

Os poemas de Sophia, aqui selecionados, são o testemunho de um tempo histórico. Sua presentificação dessacraliza um tempo escuro, de trevas e de censura, pois que revisita a ditadura em plena vigência, desvelando-a em versos sofridos e de pavor; a sociedade portuguesa estava dilacerada, mas não se calou. Sophia diz que poesia é dizê-la, e o fez com propriedade. Ela cantou seu mundo de amigos mortos,

perseguidos, de lugares sombrios – que aparecem nos poemas "Carta aos amigos mortos", "Pranto pelo dia de hoje" e "Data". Versos em que o medo da obscuridade, da morte, da ausência causados pela ditadura são metaforizados em imagens de dor, silêncio e máscaras que escondem a impunidade e a violência. Ao dizer, nos faz cúmplices daquele tempo. Como cúmplices, somos desafiados a, ouvindo a voz poética, também nós sermos voluntários no grito de denúncia. O revisionismo histórico feito em versos manifesta − através das construções do eu lírico − e desperta de maneira anímica o sentimento de *pathos*, pois a palavra poética nos retira a segurança de um caminho conhecido. E os poemas de Sophia são estradas duras, sinuosas e, por isso, ainda mais naquele tempo, perigosas. No poema "A estrela", o eu lírico andreseniano evoca justamente a ideia do poeta que passa pelo tempo, pelos caminhos solitários de um país de alegria obliterada e que envolto na própria pureza poética, caminha "Entre silêncio e frio/Só uma estrela secreta me guiava", (ANDRESEN, 2016, p. 51). O silêncio imputado acompanha os perigos, a noite escura (que não permite que se vejam as coisas e as paisagens que são amadas) e o frio, mas não obscurece o brilho da estrela que guia o eu lírico, metáfora do sonho de liberdade.

Eduardo Prado Coelho lembra no ensaio "Sophia: a lírica e a lógica", o pensamento revolucionário de Sophia: "A poesia de Sophia é uma das raras que, assumindo-se como visão politicamente revolucionária, recusa o imaginário da dialética ou o jogo efetivo das suas categorias fundamentais." (1980, p.29). Como complemento da vertente revolucionária da poesia andreseniana, aborda-se o conceito de negatividade que, em si, contempla a injustiça, a ditadura, a violência que silencia e reverte-se em exílio, o distanciamento da pátria, da família, da própria história do país construída entrelaçada às histórias singulares dos indivíduos. O poema "Exílio", do *Livro sexto*, evoca a ideia do desterro, do afastamento da pátria: "Quando a pátria que temos não a temos/ Perdida por silêncio e por renúncia /Até a voz do mar se torna exílio /E a luz que nos rodeia é como grades" (ANDRESEN, 2016, p. 482). No poema, Sophia conjuga elementos que configuram a imagem do isolamento voluntário e o involuntário. Recorre à metáfora do mar, presente de forma significativa em sua obra, como o espaço onde é possível afastar-se do medo e da opressão. A luz que rodeia é a luminosidade de um sono vigiado, em que ela não ilumina no sentido de claridade e conhecimento, mas sim, fecha o eu lírico em grades imaginárias.

A ideia da pátria como berço de igualdade e justiça, imagem construída e idealizada por Sophia em diversos de seus poemas, aparece em "Pátria", poema essencial para que se possa buscar na sua construção poética o conceito de liberdade em oposição à opressão causada pela ditadura:

> Por um país de pedra e vento duro
> Por um país de luz perfeita e clara
> Pelo negro da terra e pelo branco do muro
>
> Pelos rostos de silêncio e de paciência
> Que a miséria longamente desenhou
> Rente aos ossos com toda a exactidão
> Dum longo relatório irrecusável
>
> E pelos rostos iguais ao sol e ao vento
>
> E pela limpidez das tão amadas
> Palavras sempre ditas com paixão
> Pela cor e pelo peso das palavras
> Pelo concreto silêncio limpo das palavras
> Donde se erguem as coisas nomeadas
> Pela nudez das palavras deslumbradas
>
> – Pedra rio vento casa
> Pranto dia canto alento
> Espaço raiz e água
> Ó minha pátria e meu centro
>
> Me dói a lua me soluça o mar
> E o exílio se inscreve em pleno tempo
> (ANDRESEN, 2016, p. 479)

As metáforas utilizadas por Sophia remetem à pureza em contraposição à negatividade da opressão. Deseja um país em que a luz ilumine o cotidiano do povo como efeito da liberdade. E que as palavras sejam ditas com paixão, já libertas do silêncio involuntário, que se desenha no rosto daqueles que emudeceram pela miséria e ditadura.

Mesmo valendo-se da linguagem comum, seus versos dizem outra coisa, são às vezes opacos a uma leitura superficial. Entretanto, trazem a marca de um tempo de repressão em que denunciar tal situação custaria,

talvez, a vida. A experiência poética revela a condição humana, consagra uma experiência histórica. Isto significa dizer que o poema revela o que está (ou poderia estar) diante de nós, mas que se encontra nublado aos nossos olhos. Esse desanuviar, efeito das palavras/imagens criadas pelo poeta, é um exercício de sairmos de nós, sendo ainda nós mesmos, é o compartilhar de uma nova experiência que nos faz abandonar o lugar "seguro" em que pensamos estar para trilhar um desvio que proporciona a comunhão poética de revelação/recriação – o implícito ganha concretude, é a liberdade que assoma da diversidade na unidade. Isabel Pires de Lima, em "Dizer o 25 de abril – vozes femininas", recorda que muitas foram as mulheres que se manifestaram contra a ditadura numa aguda consciência cívica da liberdade e da democracia e que se iniciou antes de 1974:

> [...] ao longo de décadas seguintes, anteriores à Revolução de Abril, houve mulheres em cujo discurso literário aflora a denúncia do regime ditatorial – ditadura política, ética, social – e a ânsia mais ou menos explicitada de uma revolução libertadora. (LIMA, 2015, p.37).

Esse desejo da revolução em Sophia, uma das mais fortes vozes femininas revolucionárias, é desvelado em "Ressurgiremos":

> Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos
> E em Delphos centro do mundo
> Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta
>
> Ressurgiremos ali onde as palavras
> São o nome das coisas
> E onde são claros e vivos os contornos
> Na aguda luz de Creta
>
> Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
> São o reino do homem
> Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
> Na luz limpa de Creta
>
> Pois convém tornar claro o coração do homem
> E erguer a negra exactidão da cruz
> Na luz branca de Creta
> (ANDRESEN, 2016, p. 447)

Ao construir o poema, evocando as imagens da Grécia antiga – Cnossos, Delphos e Creta, enunciando suas qualidades como a luminosidade, Sophia erige – evidenciando sua ligação com os gregos e o ideal de justiça – a comparação do que seriam os dias vindouros de liberdade, justiça e beleza; tempo em que as "palavras são os nomes das coisas" e podem ser ditas, para além do silêncio imputado pelo regime ditatorial. O uso do tempo verbal futuro, denota o ensejo de recomeço ou renascimento, e o plural − "nós" − mostra o sentido de coletividade nesse novo tempo. O ressurgimento neste espaço onde a soberania de cada homem permite a clarificação do próprio coração apartado da negatividade e da morte. Ao comentar sobre o poema, Manuel Gusmão, detém sua atenção na luz que Sophia distribui entre os versos:

> Esta luz muda de qualidade nas quatro vezes (uma em cada estrofe) em que é nomeada, mas no seu efeito de séries os nomes que dizem essas qualidades fazem parte do léxico que diz o sem preço do esplendor de Sophia. (GUSMÃO, 2010, p. 290).

À limpeza e claridade das cidades sonhadas pelo eu lírico andreseniano, opõe-se o cenário de vigiada e opressiva vivência dos indivíduos oprimidos e aterrorizados pela ditadura, como no poema "Cidade": "As ameaças quase visíveis surgem/Nascem/ Do exausto horizonte mortas luas/ E estrangulada sou por grandes polvos/Na tristeza das ruas" (ANDRESEN, 2016, p. 474). Sophia caracteriza o medo através da ameaça que é silenciosa, porém visível (provavelmente fazendo alusão às ações da PIDE); da lua que morta é como se não conduzisse o tempo – alegoria ligada também ao mar e ao movimento das marés e, por último, ao tentacular polvo que se agarra ao corpo da presa, estrangulando-a de um modo que torna a fuga impossível. E os polvos estão na tristeza que existe nas ruas, entre as pedras e o cimento das casas, ela se materializa e atormenta.

Se, como postula Paz, "a poesia não diz: eu sou tu; diz meu eu és tu. A imagem poética é a outridade" (1982, p. 318), os poemas de Sophia nos colocam frente à frente com os desmandos do longo período que antecede o 25 de abril de 1974. Se o mundo coletivo não existia em um Portugal cindido pelo autoritarismo, é por meio dos poemas que Sophia descortinava as arbitrariedades cometidas e desloca para o futuro o desejo de coletividade reconstruído. O 'eu-lírico', apesar da fragmentação do homem, mesmo com a ausência de diálogo, visto que o monólogo se fez

regra, é o poema que irrompe o silêncio, que parte à procura do 'outro', que faz com que o mundo reapareça, pois que o poema é presença. O poeta, então, assume para si, a voz que permite recriar o sonho. Mais que ordenação de palavra no papel, o poema é fruto de um articulado movimento de comunicação com o mundo, projetando-o de uma maneira singular (em busca da liberdade e da perfeição) no âmbito poético. A "inspiração" necessária ao poeta para a edificação de uma poesia que traga em seus versos a referência para a idealização de um tempo vindouro de revolução e restauração da paz vem, no caso de Sophia, da própria vivência do período histórico, do estar no campo do acontecimento, vivendo-o cotidianamente e assumindo para si, como poeta, a necessidade da voz e a urgência da capacidade dessa mesma voz de enunciar a justiça e afastar o medo. A inspiração, palavra que prescinde o próprio movimento vital, no poema "Musa" (ANDRESEN, 2016, p. 438), deriva dessa necessidade do poeta como presença num tempo em que a revolução se fazia urgente e o resgate das imagens de um tempo feliz e calmo surgem como imprescindíveis: "Musa ensina-me o canto/ Venerável e antigo/ O canto para todos/ Por todos entendido". Ao longo das onze estrofes, Sophia evoca a figura da Musa, primitiva entidade mítica que auxiliava o poeta a ter eloquência e exatidão na escolha das palavras. No poema, o eu lírico, através da repetição do verso "Musa ensina-me o canto", distribui o desejo de que a poesia contemple a igualdade e a liberdade desejada pelo povo. Recorre ao passado, um tempo em que o cheiro da madeira lavada do chão preenchia a memória, assim como a janela, o quarto branco e os demais elementos de uma imagem de paz e liberdade. Esses dois tempos – o anterior, onde a vida era possível e terna - e o tempo do agora – da opressão e do medo – separa o eu lírico da casa primitiva e dos tempos primordiais da liberdade: "Pois o tempo me corta/O tempo me divide/O tempo me atravessa/E me separa viva/Do chão e da parede/ Da casa primitiva.". Por fim, o eu lírico pede à Musa para que lhe ensine o canto "venerável e antigo" em que seja possível reter a memória dos tempos já vividos. Na última estrofe: "Musa ensina-me o canto/Que me corta a garganta" há a convergência para o sentido da potência metafórica da poesia, o "canto" cortante é o mesmo desejado para compor a voz do poeta necessária ao tempo da opressão e da dor.

É assim que o poema se funda como metáfora desse mundo da "incomunicação", para usar o termo de Paz (1982, p. 318), ao relacionar essa ideia da construção poética com "O poema": "O poema me levará

no tempo/Quando eu não for a habitação do tempo/ e passarei sozinha/ Entre as mãos de quem lê" (ANDRESEN, 2016, p. 457) ou "o poema habitará/ O espaço mais concreto e mais atento"; "Mesmo que eu morra o poema encontrará/ Uma praia onde quebrar as suas ondas" (ANDRESEN, 2016, p. 457). À ideia de tempo (o mesmo tempo cindido em "Musa"), de permanência da voz poética associa-se o desejo de que essa poesia alcance o seu sentido libertário, a sua função de resistência.

