

Fátima Freitas Morna

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## *Senhores que podem morrer*

*(meditação acerca de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen)*

Ao organizar, em 1958, uma famosa antologia de *Líricas Portuguesas*,<sup>1</sup> Jorge de Sena executou um daqueles gestos simbólicos graças aos quais o acaso providencial acrescenta significado ao que poderia não passar de simples coincidência. De facto, ao folhear hoje, noutro século e noutro milénio, o livro um pouco encardido no qual li, pela primeira vez, a “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal”, torna-se sobremaneira significativa a sequência em que nele se dispõem os poemas do próprio Jorge de Sena e os de Sophia de Mello Breyner Andresen, sequência naturalíssima, aliás, já que, na incontornável precisão dos números, as datas de nascimento de ambos, a 2 e 6 de Novembro de 1919, respectivamente, os tornam quase gémeos e, portanto, afins e familiares de um tempo do mundo a que a poesia de ambos havia de dar voz.

Embora o prefácio das *Líricas*, com os seus quase cinquenta anos, pareça reduzir a visão da poesia de Sophia àquela passagem na qual Sena junta o nome dela ao de Eugénio de Andrade para falar de inconformismo (“um inconformismo de raiz aristocrática naquela e de aproximação neo-realista neste último”<sup>2</sup>), já as palavras de Sena na nota biobibliográfica que antecede os poemas da autora seleccionados contêm uma das melhores sínteses, a meu ver ainda hoje, do seu perfil, e que vale a pena citar:

De uma segurança fluente e escultural, os seus poemas transfiguram uma realidade muito concreta, em que o amor da vida e da exigência moral encontra

---

<sup>1</sup> *Líricas Portuguesas*, 3ª série, I, sel. pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Editora, 1958. Cito pela 2ªed., 1972, confrontando o texto, sempre que necessário, com o da 1ª edição.

<sup>2</sup> “Prefácio da 1ª edição”, *ibid.*, p. LXIV.

símbolos marinhos e aéreos, usados com uma força inspirada excepcional, como de um Shelley tradicionalista, para exprimir uma atenta e tensa vivência do sentido trágico da existência e do convívio humano com as coisas naturais.<sup>3</sup>

Sabe hoje a lugar comum, ao falar desta poesia, utilizar adjectivos como “fluente e escultural”, expressões como “força inspirada excepcional”, ou ainda destacar nela os infalíveis “símbolos marinhos” a que décadas de leituras posteriores à de Sena têm prestado especial atenção, seguindo, de resto, no que respeita a estes últimos, o itinerário coerentemente proposto por boa parte dos títulos da autora. Mas, como nem só de mar se faz a poesia de Sophia de Mello Breyner” – nem mesmo de *Mar Novo*, título da colectânea publicada no mesmo ano de 1958 e à qual pertence a mencionada “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal” – convirá reter da síntese de Jorge de Sena aquilo que poderá ser uma orientação adequada à leitura de um dos poemas por ele seleccionados, essa mesma “Meditação” que, creio, não é menos representativa da atitude perante o mundo e a vida característica do universo de Sophia do que a múltipla e enfeixada utilização do núcleo imagético e simbólico “marinho” que a sua obra tão bem soube explorar.

De facto, ao salientar “uma atenta e tensa vivência do sentido trágico da existência” como um dos vectores determinantes da poesia da autora, Sena parece justificar a escolha – não só, é claro, mas muito particularmente também – da “Meditação” como representativa dessa poesia, antecipando assim de décadas a afirmação em que qualifica este como “um dos seus mais belos poemas”.<sup>4</sup> E, contudo, a um leitor momentaneamente menos atento, aquele discurso quase pareceria saído de um outro universo poético (talvez mesmo o do próprio Sena), por razões que merecem alguma atenção e que adiante veremos. Recordemos, antes de mais, o poema:

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 305. Embora esta nota tenha sido actualizada na 2ª ed., que uso, estas palavras constavam já da ed. de 1958 (p.253), o que importa realçar visto que a visão que Sena podia ter da poesia de Sophia era então, obviamente, restrita, no essencial, aos cinco primeiros livros da autora (*Poesia, Dia do Mar, Coral, No Tempo Dividido e Mar Novo*), publicados entre 1944 e esse ano de 1958, cabendo aos quatro poemas de *Mar Novo* por ele seleccionados (um dos quais é, precisamente, a “Meditação”) encerrar a representação da autora naquela 1ª edição da antologia que, impressa em Novembro de 1958, pôde ainda acolhê-los. Foi, de resto, a Jorge de Sena que coube a alocação no lançamento de *Mar Novo*, a 4 de Julho de 1958, na Livraria Guimarães, em Lisboa (cf. Mécia de Sena, “Notas bibliográficas” a Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.317).

<sup>4</sup> Jorge de Sena, “Escritoras na literatura portuguesa do século XX” in *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.151. O texto está datado de “Novembro de 1975”.

## SENHORES QUE PODEM MORRER

Nunca mais  
A tua face será pura limpa e viva  
Nem o teu andar como onda fugitiva  
Se poderá nos passos do tempo tecer.  
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.

Nunca mais servirei senhor que possa morrer.  
A luz da tarde mostra-me os destroços  
Do teu ser. Em breve a podridão  
Beberá os teus olhos e os teus ossos  
Tomando a tua mão na sua mão.

Nunca mais amarei quem não possa viver  
Sempre.  
Porque eu amei como se fossem eternos  
A glória a luz o brilho do teu ser,  
Amei-te em verdade e transparência  
E nem sequer me resta a tua ausência,  
És um rosto de nojo e negação  
E eu fecho os olhos para não te ver.

Nunca mais servirei senhor que possa morrer.<sup>5</sup>

Destaquemos agora alguns aspectos de natureza vária (tais como a transfiguração, a dramaticidade da voz, a leitura da tradição culta, o inconformismo existencial) que, a meu ver, reconduzem este poema, aparentemente excepcional na poesia da autora, ao cerne da sua poética global.

### 1. A "realidade muito concreta" do corpo

Se é verdade, como propõe Sena no fragmento citado, que a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen responde à necessidade de operar na linguagem a *trans-figuração* de uma "realidade muito concreta" ("os seus poemas transfiguram uma realidade muito concreta"), poder-se-ia apontar como *figura* recorrente neles o *corpo*, sendo que nessa figura concorrem ou, melhor, nela coabitam os elementos que, ainda nas palavras de Sena, dizem respeito ao

---

<sup>5</sup> *Líricas*, pp. 311-312. Na 1ª edição encontra-se na p. 260.

