

A POÉTICA FILOSÓFICA OU A FILOSOFIA POÉTICA? DE SOPHIA A JORGE DE SENA

Manuela Brito Martins

Universidade Católica Portuguesa/ Faculdade de Teologia

Rua Diogo de Botelho, 1327, 4169-005 Porto - Portugal

(351) 226 196 200 | mbmartins29@gmail.com

Resumo: Neste texto, iremos explorar os diversos elementos poéticos que se constroem na poesia de Sophia de Mello Breyner, mas que se podem também espelhar na poesia de Jorge de Sena.

Palavras-chave: Poesia, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena.

Abstract: In this article, we will explore the various poetic elements that are constructed in the poetry of Sophia de Mello Breyner, but it can also mirror the poetry of Jorge de Sena.

Keywords: Poetry, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena.

“Achas
Que deveria acontecer
Como outrora? Pois eles queriam fundar
Um reino da arte.....”
(Friedrich Hölderlin, *Hinos tardios*)

“Para [Hölderlin] pureza e beleza estão ligadas.
A sua poesia parte da imanência, mas essa imanência
está aberta à plenitude da transcendência”,
(Sophia M. Breyner Andresen, *Hölderlin ou o lugar do poeta*)

Ao Jorge, meu marido

A ars poetica e o mar das emoções

A obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) tem merecido, em Portugal, desde a última metade do século XX até aos inícios do século XXI, uma maior reflexão sobre a sua obra e, em particular, sobre a sua arte poética. Na verdade, é nos finais da década de 50 que a poesia de Sophia começará a ser entendida dentro do panorama literário português como integrando a geração de poetas que valorizam a expressão poética, dando plena cidadania à linguagem simbólica e imagética. A poesia de Sophia distingue-se, no entanto, por reatar temáticas e, *a fortiori*, uma poética, que se deixa embeber da literatura greco-latina clássica. O crítico literário e poeta, Fernando Guimarães, numa intervenção em mesa-redonda, em homenagem a Sophia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, afirma: “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 Pascoaes. Mais perto, ficavam os poetas presencistas (ou que, de algum modo, passem 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..... 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, Eugénio de Andrade, Sophia de M. B. Andresen e, de certo modo Carlos de Oliveira acabam por assumir”¹. Por sua vez o professor Óscar Lopes num brilhante e sugestivo estudo realizado sobre a literatura portuguesa do século XX, denunciava nos poetas da nova geração, pós Fernando Pessoa, numa linha eminentemente

¹ Fernando Guimarães, “Intervenções na mesa-redonda”, in *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Org. Conselho Directivo da FLUP. Porto, Faculdade de Letras, 2005, pp. 71-72.

imagética e metafórica, a poesia de Sophia. A análise estrutural que Óscar Lopes efetua sobre a poesia andresiana é, simplesmente, reveladora dos seus polos temáticos mais significativos, que vão da poética da imagem à poética da metáfora².

Na verdade, quando lemos a poesia de Sophia, sentimos o quanto ela aspira reatar substancialmente com a mais antiga das tradições de produção *poiética*, filiando-se numa linha de continuidade com os mais representativos poetas da modernidade europeia que mantiveram esta ligação umbilical com a tradição clássica, sem que, no entanto, alguns dos poetas que Sophia nomeia ou escolhe, se deixem alinhar pela poética clássica grega. Por entre os poetas mais significativos deste pendor clássico são: Rilke, Goethe ou Hölderlin. Seguem-se outros, como Byron, Rimbaud e Lorca. De entre os nossos maiores poetas lusófonos que foram fonte de inspiração na sua obra, podemos referir: Camões, Sá de Miranda, Fernando Pessoa, Pascoaes, Cesário Verde, Rui Cinatti, Jorge de Sena, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Fernando Mendes Viana, e por último, Maria Natália Teotónio Pereira, poeta e ativista portuguesa, mas nascida no Brasil. Todos eles são nomeados, por entre os poetas lusófonos que são fonte de inspiração na sua obra. Nela figuram os nomes desses poetas, nos títulos dos seus poemas³, e outros ainda, como pretexto temático do poema⁴.

Relativamente ao poeta Hölderlin, Sophia dedica-lhe um pequeno ensaio, que escreve no *Jornal do Comércio*, em 1967, intitulado, “Hölderlin ou o lugar do poeta”, onde afirma: “A humanidade fabrica estruturas que a deserdam e a maior parte dos homens aceita esse roubo da sua herança considerando que ele faz parte do terrestre. Aceita a perda da sua pureza, a decadência do seu ser como um preço do estar na terra, como um imposto de habitação. Mas Hölderlin é um daqueles homens que afirma a santidade da criação, a dignidade do terrestre. Foi esta a lição que ele aprendeu com os Gregos e foi por isso que ele aprofundou e revolucionou toda a visão que a idade moderna tinha do mundo helénico. É por isso que W. Dilthey diz: «Hölderlin, por seu lado, cantava o ponto mais fundo da concepção grega do mundo: a ideia da afinidade entre natureza, homens, heróis e deuses.

² Óscar Lopes, *Os Sinais e os sentidos. Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa, Caminho, 1986, p. 107.

³ Vários são os poemas de Sophia, cujos nomes de poetas encabeçam os títulos: “Fernando Pessoa”, em *Musa*; “Fernando Pessoa” em *Livro Sexto*; “Fernando Pessoa ou o poeta em Lisboa”, “Cíclades, (evocando Fernando Pessoa)” e “Pascoaes” em *O Nome das coisas*; “Cesário Verde” em *Ilhas*; “Camões e a tença”, em *Dual*; “Gruta de Camões”, em *Dia do mar*; “Dedicatória da terceira edição do Coral ao Rui Cinatti”, em *Ilhas*; “Carta(s) a Jorge de Sena” em *Ilhas*; “Glosa de «So we’ll go no more a roving»”, em *Ilhas*; “Carta de Natal a Murilo Mendes”, em *O Nome das coisas*; “Manuel Bandeira”, em *Geografia*, “Túmulo de Lorca”, em *Geografia*; “Semi-Rimbaud”, em *Mar Novo*.