Os poemas selecionados parecem se fundir: de um lado, a perenidade dos versos; de outro, fixa o momento revivido em cada imagem colocada na folha em branco. Ao mesmo tempo em que foram escritos no fervor daquele tempo, nem tão remoto assim, em que a liberdade estava em suspenso, se estabelecem como posteridade a ser legada aos novos tempos que viriam a partir da Revolução dos Cravos. A ideia de que os poemas de *Livro sexto* acomodam-se de maneira peculiar e próxima nas imagens que constroem, é lembrada por Manuel Gusmão:

> Manter a tensão, transportando-a para a poesia, poema a poema, sem perder a forma e a intensidade justas é, julgo eu, uma das forças que faz a unidade desta poesia depurada e vibrante e consegue poeticamente esse devir político do poema que permanece poema. Uma unidade que sendo a do poema e da poética, por sua vez implica a responsividade e a responsabilidade de alguém que, só vendo o visível até o fim, pode então celebrar o grande deus invisível, alguém que respondendo no presente ao presente, confia a sua morte à perenidade do poema […] (2010, p. 294)

Talvez a "outridade" proposta por Octavio Paz ainda seja possível. Sophia empenhou-se em fazer fluir em nós, leitores/declamadores, o acesso aos que sofreram mais diretamente os desmandos da ditadura salazarista. Colocar-se na pele do outro, nos torna mais humanos, sensíveis. Viver uma outra vida, por meio da linguagem poética, nos promove a "poetas" de um futuro, capazes de perceber a realidade e um "mundo" que desapareceu; capazes de estabelecer novas relações, novos diálogos em que a diversidade de olhares se congregam em um espaço mais justo e liberto de todo e qualquer ato de censura e desrespeito ao próximo.

Se "a poesia não exige nenhum talento especial, mas uma espécie de intrepidez espiritual, um desprendimento que é também uma desvoltura" (PAZ, 1982, p. 337), Sophia alcançou essa proposta, pois seus

versos são a "potência criadora" de um olhar inaugural a novos tempos. A poesia-palavra-imagem é fim e princípio da "arte mental" (PAZ, 1982, p. 341), uma vez que encerra em si o entendimento que o leitor deve obter, solitário em seu ato privado de leitura, do ritmo, da sonoridade, do desenho que as letras fazem no papel/tela. Desse exercício, o mundo se refaz como espaço plural e disperso: se, para alguns poucos, a ditadura foi positiva, para a grande maioria do povo português foi uma ferida de difícil cicatrização. Sophia, em 1964, por ocasião do grande Prêmio de Poesia, atribuído a *Livro sexto*, diz:

> A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. (ANDRESEN, 2004, p. 156)

Conjunto de poemas significativos na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Livro sexto* conjuga nas construções poéticas que o compõem uma singular simbiose entre o devir político e o exercício poético. Sophia, no tempo presente da ditadura, evoca a palavra liberdade contrapondo-a a todos os sinônimos da opressão: obscuridade, exílio, escuridão, silêncio e morte. Apresenta a cidade com ruas vazias pelo medo e pela solidão e toma para si a poesia como forma de voz, visionária de tempos melhores. O tempo, dividido entre o passado envolto pela memória e desvinculado da opressão e o tempo presente em que o sonho, quase exaurido, resiste à espera de um novo período em que a pátria lusitana seja espaço de liberdade, fé e harmonia. Sophia toma para si, a palavra, a consagração e evocação à Musa e a justiça como égide sob a qual sua poesia é construída. Carlos Reis ([s.d.]), em "A poesia como canto ou o canto da poesia", traz a figura de Sophia como a poeta que pensa não somente no que escreve enquanto conteúdo social, político e efetivamente de resistência, mas com "obstinado rigor" em que a musicalidade e o ritmo das palavras aliam-se ao que se pretende dizer. A poesia é um arco, lembra Sophia, em "Arte poética II", citada por Carlos Reis: "O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos" (ANDRESEN, 2016, p. 892).

A poesia é música da linguagem, das palavras necessariamente ditas. São as imagens construídas que dão vida ao poema, sua beleza consiste na relação estabelecida pela interpretação. O magnetismo dos poemas nos convoca à reflexão, ainda hoje, daquele tempo nefasto. O não poder dizer tornou-se o mote da criação de um conjunto importante de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, que nos desvela parte do que se passou naqueles anos. Na tentativa positiva de nos desencantar daquela realidade, seus versos nos desafiam: se o presente é flutuante, só a "beleza salvará o mundo", como enuncia Todorov (2011), ao lembrar-nos da importância da literatura como anunciadora da sobrevivência do sonho. É a literatura, aqui, especificamente a poesia, que potencialmente através da palavra, representa e recria o mundo, ainda na premissa aristotélica da mimese: o poema não é fuga do que nos consome e silencia, mas voz que tudo pode dizer ao desdobrar e multiplicar o sentido de cada verso construído a partir do real em que nos encontramos imersos.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio e Alvim, 2016.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARAGÃO, Eloísa. Sophia de Mello Breyner Andresen: vida militante. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXII., 2014, Santos. *Anais eletrônicos*... São Paulo: ANPUH-SP, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406766054_ARQUIVO_ELOISAARAGAOARTANPUH2014SANTOS30JUL2014.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2018.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 89, p. 36-42, jan. 1986. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=89&p=36&o=p>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 57, p. 20-55, set. 1980. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=57&p=20&o=p>. Acesso em: 20 ago. 2018.

DIAS, Sousa. *O que é poesia?* Porto: Assírio & Alvim, 2014.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto*: da poesia de alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

LIMA, Isabel Pires. Dizer o 25 de abril – vozes femininas. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. Para uma definição de Sophia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: _____. *Rima pobre*: poesia portuguesa de agora. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras*: as histórias que contamos para saber quem somos. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Carlos. A poesia como canto ou o canto na poesia. Disponível em: <https://www.academia.edu/6334361/A_poesia_como_canto_ou_o_canto_na_poesia>. Acesso em: 20 ago. 2018.

REYNAUD, Maria João. Sophia na luz branca da escrita. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id015id173&fb=sim>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

VASCONCELOS, José Carlos de. Entrevista. *Jornal de Letras*, n. 468, 25 jun.-1 jul. 1991. Disponível em: <purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/06.html>. Acesso em: 13 ago. 2018.

Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 157-172, 2018

Crítica social nas entrevistas de Sophia de Mello Breyner Andresen

Social criticism in the interviews of Sophia de Mello Breyner Andresen

Rita Barbosa de Oliveira
Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, Amazonas / Brasil
ritapsocorro@gmail.com

Resumo: Na maioria das ocasiões em que Sophia de Mello Breyner Andresen concede entrevista há a descontração de quem conversa com um amigo, e muitos dos interlocutores realmente o são, como Eduardo Prado Coelho, Maria Armanda Passos, Miguel Serras Pereira e José Carlos de Vasconcelos. Revelando variedade de assunto, os textos "Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho", "Sophia de Mello Breyner Andresen: 'Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...'", "Sou uma mistura de Norte e Sul" e "Sophia: a luz dos versos", transcritos no Catálogo da Exposição "Sophia de Mello Breyner Andresen – uma vida de poeta" (MORÃO; AMADO, 2010), organizado por Paula Morão e Teresa Amado, publicado pela Biblioteca Nacional de Portugal, motivam a discussão a respeito de algumas inquietações da citada poetisa, apresentadas ora com determinado humor mordaz, ora com gravidade, em que questões sobre língua, religião, cidade, ecologia, participação política, morte, o mal, o fazer poético são trazidas para o diálogo.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; entrevista; crítica social.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.157-172

Abstract: On most occasions when Sophia de Mello Breyner Andresen gives an interview, there is the relaxation of those who talk with a friend, and many of the interlocutors really are such as Eduardo Prado Coelho, Maria Armanda Passos, Miguel Serras Pereira and José Carlos de Vasconcelos. Revealing a variety of subject matter, the texts "Sophia de Mello Breyner Andresen speaks to Eduardo Prado Coelho", "Sophia de Mello Breyner Andresen: 'We wrote poetry not to drown in the quay ...'", "I am a mixture of North and South "And" Sophia: the light of the verses ", transcribed in the Catalog of the Exhibition" Sophia de Mello Breyner Andresen - a life of poet "(2010), organized by Paula Morão and Teresa Amado, published by the National Library of Portugal, with respect to some of the poet's concerns, presented with a certain biting humor, sometimes with seriousness, where questions about language, religion, city, ecology, political participation, death, evil, poetic making are brought into dialogue.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen; interview; social criticism.

Data de submissão: 13 de setembro de 2018

Data de aprovação: 21 de janeiro de 2019

1 Introdução

A entrevista, de natureza informativa e predominantemente oral, constitui-se de uma modalidade de texto jornalístico baseada no diálogo entre os partícipes de tal modo que, em situação ideal, eles "interagem, se modificam, se revelam, crescem no conhecimento do mundo e deles próprios" (MEDINA, 2004, p. 8). Implica uma maneira de estar à vontade dos interlocutores, uma arte de perguntar, ouvir e conversar, em que o diálogo se concentra no entrevistado, motivando-o e permitindo, assim, vir à tona sua subjetividade, entrelaçada à objetividade necessária em decorrência da diversidade do público a quem a entrevista é divulgada, jornais impressos e digitais.

Apesar de sua duração ser efêmera, a entrevista com artistas perde esse caráter ao ser retirada das páginas dos jornais e revistas impressos

(e, mais recentemente, outros meios eletrônicos) para serem reunidas em publicações em livro ou em meios eletrônicos, facilitando o acesso do material a pesquisadores. A esse respeito, Massaud Moisés esclarece que,

> graças à linguagem e liberdade que a envolve, [os textos de jornal] podem aspirar, ainda que secretamente, a permanecer para além do jornal. Mesmo nessa hipótese, levarão sempre a chancela da anfibologia originária, pois quando se reúnem em livro, nem por isso se despojam da feição jornalística (MOISÉS, 1997, p. 157).

De acordo com a ambivalência de literatura e reportagem, a entrevista consiste num documento no qual se verifica o entendimento de acontecimentos individuais e coletivos, no qual predomina um eu que, ao mesmo tempo que fala com o outro, se contempla, se desvenda, quando expressa verdades para ele indiscutíveis e tão secretas que talvez só possam ser reveladas na presença de um interlocutor, o qual, para alcançar essa aproximação, demonstra possuir experiências afins do entrevistado. Por isso, o autodesvendamento torna a entrevista análoga ao diário e à autobiografia, e este é o motivo de Sophia de Mello Breyner Andresen afirmar que não gosta de dar entrevistas – elas são confessionais (ANDRESEN *apud* PASSOS, 1982, p. 5; ANDRESEN *apud* VASCONCELOS, 1991, p. 11), não obstante as considerações que indicam a importância da entrevista como documento para a história da cultura.

As entrevistas destacadas para a discussão neste artigo são: "Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho", "Sophia de Mello Breyner Andresen: 'Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...'", "Sou uma mistura de Norte e Sul" e "Sophia: a luz dos versos", que foram republicadas no Catálogo da Exposição "Sophia de Mello Breyner Andresen – uma vida de poeta" (2010) e integram o conjunto de documentos e demais objetos do arquivo da poetisa junto à Biblioteca Nacional de Portugal, instituição encarregada de sua preservação, classificação e catalogação, sob a coordenação de Maria Andresen de Sousa Tavares, conforme se lê nos sites "Sophia" (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, [s.d.]), da mencionada biblioteca, e "O espólio de Sophia na BNP" (TAVARES, [s.d.]). Tais entrevistas, acompanhadas de outras, foram digitalizadas e estão disponíveis no último site citado, fato que viabiliza a pesquisa e ressalta a consistência histórica e literária do acervo. Esses documentos preservam algumas ideias da poetisa sobre cultura e poesia.