FÁTIMA FREITAS MORNA

“convívio humano com as coisas naturais”. Começemos por notar que a “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal” constrói, em certo sentido, o reverso ou a contra-imagem de um corpo – o corpo humano - que, na poesia de Sophia de Mello Breyner, é representado ou aludido, na esmagadora maioria dos casos, e usando o terceto final de um outro poema de *Mar Novo* precisamente assim intitulado, como um

Corpo brilhante de nudez intensa  
Por sucessivas ondas construído  
Em colunas assente como um templo.<sup>6</sup>

Poupemos as considerações óbvias sobre o carácter pânico do núcleo imagético marinho aqui presente nas “sucessivas ondas” mas registemos que o mesmo corpo é, no dístico inicial desse soneto, um

Corpo serenamente construído  
Para uma vida que depois se perde

Ora, se na “Meditação” alguma coisa aflora dessa simbólica da vida e do movimento presente na onda, é apenas para ser subvertida na “onda fugitiva”, tão inconsistente quanto submersa na comparação que serve e identifica o movimento do andar, por seu turno anulado, como de resto tudo no poema, pela omnipresente negativa:

Nunca mais  
A tua face será pura limpa e viva  
Nem o teu andar como onda fugitiva  
Se poderá nos passos do tempo tecer.  
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.

Torna-se claro através deste pequeno detalhe o procedimento de inversão: o corpo, o movimento, a vida, construções no tempo, são do tempo expulsos, e o futuro acenado no tempo verbal (“será”, “poderá”) é teia desfeita, passos perdidos num não-tempo infinito e eterno: “Nunca mais”. Esta mesma expressão abre, aliás, o poema seguinte a este na sequência do volume *Mar Novo*, poema que seria tentador ler quase como continuação do anterior, ou com ele formando uma espécie de díptico, tal é, para além daquela expressão, a incidência de certas recorrências lexicais:

---

<sup>6</sup> “Corpo”, *ibid.*, pp. 312-313.

Nunca mais te darei o tempo puro  
Que em dias demorados eu te ci  
Pois o tempo já não regressa a ti  
E assim eu não regresso e não procuro  
O deus que sem esperança te pedi.<sup>7</sup>

Mas o certo é que, ao seleccionar a “Meditação” para a *Antologia*<sup>8</sup> que da sua obra poética foi, a partir de 1968, fazendo e aumentando, a autora desligou deliberadamente os dois poemas omitindo este último, o que inviabiliza, como é óbvio, qualquer articulação entre eles mais profunda do que aquela que a mera justaposição permite. Voltaremos, no entanto, a retomar um aspecto em que a leitura do poema “Nunca mais” pode lançar alguma luz na abertura de hipóteses interpretativas para a “Meditação”.

De qualquer forma, mau grado a veemência discursiva e imagética da “Meditação” a tornar um caso, digamos, um tanto excepcional nos hábitos poéticos da autora (ao contrário do poema “Nunca mais” que, pelo carácter diáfano do seu sistema de figuração, serviria porventura mais facilmente de exemplo de alguns desses hábitos) não estamos longe do cerne do universo de Sophia, bem pelo contrário; só que lhe enfrentamos aqui o avesso, a trama grossa que sustenta aquilo a que Sena chama “o amor da vida”. E essa trama é tecida da “muito concreta” consciência da morte que, paradoxalmente, garante a quase diria exasperada intensidade desse mesmo “amor da vida”.

A questão que se põe tem, no entanto, mais a ver com a organização sistémica da representação do que com qualquer eventual ruptura na mundividência inerente ao universo poético de Sophia de Mello Breyner patente na “Meditação”.<sup>9</sup> Não estamos, é evidente, num regime de integração harmónica da *imagem* (isto é, de *figuração*) da morte no “convívio humano com as coisas naturais” semelhante àquele que encontramos noutros poemas como, por exemplo, o intitulado “Morta”,<sup>10</sup> incluído no volume *Coral*. Mas talvez essa outra *figura* da mesma noção, encarnada aí numa “morta” imponderável, sem corpo nem rosto (“Agarro

---

<sup>7</sup> “Nunca mais” in *Obra Poética* II, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1998, p.63.

<sup>8</sup> *Antologia*, 4ª ed. aumentada, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 149.

<sup>9</sup> Quando muito, trata-se de uma manifestação particularmente visível de um vector que já Jorge de Sena, na aludida intervenção no lançamento de *Mar Novo*, considerava determinante no perfil poético da autora, em crescendo ao longo dos seus cinco primeiros livros e explodindo neste: a “contradição trágica de uma humanidade que aumenta na medida em que se recusa a si própria ou aos outros” (“Alguns poetas de 1958” in *Estudos de Literatura Portuguesa* II, ed. cit., p. 203).

<sup>10</sup> *Obra Poética* I, 5ª ed., Lisboa, Caminho, 1999, pp. 206-208. Também em *Antologia*, p. 151.

perco a forma do teu rosto”<sup>11</sup>), seja apenas, por assim dizer, o lado direito da mesma trama que a “Meditação” revolve para lhe exhibir o avesso, como se cada um dos poemas capturasse um pouco daquela visão paradoxalmente una e múltipla, prismática e “sem costura” que os poetas cristalizam nas palavras, como afirmou Sophia de Mello Breyner:

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.<sup>12</sup>

Para avaliar até que ponto esta espécie de visão do avesso - a inversão da harmonia com as coisas, tão característica da poesia da autora - pode ainda ser uma afirmação da mais radical vitalidade, nem é preciso recuar ao volume de 1950. Basta recordar, por exemplo, um outro poema de *Mar Novo* (onde, aliás, se encontra bem próximo da “Meditação”), intitulado “O soldado morto”, para perceber a diferença radical dos dois textos no que respeita a idêntico objecto de figuração: o corpo morto. Se a expressão “nunca mais” reaparece nesse texto, ela dilui-se aí numa plácida harmonia com a natureza (o que, diga-se de passagem, lhe retira quase por completo a intensidade do seu muito óbvio intertexto pessoano, o celeberrimo “O menino da sua mãe”,<sup>13</sup> com o qual dialoga em surdina, apagando os vestígios de encenação que neste último são determinantes):

Os infinitos céus fitam seu rosto  
Absoluto e cego  
E a brisa agora beija a sua boca  
Que nunca mais há-de beijar ninguém.

Tem as duas mãos côncavas ainda  
De possessão, de impulso, de promessa.  
Dos seus ombros desprende-se uma espera  
Que dividida na tarde se dispersa.

E a luz, as horas, as colinas  
São como pranto em torno do seu rosto

---

<sup>11</sup> *Obra Poética I*, p. 207.

<sup>12</sup> Discurso por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto* (11/7/1964), incluído sem título como introdução à edição citada de *Obra Poética I*, p.7.

<sup>13</sup> Cf. Fernando Pessoa, “O menino da sua mãe” in *Obra Poética*, org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 146 e respectiva nota, p. 745.

Porque ele foi jogado e foi perdido  
E no céu passam aves repentinas.<sup>14</sup>

Não há, neste caso, qualquer sinal de degradação física: nem sangue nem, muito menos, o apodrecimento do soldado pessoano que, nesse sentido, se aproxima ligeiramente mais da “Meditação”.<sup>15</sup> Proliferam, ao invés, as marcas que inscrevem o desenho do corpo (o repetido “seu rosto”, “a sua boca”, “as duas mãos”, os “seus ombros”) na paisagem, essa sim viva e infinita (dos “infinitos céus” às “aves repentinas”), animizada em beijos e prantos.