⁴ Damos alguns exemplos: “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, em *Dual*; “Retrato”, em *Ilhas*, poema dedicado a Lord Byron; “O poeta trágico”, em *Dual*, poema que tem como temática subjacente Homero; “Paráfrase” em *O Nome das Coisas*, poema que tem como mote: Hoemro; ;

Os helenos representam para ele a ideia da nossa interior comunidade de ser com a natureza»⁵. De facto, há na poesia de Sophia esta simbiose entre a natureza e o mundo que o Romantismo tanto prezava, trilhando, através da simbólica poética e imagética uma co-habitação que fazia partilhar todos os seres numa unidade consubstancial que só a poesia nos podia dar. Lemos no poema,

Habitação

Muito antes do chalet
Antes do prédio
Antes mesmo da antiga
Casa bela e grave
Antes de solares palácios e castelos
No princípio
A casa foi sagrada –
Isto é habitada
Não só por homens e por vivos
Mas também pelos mortos e por deuses

Isso depois foi saqueado
Tudo foi reordenado e dividido
Caminhamos no trilho
De elaboradas percas

Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de tílias junto à casa de infância⁶.

A poesia parece ter o poder de ser, por um lado, o lugar da habitação onde não há, nem divisão, nem separação. A habitação torna-se, portanto, no final do poema, a co-habitação, que a poesia restaura dando lugar ao ‘sem lugar’, onde a origem, a ordem e a não-divisão é restabelecida no próprio poema. Desta feita, a poesia faz permanecer e coabitar o mundo natural e o mundo humano, numa unidade, outrora dividida e separada, de que nos fala o início do poema. A poesia restabelece, assim, a unidade do mundo e da ordem dos seres e das coisas. Ela torna-se, portanto, o ‘topos’ da metamorfose e da provação, ou, melhor dito, da tentação (tentação tomada aqui no sentido grego e bíblico de “fazer a experiência

⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Hölderlin ou o lugar do poeta”, in *Jornal do Comércio* (Lisboa), 30-31 de dezembro de 1967, ano 115, p. 9.

⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* III, p. 311.

de” que o verbo *peirazô* traduz na septuaginta), reatando e re-inventando um outro passado e um presente sem outros presente? É esta experiência probatória, que reconhece e vê tudo, segundo o prisma da ‘experiência’, quer dizer, da íntima emoção que o poeta experimenta quando escreve e o que escreve, recriando uma nova existência. É sobre ela que queremos aqui expor, tomando como referencial primeiro a relação entre a poesia e a filosofia poética. Para isso, iremos explorar os diversos elementos poéticos que se constroem na poesia de Sophia, mas que se podem também espelhar na poesia de Jorge de Sena.

A versão francesa de Sophia do poema “Gazela da Ibéria”

É, precisamente, desta experiência, no ato da escrita poética, que Sophia fala em carta a Jorge de Sena, para lhe manifestar o seu muito apreço pelas *Metamorfoses*, escritas em São Paulo, em Araraquara, e publicadas no Natal de 1963. Nessa carta, de abril-maio de 1964, Sophia manifesta o seu grande apreço, em particular, por um dos poemas de *Metamorfoses*, intitulado “Gazela da Ibéria”, e que Sophia traduziu para francês, permanecendo como inédito ainda hoje. Fui encontrar em estado de manuscrito com autógrafo de Sophia e com emendas do seu punho, essa versão francesa, na biblioteca pública municipal do Porto. Sophia descreve, nessa carta, o livro de poesias de Sena como sendo “extremamente denso, numa grande unidade, sem desigualdades, numa coesão tecida palavra a palavra”, afirmando de seguida: “É por isso difícil dizer o que prefiro: mas tenho uma especial simpatia pela “Gazela da Ibéria”⁷, que a poeta traduz, então, desta forma:

Versão francesa de Sophia

Jorge de Sena

La biche ibérique du VII ou VIII siècle A. C.
(British Museum):

Gazela da Ibéria

Sur trois pattes <posée*> /
Suspendue sur trois <pattes* >, car une des
quatre/
s’est perdue, voici qu’elle repose, toute en
bronze/
sur le piédestal discret du musée/
Elle dresse les oreilles, comme à l’écoute,
ses pieds/sont mouvement qui hésite
encore, tandis/ que vide et vague le regard
s’éloigne/
parmi les bruits flottants de la forêt./
Les arbres tombèrent il y a longtemps.

Suspensa nas três patas, porque se perdeu/
uma das quatro, eis que repousa brônzea/
no pedestal discreto do museu./

Ergue as orelhas, como à escuta, e os pés/
são o movimento que ainda hesita,
enquanto/
o vago olhar vazio se distrai/
entre os ruídos soltos da floresta./
Há muito as árvores caíram. Há/
perdidos tempos sem memória que/
morreram as aldeias nas montanhas/

⁷ Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, correspondência 1959-1978. Lisboa, Guerra e Paz, 2006, p. 65.

Depuis/
des âges perdus et sans mémoire/
les villages sont morts sur les montagnes/
Et pierre après pierre se
fondirent<délayèrent> en elles./

Depuis longtemps, violé par les invasions/
Dans le sang, dans le feu, dans l'esclavage/
Ou seulement dans l'amour des hommes/
Qui arrivèrent sur des navires aux longues
rames/
Ce peuple – le quel? – s'est délayé
tranquille,/
Abandonnant les monts pour les vallées, les
forêts/ Pour les côtes où la mer haletait /
Dans les douces haies et sur les plages,/
Abandonnant les fontaines limpides pour
les fleuves/qui parmi la verdure s'en
allaient sinueux./ Depuis longtemps, mais
cette biche reste/
avec son museau fin, son torse lisse/
sa poitrine presque humaine. Fut-elle/
offerte à quelque dieu? Ou elle-même/
fut-elle la déesse qui recevait l'offrande?/
Ou fut-elle seulement la biche, l'idée/
l'idée pure de la biche ibérique?/
Sur trois pattes suspendue, elle se repose/⁸.