Vale ressaltar que, nas entrevistas acima elencadas, Sophia nem sempre revela todo seu pensamento sobre uma questão, antes suspende sua resposta no meio de sua fala, levando o entrevistador a completar a ideia ou mudar de assunto e, às vezes, se ele volta àquela pergunta, a reposta dela torna-se mais desviante. Ao mesmo tempo, verifica-se, nelas, a fluidez da conversa a indicar a ligação intelectual e afetiva com o entrevistador.

Embora não haja ainda estudos acadêmicos exclusivamente sobre as entrevistas de Sophia e apesar de, a partir da década de 60, terem sido publicadas dissertações, teses, livros, artigos em revistas, jornais e realizados congressos sobre variados temas de sua obra, fator que mostra a consagração da autora em seus país e no exterior, algumas dessas intervenções foram citadas nos artigos das Actas do Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen, publicadas em 2013 (TAVARES; CENTRO NACIONAL DE CULTURA), bem como nos prefácios aos livros da poeta editados pela Assírio & Alvim, entre 2013 e 2016. Neste sentido, as entrevistas permanecem a oferecer relevante material para investigação.

2 Diálogo tenso

As citadas entrevistas foram primeiramente publicadas nas décadas de 80 e 90, quando Portugal reorganizava a vida política após a ditatura de Salazar e nelas se verifica a liberdade de expressão por meio da crítica da poetisa a comportamentos do homem português que vivia nos centros urbanos e às intervenções violentas na paisagem das regiões litorâneas do país. Não poderia deixar de ser objeto de debate o novo momento por que passava Portugal, época não mais apenas cercada de expectativas de transformações socioeconômicas, mas também alvo de frustração quanto ao encaminhamento que as ações individuais e as necessidades coletivas estavam tomando. Nesse contexto, a poetisa observava que "a base da democracia [...] não são as eleições, estas são apenas um meio, e até com bastantes defeitos; a base da democracia são os direitos individuais. E em Portugal é difícil as pessoas fazerem respeitar os seus direitos" (ANDRESEN *apud* VASCONCELOS, 1991, p. 8). A necessidade de as pessoas tomarem consciência da vida partilhada, para a qual é exigido o cuidado de si e do outro, fundamenta o espírito crítico da autora.

A crítica à degradação da qualidade de vida na cidade concentra-se em Lisboa, possivelmente porque era onde Sophia residia e presenciava diariamente os problemas de infraestrutura, junto com a substituição de prédios históricos por outros que rompiam com o padrão arquitetônico da cidade. Ela se refere a essas questões com mordacidade na conversa com Miguel Serras Pereira (1985) e trata de modo semelhante a administração pública que desfigurou a arquitetura, as estradas das praias da Granja, de D. Ana e de Lagos, fato que prejudicou o ritmo da vida dos moradores daquelas regiões, conforme se lê na entrevista a José Carlos de Vasconcelos (1991).

Sophia reconhece que houve uma cidade, hipodâmica, na Grécia Antiga, que poderia ser referência para a reconstrução das cidades do país, mas que exigiria a tomada de consciência de seus habitantes sobre a importância de participarem das decisões e organização para seu funcionamento. Certamente a ideia seria atualizada para as necessidades das pessoas em cada lugar: centro urbano, litoral, área de montanhas.

Outro aspecto para o qual a autora direciona a crítica mordaz consiste na dicção da língua portuguesa, de cujas palavras, segundo ela, são suprimidas as vogais, fato que ela atribui à descontração na fala estimulada principalmente pelos profissionais do rádio e televisão (PEREIRA, 1985; PRADO COELHO, 1986). A poetisa não é uma defensora do purismo da língua materna, porque ela foi contrária ao Acordo Ortográfico (VASCONCELOS, 1991, p. 11) por entender que as variantes linguísticas decorrem das diferenças culturais dos povos falantes do português e não rompem com sua estrutura, antes a enriquecem, com as palavras novas e com as permanências de outras que são pouco utilizadas na vida diária em algumas regiões ou países. A crítica de Sophia direciona-se para a fala da língua portuguesa a advertir que a pronúncia pode levar à ruptura da estrutura das palavras, argumento pertinente tendo em vista que a língua portuguesa possui os marcadores de gênero, número, tempo e circunstância no final das palavras. Por outro lado, a poetisa desconsidera ser na expressão oral que acontecem as variantes linguísticas. A polêmica fica de certo modo reiterada quando a poetisa destaca a fala de uma mulher do Brasil, no "Poema de Helena Lanari", para elogiar o modo excelente de falar a língua portuguesa, indicado pela pronúncia melodiosa dos fonemas: "Gosto de ouvir o português do Brasil/ Onde as palavras recuperam a sua substância total/ (…) Quando

Helena Lanari dizia o 'coqueiro'/ O coqueiro ficava muito mais vegetal" (ANDRESEN, 2014, p. 99).

A respeito da falta de conhecimento da história do país por parte dos portugueses, sabe-se que, nos regimes de exceção política, as pessoas são proibidas de pensar sobre a realidade em que vivem, são torturadas, assassinadas ou expulsas para o exílio, caso transgridam as imposições. Isso impede que a história do país seja discutida pelas pessoas maduras e conhecida pelos jovens e crianças. Sophia prefere, em vez de ponderar sobre esse fator, ironizar o desconhecimento da história de Portugal, tendo em vista que repensar essa história de enfrentamento dos mares, de lutas para libertar-se da submissão à União Ibérica e até pelo fim da ditadura fortaleceria o espírito dos portugueses. Ao contrário de sua expectativa, já se passaram alguns anos após o 25 de abril, e ela não viu indícios de transformações decisivas naquele sentido.

O descuido com a cidade, com o modo de falar a língua e o desconhecimento da história do país por parte dos portugueses, na opinião de Sophia, constituíam o conjunto de motivos por ela relacionados para fazer a crítica social e política e corresponderiam aos pontos principais para a reconstrução de Portugal após mais de trinta anos de cerceamento das liberdades, restrições à economia, a medidas educacionais, trabalhistas e de isolamento perante os demais países europeus. Seria, no entanto, pouco provável que os portugueses, vitimados por aquele longo tempo, assumissem prontamente os direitos e deveres de cidadãos tendo em vista que essas premissas haviam sido suprimidas. Sophia destacava a cultura portuguesa em oposição àqueles três fatores que impediam o país de redimensionar a vida sociopolítica, os prédios construídos no período das Navegações, os poetas que consagraram e reavivaram a história de Portugal e também outros pensadores cujas ideias contribuíam para a reflexão sobre as exigências para reconstruir socialmente o país.

As três questões acima elencadas, em nosso entendimento, são problematizadas por Sophia por se constituírem como perigos para o retrocesso político e o retorno de medidas ditatoriais com seus desgovernos. Por isso, há a advertência de que os problemas relativos ao descuido com a cidade, a língua e a história precisavam ser corrigidos, a partir do reconhecimento dos portugueses de que tal cenário representava o Mal. Nesse contexto, a situação era agravada pelo fato de pessoas que se beneficiaram, de algum modo, da ditadura, ou que tiveram suas liberdades civis tão cerceadas que ainda não teriam a capacidade de entender os

males provocados pela ditadura, ou ainda aquelas que, por não terem sofrido os traumas da ditadura, mesmo que os meios de comunicação denunciassem os crimes cometidos, eram indiferentes aos efeitos de um regime de exceção.

Essa ideia de Sophia remete ao descompasso predominante na sociedade, no mundo ocidentalizado, relacionado ao Mal, ao qual ela se refere metaforicamente no diálogo com Prado Coelho: "sabe que em Delfos o Python ficou a apodrecer – o Apolo não o enterrou... O Mal não está enterrado" (1986, p. 15). Ela reitera a ideia para Maria Armanda Passos: "o mal é uma negatividade total, um puro princípio de destruição – do mal não nasce nada" (1982, p. 4).

A advertência de Sophia para se ficar atento ao Mal remete ao pensamento de Jean Baudrillard de que o Mal está em toda parte metamorfoseado nas diversas formas virais. O fato de dele não falarmos nos torna vulneráveis a sua saída dos espaços onde ele se camufla e a seu fortalecimento. Para o filósofo, a recusa a falar a respeito do Mal e a legalização das formas em que este se manifesta nos tornam seus cúmplices quando não nos opomos a ele. Contrariamente a esse comportamento perante o Mal, o filósofo adverte ser necessário reconhecer o direito que temos de discorrer sobre ele, esmiuçar suas estratégias, tomar consciência de sua proximidade:

> É preciso despertar o princípio do Mal vivo no maniqueísmo e em todas as grandes mitologias para afirmar, contra o princípio do Bem, não exatamente a supremacia do Mal, mas a duplicidade fundamental que exige que uma ordem, qualquer que seja, só exista para ser desobedecida, atacada, ultrapassada, desmantelada (BAUDRILLARD, 1996, p. 68).

O pensador esclarece que os povos ancestrais agiam de modo análogo com o propósito de tirar do Mal as energias necessárias para a renovação da vida. Não reconciliavam o Bem e o Mal, mas confrontavam este como estratégia fatal de retirar dele todo o poder possível e, assim, o enfraquecer. Nos tempos atuais, a estratégia, segundo Baudrillard, seria negar a irrealidade do mundo e entender que o objeto é translúcido ao princípio do Mal, porque se constitui na duplicidade profunda do sujeito, da ordem social e política. Nisto se encontra a ironia do sujeito: sua obediência banal reside em que ela contém o segredo da desobediência

fatal, "rapto, violação, receptação e malversação irônica da ordem simbólica" (BAUDRILLARD, 1996, p. 161).

Sophia escolhe quase sempre não mostrar o Mal em sua obra e reconhece que alguns artistas o empregam como objeto de suas criações, como António Osório (PRADO COELHO, 1986, p. 9). Na entrevista a Prado Coelho e a Miguel Serras Pereira, no entanto, ela cita o conto "A viagem", cujo tema perpassa o Mal, embora seu direcionamento aludisse à busca de maneiras de se libertar, por meio dele fazer a catarse, ocasião em que fala sobre o modo como enfrenta o Mal em sua obra:

> Há uma noção de abismo que é imanente a toda experiência humana. A Terra é uma bola suspensa no espaço segundo um equilíbrio que não dominamos. E eu sei que há abismo também na poesia. Mas esta funciona muitas vezes como esconjuro do mal e da sombra e tem uma dimensão catártica que talvez seja o que faz com que o medo não me assalte do mesmo modo. Com a prosa, surge uma dúvida dentro de nós. Não sabemos nunca se estamos a esconjurar, se a convocar. É uma espécie de jogo muito estranho (ANDRESEN *apud* PEREIRA, 1985, p. 3).

Sua ideia sobre lidar com o Mal não apenas na poesia, mas também na vida social, vem acompanhada da declaração de que o Mal lhe dá medo: "Tenho medo de tudo. Só não tenho medo da polícia. Só não tenho medo da política. De resto, tenho medo de tudo. Tudo é para ter medo! Vivemos rente à deriva e a destruição corre atrás de nós..." (ANDRESEN *apud* PASSOS, 1982, p. 4). O diálogo de Sophia com os entrevistadores sobre o Mal e o medo em sua obra levam a entender que ela escolhe aspectos relativos a esses temas de modo a evitar ser tragada por inquietações que ela situa no "abismo", talvez porque a poetisa tenha vivenciado em Portugal por muito tempo uma das formas do Mal, a ditadura.