Ora, nada disto se passa na “Meditação”, que não permite ao seu sujeito contemplar de forma neutra, à distância, o corpo morto suspenso num “ainda” em que a vida “na tarde se dispersa”. Pelo contrário, tudo na “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal” traduz implicação profunda do sujeito numa proximidade que a invectiva e a imprecação acentuam. Basta ver como os versos finais retomam o ângulo de representação do corpo dos versos iniciais e *transfiguram* a “face” - “pura limpa e viva”- no “rosto de nojo e negação” ou, por outras palavras, literalmente num não-rosto:

E eu fecho os olhos para não te ver.

Há mortes que são ausências possíveis de aceitar porque não atingem a *figura* “muito concreta”, a visão dos “destroços”, da “podridão”, dos “ossos” (tríade que, de algum modo, inverte a tripla adjectivação inicial da “face”: “pura limpa e viva”). Diferidas em memória, essas mortes são imagem ainda suportável. Mas assim, quando a “luz da tarde” ilumina o corpo morto e corrupto, é a imagem da própria morte que substitui aquela que a memória poderia conservar. E essa, sim, é insuportável e produz a revolta mais radical: a repulsa, o nojo, a repugnância, a recusa. Insensivelmente, juntámos os vocábulos que preenchem o dístico final do poema que abre *Mar Novo* e que ganha, assim, uma inesperada pertinência interpretativa:

---

<sup>14</sup> *Obra Poética* II, p. 65. Também em *Antología*, p. 151. Embora seja uma questão marginal em relação à que nos ocupa, em abono da hipótese de diálogo intertextual entre este poema e o de Pessoa, veja-se, por exemplo, como um elemento recorrente nos dois poemas, a brisa, é usado para fins contrários: enquanto no de Pessoa “a morna brisa aquece” o “plano abandonado” (isto é, a natureza) e “arrefece” o corpo morto, no poema de Sophia a mesma brisa “beija a sua boca”, integrando e fundindo corpo e natureza, ao invés da oposição pessoana. Também a posição relativa do céu e do corpo se diferencia nos dois poemas: em Pessoa, é o corpo que “Fita com olhar langue / E cego os céus perdidos”; em Sophia “Os infinitos céus fitam seu rosto/ Absoluto e cego” e, no final, é o corpo que “foi perdido” que permanece, enquanto “no céu passam aves repentinas”, cabendo aqui à natureza (“a luz, as horas, as colinas”) o pranto que elipticamente caberia às ‘personagens’ (a mãe, a criada) pessoanas.

<sup>15</sup> Veja-se, no poema de Pessoa, o verso final da primeira estrofe retomado, com variante em rima, na última (“Jaz morto, e arrefece”, “Jaz morto, e apodrece”).

Perfeito é não quebrar  
A imaginária linha

Exacta é a recusa  
E puro é o nojo.<sup>16</sup>

A diferença da “Meditação” consiste, precisamente, em quebrar a ténue linha que nos permite imaginar a vida intacta. Dar a ver a morte é, pois, pôr à prova o limite da vontade de viver. É, paradoxalmente, forçar o ser a afirmar a vida, porque lhe resta a afirmação de vontade, porque pode decidir “não ver”, mas sobretudo porque pode escolher um não tempo, um “nunca mais” libertador, infinito e, na sua irrealidade radical, muito mais eterno do que qualquer ser possível.

Apeteceria recordar outro poema de *Mar Novo*, o intitulado precisamente “Liberdade”, que constrói na imagem da praia aquele “sentido de plenitude que imediatamente nos entrega um mundo onde tudo se revela intacto, evidente e completo”<sup>17</sup> de que fala Fernando Guimarães:

Aqui nesta praia onde  
Não há nenhum vestígio de impureza,  
Aqui onde há somente  
Ondas tombando ininterruptamente,  
Puro espaço e lúcida unidade,  
Aqui o tempo apaixonadamente  
Encontra a própria liberdade.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Obra Poética II*, p.45. Também em *Antología*, p. 143. O último verso é, significativamente, citado por Óscar Lopes num “Panorama” dos poetas revelados na década de 40 publicado no jornal *O Comércio do Porto* e reimpresso no volume *Estrada Larga* (III, org. Costa Barreto, Porto, Porto Editora, s.d., pp.312-319). Nesse texto, que tem a vantagem de proporcionar mais uma visão sensivelmente contemporânea do livro em causa a juntar à de Sena, a poesia de Sophia de Mello Breyner consiste, como é óbvio, nos cinco primeiros títulos, culminando em *Mar Novo*, segundo o autor, um percurso “em que o epíteto-chave ideal do ‘puro’ contradança com o sentimento-chave real do ‘nojo’: ‘E puro é o nojo.’”(p.317).

<sup>17</sup> Fernando Guimarães, “A poesia de Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Sophia Andresen e Eugénio de Andrade”, *Estrada Larga* III, p. 338. Também neste caso, há que destacar que se trata de outra das visões da poesia de Sophia contemporâneas de *Mar Novo*.

<sup>18</sup> *Obra Poética II*, p. 60. Também em *Líricas Portuguesas*, p. 311.



Não seria difícil provar que, no universo imagético da poesia de Sophia de Mello Breyner, a configuração do corpo abrange, simultaneamente, o corpo humano e o corpo da natureza (para o que bastaria, neste caso, invocar os versos acima citados do poema “Corpo” e as “ondas sucessivas” nele responsáveis, literalmente, pela construção do corpo). Mas o que importa realçar é que, no caso de “Liberdade”, o corpo-praia incorrupto, sem “vestígio de impureza” é “puro espaço”, isto é, uma espécie de não-tempo ininterrupto e suspenso ou, melhor, “um espaço imutável e vertical, obedecendo sempre a uma proporção ou a um ‘canon eterno’. Aí, o significado humano do tempo desaparece pois a sucessão de cada instante será apenas um ritmo que se esgota e detem num limiar último e talvez indizível”<sup>19</sup>

Ora, é precisamente o equívoco humano acerca do tempo que está em causa na “Meditação” e é esse equívoco que torna insuportável a visão muito concreta do corpo da morte (“tomando a tua mão na sua mão”). O equívoco está em amar “como se fossem eternos” os sinais do tempo prisioneiro da condição humana, o que desde logo inverte os lugares respectivos do ser e do tempo. Não é, desta perspectiva, de modo algum irrelevante ou arbitrária a animização inscrita no advérbio “apaixonadamente” do poema “Liberdade”: ao contaminar-se da corrupção humana, o tempo fragiliza-se, perde a plenitude que o espaço intocado contém e só nele recupera a dimensão eterna do movimento ininterrupto. Tal recuperação é, porém, inviável no que respeita ao corpo humano, paisagem mutável no resvalar dos dias e dos anos num sentido único, de impureza e degradação. A este tempo humanizado e frágil, a poesia de Sophia contrapusera, recorda Fernando Guimarães, “sobretudo no *Dia do Mar* e em *Coral*” o contorno mítico de “sibilas ou deuses [...], como acontece aos homens que à beira-mar, sentem já ‘longínquo o próprio corpo’.”<sup>20</sup> Na “Meditação”, todavia, é muito mais violenta a afirmação do sujeito, que se rebela afirmando a subordinação do tempo ao indivíduo e não o contrário, o que desde logo esboça a divisão entre duas categorias de seres humanos: aqueles que se submetem ao tempo e aqueles que são “senhores” da sua própria vida, os que opõem a tal equívoco a mais subversiva e radical recusa:

E nunca mais darei ao tempo a minha vida.