e pedra a pedra se deliram nelas./

Há muito tempo que esse povo – qual? –/
violado foi por invasões, e em sangue,/
em fogo e em escravidão ou só no amor/
dos homens que chegavam em navios/
de longos remos e altas velas pandas/
se dissolveu tranquilo, abandonando/
os montes pelos vales, a floresta/
pelas escarpas onde o mar arfava/
nas enseadas mansas e nas praias,/
e as fontes límpidas por rios que,/
entre a verdura, sinuosos iam./
Há muito, mas esta gazela resta,/
com seu focinho fino e o liso torso/
E o peito quase humano. Acaso foi/
a qualquer deus oferta? Ou ela mesma/
a deusa foi que oferenda recebia?/
Ou foi apenas a gazela, a ideia,/
a ideia de gazela ibérica?/
Suspensa nas três patas se repousa./

Jorge de Sena, Assis, s/d, 8/4/1961
Metamorfoses (ed. 1978), p. 63

A versão francesa do poema de Sena, realizada por Sophia, é uma tradução de verso para verso, com a intenção de manter a mesma estrutura do ritmo poético seniano. À fidelidade que caracteriza a estrutura ideal e formal de todo o poema, Sophia esforça-se por manter também uma fidelidade ao ritmo poético que o poema expressa. Os versos de Sena, escritos numa métrica de combinação heterométrica, em que se sucedem numa alternância que se processa entre o decassílabo, o hendecassílabo, e o dodecassílabo, serão mantidos na versão francesa. O 1º e o 5º verso são o exemplo de verso em dodecassílabo, já o 2º verso é hendecassílabo e o 3º em decassílabo. No entanto, o 1º verso, em língua francesa,

⁸ Versão francesa do poema de Jorge de Sena «Gazela da Ibéria», manuscrito autógrafo, com emendas da própria Sophia, que foi encontrado dentro da obra o poeta *Pedra filosofal*. É um texto manuscrito que apresenta frases riscadas, manifestando as “tentativas” que a poeta faz para encontrar a melhor solução para a tradução do poema. A versão está escrita numa folha A 4, com a tinta já desbotada e contendo manchas. Este poema de Sena publicou-se, pela primeira vez, em 1963: Jorge de Sena, *Metamorfoses, seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, com um posfácio e notas do autor. Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1963, pp. 17-20 (Moraes Editora, 1978). Veja-se o anexo,1 no final deste artigo. A versão francesa foi amavelmente revista por Michel Dupuis, professor do Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain. Na versão francesa anotamos entre <> as palavras que por vezes têm dois possíveis significados, e deixámos o segundo significado entre os parênteses e ainda as palavras deixadas como primeiro esboço da versão de Sophia. O símbolo * expressa alguma divergência gramatical entre o texto português e a versão francesa. As frases que foram riscadas pela poeta não são aqui retomadas.

é o único em que Sophia não mantém o mesmo paralelismo silábico, em relação à versão original. Sophia faz uma quebra na 1ª estrofe, para reforçar a palavra que dá início à 2ª estrofe: “Suspendue sur les trois pattes, car une des quatre”, quando na versão original na 1ª estrofe temos: “Suspensa nas três patas, porque se perdeu”. Ela escolhe decididamente trocar e colocar no 2º verso, da versão francesa, o início do 1º verso de Sena, e fá-lo expressamente, porque lhe parece que, melodicamente, na versão francesa, essa tonalidade é mais forte no 2º verso: “Sur trois pattes posée/”. Esta é, praticamente, a maior e significativa alteração na versão francesa de Sophia.

Na verdade, tanto Sophia como Sena caracterizam-se por produzirem uma poesia com combinatória heterométrica, onde se sucedem versos, cuja estrutura, por vezes, destabiliza a sucessão do mesmo ritmo silábico de versos⁹. Daí que seja mais fácil a Sophia poder alterar e ajustar nesta combinatória heterométrica o ritmo linguístico e métrico que melhor se adequa, numa outra língua, que não a portuguesa.

O título que Sophia dá ao poema de Sena é ligeiramente diferente da versão portuguesa. Na versão portuguesa, o título é composto pelo substantivo gazela e pelo determinativo que especifica o lugar de onde é a gazela. É uma gazela da Ibéria como poderia ser da Alsácia ou de outro lugar. Na versão francesa o adjetivo ‘Ibérique’ reforça a tipologia dessa gazela. O poeta fala em exclusividade dessa gazela ibérica, e de tudo o que representa nela, esse ‘iberismo’.

Sena insiste, no final do poema, na noção de ideia. É ela que nos servirá de mote para explorar a relação e a partilha que vai da ideia filosófica à ideia poética ou da ideia poética à ideia filosófica¹⁰. De facto, todo o ato poético se define pela coloração da ideia que se urde através do jogo das palavras e das emoções. É daqui que nasce a íntima relação entre filosofia e poesia. Mas, como se compõe e se reproduz a ideia poética, em Sophia e em Sena? De facto, há uma diferença entre Sena e Sophia quanto à modelação poética da ideia nos dois poetas. Em Sena, a ideia é de natureza mais abstracta, enquanto que a de Sophia, é de natureza mais icónica e concreta. Sena persiste em «jogar» com a noção de ideia ao longo de todo o poema, pois são as sucessivas metamorfoses da visão, do olhar e do ‘idear’ que o trespassa. Em Sophia, o ponto de partida é da imagem para a ideia, já em

⁹ Amorim de Carvalho, na sua pequena obra, *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa, Edições 70, 1974, pp. 144-145 fala expressamente da dificuldade de tradução do verso para verso, de uma língua para outra: “Na tradução do verso para verso o processo ideal, mas mais difícil, é manter a estrutura rítmica do original se se atinge deste modo tanto a fidelidade do pensamento como a da forma musical por que ele se exprimiu”.