Se Sophia prefere não suscitar com frequência temas concernentes ao Mal em sua obra, ela diz, nas entrevistas, que em seus textos de prosa e poesia há ressonâncias do caos, que ela define como "um pouco aquele mundo de coisas múltiplas, diversas, contraditórias, assustadoras que enfrentamos na infância e que não conseguimos organizar dentro de nós, decifrar, compreender, mas que ao mesmo tempo são muito ricas" (PASSOS, 1982, p. 4). Retomamos a afirmação de Sophia, "do Mal não nasce nada", para deduzir que, em vez de seu tratamento poético contribuir

com o acordo entre os membros de um grupo social, pode, pelo contrário, destruir essa organização. Assim, a poetisa deixa implícita a ideia de que, se o homem escolhe o Mal, ele se afasta da consciência moral. Por outro lado, a partir do caos o homem apreende e recria o mundo, e isso se dá tanto pela linguagem usada para firmar o acordo sobre as coisas do mundo nos sistemas sociais, quanto pela linguagem empregada para questionar o mesmo acordo e transgredir leis que favorecem um grupo em detrimento de outros nos citados sistemas. Assim, o caos possui dinâmica criadora e recriadora aos olhos de Sophia, e de modo semelhante àquele em que ela cria o poema a partir das palavras que ela retira do caos, ela ressalta a urgência de transformar a vida caótica nos centros urbanos em vida participada entre os cidadãos, sob o risco de o homem deixar abertura para o Mal que ameaça destruí-lo.

A discussão sobre a participação política, feita por Sophia, decorre de um conjunto de ideias baseadas na possibilidade de o homem viver em uma cidade hipodâmica, utópica, planejada para favorecer a ótima qualidade de vida dos cidadãos, próxima das cidades que "os gregos primeiro construíram, a cidade que nasce, não do acaso, mas do arquiteto [sendo] por isso uma cidade [...] proporcionada e ordenada", embora as cidades que nascem do acaso "tenham outro apelo e haja nelas outro tipo de aventura" (ANDRESEN *apud* PRADO COELHO, 1986, p. 6). Essa ideia de Sophia articula, portanto, a regra de bem viver na pólis grega com a responsabilidade social, transmitida por seus pais, pensamento que, segundo a poetisa, a levou a não ser conivente com a injustiça, com o sofrimento do outro (ANDRESEN *apud* PRADO COELHO, 1986, p. 6).

Os dois temas se relacionam com a necessidade de o homem viver segundo a ética, conforme a poetisa fala na entrevista "Sophia: 'Sou uma mistura de Norte e Sul' ", a evidenciar que cultura não é apenas atividade cultural, mas também o cuidado com o lugar onde se vive, o emprego da língua materna nos diferentes e variados espaços de comunicação, tendo em vista que a língua não apenas se constitui no elemento de preservação da cultura como também contém o germe de transformação de comportamentos que impedem a boa convivência social. Segundo Sophia, um dos fatores para o homem se religar à vida social é não compactuar "com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia".

Os temas destacados nas entrevistas vinculam-se aos acontecimentos e às demandas históricas de Portugal e do restante do

mundo na época de Sophia de Mello Breyner Andresen: o entre-guerras, quando ela nasce; o pós-guerras, com a Guerra Fria e o surgimento das ditaduras na Europa e nas Américas, que desenvolvem as formas de violência exercidas sobre determinados grupos sociais que passam a ser condenados à marginalidade e/ou ao extermínio, como também os crimes contra prisioneiros e adversários políticos – como em Kosovo, em 1978. Estes últimos fatos mencionados ocorreram quando a poetisa era uma das vozes intelectuais de Portugal.

Apesar do contexto dramático que marca o século XX e por causa disso também, os temas, nas entrevistas, muitas vezes são tratados com humor mordaz por meio do qual a poetisa concentra a crítica aos problemas que impedem a boa qualidade de vida social em Portugal, como quando Sophia se refere à informação distorcida que alguns portugueses têm da história do país:

> Claro que há, por outro lado, o problema da história e a esse respeito penso que certos portugueses, do mesmo modo que comem as sílabas, têm complexos em relação ao passado. Pensam que o caminho marítimo para a Índia foi descoberto por Salazar e que a primeira viagem ao Brasil foi feita por Tomás. Imaginam que os Descobrimentos foram uma invenção do Estado Novo (ANDRESEN, 1985, p. 3).

A crítica mordaz abrange uma parte da história de Portugal que propiciou, segundo a entrevistada, desde uma espécie de descuido no emprego da língua materna até à possível desinformação que poderia ser resolvida se o sistema educacional do país tivesse eficácia quanto à quantidade de pessoas que neste sistema pudessem ingressar e à qualidade de seu alcance. O humor ácido de Sophia de Mello Breyner Andresen precisa ser entendido dentro daquele momento em que ela concede a entrevista, na década de oitenta, dez anos após a Revolução dos Cravos, quando certamente os intelectuais portugueses esperavam que já houvesse tempo razoável para que as ideias incutidas na maioria dos portugueses, por parte da longa ditadura, tivessem mudado e que as instituições administrativas e políticas estivessem contribuindo para este propósito. Como se sabe da história da humanidade, no entanto, há um conjunto de fatores que operam as transformações, dentre eles o que a própria Sophia chama de prestar atenção ao real para decidir sobre como conquistar um modo de vida com boa qualidade.

Assumindo discurso aproximado ao de Sophia de Mello Breyner Andresen, o pensador Edgar Morin, em *Amor, poesia, sabedoria*, afirma que no século XX predomina a hiperprosa, em decorrência do excesso de fragmentação, do risco de destruição e do automatismo a que o homem está submetido. Contra essa situação, Morin propõe que se crie a hiperpoesia, pela qual o homem pode encontrar mecanismos para a salvação terrestre que implica

> aperfeiçoar as relações humanas e civilizar a humanidade. [...] Acredito que agora seja necessário dizer: sejamos irmãos porque estamos perdidos num planeta suburbano, de um sol suburbano, de uma galáxia periférica, de um mundo desprovido de centro. Mesmo assim, possuímos plantas, pássaros, flores, assim como a diversidade de vida, as possibilidades do espírito humano. Doravante, aqui residirão nosso único fundamento e nosso único recurso possível (MORIN, 1998, p. 40-41).

Segundo ele, as descobertas recentes do lugar da Terra no universo e das vidas microscópicas favorecem, agora, o diálogo entre a ciência e a poesia, de modo que a astrofísica tenha poesia, que a microbiologia tenha poesia. Morin liga ao contexto da busca da salvação terrestre e da reaproximação da ciência no século XX com a poesia a "consciência dos limites", ainda restrita a alguns setores da vida, e a "consciência da falta" (MORIN, 1998, p. 49), esta decorrente da situação de fragmentação em que grande parte dos homens no mundo ocidental se encontra e do excesso de racionalização, que tem afastado a poesia da prosa da vida. Esses fatores impossibilitam que, no século XX, se viva plenamente com base na sabedoria.

No entanto, nesse tempo, a sabedoria está implícita ou se apresenta como perspectiva "no esforço da autoética", exemplificada em Mandela, a qual, segundo Morin, se mostra nas seguintes ações: "evitar a baixeza, evitar ceder às pulsões vingativas e maldosas. Isto supõe muita autocrítica, autoexame, aceitação da crítica do outro. [...] A autoética é, antes de mais nada, uma ética da compreensão" (MORIN, 1998, p. 61). O autor associa este centro da sabedoria na vida do século XX com a vida antiga no Oriente quanto ao fato de eles saberem se distanciar de si mesmos para se objetivarem e se olharem como o outro sem perderem a consciência de que são sujeitos. Ele sugere que é possível aprender a autoética por meio da atitude reflexiva que seja um ensaio a respeito de

várias informações e impressões fornecidas de um objeto para iniciar sua compreensão sem que esta seja definitiva, de tal modo que permita a abertura para aceitar outros elementos, mesmo que sejam antagônicos aos dados adquiridos anteriormente. Morin reconhece que as outras linhas de ação em que a sabedoria pode ser encontrada pressupõem o diálogo entre *sapiens* e *demens* e entre a prosa e a poesia.

As ideias de Morin convergem para alguns temas levantados nas entrevistas de Sophia de Mello Breyner Andresen, os quais se descrevem a seguir: Primeiro, a poetisa cita alguns escritores que constroem suas obras com a consciência de que a palavra poética se configura como um diálogo tenso entre a prosa da vida e a poesia da vida. Na entrevista "Escrevemos para não nos afogarmos no caos", a poetisa primeiramente afirma que concorda com a ideia de Mallarmé de que "o poeta vem transformar o caos em cosmos" e depois cita o verso "encontrar um puro domínio humano entre o rio e a rocha", que ela atribui a Rilke, para dizer que sua poesia oscila entre a confiança na unidade da vida social e o "pânico do seu fracasso" (ANDRESEN, 1986, p. 2 e 5).

A salvação terrestre, para Sophia, envolve questões da ecologia referente à responsabilidade dos habitantes de uma cidade. No primeiro caso, na entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia diz que, na altura dos anos 80, ela acredita que a política partidária talvez não seja tão mais importante que as modificações culturais. De acordo com Sophia, "Era preciso que a cultura viesse para o espaço da vida quotidiana e que isso fosse partilhado por toda a gente. Por exemplo, na luta pelo ambiente, pela defesa da natureza, pela qualidade de vida. Na luta contra as centrais elétricas" (ANDRESEN, 1986, p. 13). Assim, a salvação se dá na vida cotidiana, no posicionamento que o homem assume diante das exigências sociais que a ele se impõem.

O tema da autoética apresenta-se nas entrevistas quando a poetisa esclarece sua postura política, quando trata do processo poético da despersonalização, bem como da descolonização dos países da África. Na primeira questão, ela diz: "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 vidas diminuídas e desumanizadas" (ANDRESEN, 1986, p. 3). Na segunda questão, a despersonalização – que se constitui em uma das grandes marcas da poesia sophiana – constitui-se no fato de que "a arte é uma *mimesis*

que só se dá quando o artista põe o eu entre parênteses [...] a pessoa que escreve procura [...] tornar-se uma página em branco, criar em si própria um certo vazio". Assim, o artista olha e fala sobre as coisas e das alegrias e dores dos outros. A poetisa acrescenta que em seus poemas escreve para ser entendida por todos. (ANDRESEN, 1986, p. 9-10). Na terceira questão, Sophia observa que uma das consequências positivas do 25 de abril de 1974 foi a descolonização, porque, segundo ela, "a aventura extraordinária dos Descobrimentos cumpre-se na independência dos povos. Criaram-se nações novas e livres, cheias de possibilidades" (ANDRESEN, 1989, p. 101).

Contrariamente aos desencontros que o homem gera e sofre, Sophia fala da urgência de redescobrir a imanência, de o homem voltar a se sentir parte do cosmo. Seu pensamento está inter-relacionado com o dos filósofos de seu tempo, Félix Guattari, Leonardo Boff e David Harvey, entre outros. Guattari, em *As três ecologias*, discorre sobre a urgência de o homem voltar a entrar em sinergia com a natureza, consigo e com a coletividade por meio da articulação ético-política. Isso demandará o redimensionamento das relações interpessoais, do homem com a natureza – que não pode mais ser tratada como propriedade do homem para a extração de riquezas do solo, da floresta, da água, para a produção e o consumo de bens materiais – e com o revigoramento das riquezas imateriais – os saberes de povos ancestrais aliados ao conhecimento científico. O filósofo observa que estão ocorrendo transformações de alguns comportamentos prejudiciais ao convívio social a partir de movimentos reivindicatórios de grupos que até agora têm sido marginalizados pelo sistema capitalista, burguês e patriarcal, como os grupos das feministas, dos negros, das etnias indígenas. Leonardo Boff possui ideia aproximada à de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Félix Guattari em sua proposta de ecoespiritualidade, designada como experiência radical, para além das doutrinas religiosas institucionalizadas, mas das quais muitos princípios poderão ser combinados, e por meio da qual o homem se sentirá como parte da Terra, não podendo dela se separar sob pena de provocar não apenas a destruição de seu habitat, mas a destruição dele próprio. David Harvey discorre sobre a possibilidade de o homem aproveitar-se dos pontos frágeis do capitalismo para criar alternativas de transformação social radicais, os espaços da esperança. São propostas que buscam caminhos outros para evitar a autodestruição para a qual o homem tem se dirigido. Corroborando com essa linha de pensamento redimensionador do modo de viver do homem, Sophia de

Mello Breyner Andresen reflete sobre transformar a vida caótica antes que a abertura que ele deixa para o mal o destrua.