---

<sup>19</sup> Fernando Guimarães, art. cit., pp. 338-339.

<sup>20</sup> Fernando Guimarães, art. cit., p. 339.

## 2. A voz lírica, a voz dramática

Um dos factores mais influentes na eficácia e na energia comunicativa deste texto encontra-se, como é óbvio, no seu carácter discursivo, de diálogo entre um sujeito intensamente reivindicativo da sua individualidade e um interlocutor explícito embora tácito, sendo ambos identificados no título como, literalmente, personagens (ainda por cima, com realidade civil e histórica, o que deixaremos momentaneamente de lado). Trata-se, na verdade, de hipostasiar a voz, como que cumprindo o desígnio expresso por Sophia uns trinta anos mais tarde:

Um dia em Epidauro [...] 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  
Oíço a palavra alada impessoal  
Que reconheço por não ser já minha.<sup>21</sup>

Ora, essa voz de retorno, de atenção ao universo, é uma, isto é, tanto é susceptível de se infiltrar na palavra em nome próprio como em nome alheio, tanto podendo recolher-se, lírica, a um sujeito, por assim dizer, *nu* (“no interior das coisas canto nua”,<sup>22</sup> diz o verso de um dos poemas de *Dia do Mar*) como podendo revestir-se de outros ecos e de outras vozes, máscaras do mesmo ser em tempos vários com a condição, apenas, de servir de caixa de ressonância ao “sentido trágico da existência” que a todas une. Na já citada nota biobibliográfica inserida nas *Líricas*, Jorge de Sena chama, aliás, muito acertadamente a atenção para a “capacidade de dramático desdobramento objectivo”<sup>23</sup> da poesia de Sophia de Mello Breyner, e o poema em causa não poderia ser mais eloquente exemplo dessa capacidade. Nele, a alterização da voz suporta a construção, literalmente *dramática*, da personagem identificada no título como o Duque de Gandía, colocando um potencial sujeito a ela alheio na situação de alguém que, como diziam os versos de “Arte Poética V”, nessa outra voz “por não ser já minha” se reconhece. A “palavra alada impessoal” é, pois, simultaneamente dita e ouvida, bastando-lhe concentrar em si o “sentido trágico da existência” para que à sua

---

<sup>21</sup> “Arte poética V” in *Ilhas*, 2ª ed., Lisboa, Texto Editora, 1990, p. 70. O texto foi “lido na Sorbonne, em Paris, em Dezembro de 1988, por ocasião do encontro intitulado *Les Belles Étrangères*” (*ibid.*)

<sup>22</sup> “Aqui, deposta enfim...” in *Líricas*, pp. 308-309.

<sup>23</sup> *Líricas Portuguesas*, ed. cit., p. 305.

volta o anfiteatro de Epidauro se povoe e encha de vozes de todos os tempos, atitude que não deixa de ser coerente com uma poética para a qual “o poeta é um escutador” e “fazer versos é estar atento”<sup>24</sup> também aos pedaços de vida que ressoam nas palavras que outros, antes, usaram. E, não o esqueçamos, é sobretudo a partir de palavras usadas por outrem que se constrói o núcleo gerador deste texto.

Um tal desdobramento é, por seu turno, eminentemente *objectivo*, como diz Sena. O processo conhecemo-lo bem, sobretudo depois de lidas algumas das *Metamorfoses* do próprio Sena – o qual, curiosamente, fala da génese dos poemas publicados em 1963 como o cumprimento do desejo de “meditar poeticamente no sentido, “*para mim*, de determinados objectos estéticos”.<sup>25</sup> A “Meditação” que nos ocupa seria, neste sentido, dupla ou diferida: trata-se da encenação do acto de escutar a voz que, essa sim, contempla, não um objecto estético (como Sena faz, por exemplo, em “A Morta, de Rembrant”<sup>26</sup>) mas aquilo que corresponde, mais do que a um corpo em si mesmo, ao espectáculo barroco da morte que o passado da referência histórica, base disto tudo, motiva e justifica.<sup>27</sup>

Dir-se-á, de resto, que uma sintonia ainda mais evidente com a prática poética das *Metamorfoses* senianas se encontra, na obra da autora, desde muito cedo – e pensaríamos, por exemplo, no poema “Sobre um desenho de Miguel Ângelo”<sup>28</sup> publicado em *Dia do Mar* com a data de 1939. Mas não é isso o que importa, já que não será, creio, muito produtiva a hipótese de relacionar a génese da “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal” com

<sup>24</sup> “Arte poética IV” in *Obra Poética* III, 3ªed., Lisboa, Caminho, 1999, p. 166.

<sup>25</sup> “Posfácio” in *Metamorfoses*, Lisboa, Liv. Morais Editora, 1963, p. 121.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 65-69. Este poema coloca-se, aliás, nos antípodas do de Sophia por variadíssimas razões, sendo explícito não só em relação à mediatização imposta pelo quadro (o sujeito do poema vê o que o pintor terá visto) como no que respeita ao referente, isto é, o corpo morto duplamente representado e que aqui “não figura a Morte./ nada figura senão ela” (p. 68).

<sup>27</sup> Estará porventura aí, na imposição da incontornável marca barroca do referente histórico (ou, se preferirmos mais preciso ajuste cronológico, de uma mundividência maneirista a resvalar para o abismo barroco), a razão pela qual a “Meditação” parece infringir um certo hábito na poesia da autora como aquele que Fernando Guimaraes assinala ao afirmar: “Ao contrário do que se passa com o espírito barroco, para quem o tema da mudança ficou ligado a uma melancólica consciência da transitoriedade, verifica-se que todo o movimento de transformação se interrompe e detem na poesia de Sophia Andresen;” (art. cit., p. 339). Este caso é, precisamente, exemplar da execução do sentido barroco da metamorfose e da transitoriedade, como veremos.