¹⁰ Este vai e vem, entre ideia poética e ideia filosófica, é explorado sobretudo a partir da época do Romantismo, e no caso português, nos nossos autores do século XIX; veja-se: Leonel Ribeiro dos Santos, *Ideia poética e ideia filosófica. Sobre a relação entre poesia e filosofia na obra de Antero de Quental*, in *Philosophica* 9 (1997), pp. 95-121.

Sena, o ponto de partida é da ideia para a imagem. Talvez possamos esclarecer melhor esta diferença entre Sophia e Sena, tomando como ponto de partida a leitura platónica da poesia e da sua filosofia poética. Tornou-se um lugar-comum, na crítica moderna ao platonismo, em insistir sobre o conflito entre poesia e filosofia. A modernidade acentuou a sua visão parcial do platonismo, atribuindo a Platão a causa desse conflito¹¹. Estaria assim, portanto, na especulação platónica a causa da depreciação da poesia, na medida em que a filosofia é superior à arte poética. Esta crítica da modernidade assenta, essencialmente, numa leitura unilateral da arte poética platónica, que se limita a maior parte das vezes, única e exclusivamente, à *República*, onde a *mimêsis*¹², releva mais do plano da aparência do que da essência. Desta feita, a *mimêsis* está para o que é verosímil e a produção de simulacros (601 b 11), quanto a verdade está para a essência. Platão distingue duas formas da *lexis*: a *mimêsis* e a *diêgêsis*, ou seja, a narrativa (392 c – 394 c). No caso da simples *diêgêsis*, o narrador expõe unicamente os factos, enquanto na *mimêsis*, o imitador toma o lugar de outro, jogando por sua vez o papel de ator. “Ora identificar-se com o outro, quer pela palavra, quer pelo gesto não é imitar aquele ao qual se identifica? – Certamente. – Mas, neste caso, Homero e os outros poetas recorreram à imitação nas suas narrativas”¹³. Por esta razão, segundo Platão, a imitação é também ela uma narrativa, mas onde se configura o recurso a uma composição mais elaborada, acabando por constituir uma narrativa mais complexa, onde se conjuga a ficção (*muthologias*) e a poesia (*poiesis*) como formas próprias de imitação. Quando é que numa narrativa não há imitação? Precisamente, diz Platão, quando o poeta se retrai dos factos a narrar e se esconde por de toda a composição. Por isso, diz Platão: “Ao contrário, se o poeta não se escondesse, a

¹¹ Veja-se por exemplo, o caso de F. Nietzsche que critica, precisamente, o conflito entre poesia e filosofia em Platão, e denuncia a inferioridade da poesia face à filosofia. Cf. Nietzsche, *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes 1869-1872. Oeuvres philosophiques complètes*, vol. I. tome I. Paris, Gallimard, 1977, p. 488.

¹² A expressão *mimêsis* provém do verbo grego *miméomai*, que significa imitar por meio da pantomina e do representar. No étimo da palavra grega está o termo ‘mimos’, que significa imitador, que é uma espécie de actor; estes ‘mimos’ entravam geralmente no culto do deus Dionísio. O ‘mimo’ é uma espécie de actor que narra, canta e dança. Porém, na raiz da palavra está o verbo grego *muô*, donde deriva dois grupos de palavras: do primeiro derivam todas palavras que se formam a partir deste verbo, que significa fechar; do segundo deriva todo o conjunto de palavras que provém do verbo *muéô*, que se forjou a partir do primeiro e que significa iniciar-se aos mistérios; daqui derivam as palavras *mustês* e *mustikós*. Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck, 1999, p. 728

¹³ Platão, *República* 393 c 5-6, p. 103. *Oeuvres complètes, La République*. Texte traduit par E. Chambrey, avec Introduction d’Auguste Diès. Paris. Les Belles lettres, 1959. Utilizamos a versão francesa porque é uma edição bilingue e podemos consultar o texto em grego. Isso não significa que não possamos consultar a tradução portuguesa. *República*. Introdução, tradução e notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

imitação estaria completamente ausente de toda a composição e de toda a narrativa”¹⁴. É precisamente neste preciso ponto, relativamente à imitação, que Aristóteles se afasta de Platão, na medida em que a *mimêsis* aristotélica está presente em todos os géneros de poesia¹⁵, quando para Platão, nem toda a poesia recorre à imitação. A poesia sem imitação é aquela onde o que é contado se identifica totalmente com os personagens narrados e sem distanciação do poeta em face da narrativa. A esta forma narrativa (*diégêsis*) assiste uma forma inferior de poesia, porque ela subsiste sem imitação. Isto significa que o poeta neste tipo de poesia torna-se um relator, sem ser verdadeiramente um contador, que alterna aquilo que ele é e o que ele esconde, por detrás da alternância dos personagens. É esta imitação plena que caracteriza a poesia, trágica, lírica ou épica. Está, portanto, subjacente a esta concepção de imitação platónica, o desdobramento da ideia-imagem, e simultaneamente, a do eu e da retracção do eu do poeta, em favor de um outro. É precisamente aqui que a poesia de Sophia mantém um vínculo com a teoria da imitação platónica, na medida em que os dois elementos característicos da imitação estão presentes na sua poesia: a importância dada à representação icónica e a transferência do eu do poeta num eu que se distânciava e se retrai, para dar lugar a um outro. A imitação é o paradigma do desdobramento da ideia.

