

Fernando Guimarães

Numa mesa-redonda como esta talvez se encontre o lugar ideal para se falar como se pensássemos em voz alta acerca de algumas questões relativas à obra, à criação de um poeta. Neste caso ele é Sophia de Mello Breyner Andresen. Mas uma poesia luminosa, transparente, acaba por encontrar a "verdade antiga da natureza", parece trazer consigo a solução de todas as questões que possamos imaginar. Julgo mesmo que é assim. No entanto, a partir da poesia crescem sombras. Uma delas é a do tempo. E, nesse caso, poderíamos perguntar qual é, afinal, o tempo da poesia de Sophia.

Esta questão parece ser muito simples, embora o que é simples possa ocasionar alguns equívocos. O seu primeiro livro, Poesia, saiu em 1944 e, em 1950, aparece uma obra que ganhou uma dimensão especial pelo modo como foi justamente recebida. Era uma edição que se diria modesta com uma capa branca e o título escrito em letras relativamente grandes — Coral — cuja cor se aproximava precisamente da do coral. Saiu no Porto. As críticas e as opiniões que circulavam davam a esta obra um realce particular, na medida em que o livro revelava um poeta com voz própria e essa voz encontrava já a "forma primitiva e pura das palavras".

Qual era a situação da poesia nos anos 40 e 50? Duas grandes figuras se destacavam: Fernando Pessoa (cuja obra reunida começava a ser publicada nos anos 40) e Teixeira de Pascoas. Mais perto, ficavam os poetas presencistas (ou que, de algum modo, passam pela Presença e dela se afastam, como Miguel Torga), os neo-realistas e, principiando a afirmar-se de um modo algo virulento, os surrealistas. Marginalmente - dado que assim o colocavam críticos e leitores mais ou menos apressados — aparecia Vitorino Nemésio com uma proposta marcada pela valorização da imagem e da metáfora que vinham entreabrir a expressão poética para um universo que algo tinha a ver com o surrealismo francês dos anos 20 e 30 — La Voyelle Promise saiu em 1935 — pelo modo como se abria para um espaço que era o da imaginação, ainda que esta encontrasse necessariamente um suporte, em relação ao qual os surrealistas se mostraram desatentos, que era a linguagem. Há essa realidade, a da linguagem poética. A linguagem seria o centro organizador e polarizador de tal expressão imaginosa.

Linguagem e imaginação ... São estas as duas grandes referências expressivas, anunciadas pela poesia de Vitorino Nemésio, que se afirmam nos anos 40 e 50 e

que a partir de Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Eugênio de Andrade, Sophia de M. B. Andersen e, de certo modo, Carlos de Oliveira acabam por ser assumidas.

Trata-se de uma geração? Esta palavra, até certo ponto, é enganosa. Nestes poetas há a considerar semelhanças, mas também diferenças fundamentais. Eugênio de Andrade e Ruy Cinatti — aliás numa linha que vem do Torga dos poemas dos primeiros livros do Diário — há uma intensificação verbal que se apresenta como metáfora ou tende para uma expressão simbólica.

Em Jorge de Sena e Sophia de M. B. Andersen há algo de comum, apesar de serem entre si poetas tão diferentes. Na sua poesia existe uma tendência para a conceptualização. Até aqui as semelhanças. Mas depois surge a diferença: a conceptualização em Sena tende a ser abstracta, prosseguindo até certo ponto uma direcção pessoal; a de Sophia é sobretudo imagética. Os conceitos são grandes imagens; as imagens conduzem-nos às "formas justas" dos conceitos. Há aqui um perfeito equilíbrio, que é acompanhado pela limpidez, a claridade, a transparência.

O termo conceito, que teve grande fortuna no século XVII, parece agora, em relação ao nosso tempo, um pouco deslocado. Mas não, se se considerarem casos como o de Sophia. É que o conceito não é mais que o próprio "nome das coisas".

Chamaria agora a atenção para outro problema. À primeira vista diríamos que a poesia de Sophia é essencialmente lírica. Tradicionalmente, considera-se que no género lírico a enunciação está reservada ao poeta, no dramático aos personagens e no épico há uma enunciação alternada. Ora na poesia de Sophia ocorre, quanto a isto, uma espécie de desvio que faz com que a expressão lírica possa assumir uma dimensão dramática. Isto é evidente num livro como O Cristo Cigano ou em poemas como "Assassinato de Simonetta Vespucci" ou "Meditação do Duque de Gandia".

Hölderlin, quando considerou os três géneros, referiu-os a determinado tipo de metáfora; a dos sentimentos, a de uma intuição intelectual ou a das "grandes vontades". Talvez o papel da metáfora na poesia de Sophia oscile na procura de um ritmo que busque a sua potencial capacidade de dicção. E dos três tipos de metáfora enunciado por Hölderlin, talvez aquele que de certo modo se torna mais evidente nos poemas de Sophia é o que se reporta menos ao sentimento, pois este é o que está mais perto da subjectividade, e mais uma intelectualização que sustente a objectividade ou a evidência do poema considerado em si mesmo. Há um sentido de despersonalização. Sophia teve consciência disso: "é preciso que eu deixe o poema dizer-se". Não está expressa nestas poucas palavras a melhor das poéticas?