<sup>28</sup> “Sobre um desenho de Miguel Ângelo” in *Dia do Mar*, 3ªed., Lisboa, Ática, 1974, p. 33. A data encontra-se no índice (p.93). No mesmo volume e da mesma data veja-se também “Goyesca”, p.50. Salvedade-se, no entanto que, em qualquer dos casos, bem como noutros ao longo da obra da autora, não há, como nas “*Metamorfoses*”, uma identificação precisa do objecto (quadro, escultura, fotografia) que serve de referente.

alguma representação pictórica do episódio histórico e lendário que serve de referente ao poema.<sup>29</sup>

Que o discurso do poema de Sophia de Mello Breyner medite na pessoa, na *persona*, de outro, constitui, porventura, uma atitude menos frequente no seu hábito poético do que aquele “tom de sibila mítica, fria e distante, sonhando as suas memórias ambíguas no tempo como profecias, ou fulminando com as suas maldições enigmáticas a fragilidade humana”.<sup>30</sup> O impacto adicional do referente histórico repercute precisamente aí: o carácter sobrehumano da “sibila” é declaradamente afastado, sendo do interior da própria condição humana que se ergue a voz que se revolta, carregada “de uma humanidade que aumenta na medida em que se recusa a si própria”.<sup>31</sup> Por outro lado, a voz alterizada na densidade da *persona* localizada e datada recebe muito claramente o encargo de assumir o papel (Sena diria “o testemunho”) reservado em geral, na obra da autora, ao sujeito enquanto poeta, isto é, enquanto “um olhar vigilante, um juiz implacável da degradação mútua das coisas e dos seres.”<sup>32</sup>

Por outras palavras, a “capacidade de despersonalização dramático-lírica, muito característica dos poetas para quem a poesia não é um abandono [...] mas um aumentar constante da densidade íntima”<sup>33</sup> não contraria o lugar central que a poesia de Sophia de Mello Breyner atribui a um sujeito que nela surge, na maior parte dos casos, representado com todos os contornos do poeta. Na verdade, se o poeta é, segundo as suas palavras, “aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem”,<sup>34</sup> ele é também aquele que reconhece a infinita distância a que esse mesmo Real se mantém da consciência humana e faz dessa distância o seu território: “Não podendo atingir a união absoluta com a realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos.”<sup>35</sup> Nesse território de ninguém, a voz “alada e impessoal” é, em si mesma, *persona*, assumindo o papel de encarnar, para a tornar sensível e comunicável, a condição humana de ser no mundo.

---

<sup>29</sup> María del Carmen Mazarío Coletto aponta o episódio como tema “del cuadro de Moreno Carbonero del Museo de Arte Moderno de Madrid y de un lienzo de J.P. Laurens que figuró en la exposición de París en 1878.” (*Isabel de Portugal. Emperatriz y Reina de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p.231).

<sup>30</sup> Jorge de Sena, “Alguns poetas de 1958”, ed. cit., p. 202.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>34</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poesia e realidade”, *Colóquio*, nº 8, Abril de 1960, p. 53.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 54.

O que acontece no caso da “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal” é apenas a relativização desse encargo a uma particular circunstância, a um ponto preciso no tempo e no espaço no qual alguém usou a palavra para dizer algo de essencial sobre aquela condição. A “Meditação” enquadra e desenvolve o ditado recebido dessa palavra alheia. Activando-a, dando-lhe voz, torna-a comunicável; recriando a sua circunstância, dá-lhe a realidade que porventura teve acrescida da que agora tem enquanto poema. Tudo isto porque a dramatização discursiva não age sobre um referente qualquer, arbitrariamente escolhido, mas sim sobre um referente histórico preciso, mantendo toda a carga testemunhal nele contida e elaborando a partir dele a dimensão “alada e impessoal” que o intemporaliza e universaliza. Sobre esse referente histórico e lendário, bem como sobre a sua fortuna literária, cabe agora reflectir.

### 3. O diálogo com a tradição

Vasco Graça Moura, num estudo publicado na revista *Oceanos* em 1990, por ocasião da compra pelo Estado português de um retrato até então desconhecido da Imperatriz Isabel, filha de D. Manuel I, irmã de D. João III, mulher de Carlos V e mãe de Filipe II (I de Portugal), como é sabido, resume assim o episódio que está na base da “Meditação”:

Isabel morre em Maio de 1539, deixando o imperador mergulhado em profundo desgosto. Com a sua morte está ligado o célebre episódio do marquês de Lombay, futuro duque de Gandía e futuro S. Francisco de Borja, que acompanhou o seu corpo de Toledo a Granada e terá exclamado, ante a horrível decomposição de cadáver desfigurado: ‘Nunca mas, nunca mas servir a Señor que se me pueda morir!’. Verdadeira ou lendária, a exclamação continua a dar a medida da beleza da imperatriz e já vem implícita em Sandoval, que escreve antes de Ribadeneyra e de Cienfuegos [...].<sup>36</sup>

Embora haja aqui alguma discrepância na letra daquela que se tornou a divisa do santo jesuíta e que já constaria, provavelmente, da oração fúnebre pronunciada pelo futuro beato Juan de Ávila durante as exéquias da imperatriz em Granada (a versão talvez mais corrente diz: “no más servir a señor que se me pueda morir”<sup>37</sup>), ela é em si mesma um documento suficientemente apoiado pela

---

<sup>36</sup> Vasco Graça Moura, “Retratos de Isabel – Imagens de uma Imperatriz”, *Oceanos*, nº3, Março de 1990, p. 36. O ensaio foi recolhido com muito ligeiras alterações e agora com notas de rodapé no volume *Retratos de Isabel e outras tentativas*, Lisboa, Quetzal, 1994, pp. 147-180.

<sup>37</sup> Cf. María del Carmen Mazarío Coleto, *op. cit.*, pp. 231-232: “Sin duda que la contemplación de aquel cuerpo que tan rápidamente se había destruido que apenas se podía reconocer en él las huellas

tradição para que a sua dimensão referencial e histórica não seja, no que aqui interessa, questionável, seja qual for a sua exacta configuração frásica. O que importa salientar é que, na sequência do fragmento citado, Graça Moura acrescenta:

O pungente poema de Sofia de Mello Breyner Andresen, “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal”, em *Mar Novo*, não assenta em base histórica quanto à relação sentimental que deixa entrever entre Francisco de Borja e a imperatriz.

Além da menção contida neste parágrafo, o próprio poema aparece transcrito na revista,<sup>38</sup> um pouco à laia de ilustração, entre as muitas reproduções da iconografia relativa a Isabel de Portugal constantes do artigo, artigo esse, recorde-se, dedicado a questionar a atribuição de autoria do quadro então adquirido e a propor outra, de forma, a meu ver, muito convincente e pertinente.