A *República* expõe e prolonga para a arte poética o mesmo esquema triádico que Platão desenvolve no *Íon* (535 a) a respeito da teoria da interpretação, estabelecendo os três níveis hierárquicos, que fazem corresponder respetivamente ao rapsodo, ao poeta e ao divino, entendendo-se cada um deles segundo o poder da sua realização: o rapsodo, aquele que é um intérprete do intérprete, ou seja o do poeta, e este, por sua vez, o intérprete dos deuses. Este esquema mantém a fidelidade da tripartição, mas desta vez, aplicando-a à imitação: a *mimesis* enquanto produção de um objeto natural, a *mimesis* do demiurgo e a *mimesis* do pintor ou do poeta, cuja designação fundamental é a de ser um imitador, que representa não tanto aquilo que é a verdade essencial, mas a verdade da aparência. Há, por assim dizer, segundo Platão, uma diferença fundamental ao nível desta imitação que distingue a arte de imitar o verdadeiro, da arte de imitar a aparência. Mas em rigor, a imitação da aparência é a manifestação daquilo que se fabrica ao nível da cópia e da imagem, como desdobramento da ideia. O poeta torna-se assim o fabricante da aparência, cuja manifestação se dá pelo *eikôn* (601 b 3-5). O que nos interessa na leitura platónica

¹⁴ Platão, *República* 393 d, 11-12, p. 103

¹⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, I 1447 a 14-15, p.103. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, IBCM, 1986. Utilizamos, igualmente, a versão francesa bilingue: Aristote, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris, Les Belles Lettres, 1952.

para a compreensão da importância da ideia e da sua cópia, enquanto imagem, é o que nos pode conduzir a uma melhor compreensão da importância da ideia usada na poesia de Sophia e de Sena. No poeta a imitação dá lugar a uma representação tal qual nos aparece e segundo a sua aparência, quer dizer, ela dá-se enquanto *eidôlon* (598 b). A *mimêsis* torna-se assim o lugar por excelência, onde a fabricação representativa torna-se fundamental, quer para o trabalho poético, quer para o trabalho filosófico. Neste sentido, a arte mimética (*mimêtikê technê*) de que nos fala o *Sofista*, 265 a, torna-se essencial. Platão distingue duas miméticas, uma sob uma forma mais abstracta, a *technê eikastiké* e a outra, a *technê phantastikê*. A primeira parece ser bem mais específica do idear filosófico, a segunda bem mais específica do idear poético. Neste sentido, parece pressupor-se que a mimesis poética admite um duplo sentido, tal como sugere Jean-François Mattéi:

“A imitação artística é, portanto, naturalmente equivocada: há, de um lado, uma imitação primeira que se alinha em relação à essência, e que, a este título, se dá como uma manifestação do ser e da verdade. Tal é a probabilidade da poesia superior que Platão identifica pura e simplesmente com a filosofia, que é de natureza icónica. Do outro lado, uma imitação segunda que reenvia unicamente às suas próprias produções sem se interessar na sua derivação, em relação ao verdadeiro”¹⁶.

É este duplo sentido que se encontra no poema de Sena, em particular nos dois penúltimos dísticos: “Ou foi apenas a gazela, a ideia,/a ideia de gazela ibérica?”. Para Sena a ideia, enquanto elemento mimético do poema transpõe para a imagem esculpida da gazela a ideia que representa a gazela em abstracto e constrói, *pari passu*, no poema, as ideias sucessivas e concretas da representação da ideia de gazela. Já na poesia de Sophia, é a partir da imagem dos seres e das coisas, ou seja, do *eikôn* ou do *eidôlon*, que o poema institui, no seu fim último, a ideia. Encontramos assim, nos dois poetas uma imagem invertida da ideia que a *mimêsis* discorre: em Sena partimos do abstracto para o concreto ao passo que em Sophia partimos do concreto para o abstracto. É esta inversão que suporta a fabricação do poema nos dois poetas. A Gazela da Ibéria serviu-nos unicamente de motivo para perceber melhor a idealização que cada um faz na sua poesia. Na verdade, Jorge de Sena manifesta uma proximidade e uma familiaridade poética com Sophia, que esta, por sua vez, também partilha.

Sena dedica a Sophia um poema que ela talvez tenha preservado na sua memória. É um poema feito em 1970, e também ele inédito até hoje. É um poema que Sena lhe oferece quando Sophia lhe envia, como oferta a sua *Antologia*:

¹⁶ Jean François Mattéi, *L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon*, in *Noesis*, nº 4 (2000), p. 84.

Sophia da monarquia,
sofia republicana,
recebi a antologia,
corrigida e ampliada,
com sua dedicatória
de antiga amizade grada,
em que me anotas a história
e para a História registas
que em Creta tu te banhaste
no esplendor da maresia,
com o meu velho Minotauro.
Em Creta, com o Minotauro,
por onde andamos, Sophia!
Que outros poetas se banhem
Em Estorises e Cascáises
De água turva lusitana.
A nós as ilhas da Grécia!
A nós a fonte do dia!
A nós o leite que mana
De ser-se sófia e sophia!¹⁷

Jorge de Sena, Dezembro, 13, 1970

Na verdade, não é a primeira vez que Sena dedica a Sophia um poema. Já em 1950 o poeta dedica-lhe um poema que é publicado na *Peregrinatio ad loca infecta*¹⁸. Entre os dois poemas, há uma grande diferença conceptual e temática ainda que mantenham a fidelidade amistosa de ambos os poetas. A ‘Sophia’ do primeiro poema é uma ‘Sophia’ com uma imagem de mulher, mãe e poeta. Há a marcante e decisiva analogia socrática que identifica gerar filhos e gerar poemas na sua imanente forma de ser que a faz ser poeta,

¹⁷ Texto dactilografado e assinado por Jorge de Sena. Poesia dedicada a Sophia, no qual o autor diz ter recebido a *Antologia* de Sophia. Encontrava-se dentro da obra de Jorge de Sena *Peregrinatio ad loca infecta. 70 Poemas e um Epílogo*. Lisboa, Portugália Editora, 1969 (coleção, Poetas de Hoje). Oferta de Jorge de Sena à BPMP, em 1989. Veja-se o anexo 2.