3 Consideração finais

As críticas de Sophia de Mello Breyner Andresen, na altura dos anos 80 e 90, devem ser entendidas como decorrentes das expectativas que haviam sido projetadas no âmbito social após o 25 de abril, muitas das quais não puderam ser executadas. Observa-se que a poetisa atribuía o insucesso das políticas sociais a questões administrativas, como também ao fato de grande parcela dos portugueses não demonstrarem responsabilidade com a cidade que habitavam, com a língua materna e com a história do país. Sophia relacionava tais problemas ao mal e os colocava em evidência, nas entrevistas, às vezes com mordacidade, para que eles fossem eliminados. E o modo de o fazer seria por meio da atenção à vida, da valorização de todas as atividades cotidianas.

Em torno dessas questões residia a preocupação de Sophia com a criação e implementação de projetos socioeconômicos que favorecessem o redimensionamento tanto das instituições governamentais quanto da mentalidade do homem português, projeto a ser construído por um corpo social que ainda estava tomando consciência da necessidade de seus papéis no território nacional e no restante do mundo.

A vida pública de Sophia de Mello Breyner Andresen, que se mostra por seus posicionamentos nas entrevistas aqui mencionadas, como também na sua escrita poética, é norteada pela ética. Pode-se mesmo afirmar que esse é o núcleo no qual as demais temáticas se conjugam, conforme se verifica desde o livro *Poesia* até *O búzio de Cós e outros poemas*. Certamente o fato de a poetisa ter vivido num século marcado por duas grandes guerras, guerras civis, ditaduras na Europa e na América, descolonização da África, geração *hippie*, movimentos feministas e de outras demandas de libertações políticas, é fundamental para sua obra – tendo sido iniciada na década de 40 e tendo se desenvolvido até o final dos anos 90, com poesia, ficção, tradução, ensaios, peças de teatro e intervenções – que se constrói neste cenário dos conflitos que predominaram no século XX.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais. *Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, 16 fev. 1982. Entrevista concedida a Maria Armanda Passos.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia: Sou uma mistura de Norte e Sul". *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Lisboa, n. 135, 05 fev. 1985. 2-3. Entrevista concedida a Miguel Serras Pereira.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Uma personalidade – um tempo – uma obra. *ICALP Revista*, Lisboa, n. 6, ago./dez. 1986. Entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/sophiaepc.htm>. Acesso em: 18 mar. 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Luzes de Sophia. *Revista Vida Mundial*, Lisboa, Série IV, n. 2, p. 96-103, 31/05 a 06/06/1989. Entrevista concedida a Lúcia Sigalho e Sandra Martins.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia: a luz dos versos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25 jun. 1991. Entrevista concedida a José Carlos Vasconcelos.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*. 5 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *"Sophia"*. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=572:espolio-sophia-bnp&catid=144:2010&lang=pt>. Acesso: 12 jul. 2018.

MEDINA, Maria Cremilda. *Entrevista*: o diálogo possível. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa II prosa poética, ensaio, crônica, teatro, jornalismo e crítica literária. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORÃO, Paula; AMADO, Teresa (Org.). *Catálogo da Exposição "Sophia de Mello Breyner Andresen – uma vida de poeta"*. Biblioteca

Nacional de Portugal. 26/01/2011 a 30/04/2011. Lisboa: Editora Caminho, 2010.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa (Coord.). *O espólio de Sophia na BNP*, [s.d.] Disponível em: <http://purl.pt/19841/1/bibliografia/bibliografia-sitio.html>. Acesso em: 12 jul. 2018.

TAVARES, Maria Andresen; CENTRO NACIONAL DE CULTURA (Org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen*: Actas do Colóquio Internacional. Porto: Porto Editora, 2013.

Cine-Poema: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen no filme de João César Monteiro

Film-Poetry: The poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen in the film by João César Monteiro

Ana Catarina Pereira
Universidade da Beira Interior / LabCom.IFP (UBI), Covilhã / Portugal
anacatarinapereira4@gmail.com

Resumo: "O poeta é levado a buscar a justiça." As palavras de Sophia de Mello Breyner, pronunciadas no documentário com que João César Monteiro inicia a sua filmografia, revelam a responsabilidade social com que ambos os artistas – cineasta e poetisa – encararam o percurso e posições públicas assumidas, ainda que em estilos claramente distintos. *Sophia*, filme que ocupa um lugar de destaque no Novo Cinema Português e que vem dar nome aos Prémios da Academia Portuguesa de Cinema, é a obra em análise no presente artigo. Reflectindo sobre o diálogo estabelecido entre os dois lados da câmara e a assumida vontade do realizador em buscar uma *essência do Cinema,* tentaremos identificar o modo como o espaço é filmado, na sua relação com a personagem e com o tipo de documentário resultante.

Palavras-chave: *Sophia,* Hans Gumbrecht, presença, espaço.

Abstract: "The poet is brought to seek justice." The words of Sophia de Mello Breyner, pronounced in the documentary with which João César Monteiro begins his filmography, reveal the social responsibility with which both artists – the filmmaker and the poet – faced the course and assumed public positions, even though in distinctly different styles. *Sophia*, a film that occupies a prominent place in the New Portuguese Cinema and that is now used by the Prizes of the Portuguese Film

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.173-187

Academy, is the work in analysis in the present article. Reflecting on the dialogue established between the two sides of the camera and the director's willingness to pursue an essence of cinema, we will try to identify the way space is filmed, its relationship to the character and the type of documentary that comes up.

Keywords: *Sophia*, Hans Gumbrecht, presence, space.

Data de submissão: 9 de agosto de 2018

Data de aprovação: 10 de agosto de 2018

O primeiro filme de João César Monteiro (1969) assume uma posição singular na obra do cineasta. Formando parte, juntamente com Manoel de Oliveira e Pedro Costa, do tríptico de realizadores canónicos da História do Cinema Português, Monteiro ostenta também o título do mais polémico e incompreendido. Declarações como "O público português que se *lixe*" (passando-se o eufemismo), bem como o original despreendimento de uma *Branca de neve* (2000) projectada a negro, fizeram dele, sobretudo nos últimos anos de vida, uma figura *sui generis* no panorama das produções cinematográficas lusitanas. E não só.

Entre outras, as controvérsias assinaladas foram alimentando arquétipos, ao mesmo tempo que distanciaram incontáveis espectadores/as de uma obra que, não obstante, pode ser vista como um curioso caso de estudo e reflexão sobre a sociedade do pós-25 de Abril. A caricatura de resquícios de um Portugal salazarista elaborada em *Recordações da casa amarela* (1989) e n'*A comédia de Deus* (1995), nos cenários da pensão da Dona Violeta e n'O paraíso do gelado, constituem dois exemplos dessa mesma reflexividade. Mas apesar da progressiva viragem para a ficção, o percurso de João César Monteiro (1939-2003) inicia-se com o documentário que aqui nos propomos analisar.

A partir de *Sophia*, auspiciava-se um caminho essencialmente poético e menos controverso. Depois da dedicatória preambular à memória de Dreyer, o realizador introduz a própria voz nas primeiras imagens, apresentando a reduzida equipa com quem trabalhou: filme de João César Santos (só na obra seguinte assina pelo sobrenome com que

viria a ser reconhecido); Emílio Pinto, assistente operador; Jorge Silva Melo, assistente de realização; Alexandre Gonçalves, sonoplastia; Abel Escoto, fotografia; Ricardo Malheiro, produção.

Mais tarde, na revista *O Tempo e o Modo*, sintetizaria os seus propósitos:

> No que ao meu filme diz respeito, suponho que, antes de mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, *malgré-lui*. Creio também, e acho espantoso que a crítica não tenha dado por isso (o que, aliás, só reforça uma impressão velha sobre a infinita ignorância da dita) que muito mais do que um filme sobre a Sophia que, para mim, só de um modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e a matéria nele. (SANTOS, 1969, p. 405)

Discordando da breve apresentação, consideramos antes que *Sophia* exibe um diálogo nem sempre fácil entre dois autores: o que se situa por detrás e a que está à frente da câmara. Ao sabermos, desde Platão, que a arte nasce da experiência e do solipsismo de quem a produz, buscando a amplitude da vida humana e de receptores com novas inquietudes, olhamos o filme como o encontro de dois seres com personalidades públicas distintas, que se definem na comum necessidade de instigar outros artistas e uma sociedade amorfa. Sublinhe-se aqui o contexto político da obra (concluída em 1969 e estreada comercialmente em 1972,[1] no período do Estado Novo), não apenas pela poesia que palavras e imagens espoletam, mas também pelo subtexto disruptivo, criado tanto pelo realizador quanto pela poetisa – que, a propósito, detestava a designação, preterindo-a a um sem-género "poeta". Assinalando a responsabilidade social de todos os criadores artísticos, é Sophia quem assume: "o poeta é levado a buscar a justiça".

[1] O filme seria, mais tarde, editado em DVD pela Madragoa Filmes, juntamente com outras três curtas-metragens de João César Monteiro. Encontra-se disponível, na íntegra, no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo&t=343s>.

1 *Do milagre das coisas que eram minhas*

Da citação acima relembrada, detenhamo-nos na autoproposta de João César Monteiro que, de forma ambiciosa e desde o primeiro filme, pretende encontrar uma *essência do Cinema*, distanciando-se de outras artes. À semelhança de Sophia, nos seus poemas, o realizador centrou-se na sacralidade do quotidiano, descobrindo Deus (ou *uma essência*) nos detalhes que compõem a vida. A poesia de Sophia e as imagens de Monteiro buscam assim inspiração em fontes idênticas, no concerto de comuns fascínios e inesperados interesses. No entanto, se na vida e obra da poetisa, a profunda religiosidade é reconhecível, as declarações e filmes do realizador poderiam ser apresentados como a antítese, ou a denúncia de uma aversão ao catolicismo enraizado na sociedade portuguesa, não se lhe havendo notado qualquer outro tipo de manifestação espiritual. De um lado, a leveza, a melancolia e o romantismo do clássico. Do outro, a ironia, a necessidade de palco, a contestação do instituído. Do paradoxo nasce o belo, num eco das palavras de Mestre Eckhart: "Apreende Deus em todas as coisas, pois Deus está em todas as coisas. Cada criatura está cheia de Deus e é um livro sobre Deus"[2] (ECKHART em ROBERTS; AMIDON, 2009, p. 251).

Em filmes posteriores, nos desmantelamentos ficcionais da religião, Monteiro assume a ironia e o sarcasmo como motivos e recursos dominantes. No início do percurso, uma certa deferência e interesse manifestados pelo outro potenciam-lhe, *malgré lui*, a desejada descoberta da essência do cinema [e da vida, num modo pleonástico de o (d)escrevermos]. A essência da poesia, por sua vez, pressente-se na desmistificação da mulher que recita e na acentuação do seu lado político e provocador. Ao longo de escassos 17 minutos, redescobre-se que a vida da poetisa era a sua obra, espelhada como um reflexo, e reitera-se a descrença em biografias, enquanto vidas contadas pelos outros. Imagens em movimento que nascem da generosa capacidade de observação das coisas, dos instantes em frente ao mar, ou dos que ali não passara e viria buscar depois de morrer.