Não se trata, portanto, de um estudo sobre a fortuna literária do episódio, e a referência ao poema em causa é, digamos assim, em benefício do leitor que porventura o conhecesse e, do ponto de vista de Graça Moura, equivocadamente lhe pressupusesse verdade histórica. Não haveria tão pouco qualquer razão para que o ensaísta referisse, como não refere, a ligação familiar entre Sophia de Mello Breyner e o Duque de Gandía, como faz Jorge de Sena ao referir-se à “aristocrata da mais velha cepa (descende de S. Francisco de Borja, duque de Gandia, sobre quem escreveu um dos seus mais belos poemas), um dos maiores poetas do século em português”.<sup>39</sup>

Por menores biográficos à parte, retomemos a interpretação de Graça Moura, segundo a qual o poema “deixa entrever” uma “relação sentimental” entre as duas personagens. Trata-se de uma interpretação sem dúvida possível embora talvez questionável, assente numa leitura, digamos, literal dos versos

Porque eu amei como se fossem eternos  
A glória a luz o brilho do teu ser,  
Amei-te em verdade e transparência

---

de su pasada belleza, impresionó vivamente al Marqués de Lombay, y allí hizo promesa de abandonar el mundo y sus vanas pompas para darse del todo a Dios, si él sobrevivía a su esposa. Impresión que secundó muy eficazmente la elocuencia y la unción de las palabras del beato Juan de Avila, quien tuvo a su cargo la predicación de la oración fúnebre que se hizo en las exequias. Y hasta parece que la frase ‘no más servir a señor que se me pueda morir’ que adoptó como lema de su vida S. Francisco de Borja, fue propuesta por el orador sagrado y de él tomada por el Marqués de Lombay.”

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 47. Na versão incluída no livro o poema foi suprimido.

<sup>39</sup> Jorge de Sena, “Escritoras na literatura portuguesa do século XX”, ed. cit., p.151.

Esta interpretação tem extensas raízes literárias, já que é, como seria de esperar, aquela que coincide com a tradição romântica. Ao longo do século XIX, recorda María del Carmen Mazarío Coletto, a fortuna literária da imperatriz - que, mau grado as múltiplas referências presentes, por exemplo, na obra de Gil Vicente, nunca fora tão avantajada quanto a sua fortuna iconográfica, porventura mais fiel ao destino que lhe traçara a fama de mulher mais bela do seu tempo - cresceu enfim, depois de quase imperceptível desde o século XVI.<sup>40</sup> Mas, à sombra da lenda pia que tornava Isabel co-responsável pela santidade de Francisco de Borja, a literatura romântica leu precisamente na divisa do jesuíta a renúncia a uma paixão (evidentemente platónica) entre ambos:

Movimiento literario que gusta de los contrastes del claro oscuro violento y del juego de pasiones, busca en la Emperatriz una inspiración que, por ser suya, ha de desviarse por fuerza de la Historia. Y no la encuentra en su vida sino en su muerte. Su muerte que, al hablar a los humanos de la fugacidad de los más altos poderíos y de las más admiradas bellezas, fue el toque con que la gracia llamó a una mayor conversión a Dios al joven Duque de Gandía y Marqués de Lombay.<sup>41</sup>

Seguindo o levantamento levado a cabo pela investigadora espanhola, é possível encontrar inúmeras provas desse interesse romântico pelo episódio em causa, donde ressalta a subversão da matéria histórica em ficções mais sedutoras para o leitor oitocentista:

Y ya ni el nombre ni la figura de la Emperatriz Isabel se presentan solos en el campo literario, sino unidos y supeditados al nombre de Francisco de Borja, contemplado también bajo un punto de vista tan interesante como falso. [...]

La verdad histórica, sencilla y diáfana, fué convertida por obra del Romanticismo en leyenda que habla de amores del Marqués de Lombay por su Reina y señora, convirtiéndose ante los despojos de doña Isabel en la Capilla Real de Granada.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> “Cuarenta y una son las representaciones diversas que hemos encontrado de la Emperatriz Isabel de Portugal, Reina de España (la mayor parte pertenecientes al siglo XVI), en diferentes formas del Arte. Siempre como mujer de Carlos V y por la atracción de su belleza física aumentada por cierto misterio de su personalidad moral que se trasluce a través de aquélla. // La Literatura de Romanticismo - única que se ocupa de ella después de su muerte, con excepción de las coplas citadas - no es tan fidedigna en presentar a Isabel como lo procuró el Arte.” (María del Carmen Mazarío Coletto, *op. cit.*, pp. 229-230). As “coplas citadas” dizem respeito a um folheto, desaparecido em 1936 da Biblioteca Nacional de Madrid, contendo uma “Elegía” à morte da Imperatriz, da autoria de Pedro Estrada, impressa em 1539: “Y con esto desaparece el rastro de la Emperatriz en la Literatura patria, hasta que es tomado de nuevo en los labios por el Romanticismo del siglo XIX.” (p. 223).

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 231 e 232.

Esse desvio da lenda encontra-se documentado, por exemplo, em plena ‘*década romántica*’, num dos muitos poemas narrativos que consolidaram a moda do romantismo histórico em Espanha. Trata-se de “El solemne desengaño”,<sup>43</sup> de Ángel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), escrito em 1838 e reunido posteriormente pelo autor nos seus *Romances Históricos*. Centrado nas excelências do “grande, joven, rico, bueno” Marquês de Lombay e no combate por ele travado, num silêncio só quebrado pelas confidências ao fiel amigo Garcilaso de la Vega, contra a paixão impossível pela “emperatriz augusta,/ de las hermosas modelo”, o poema efabula, logo no primeiro dos cinco *romances* em que se divide, um episódio esclarecedor do seu contexto estético: o futuro Duque de Gandía, vítima de terrível melancolia que o leva às portas da morte e tomado de “maligna fiebre”, é vigiado “a medianoche” pelo amigo Garcilaso, que é surpreendido, a essa hora aziaga e propícia, por uma “aparición, sombra, ensueño,/ sobrenatural producto/ de algún conjuro.” Sem que nada o identifique, o “vulto silencioso” escondido num “manto y capuz sin formas” aproxima-se com “lentos/ pasos, sin rumor” e lança sobre o doente “ojos cual brasas de fuego” e uma mão “que en la sombra/ daba vislumbres de hielo” antes de desaparecer “dejando/ como embalsamado el viento.”