¹⁸ Jorge de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta. 70 Poemas e um Epílogo*. Lisboa, Portugalia Editora, 1969, p. 3. Jorge de Sena justifica o título desta sua colectânea de poemas como uma forma de “caricatura” da *Peregrinatio ad loca sancta*, que teria sido composta por Egéria ou Etéria. Lê-se em : “Isto não é um prefácio – 1969”, in Jorge de Sena, *Poesia III. Peregrinatio ad loca infecta*, 1969. [70 Poemas, alguns dos quais amáveis, com um epílogo altamente filosófico, e sem prefácio do autor]. Lisboa, Mécia de Sena e Edições 70, 1989, p. 21. De facto, o título poderá indicar uma certa caricatura, mas como subsiste no título um mesmo denominador comum, como é a *peregrinatio*, deixa de ser, portanto, a caricatura o elemento mais significativo no título, para passar a ser o motivo da peregrinação, quer ela seja *sancta* ou *infecta*.

mãe e mulher. Há a inevitável interrogação de Sena sobre o desafio de uma poeta que mantendo esta plurivocidade de formas de ser, impele-o a questionar, como esta arte de fabricar poemas é ela possível? Ou o inevitável questionar sobre, como e donde vem este fazer poético, que em Sophia se multiplica?

A Sophia de Mello Breyner Andresen enviando-lhe um exemplar de «Pedra Filosofal»

Filhos e versos, como os dás ao mundo?

Como na praia te conversam sombras de corais?

Como de angústia anoitecer profundo?

Como quem se reparte?

Como quem pode matar-te?

Ou como quem a ti não volta mais?

Jorge de Sena, 1950¹⁹.

O segundo poema mostra uma ‘Sophia’ bem mais próxima das suas questões políticas, e sobretudo, daquilo que mantém em sintonia os dois poetas. Mostra a amizade recíproca, mas mostra também como a ‘matéria’ poética lhes é familiar e próxima.

O (A) ‘fazedor (a)’ de poemas e a poética filosófica

Por entre a poesia e a obra de Sophia, quer o nome de Platão, quer o nome de Aristóteles não figuram por entre as mais diversas e sucessivas personagens da antiguidade clássica grega, que povoam continuamente o *habitat* natural do fazer poético andresiano, com duas únicas exceções, o filósofo Pitágoras, invocado no poema Brasília²⁰, e o filósofo Heráclito, no poema *A Palavra*. Sophia atribui à ‘Palavra’ o melhor dos dons, que, entendida negativamente, como morte da palavra, seria o pior dos males. A essa ‘morte da palavra’ se pode contrapor o assombro da natureza e de tudo o existe, como contraponto do mal. A palavra é o *Logos* e esse *Logos* é criador. Por conseguinte, a morte do *Logos* seria a morte do todo, isto é, o mal de todos males.

Heráclito de Éfeso 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

¹⁹ Em *Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, correspondência (1958-1978)*, p. 15, o poema de Sena dedicado a Sophia, aparece como *leitmotif* para a apresentação da troca de correspondência entre os dois poetas.

²⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 80.

Enganar-me na sua parte de palavra»²¹.

Para Sophia, a palavra de Heráclito torna-se aliada de uma outra máxima proverbial da sabedoria africana, que dá maior parte de verdade à palavra do que ao alimento. A supor que o fragmento de Heráclito, expresso por Sophia, seja do próprio Efésio, podemos encontrar nalguns fragmentos uma proximidade conceptual que poderá atestar a origem heraclitiana, tal como é dito, no fragmento 50: “Dando ouvidos, não a mim, mas ao Logos é avisado concordar em que todas as coisas são uma (*hen panta*)”²². E ainda o fragmento 2, que declara: “Por isso, é necessário seguir o comum; mas, se bem que o Logos seja comum (*to koinón*), a maioria vive como se tivesse uma compreensão particular”²³. Se, na verdade, tudo acontece segundo o Logos, ou seja, segundo a ‘Palavra’, então, tudo o que acontece, se dá neste Logos comum e que é tudo em todos. O Logos não preside ao particular, porque aí se dá o engano e o logro. Por isso, diz o provérbio o “homem pode enganar-se na sua parte de alimento” “mas não pode enganar-me”, isto é, não pode enganar ‘a alguém’, na sua parte de palavra, porque a palavra é comum aos dois, e por isso, inevitavelmente há uma parte de verdade, que não pode ser falsa. Heidegger faz uma leitura muito própria do fragmento 50, dizendo: “*Hen panta* não é aquilo que o Logos enuncia como palavra e que ele dá a entender como sentido. *Hen panta* não é o que o logos declara, pois diz o que o logos revela o seu ser. *Hen* é o Uno-Único no sentido daquilo que une. Ele une, reunindo. Ele reúne, recolhendo e deixando o ‘estendido-diante’ como tal, e na sua totalidade”²⁴. É este *hen panta* que é o Logos e a sua revelação. Por isso, o Logos não pode morrer, caso contrário, seria então, como declara Sophia, o pior dos males, ou seja, o mal em absoluto. Daí que noutro testemunho se diga que Heráclito “nomeava o pensamento o mal sagrado”²⁵. Mas este mal não pode ser o mal absoluto, mas sim o mal misterioso e doentio do pensamento

A versão francesa de Sophia do poema “Os trabalhos e os dias”

Todas as personagens míticas e heróicas, poetas e filósofos, são a mais fiel e vigorosa anamnese da poeta na sua arte de escrever. Elas suscitam o estado de espanto, com que vê tudo, mas, mais ainda, para o sentido do próprio ato de escrita, cujo lugar por excelência, é

²¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* III, p. 210. Na verdade, não encontramos este fragmento de Heráclito, dito desta forma.

²² *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Hrgs. Hermannus Diels. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903, fr. 50, p. 73.

²³ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 2, p. 66.

²⁴ M. Heidegger, “Logos” in *Essais et Conférences*. Traduit de l’Allemand par A. Préau. Préface Jean Beaufret. Paris, Gallimard, 1958, p. 266.

²⁵ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, p. 73.

o do assombro, e que a versão francesa de Sophia, do poema de Sena, intitulado “Os trabalhos e os dias”²⁶, deixa, claramente, transparecer:

Versão francesa de Sophia

.....Jours
.....
.....
.....