Gastão Cruz

Em finais da década de 50, vários poetas foram surgindo no meu horizonte de leituras e constituindo autênticas revelações. Até pouco antes, eu tinha a atenção localizada em selectas ditas literárias, nas quais o mais moderno que podia encontrar, na área da poesia, era algum poema desgarrado de Régio ou Torga, ou em livros existentes na pequena biblioteca do meu pai, de Eugênio de Castro e Guerra Junqueiro aos algarvios Cândido Guerreiro, João Lúcio, Emiliano da Costa. Tudo isso contribuíra, é claro, para a minha formação poética, mas um desejo de novidade, de encontro com linguagens que pudessem surpreender-me, foi-se acentuando, à medida que me ia apercebendo de que um mundo existia para descobrir, o da poesia surgida nas décadas de 40 e 50, já que as próprias edições de Pessoa na Ática haviam começado em 1942 - e elas é que tinham iniciado a ampla divulgação da sua obra, praticamente ao mesmo tempo que apareciam os nomes mais importantes da poesia de 40.

Eu apercebera-me, exactamente, com a "Ode Marítima", conhecida à margem das obrigações escolares, de que existia uma linguagem poética moderna, capaz de abalar emocionalmente (refiro-me, sobretudo, é claro, ao plano estético) um jovem leitor desprevenido. Quando, em 1958, António Ramos Rosa reuniu uma parte significativa dos seus primeiros poemas na plaquette *O Grito Claro*, número 1 da colecção A Palavra (uma espécie de "edições dos *Cadernos do Meio-Dia*"), tornou-se-me ainda mais nítida essa ideia de que a poesia podia fugir abertamente a certos modelos tradicionais da expressão poética, para percorrer caminhos ousados, em que o poder da palavra, para o qual apontava, precisamente, o nome escolhido para a colecção, se afirmava segundo outras normas, definidas, em muitos casos, pela própria recusa de normas, ou pelo estabelecimento de um especial conjunto delas, válido apenas para cada texto. Entre outras obras que, nesse mesmo ano de 1958, apontavam novas direcções para a poesia, duas se impuseram com particular veemência: *Fidelidade* de Jorge de Sena e *Mar Novo* de Sophia.

Creio que só no ano seguinte ao da sua publicação pude ler este último (pelo menos, é essa a data que inscrevi no exemplar da primeira edição que adquiri por essa época). E recordo-me da impressão que me causou, por exemplo, a leitura do poema inicial do livro: "Perfeito é não quebrar/A imaginária linha/Exacta é a recusa/E puro é o nojo." Eram versos simultaneamente claros,

"exactos"- e enigmáticos. Havia neles a afirmação de um mundo, de uma forma de estar no mundo; não apenas no mundo, também na poesia. Sintetizavam um conceito de linguagem poética, rigorosa e elíptica. O desenho dos versos era sóbrio, clássico, com o andamento algo solene, poderosamente ritmado, tão característico dos poemas de Sophia. Existia igualmente uma tomada de posição de natureza ética, a formulação de um princípio comum à poesia e à vida. Na sua—"Arte Poética"— III", Sophia 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."

Sophia buscara na tradição clássica, de Homero a Dante, que traduziria, e Camões, os alicerces de um discurso depurado e purificador da poesia. A importância do ritmo, da dicção do poema, relaciona-se profundamente, como é óbvio, com uma ideia da poesia como coisa audível e dizível: sabemos como Sophia gostava de ler os seus poemas em voz alta; e na "Arte Poética — V" conta-nos como, em criança, imaginava que "os poemas (...) eram consubstanciais ao universo, (...) eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio" e acreditava que "se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, (...) conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si." Este sentido de essencialidade da poesia fascinou-me e fascinou, creio, vários dos poetas que na década de 60 definiram o seu lugar no quadro da poesia portuguesa: uma essencialidade que não era sinónimo de "poesia pura", já que, em muitos casos, ela se reclamava de uma relação mais intensa e profunda com o real: "Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. (...) 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 nesta questão, uma *questão de rigor*, que reside o sentido de essencialidade a que me referi, questão a que, como sabemos, foram também particularmente sensíveis poetas como Eugênio de Andrade ou Carlos de Oliveira, para me restringir à geração de Sophia de Mello Breyner. Trata-se, como também já foi dito, do papel atribuído à palavra no poema: o de funcionar como elemento estrutural do discurso e da relação do poema com o mundo. De novo, como diz Sophia, "se um poeta diz 'obscuro', 'amplo', 'branco', 'pedra', é porque estas palavras nomeiam a visão do mundo, a sua ligação com as coisas."

Cada palavra transporta o peso do mundo, porque tem a responsabilidade, a missão (que são do poeta, naturalmente) de nomeá-lo"— ideia que também Carlos de Oliveira lapidarmente exprime: "Rudes e breves, as palavras pesam/ mais do que as lajes ou a vida, tanto/que levantar a torre do meu canto/é recriar o mundo pedra a pedra".

GASTAOCRUZ

A consciência do material de que a poesia é feita e das regras da sua construção, não como veículo de alguma coisa exterior, mas de um real a ela intrínseco - por ela perseguido, captado e, por fim, dela constitutivo -, é uma das mais importantes lições de Sophia de Mello Breyner Andresen, quer na sua poesia, quer nas suas reflexões acerca do fenómeno poético.