---

[2] Tradução da autora. No original: "Apprehend God in all things, for God is in all things. Every single creature is full of God and is a book about God." Poema de Eckhart publicado na Colectânea *Earth Prayers*, organizada por Roberts e Amidon.

Quando João César Monteiro lhe invade o espaço, para o filmar, busca esses traços identitários. Acede e revela o artifício perante a câmara, menos por saber que a encenação sublinha a importância de determinados valores e ícones da poetisa, do que por se dar conta de que o cinema, enquanto verdade, comporta a obrigação da desmistificação. Ao registar as imagens, imiscui-se e imiscui-nos naqueles lugares. Ao reconstruírem a casa, a mesa, o caderno, a janela, o sofá, a praia e as ruínas, Sophia e o realizador dão-se a conhecer, identificam o modo como ela escreve/vive e o modo como ele filma/permanece.

Um dos poemas não directamente citados no documentário lê-se nas entrelinhas das imagens, como uma presença constante na mente do realizador:

> Casa branca em frente ao mar enorme,
> Com o teu jardim de areia e flores marinhas
> E o teu silêncio intacto em que dorme
> O milagre das coisas que eram minhas.
>
> A ti eu voltarei após o incerto
> Calor de tantos gestos recebidos
> Passados os tumultos e o deserto
> Beijados os fantasmas, percorridos
> Os murmúrios da terra indefinida.
>
> Em ti renascerei num mundo meu
> E a redenção virá nas tuas linhas
> Onde nenhuma coisa se perdeu
> Do milagre das coisas que eram minhas
> (ANDRESEN, 2015, p. 78)

Ao contrário do que Monteiro afirma, a essência do seu cinema nasce assim de uma *arte impura*. A mesma que, na terminologia baziniana, alude à permanente relação criativa entre cinema e literatura. As declamações de Sophia (incluindo aquelas em que o próprio filho não reconhece a voz da mãe) assumem um carácter performativo, revelador da acção política e da responsabilidade social que foi assumindo ao longo da vida. As palavras enunciadas correspondem a actos perlocutórios inscritos em cada plano cinematográfico, sustentando-se a visão de John

Langshaw Austin: "Eu faço coisas, ao dizer coisas"[3] (1986, p. 121). No mesmo sentido, a poetisa proclama:

> Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o Homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça, pela própria natureza da sua poesia. Como Antígona, a poesia do nosso tempo diz: eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas, a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser (minuto 5:50 do filme).

No discurso proferido,[4] Sophia de Mello Breyner assume o fascínio, o interesse e, em alguns momentos, a aversão ao real, enquanto palco das constantes manifestações do mundo: justiça e injustiça, belo e monstruoso, generosidade e mesquinhez. Dotados de uma capacidade de observação e sensibilidade particulares relativas às estruturas dicotómicas, os artistas deverão educar o olhar dos seus públicos, insurgindo-se, provocando o questionamento e, por essa via, libertando. A arte pode assim originar novas perspectivas sobre um futuro que se pretende mais igualitário, num incentivo à redefinição de motivos sociais e políticos.

---

[3] Tradução da autora. No original: "I do things, in saying something."

[4] O discurso recupera as palavras ditas por Sophia de Mello Breyner, aquando da entrega do Grande Prémio de Poesia, atribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores. O texto, mais extenso, seria publicado como posfácio da segunda edição do *Livro Sexto* (1964), e com a designação de *Arte Poética III* nas edições antológicas subsequentes.

2 *Um quarto em frente do mar*

IMAGENS 1 e 2: Fotogramas do documentário ***Sophia*** (João César Monteiro, 1969), nos quais o realizador contrapõe planos fechados sobre o rosto da poetisa a planos abertos, de retratos de família, na casa e na praia, centrando-se na interacção das personagens / dos intervenientes com o espaço.

Em termos estéticos, a relação espacial entre Sophia de Mello Breyner e a câmara é ditada pela casa e pelo posicionamento dos objectos. Os escassos, mas densos, grandes-planos da *imagem afecção* deleuziana[5] são pontos finais de João César Monteiro, que ditam a conclusão de uma acção ou discurso.

É do espaço onde Sophia e a família se movem, exibidos em planos mais abertos, que surgem as personagens. A vivenda junto ao mar participa/é uma extensão da poesia que, por sua vez, é a própria existência daquela que declama: "Se eu fizer um balanço sobre o que tem sido a minha vida, no fundo, o balanço que eu faço é exactamente o

[5] Segundo Gilles Deleuze, "O grande plano faz do rosto o puro material do afecto, a sua 'hilé'. Daí essas estranhas núpcias cinematográficas em que a actriz cede o rosto e a capacidade material das suas partes e o realizador inventa o afecto ou a forma do exprimível que os utilizam e os moldam" (DELEUZE, 2016, p. 161). Fora das coordenadas espácio-temporais, o grande-plano corresponde à expressão de um estado, ao afecto puro. E o autor acrescenta: "é como que o exprimido do estado de coisas, mas esse exprimido não remete para o estado de coisas, remete só para os rostos que o exprimem e que, compondo-se ou separando-se, lhe dão uma matéria própria movente" (DELEUZE, 2016, p. 165).

mesmo balanço que fiz, há muitos anos, quando escrevi o *Coral*, que é isto: Creio na nudez da minha vida" (minuto 7:45 do filme).

Por outro lado, da relação da família com a habitação – visível tanto nos testemunhos dos filhos que, sentados no sofá, relembram episódios da infância e juventude, como nos planos individuais da poetisa, nos quais irrompem as mesmas crianças, indiferentes ao filme que ali se documenta – sobressai uma naturalidade infantil, inversa à seriedade e postura enfática de Sophia. Neste ponto, recordamos a questão analítica existencial de Martin Heidegger (2001), que passa precisamente pelo *ser-aí*, pelo *ser-no-mundo*, ou pelo modo como o habitamos. Para o filósofo, existem distinções claras entre "estar numa casa" e, de facto, "habitá-la", o que Sophia parece reiterar nos seus versos:

> Há sempre um deus fantástico nas casas
> Em que eu vivo, e em volta dos meus passos
> Eu sinto os grandes anjos cujas asas
> Contêm todo o vento dos espaços
> (ANDRESEN, 2015, p. 187)

Na língua alemã, as formas verbais "*ich bin* / eu sou", "*du bist* / tu és" podem também traduzir-se por "eu habito", "tu habitas", estabelecendo-se paralelismos entre as duas acções. Por sua vez, para Heidegger, a existência humana – a vida a acontecer, a *ser-no-mundo* – corresponde essencialmente ao acto de habitar. Não sentir a pertença a um determinado lugar, ainda que transitório, causa desconforto e intranquilidade. Le Corbusier acentuaria estas consequências ao afirmar: "Tomar posse do espaço é o primeiro gesto dos seres vivos, homens e animais, plantas e nuvens, manifestação fundamental do equilíbrio e da duração. A primeira evidência da existência é a ocupação do espaço" (LE CORBUSIER, 1945).[6] Nesse sentido, a geografia de Sophia seria delimitada nos seus poemas e reconstruída no filme de Monteiro.

Seguindo a perspectiva heideggeriana, Hans Gumbrecht lançaria um apelo ao maior contacto e à fascinação pelo que existe ou se manifesta no quotidiano. Opondo-se ao que considera ser o domínio injustificado da Hermenêutica (enquanto interpretação e procura de

[6] Tradução da autora. No original: "Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace."

sentido) nas Ciências Sociais e Humanas, o historiador e crítico da literatura entende que a herança cartesiana da Modernidade conduziu a uma espiritualidade metafísica. Na sua opinião, os seres humanos não são agentes transformadores, situados à parte do mundo, mas organismos que podem voltar a contactar com tudo de um modo mais puro: "Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos" (GUMBRECHT, 2010, p. 14).

Numa cultura de sentido, relembra Gumbrecht, a autorreferência humana predominante é o pensamento ou a consciência, enquanto numa cultura de presença é o corpo que assume a dominação. Nesta última, o conhecimento é revelado (e não tanto descoberto ou interpretado) em epifanias ou "momentos de intensidade", que ditam a efemeridade da própria revelação. Esses momentos – assim designados por preterência do conceito "experiência estética" – adquirem o estatuto de evento, uma vez que o tempo e a intensidade com que irão decorrer são variáveis desconhecidas.

Poderá assim viver-se tão mais intensamente quanto mais poeticamente se conseguir experienciar o fascínio da realidade, o que em tudo se relaciona com a crença de Sophia: "Aquilo que eu procurei foi esse espírito de nudez. Foi pôr-se em frente de cada coisa como se ela nunca tivesse sido vista, e começar a olhar desde o princípio, como se fosse o primeiro dia do mundo" (minuto 8:04 do filme). Por detrás da câmara, João César Monteiro observou o espaço como parte integrante do *ser*, reactivando a dimensão corpórea e espacial da existência. A declamação da poetisa seria consentânea:

> A coisa mais antiga de que me lembro é de um quarto em frente do mar, dentro do qual estava, poisada em cima de uma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde, a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci, intensa, atenta e acesa, na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso. Dizer que a obra de arte

> faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida (minuto 4:41 do filme).[7]

Em concordância teórica com as opções estéticas de Monteiro ao filmar a casa de Sophia e a sua relação com os objectos, Edward T. Hall afirma que o espaço é um meio de comunicação, organizado de forma diferente em cada cultura. No entender do antropólogo, "visualizamos a relação entre lugares que conhecemos por experiência" (HALL, 1994, p. 190), existindo uma tendência natural para a personalização daquele, bem como para o estabelecimento de pontos de referência. Le Corbusier entenderia também que: "A chave da emoção estética é uma função espacial" (1945).[8] Nesse caso, a proposta documental do realizador sugere idênticas necessidades de reconhecimento e de intertextualidades. Assim, tal como João César Monteiro parece recitar "Casa branca" enquanto filma, também quem assiste às imagens captadas na praia e nas formações rochosas tem novas possibilidades de relacionamento com as palavras da poetisa no *Livro sexto*:

> O esplendor poisava solene sobre o mar. E – entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido – quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é só solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lúcido e acordado. Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que eu muda encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão. (ANDRESEN, 2015, p. 445)

Novamente, a importância de olhar o que se encontra em presença, contrariando a separação. A solenidade que advém da luz espontânea,

---

[7] No filme, Sophia de Mello Breyner lia o *Livro sexto*, pelo qual havia recebido, em 1964, o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores.

[8] Tradução da autora. No original: "La clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale."

diante de quem se dá conta, e a importância do silêncio como reacção à epifania, ao "momento de intensidade".

Na esteira do pensamento de Elliot Gaines, o espaço corresponde ao enquadramento fornecido para a percepção inicial do mundo de Sophia: "O espaço é o papel no qual escrevo as minhas palavras, o silêncio que faz com que os sons musicais adquiram significado em relação a outros sons, e a distância entre os objetos cujos significados são dependentes de relações espaciais"[9] (GAINES, 2006, p. 173). No seguimento de Aristóteles, Kant, Hegel e Peirce, o espaço corresponde a uma categoria conceptual percepcionada em relação a outros temas (as palavras e os gestos da poetisa e da restante família), ao invés de individualmente. Apesar de desempenhar uma função menos óbvia na construção de significado, quando comparado com outras formas mais activas de comunicação, a sua importância enquanto signo é reiterada por diferentes autores. Entre eles, Martin Esslin sustenta:

> O espaço da *performance* – quer se trate do palco de um teatro, do ecrã de um televisor ou de uma sala de cinema ... transforma o quotidiano mais comum e as trivialidades da existência em portadores de significado. Pendure uma moldura vazia, sem qualquer imagem, na parede – e, de repente, a textura da parede atribui significado a algo dentro dela.[10] (ESSLIN, 1987, p. 38)

Deste modo, pretendendo distanciar-se das outras artes, Monteiro consagraria o Cinema como um dos meios de comunicação mais próximos da Arquitectura, na reconstrução e reprodução exímia do espaço, numa mimetização dificilmente alcançável pela Pintura ou pela Escultura, pela Literatura ou pela Poesia.