À mesure que j'écris je commence à
m'étonner/
La conviction que la moindre chose
m'engage en son néant./
Dans la chose infime que je suis la poésie
peut être habitude. /
Têtue elle arrive avec la joie de me rendre
heureux/
Lorsque je m'attriste parce que les mots qui
surgissent/
Sont des mots déjà dits, souvenirs venus des
vieux poèmes./

Une chaise m'attache à la table où les
hommes mangent./
Et les invités en arrivant <arrivent> sourient
avec intention/
Et moi seul je sais pourquoi j'ai commencé à
écrire au commencement du monde/
Et pourquoi j'ai dessiné une renne pour
mieux la saisir/
Et pourquoi je parle de la vérité, cette
nourriture rare:/
Ce papier, cette table, moi apprenant ce que
j'écris./ ²⁷.

Os trabalhos e os dias

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o
mundo inteiro/
E princípio a escrever como se escrever fosse
respirar/
O amor que não se esvai enquanto os corpos
sabem/
De um caminho sem nada para o regresso da
vida./

À medida que escrevo, vou ficando
espantado/
Com a convicção que a mínima coisa põe em
não ser nada./
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser
hábito./
Vem, teimosa, com alegria de eu ficar alegre,
/
Quando fico triste por serem palavras já
ditas/
estas que vêm, lembradas, doutros poemas
velhos./

Uma corrente me prende à mesa em que os
homens comem./
E os convivas que chegam intencionalmente
sorriem/
E só eu sei porque principiei a escrever no
princípio do mundo/
E desenhei uma rena para caçar melhor/
E falo da verdade, essa iguaria rara:/
Este papel, esta mesa, eu apreendendo o que
escrevo./

Jorge de Sena, *Coroa da terra*, 1946.

²⁶ Jorge de Sena, «Os trabalhos e os dias» in *Coroa da terra*, obra publicada pela primeira vez em 1946, Porto, Lello & Irmão, p. 13.

²⁷ Sophia de Melo Breyner Andresen, versão francesa, do poema de Jorge de Sena *Os trabalhos e os dias*. Tradução, feita por Sophia de Melo Breyner Andresen, 1961? Manuscrito autógrafo de Sophia, com emendas. A versão francesa encontrava-se dentro da obra de Jorge de Sena. *Poesia*, Lisboa, 1961. Apenas se lê a última palavra do título: *jours*, faltando também o início dos 4 primeiros versos do poema. A tradução foi feita numa folha A4, com o canto superior esquerdo do texto rasgado. Apresenta correcções nalgumas palavras e numa frase. A tradução terá sido feita, em 1961. A versão francesa foi amavelmente revista por Michel Dupuis, professor do Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain. Veja-se o anexo 3.

O mote do poema de Sena é aquele que encontramos na obra do poeta-pastor, Hesíodo, “Os trabalhos e os dias”. Aqui, o poeta canta aos deuses, mas louva também o trabalho digno e honesto de todo aquele que provém ao seu sustento e à vida na terra.

Quer em Sena, quer em Sophia, a poesia também é labor e é espanto quotidiano: o espanto do mundo natural, mas também o espanto do mundo da escrita que re-inventa um outro mundo. E por isso, a poesia é, substancialmente, o meio diáfano que lhe permite de novo voltar ao espanto, mas, agora, recriado: Diz Sophia: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam. E eis que entro na gruta mais interior e mais cavada. Sombrias e azuis são as águas e paredes. Eu quereria poisar como uma rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio. Queria que o contivesse para sempre o círculo de espanto e de medusas. Aqui um líquido sol fosforescente e verde irrompe dos abismos e surge em suas portas. (...) Ali eu quereria chorar de gratidão com a cara encostada contra nas pedras²⁸. Deste modo, a poesia é o meio que permite diafanamente que tudo seja visto, de modo a fazer ressurgir tudo de novo. A sua escrita poética é o protótipo da imagem e do espelho que reflecte tudo o que vê e deixa ver o que pode ser visto mas também o que está ausente. O poema é a manifestação por excelência da vista clara e transparente da ação humana. O poema é, por isso, o meio, o modo e o fim que permite a visão do mundo, mas que transborda. É este meio e modo que se assemelha ao que Aristóteles distingue na arte poética a respeito do «imitar» quanto ao seu objeto e quanto ao modo²⁹. Declara Sophia no poema:

As imagens transbordam

“As imagens transbordam fugitivas
E estamos nus em frente às coisas vivas.
Que presença jamais pode cumprir
O impulso que há em nós, interminável.
De tudo ser e em cada flor florir?”³⁰

A imitação é em Sophia o lugar da recordação e da imagem que se dá através da imagem e do silêncio que escuta. Na “Gruta de Camões” exclama a poeta:

Dentro de mim sobe a imagem dessa gruta
Cujo silêncio ainda escuta
Os teus gestos e os teus passos³¹.

²⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética II*, p. 108.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, 1448 a 24-25, p. 106 (tradução de Eudoro).

³⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética I*, p. 127.

³¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética I*, p. 110.

Para Sophia, tal como para Aristóteles, o poema é um ser natural, apesar de ter a marca demiúrgica humana, e por isso, a marca do fazedor de ‘objectos’, ou de fazedor de ‘aparências’. Sophia partilha, certamente, o estado de assombramento de que falava João Gaspar Simões, quando atribuía ao «enthusiasmos» do poeta³², o *pathos* iniciático que Sophia, tão bem conhece e expressa na sua poesia como de um habitat natural se tratasse. A *ars poética* andresiana parece embeber-se do mais belo dos néctares das musas, de que nos fala Platão no *Íon*. Aí se anuncia o carácter mais sublime da obra poética, como sendo aquela a que todos os poetas devem poder chegar, por meio de uma força divina (*theia dunamis*), e não tanto pela capacidade técnica (*technê*) ou científica, mas sim pela própria capacidade de ‘poetar’. A esta força ou inspiração divina parece opor-se a possibilidade de uma poética geral (*poiêtikê holon*) que poderia ser compreendida em função de uma ciência (epistêmê) ou de uma *technê* (*Íon*, 532 b)³³. E contudo, a possibilidade de uma poética geral não pode deixar de ser verosímil.