Ora, sendo este um dos textos responsáveis pela fortuna romântica da lenda, é significativo que fique assim mergulhada na mais completa ambiguidade a interpretação que Rivas terá feito da matéria lendária. Por outras palavras, a leitura tanto permite assimilar a figura fantasmática à personagem da imperatriz quanto a “algunos de los delirios / de la mente del enfermo” (como diz o poema) ou ainda à própria figura da morte, que em breve de mal idêntico – a polivalente febre, tão cara ao imaginário romântico – havia de levar Isabel (sendo o terceiro-*romance*, intitulado “Un sol apagado”, dedicado exactamente à morte da imperatriz e o quarto, “Viaje fúnebre”, ao cortejo entre Toledo e Granada). A

---

<sup>43</sup> Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, “El solemne desengaño” in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1956, pp.619-635. Trata-se de um longo poema em ‘*octosílabos asonantados*’ que faz parte do amplo projecto peninsular, iniciado por Garrett dez anos antes, de recuperação daquela que se considerava então a primitiva poesia dos povos ibéricos, a dos romances e xácaras, inspiradora da revitalização nacionalista da literatura romântica. Tal como Garrett, a quem noutros lugares cita (nomeadamente a famosa “Carta a Duarte Lessa”, que prefacia a edição londrina (1828) de *Adozinda*) e assume como fonte inspiradora, o Duque de Rivas acreditava plenamente nas potencialidades regeneradoras do ritmo imposto pelo verso octosílabo (correspondente na métrica castelhana ao heptassílabo ou ‘redondilha maior’ português) que, associado a temas da história nacional, considera capaz de adaptar ao gosto do dia aspectos da memória colectiva fortalecedores da unidade nacional (cf. o “Prólogo del autor” à 1ª ed. de *Romances históricos* (1840) in *Obras Completas*, pp.511-519). É precisamente neste sentido que a lenda pia da conversão do futuro santo perante o cadáver da imperatriz é retomada, ajustada ao gosto romântico na ênfase sentimental e melodramática de certos detalhes.



extensão da interpretação romântica acerca da suposta relação sentimental entre as duas personagens históricas é, pois, impossível de delimitar,<sup>44</sup> mas apenas no que respeita à reciprocidade da paixão. O que significa que é ponto assente, nesta perspectiva, uma interpretação idêntica à que Graça Moura lê no poema de Sophia.

O quinto e último *romance* de Rivas é dedicado ao episódio do reconhecimento do corpo da Imperatriz em Granada e intitula-se “Lo que es el mundo”. Entre exclamações enfáticas, o narrador compraz-se na descrição em tons fortes da metamorfose sofrida pelo corpo:

! Horror! !Horror! Aquel rostro  
de rosa y cándida nieve,  
aquella divina boca  
de perlas y de claveles,

aqueellos ojos de fuego,  
aquella serena frente,  
que hace pocos días eran  
como un prodigio celeste,

tornados en masa informe,  
hedionda y confusa vense,  
donde enjambre de gusanos  
voraz cebándose hierve.

Curiosamente, o mesmo narrador atribui ao Marquês de Lombay, em discurso directo, uma pitoresca glosa da divisa que retoma o tom destes últimos versos, porventura mais sugestivo para o leitor de época, convenientemente enquadrada por comoções e desmaios:

No más abrasar el alma  
con sol que apagarse puede,  
no más servir a señores  
que en gusanos se convierten.

---

<sup>44</sup> María del Carmen Mazarío Coleto interroga-se: “Admite el Duque de Rivas una correspondencia, siquiera platónica, de la Emperatriz a los amores del Marqués de Lombay? No es fácil saber [...] no es posible deducir a través de las palabras que emplea [...]” (*op. cit.*, p.233).

Mais livre e delirante ainda é a versão do mesmo referente histórico que, uns anos mais tarde, Ramón de Campoamor (1817-1901) perfilha no poema “Los amores en la luna”,<sup>45</sup> um dos trinta e quatro *Pequeños Poemas* escritos entre 1872 e 74, que pouco têm de pequenos e são, em geral, relacionados com a voga realista na poesia espanhola. Centrado ou, melhor, usando como pretexto dominante a figura da imperatriz, o poema especula deliberadamente em torno do mote proposto no *incipit* (“No hay dicha en este mundo: he aquí un gran tema/ para escribir, como escribir confío,/ un poema”), acentuando a tónica dos “amores imposibles” ao indagar se “¿Es crimen ser infiel de pensamiento?”. Claro que a resposta é negativa, sendo mesmo o par comparado aos místicos (“Con tal piedad y con pureza tanta,/ amaron, cual Lombay a la princesa,/ con ese amor que a la virtud encanta,/ Juan a Santa Teresa”) e a “Reina infeliz” assimilada a uma “Virgen de Ribera” que, ao morrer, se volatiliza “y en espíritu fue, de vuelo en vuelo,/ de aquí a la luna y de la luna al cielo.”

A divisa reaparece, embora modificada numa versão curiosa que, ao prescindir do carácter negativo da formulação tradicional, perde quase todo o impacto (“Ya solo lo que vive eternamente/ volveré a amar”), na penúltima estrofe do canto III, que situa o episódio do reconhecimento no percurso do futuro Duque de Gandía (“Su vida pasó a la historia,/ y su historia después pasó a leyenda:/ Y cuenta esta leyenda infortunada [...]”) percurso esse que, fiel ao pendor pseudofilosofante que a poesia deste autor foi tomando ao longo dos anos, ilustra a espécie de tese que, qual fábula exemplar, parece ratificar:

pues en el mundo real, si bien se mira,  
 merced a la ilusión y a la memoria  
 solamente es verdad lo que es mentira.  
 ¡Oh novela inmortal, tú eres la Historia!

Não é decerto preciso recorrer a mais exemplos<sup>46</sup> para concluir que, se lermos os versos de Sophia de Mello Breyner em consonância com estas interpretações, verificaremos neles a sintonia com uma tradição literária – o que, consciente ou inconscientemente, qualquer poeta culto, como é o caso, pratica com frequência, sendo inútil recordar aqui o peso dos intertextos e, de um modo geral, da referencialidade cultural na obra da autora. Teríamos contudo que

<sup>45</sup> “Los amores en la luna. Poema en tres cantos” in *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 664-677.

<sup>46</sup> Veja-se, por exemplo, a “historieta” de Pedro Alarcón mencionada por María del Carmen Mazarío (cf. *op. cit.*, pp.234-235).

equacionar a questão da escolha de uma estrutura tão claramente barroca, toda em curva e contracurva, para o que seria uma visão romântica do referente histórico. Quanto a este, continuam válidas as palavras de Carolina Michaëlis, que invoca, entre outros, o exemplo da imperatriz numa famosa biografia da meia-irmã de Isabel, a infanta D. Maria, ao falar das supostas paixões desencadeadas pelas figuras reais da época:

A Lenda, sempre mais indiscreta, mas muitas vezes mais humana do que a Historia [...] encarregou-se de romancear a memoria da sempre-noiva erudita [D. Maria]. [...] Como a Imperatriz D. Leonor [...]; como D. Isabel, outra Imperatriz e filha de D. Manuel, cuja formosura, num só dia, cadavericamente decomposta em ascorosa podridão, transformou um Duque de Gandia em asceta e santo; como D. Beatriz de Saboia [...] – sempre, bem se vê, no dizer da fallaz e phantasiosa Dama-Lenda, verdadeira no primeiro caso; mentirosa nos outros dois, conforme está hoje provado [...].<sup>47</sup>

Na verdade, há que dissociar a versão da tradição literária romântica daquela que se encontra na tradição religiosa, mais afim da perspectiva barroca do engano do mundo e omissa quanto a qualquer incidência sentimental no episódio. María del Carmen Mazarío<sup>48</sup> documenta a persistente popularização desta visão através de uma cantiga de roda infantil que sintetiza bem essa perspectiva ao acentuar a perecibilidade humana em versos como: “!Ay de mí, mas ay de mí!/ las grandezas de este mundo/ las pone la muerte fin.”