---

[9] Tradução da autora. No original: "Space is the paper on which I write my words, the silence that makes musical sounds have meaning in relation to other sounds, and the distance between objects whose meanings are dependent on spatial relations."

[10] Tradução da autora. No original: "The performance space—whether it is the stage of the live theatre or the cinema and television screen … transforms the most ordinary and everyday trivial of existence into carriers of significance. Hang an empty picture frame on the wall—and suddenly the texture of the wall makes anything within it significant."

3 *A beleza não é só solene mas também inumerável*

O primeiro plano do filme – com Sophia à janela, em contraluz, escrevendo – terá sido o desejado por ambos, realizador e poetisa, na constituição de um retrato formal. Segue-se uma sequência de imagens na praia: barco, mergulhos, sorrisos, rochas e o retrato de família igualmente desejado. À noite, Sophia lê *A menina do mar* para um dos filhos que, contornando a linearidade do argumento, entende que aquela "não parece a voz da mãe". A desconstrução pela espontaneidade favorece a identificação, tornando-se um dos traços autorais de João César Monteiro.

De forma embrionária, o realizador começa a afirmar-se na escassa edição, na ironia, no respeito pela duração natural do plano cinematográfico e na contestação das dúbias fronteiras entre ficção e documentário. "Isto é cinema" é a mensagem que transparece, deixando margem para debates ulteriores. Ainda que *Sophia* seja formalmente apresentado como documentário, a linguagem poética utilizada de ambas as partes nem sempre direcciona quem assiste numa única possibilidade de sentido. Por essa razão, importa que nos centremos também na categorização do filme, segundo as concepções propostas por Bill Nichols (2010). Pelo hibridismo e pela contestação de fronteiras acima mencionadas, consideramos que *Sophia* corresponde fundamentalmente ao modo reflexivo, o mais questionador da forma como o documentário actua e intervém na realidade. Ao negar a premissa da fidelidade da câmara ao real, este tipo de filmes estimula a reflexão em torno dos conceitos de veracidade e espontaneidade dos/as entrevistados/as diante do dispositivo.

Exibindo as cenas familiares que, provavelmente, Sophia desejaria ver cortadas, Monteiro provoca e assume não ter dirigido um filme sobre a poetisa, mas antes sobre a *essência* do cinema. Por outro lado, o facto de não existir uma *voz-off* que delimite a biografia da figura central ultrapassa também os objectivos de um documentário meramente expositivo. João César Monteiro entra na casa de família, filma uma existência que vai a meio e que prosseguirá somando episódios caricatos, irrompendo a seriedade dos poemas. Aquelas crianças já brincavam quando terão sido avisadas da chegada de uma equipa de filmagem. Ao invés de reagirem com a sobriedade de "meninos de coro", impuseram-se pela excentricidade veraneante que se coaduna com uma casa de praia. Não existe, portanto, prólogo ou epílogo, mas uma sucessão de acontecimentos

e palavras: um fragmento de dezassete minutos que potencia a revelação de uma vida.

Os fundamentos do documentário e a sua aproximação à verdade podem assim ser questionados por quem assiste. Sobre esse aspecto, Jacques Rancière viria sublinhar que informação e memória não são sinónimos, não correspondendo a última ao simples conjunto de lembranças de uma consciência. Se assim fosse, a própria ideia de memória colectiva seria vazia de sentido: "Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Queóps. É em si mesmo essa memória" (RANCIÈRE, 2014, p. 255). Tal como a casa de praia consiste, em si, no arquivo de recordações daquela família, os planos detalhados, dirigidos pelo cineasta, são a sua reconstituição.

Seguindo a exposição argumentativa, o documentário é ainda reconhecido pelo filósofo como um género de ficção, embora não propriamente em termos de falsidade ou de contar histórias opostas à realidade. A primeira acepção de *fingere*, relembra, não é fingir, mas sim forjar:

> A ficção é a construção, por meios artísticos, de um "sistema" de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme "documentário" não é o oposto de um "filme de ficção", porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar actores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender (RANCIÈRE, 2014, p. 257).

Para João César Monteiro, essa seria a razão (ou a *essência*) de fazer cinema. *Sophia* é uma compreensão do real e da memória de dois autores, num entrelaçar de Cinema e Literatura, Vida e Teatro.

Referências

ANDRESEN, S. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento. Cinema 1*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.

ESSLIN, M. *The field of drama*: How the signs of drama create meaning on stage and screen. London: Melthuen London, 1987.

GAINES, E. Communication and the semiotics of space. *Journal of Creative Communications*, New Delhi, v. 1, n. 2, p. 173-181, 2006. DOI: https://doi.org/10.1177/097325860600100203 Disponível em: <http://www.wright.edu/~elliot.gaines/space.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

HALL, E. T. *A linguagem silenciosa*. Trad. Manuela Paraíso. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1994.

HEIDEGGER, M. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

LE CORBUSIER. L'espace indicible. *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, 1945. Disponível em: <http://www.philo52.com/articles.php?pg=1739>. Acesso em: 7 jul. 2018.

NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

RAMOS, J. L. *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROBERTS, E.; AMIDON, E. (Org.). *Earth prayers*. San Francisco: HarperOne, 2009.

SANTOS, J. C. Entrevista com João César Santos. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n. 69/70, p. 403-410, mar./abr. 1969. Entrevista conduzida por Denis Cintra. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09524.052#!1>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Filmografia de João César Monteiro

Sophia, 1969, Portugal

Recordações da casa amarela, 1989, Portugal

A comédia de Deus, 1995, Portugal

Branca de Neve, 2000, Portugal

RESENHAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas.* Org. Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Sofia Glória de Almeida Soares
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
sofiagloria11@gmail.com

Data de submissão: 1º de novembro de 2018
Data de aprovação: 9 de janeiro de 2019

Gosto de pensar o processo de organização e montagem de uma antologia de poemas traçando um paralelo entre esse trabalho e o do curador de exposições de arte em museus. Uma antologia é e sempre será um recorte ao redor da obra de determinado autor, de um grupo de autores, de uma época, de um tema. O fato é que sempre estaremos lidando com escolhas realizadas por outro leitor que não eu. Em ambos os contextos, a proposição do percurso deixa impressas marcas de leitura da(s) obra(s) em questão, meios de apreensão e alcance do objeto artístico. Analisar a ampla obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e eleger alguns textos em detrimento de outros não é tarefa simples, seja pelo volume da produção, seja por sua complexidade. Nesse processo de montagem e crítica, as ausências são tão plenas de significado quanto as presenças, numa espécie de leitura pelo viés da falta.

A voz. O mar. O ritmo silabado. Voz como instância moldada pela cultura e tudo o que ela comporta, mas também e sobretudo, voz como encontro com sua natureza primeira – o som – material, físico, mensurável, vibração de *ondas* (impulso e repouso). O mar: movimentação incessante e rítmica, ir e vir, continuidade e quebra, serenidade e fúria, murmúrio e grito, encontro e separação em medida exata, dinâmica poética de sílabas.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.191-193

Esses parecem ser os eixos fundamentais que circundam o itinerário desenhado por Eucanaã Ferraz na antologia *Coral e outros poemas,* de Sophia de Mello Breyner Andresen, lançada em 2018 pela Companhia das Letras. Nela, o autor de *Escuta* acentua a concretude dessa poesia, concretude assente no fato de ela existir primeiramente enquanto voz. "A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen está entre nós, concreta e viva. É uma *voz*, vem de uma natureza – um corpo – que nunca se repete" (FERRAZ, 2018, p. 17), lê-se no início de "Breve percurso rente ao mar", texto de apresentação da antologia que traça de modo claro e conciso, justo (diria talvez a poeta), um panorama cíclico e harmonioso sem deixar de ressaltar os relevos característicos de cada livro. Encarar essa poesia enquanto voz funda, por consequência, uma poética também da escuta, enunciada por Sophia em versos como "Tudo neles se cala pra escutar", do poema "Homens à beira-mar" (ANDRESEN, 2018, p. 57), e "Gosto de ouvir o português do Brasil [...] / Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas [...]", de "Poema de Helena Lanari" (ANDRESEN, 2018, p. 224). Também poderia figurar nesse hall o poema "Escuto" (ANDRESEN, 2015, p. 516), de *Geografia*, que não se apresenta entre os selecionados na antologia.

É inegável que observar a exaltação e a forte presença do mar na poética de Sophia (utilizando a acepção da palavra apresentada por Eucanaã Ferraz[1]), não é contribuição original para a fortuna crítica da autora, já que ao longo dos anos muitos trabalhos foram produzidos nesse sentido. Porém, chamo a atenção para o modo como Ferraz evoca a imagem do mar nessa obra: além de tema, ela atua como procedimento de escrita. Em outras palavras, trata-se de enxergar o traço cíclico aí presente à imagem das marés. No decorrer dessa trajetória poética nota-se uma incessante revisitação de temas, formas, personagens e lugares caros a essa poesia. O respeito a esse traço de recorrência temática, por exemplo, garante a manutenção em *Coral e outros poemas* do tom harmônico presente no volume completo da obra poética. A título de ilustração, note-se o número de poemas que tematizam a escrita, as cidades, ou que apresentam como personagens Orfeu e Eurídice.

[1] "[...] tomando-se o termo 'poética' como um conjunto de valores de largo alcance, composto por uma personalidade em que não se separam autor e obra [...]" (FERRAZ, 2018, p. 28).

No texto de abertura, Eucanaã Ferraz ressalta um dado importante: essa é a segunda antologia de poemas da autora portuguesa publicada no Brasil. A primeira, também publicada pela Companhia das Letras, em 2004, foi organizada por Vilma Arêas. A reunião mais recente oferece ao leitor a versão integral do livro *O Cristo cigano*, além de incluir textos dos dois livros seguintes, *Musa* e *O búzio de Cós e outros poemas* que não figuram naquela organizada por Arêas. Outra diferença significativa entre os trabalhos é a presença de alguns dos "Poemas esparsos" e inéditos na antologia de 2018. A ausência dos referidos poemas na reunião de 2004 é justificada pelo fato de que esses textos vieram a público em 2010 (Caminho) e 2015 (Assírio & Alvim), respectivamente.[2] Por sua vez, os textos publicados como "Artes poéticas" figuram em ambas as coletâneas com feições distintas. Em *Coral e outros poemas* há uma seção exclusiva que reúne os cinco textos assim denominados. *Poemas escolhidos* é fiel à ordem das edições autônomas e mantém cada uma das "Artes poéticas" na sequência em que aparecem em meio aos poemas de cada livro.

Diante do esplendor e do espanto desse universo, o leitor de Sophia de Mello Breyner Andresen atravessa o deserto do mundo, em meio às ruínas e à morte, na certeza de nunca ter as mãos vazias.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Ed. Carlos Mendes de Sousa. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas.* Org. Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FERRAZ, Eucanaã. Breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Org. Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 17-42.

[2] Cf. Nota de edição de Carlos Mendes de Sousa (ANDRESEN, 2015, p. 53-55).

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017. 181p.