Voltando ao que interessa, a perspectiva da “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal” parece, pois, relevar de vagos ecos da tradição literária romântica, eventualmente conjugados com a vertente um tanto escatológica da tradição religiosa (de filiação, quanto mais não seja por proximidade cronológica, barroca). Mas talvez haja ainda uma outra leitura possível, que pode, pelo menos, completar a aludida interpretação literal feita, nomeadamente, por Graça Moura no que respeita, ao sentido a atribuir ao verbo “amar” nos versos de Sophia.

<sup>47</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas* (ed. fac-similada), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1994, p.69.

<sup>48</sup> “La figura de la Emperatriz Isabel ha llegado a nuestros días envuelta en los velos que le prestó el Romanticismo, y en aquellos otros, más verdaderos y no menos poéticos, de que la vistió la tradición religiosa, la cual ha transmitido de generación en generación que la destrucción de su hermoso cuerpo fue aldabada que sonó con imperativo de llamamiento divino en el alma de Francisco de Borja, convidándole a una vida de total conversión a Dios y principio de santidad altísima para el Marqués de Lombay y Duque de Gandía.// Y todavía se conserva en algunos rincones de España el romance simple que narra tan ruidoso acontecimiento, a cuya música monótona y siempre fresca juegan las niñas al corro:” (*op. cit.*, p.235). Segue-se (pp.235-238) a transcrição da cantiga.

#### 4. O inconformismo existencial

A alternativa, que me parece não viciar a interpretação dos versos atrás destacados (“porque eu amei como se fossem eternos/ a glória, a luz e o brilho do teu ser,/ amei-te em verdade e transparência”), seria ler neles, mais do que o postulado de uma relação sentimental particular entre o Duque e a Imperatriz, a afirmação da “verdade e transparência” do amor como força de vida, tratando-se aqui de um amor entendido como *agape* e não como *eros*. Teríamos assim uma perspectiva que desligaria o verbo *servir* da remotíssima conotação trovadoresca que porventura lhe resta e o articularia antes com uma questão central no universo de Sophia de Mello Breyner, a questão da liberdade inerente à condição humana e a questão da própria condição humana definida enquanto ímpeto prometeico de libertação, no sentido em que as palavras de Sena, citadas no início, invocam o poeta de *Prometheus Unbound* para falar da “força inspirada excepcional, como de um Shelley tradicionalista”<sup>49</sup> que perpassa na poesia da autora.

Ora, a ser assim, o verso-chave “E nunca mais darei ao tempo a minha vida” torna-se uma afirmação da revolta existencial que introduz a visão de um outro tempo do mundo e do ser humano nele, o lado de cá do tempo, o olhar do século XX sobre aquilo que ressoa na deixa que a lenda e a tradição fixaram, nas palavras onde ficou um pouco de experiência humana daquele momento em que a mundividência maneirista apontava já os abismos do barroco. Este outro olhar, ao fazer suas essas palavras, junta-lhes inevitavelmente alguma coisa que nem o pendor sentimental da visão romântica continha nem a visão religiosa esgota, mas que talvez se ligue ao que de mais radical o romantismo essencial legou à modernidade a partir dele gerada: a insubordinada recusa das evidências, dos limites, da pequenez dos pacatos equilíbrios. A voz que recusa a morte na “Meditação” pode muito bem ser, afinal, a mesma que, no poema “Biografia”, sem máscara para o seu sujeito, afirma:

Odiei o que era fácil  
Procurei-me na luz, no mar, no vento.<sup>50</sup>

Lida desta maneira, a “Meditação” torna-se uma das mais veementes manifestações daquele alto magistério que Sena leu, logo em 1958, na poesia de Sophia de Mello Breyner:

---

<sup>49</sup> *Líricas*, ed. cit., p. 305.

<sup>50</sup> *No Tempo Dividido e Mar Novo*, Lisboa, Salamandra, 1985, p.82.

## SENHORES QUE PODEM MORRER

Entendamos, por sob a música dos seus versos, um apelo generoso, uma comunhão humana, um calor de vida, uma franqueza rude no amor, um clamor irredutível de liberdade – aos quais, como o poeta ensina, devemos erguer-nos sem compromissos nem vacilações.”<sup>51</sup>

O “clamor irredutível de liberdade” de um Prometeu humano liberto, mais do que da lei da morte, da passiva aceitação da sua inevitabilidade. Um ser rebelde com causa justa, porque em torno de si o universo aí está, “na luz, no mar, no vento” a falar de um território em que deuses e homens se confundem, onde até “o tempo encontra a própria liberdade”. Escravos da finitude e da morte, diz o poema, só o seremos se não fizermos do limite a nossa própria escolha, subvertendo o sentido do tempo no desafio de um nunca-sempre em que a vontade se afirma. A vontade de uma existência em estado puro, ideia ou deus ou tudo, sem princípio nem fim:

Nunca mais amarei quem não possa viver  
Sempre.

Por isso, quando o poema “Nunca mais” fala de “tempo puro”, fala inevitavelmente de seres que não se confinam a uma só natureza:

Pois o tempo já não regressa a ti  
E assim eu não regresso e não procuro  
O deus que sem esperança te pedi.

Este “deus” poderia não ser – e não era com certeza - o “senhor” que Francisco de Borja, Duque de Gandía, havia de servir ao longo dos anos que lhe coube viver depois daquele dia em que gravou em tempo as palavras que o poema de Sophia tornou nossas também. Mas talvez possamos encontrar nas palavras da autora uma imagem sedutoramente próxima de um “deus”, um “senhor” que a sua poesia não rejeitaria servir: um ser tudo e todas as coisas, que não passa nem permanece, apenas está, um ser perante o qual transcendência e imanência deixam de se opor para se fundir, como num outro momento da sua obra alguém está, apenas, e fala, num discurso – esse tácito – que sempre me pareceu, de algum modo, responder a este que acabámos de ler. E, nesse outro discurso, tudo recomeça como se fosse sempre o primeiro dia:

---

<sup>51</sup> Jorge de Sena, “Alguns poetas de 1958”, ed. cit., p.203.

## FÁTIMA FREITAS MORNA

No alto da duna o Búzio estava com a tarde. O sol pousava nas suas mãos, o sol pousava na sua cara e nos seus ombros. Esteve algum tempo calado, depois devagar começou a falar. Eu entendi que ele falava com o mar, pois o olhava de frente e estendia para ele as suas mãos abertas, com as palmas em concha viradas para cima. Era um longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “Homero” in *Contos Exemplares*, 4ª ed., Lisboa, Portugal, 1971, pp. 148-149.