Paulo Victor Cantalice
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil
paulocantalice@aol.com

Data de submissão: 8 de fevereiro de 2019
Data de aprovação: 10 de fevereiro de 2019

A noite imóvel é o título do livro que figura entre as produções mais recentes do poeta Luís Quintais. Publicado em 2017 pela Assírio & Alvim, junta-se aos outros onze volumes de poemas do autor. Além desses, publicou-se em Portugal uma antologia de toda sua poesia editada entre 1995 e 2015, vencedora do *Prémio Associação Portuguesa de Escritores (APE) / Teixeira de Pascoes*, intitulada *Arrancar penas a um canto de cisne*. Ainda que já amplamente conhecido em território português, sua obra permanece pouco acessível a leitores brasileiros. Há traduções de seus versos em francês, italiano, inglês, alemão, húngaro, entre outras línguas. No Brasil foram publicadas duas recolhas de sua obra, até o momento. A primeira foi lançada em 2008 pela editora Oficina Raquel na coleção *Portugal, 0*. Atualmente esgotada, a edição conta com um prefácio da professora Ida Alves. Em 2011, a 7Letras lançou sua *Poesia revisitada,* com um estudo de António Fournier e organização do crítico Osvaldo Manuel Silvestre em parceria com o próprio autor.

Em meio a essa significativa produção, não é raro encontrar poemas que revisitam questões caras ao poeta. É possível, assim, para a apresentação que aqui se pretende fazer, retornar a uma obra publicada em 2014, sob o título de *O vidro*. Construída por um conjunto de poemas interligados, a publicação tem início com os seguintes versos:

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.38.60.195-200

"Indomáveis padrões fazem precipitar/ espectros do que és" (QUINTAIS, 2015, p. 19). Já nesse pequeno trecho, o que parece haver é uma espécie de desencadeamento. Esses padrões, paradoxalmente variáveis, suscitam fragmentos, espectros em um *tu* elidido. Como vidros que refletem a imagem, ainda que disforme, de quem os observa, esses objetos provocam um reconhecimento entre o sujeito e seu reflexo. Nesses poemas, há ainda uma ideia de movimento. É assim que, alguns versos à frente, o poema sugere um caminho a ser trilhado: "Mas hoje consentes substância,/ movimento e palavra às iradas imagens/ que assinalam a tua passagem" (QUINTAIS, 2015, p. 19). Enquanto percorre um espaço, portanto, esse sujeito se depara com padrões arbitrários que desencadeiam frações de sua possível identidade. Ao consentir substância a esses elementos, o poeta recria o mundo ao seu redor a partir da linguagem. Como um vidro, sua poesia distorce, ecoa e se faz observar também a partir desses objetos. Em suma, o sujeito se reconhece, contamina e transforma a paisagem ao redor apoiado em sua linguagem.

Pensando nessa relação entre espaço e representação, temos, já nas primeiras páginas de *A noite imóvel*, uma fotografia que parece apontar para uma questão análoga. Na imagem, de autoria do próprio Quintais, vemos o vulto do fotógrafo em meio a objetos da cena. Em preto e branco, há como que uma unidade entre o sujeito e os materiais que compõem o espaço ao redor. A predominância de sombras intensifica essa impressão de coesão entre os elementos da foto. Aqui, parece estar delineado, agora em formato de fotografia, esse desencadeamento de formas presentes em um meio para a própria composição do sujeito. Ao fotografar as sombras do local, tudo se torna heterogêneo. A silhueta de um objeto se mistura à sombra do próprio fotógrafo, que imprime também suas marcas na cena.

Partindo dessa ideia, é possível pensar algo da poética presente em *A noite imóvel*. Em um texto em prosa, que ainda antecede a primeira seção, um espaço parcialmente destruído é descrito: "O acesso é difícil. Faz-se por buracos, desabamentos" (QUINTAIS, 2017, p. 11). A movimentação, sinuosa, lembra uma cena de *Stalker* (1979), de Tarkovski, em que o protagonista caminha em meio a destroços. O diretor, já nomeadamente referido em outros poemas de Quintais, pode ser apenas entrevisto nestas paisagens descritas. Em meio ao percurso entre as ruínas, o movimento do corpo, juntamente com as partes que compõem a cena, de alguma forma suscitam marcas na paisagem: "Aqui as imagens são projecções do corpo que se move, do teu corpo que se move entre

escolhos e perigos" (QUINTAIS, 2017, p. 12). Por isso, parece haver também, como na fotografia, uma consonância entre o caminho e quem o percorre. "Ali, onde a tua respiração se alia à respiração dos mortos" (QUINTAIS, 2017, p. 12). Neste texto, a imagem de um roteiro compõe a maior parte da descrição. O fim do caminho é delineado em poucos traços, e para este destino resta apenas uma promessa de suspensão: tempo e memória são interrompidos nesta chegada. Ao fim do texto em prosa, tem início as seções que compõem o livro.

Ao todo, são sete as partes de *A noite imóvel*. Os temas são imbricados, porém, parece ser possível identificar pontos mais recorrentes em cada uma das divisões. A primeira, homônima à obra, consiste de pequenos poemas, alguns contando apenas um verso. Fragmentada, a linguagem nesta parte descreve também objetos destruídos, por vezes decompostos. Muitos deles retornam à seção seguinte, intitulada "Escombro". Tendo por epígrafe versos do Inferno de Dante, temas ligados à Shoah aparecem para representar também um mundo arruinado. Em seguida, a seção de número três tem por título uma palavra emprestada do alemão: "Wunderkammer" é considerado o precursor do museu moderno. Como um gabinete de curiosidades, reunia objetos relacionados à arte e à natureza de todo o mundo. Não por acaso, os poemas nesta seção versam sobre escrita, fotografia, música, pintura e elementos naturais, sem perder de vista a "aleijada palavra*"* (QUINTAIS, 2017, p. 71), linguagem devastada recorrente na obra e ponto nuclear desta leitura. Posteriormente, a seção quatro, intitulada "Ílion", pretende alcançar uma civilização distante. Em meio ao percurso clássico, o poeta, inadaptado, não perde de vista sua feição moderna, e enxerga nessa cidade silenciosa "uma civilização mortuária, em decomposição" (QUINTAIS, 2017, p. 83). Aqui, há a sugestão de que mesmo transposta para outro tempo, a atmosfera noturna permanece impassível em meio aos passos do poeta. Imóvel, a noite jamais desaparece.

A quinta divisão tem por título "O príncipe da imaginação". A memória parece ter nela um lugar de alento. Sem tocar em uma completa claridade, a seção aparece como um hiato entre cenas profundamente noturnas. Sobre a primeira dança de uma criança, diz-se que "Toda a perfeição do pretérito tempo está/ aí, nos primeiros passos convocados" (QUINTAIS, 2017, p. 103). Composta de sete poemas, é a menor seção do livro. Assim, caminhamos para as duas últimas partes. Em "Uma vida", lemos um poema que parece ser a descrição de um percurso

imediatamente anterior a uma cena de luto. “Subo as escadas, terceiro andar” é composto pelos seguintes versos:

> Subo as escadas, terceiro andar.
> Assemelham-se a teclados
> os lances de degraus.
>
> Pianos pretos, de caudas mortais.
> São mortais os pianos.
> Consentem o luto e a espera,
> o silêncio, o oco, a espera.

No poema, assim como nas leituras feitas até aqui, pouco do destino pretendido é descrito; há apenas a passagem para se chegar a esse local. Ainda assim, é possível imaginar a cena que virá. Na primeira estrofe, um instrumento musical é comparado a degraus de uma escada. Uma arte essencialmente temporal, portanto, dá o tom dessa passagem. Na segunda estrofe, palavras relacionadas à morte aparecem algumas vezes: “luto”, “silêncio”, “caudas mortais”. Os degraus desencadeiam sensações nesse caminhante, que, sabendo o que o aguarda, projeta, durante o percurso, seus pensamentos no que enxerga. A descrição, portanto, é a do último caminho em direção ao contato com a morte. A derradeira cena que encobre o luto desperta sensações relacionadas à forma musical. É possível dizer, parafraseando Rilke, que a beleza é aqui o último véu que encobre o horrível.

A última das seções da obra tem por título “Um planeta de acidente”. Nela, há uma espécie de anunciação: o desmoronamento do território como configuração de uma nova possibilidade de percurso. Um caminho refeito por meio de sua completa extinção. A forma da poesia que germina do caos está delineada nesses poemas em prosa. Assim, “Destruir o território será a medida do movimento procurado” (QUINTAIS, 2017, p. 168). Uma poética erigida da destruição, portanto, é o que atravessa esta obra de Quintais.

Nas seções de *A noite imóvel* está presente ainda uma tênue relação estabelecida entre memória e linguagem. As recordações, melancólicas, parecem querer fazer notar impassivelmente a passagem do tempo: “Persegui a fera inviolável,/ a página dos meus dias já mortos” (QUINTAIS, 2017, p. 111). Em algumas cenas, lampejos de uma certa intimidade fulguram nos poemas. Nesses casos de rememoração, é

possível que ecoe na obra partes de uma autobiografia: ainda em África, durante sua infância, o poeta viveu em uma zona conflituosa. Esse passado em meio a confrontos possivelmente vem a lume em poemas como "Fantasmas": "Depois da guerra, fugimos/ todos, mobília abandonada,/ ficaram-nos as roupas/ do corpo, e na alma/ fantasmas" (QUINTAIS, 2017, p. 115).

Em alguns momentos de rememoração, o poeta parece questionar a possibilidade de expressão dessas experiências: a linguagem, ao invés de apreender suas recordações, se limita a circunscrever essa profusão intrincada de memória, tanto quanto de objetos e referências ao mundo, no veículo possível das palavras. "Morrem as coisas, não apenas as animadas/ por um sopro que as diz, por uma sombra que as define" (QUINTAIS, 2017, p. 138). Há a impressão de que sua língua pode apenas anotar o rumor de um mundo do qual está afastada, e, como um trabalho contínuo que se sabe impossível desde sua enunciação, essa fala é o reflexo de um ruído obscuro, denso. "A realidade/ despenha-se// sobre este ver/ ferido// já" (QUINTAIS, 2017, p. 22). Assim, ao reconhecer sua combalida capacidade de expressão, esta poesia suscita uma sensível observação: justamente por ter se ferido em contato com seu tempo, está intrinsecamente ligada a ele: "A espessura da linguagem está contida/ no caderno aberto, em decomposição" (QUINTAIS, 2017, p. 29).

Esse constante esforço de representação por meio da linguagem possibilita retornar a uma imagem presente no início da obra. Assim como a fotografia mencionada anteriormente, há outro símbolo que aparece como uma espécie de pórtico do livro: um ideograma japonês figura em suas primeiras páginas. Sem perder de vista essa discussão sobre os limites da linguagem, é significativo que já no início da obra esteja presente um símbolo intricado para um leitor ocidental. Escassas, as pistas sobre seu significado residem em sua própria aridez de sentido. O *mu*, kanji que evoca uma ampla tradição de religiões orientais, expressa uma ausência, algo como um vácuo, o nada. É já na inscrição de um símbolo que visa o inapreensível, portanto, que tem início *A noite imóvel*. Nesta tentativa impossível, parece estar localizada uma notável reflexão sobre a linguagem: frente a áridas possibilidades, resta ao poeta tentar enxergar um caminho entre a turvação do mundo e agrupar os estilhaços de um tempo em cacos, para, a partir desta difícil escuta, compor sua voz. Assim lemos que "O ser é um eco de destruições, uma agonia devolvida", (QUINTAIS, 2017, p. 138). A linguagem, então, é erigida em um terreno

em ruínas. Estando presente nesse meio, resta ao sujeito caminhar entre os destroços e, sem sair deles, contaminar-se pela paisagem. O resultado dessa linguagem, ainda que áspera, é a única resistência possível.

Referências

QUINTAIS, Luis. *Poesia revisitada (1995-2010)*. Organização de Osvaldo Manuel Silvestre, estudo de António Fournier. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

QUINTAIS, Luis. *O vidro*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

QUINTAIS, Luis. *Arrancar penas a um canto de cisne*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

QUINTAIS, Luis. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

STALKER. Direção Andrei Tarkovski. União Soviética, 1979. Filme.