Sophia não alude a Aristóteles e há um silêncio presente que percorre a sua arte poética. No entanto, se a *Poética* de Aristóteles se coloca do lado do entendimento racional e compreensivo do fazer poético, a que toda a arte mimética, ou a que toda a ação humana é reconduzida no seu ato de imitar, já no caso de Platão não se trata da compreensão do ato criador como tal, mas sim do carácter interpretativo que a própria palavra poética exige, quer do poeta, quer daquele que proclama os poetas, quer inclusive do espectador e ouvinte. Por outro lado, Platão reforça ainda mais a amplitude da imitação no âmbito da poesia, como já aludimos atrás. Aristóteles ao considerar teoricamente o produzir poético determina o campo teórico de um dado domínio de produção e de ação. O ofício do poeta é concebido como aquele que não se preocupa tanto por narrar o que aconteceu, mas preferencialmente, o de falar sobre o que poderia acontecer, isto é, falar sobre o que é possível acontecer, dizendo-o segundo a «verosimilhança e a necessidade». Ouçamos o que nos diz Aristóteles, na tradução de Eudoro de Sousa:

“Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras

³² João Gaspar Simões, “O tempo na poesia moderna”, in *Literatura, literatura, literatura....* Lisboa, Portugal, 1964, pp. 272-277.

³³ Veja-se, sobretudo, o meu estudo: “As ressonâncias e as incidências helénicas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Palavra, Escuta e silêncio*. Coord. Jorge Cunha; M. Celeste Natário; R. Epifânio. Porto, Universidade Católica Editora, pp. 263-281, onde, a dado momento, efectuo uma leitura da arte poética de Sophia na senda da arte poética de Platão no seu diálogo *Íon*.

de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem sim, em que diz um, as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”³⁴.

O ofício (*ergon*) do poeta não consiste, segundo Aristóteles, em escrever em verso ou em prosa, mas antes sob que modo se narra os acontecimentos e sob que modo se efetua essa narrativa. Daí que o historiador se distinga do poeta, não porque o primeiro escreve em prosa e o segundo em verso, mas porque o primeiro escreve sobre os acontecimentos que aconteceram, enquanto o segundo, sobre os acontecimentos que são possíveis acontecer. Por outras palavras, a matéria substancial da poesia diz respeito aos acontecimentos que poderiam suceder, segundo o efeito da verosimilhança, que, em linguagem aristotélica significa narrar os acontecimentos de acordo com o (*eikôn*) isto é, com a imagem ou representação, e a necessidade (*anagkaion*); esta última, significando, em suma, o imperativo da própria condição-limite da representação e do mundo, em que se insere a escrita poética. De facto, para Aristóteles a origem da poesia reside nesta naturalidade que o homem possui de imitar. A imitação (*mimêsis*), e o forte sentido que Aristóteles dá este poder de imitar, como sendo algo de congénito ao homem, leva-o a incluí-la no domínio da ação (*praxis*), e só a partir daqui é que uma imagem ou uma representação pode adquirir e atingir o sentido pleno da ação humana, contrapondo-se, a uma simples ação em que se inserem os seres irracionais, e até mesmo os seres humanos desprovidos de maturidade intelectual e racional. Donde, este fazer (*prattein* e *poiein*) inscrevem-se na suprema atividade prático. Daí que o carácter icónico da poesia expresse a sua matéria e a sua substância no ato de imitar, que vai muito para além da simples mímica, repetitiva ou cega, mas que a ultrapassa, revelando os sentimentos mais profundos do ser, em formas expressivas do sentimento e da imaginação. Por isso, o próprio Aristóteles critica alguns oradores que dizem os poemas, e exclusivamente na razão e não no coração³⁵. A poesia, na produção icónica traduz e cristaliza através da linguagem e da simbólica; ela é a natureza da lúcida transparência poética que deixa ver as coisas e o mundo. A poesia é feita de linguagem mas também de visão. Mas não é uma visão qualquer; ela consiste na, *mimêsis* que não se deixa aprisionar ou circunscrever aos factos reais e naturais, mas antes aos atos que poderiam e podem acontecer nos limites e na fronteira do carácter necessário da existência e do ser. A ciência *poiética* terá, portanto, para Aristóteles o seu princípio no *artêsão*, ou seja, no artista (*poiountos*), isto é, naquele que faz, e por isso o poeta é um

³⁴ Aristóteles, *Poética*, 1451 a- 36 – 1451 b 1-5, p. 115; ed. francesa, pp. 41-42.

³⁵ Aristóteles, *Retórica*, III, xvi, 9.

fazedor³⁶. E pese embora, a esta ciência poiética, uma técnica (*technê*), ou uma capacidade (*hexis*) para o ato de produção criativa, não deixa, porém de lhe assistir, uma visão projetiva e antecipativa a que a *phronêsis* preside³⁷. Por outro lado, o *eikon* deverá traduzir o carácter ambivalente do ato criador, que expressa o possível, mas simultaneamente, numa necessária ordem de carácter universal (*katholou*) e não o particular (*to kath ekaston*). Mas como entender este universal que não corresponde ao universal da ciência e dos seus objetos, que são necessários e universais, tal como Aristóteles os propõe, quer na sua *Ética a Nicómaco*, quer na sua *Metafísica*, contrapondo-os aos objetos poiéticos, que podem ser diferentes daquilo que eles são, ou podem ser ou vir a ser? Este universal que traduz, segundo a necessidade, o possível e o icónico da ideia poética, poderá ser reconduzido à arte poética de Sophia, que traduz uma necessária despersonalização, ou, se preferirmos, um esvaziamento do seu eu, de forma, a que, toda a expressão poética, nela, seja levada a uma experiência do universal e universalizante.

Para a poeta, certamente, que a poesia é substancialmente imagem que atravessa e transfere o real num ideal. Não há, no entanto, simetria entre a imagem e a ideia em Sophia, mas sim, uma dissimetria. Essa imagem é o *eikôn* de que falar Aristóteles ao especificar o acto criador do poeta, onde a naturalidade dá lugar, por sua vez, à metaforização que se poderá traduzir, finalmente num pensamento ou numa ideia, estando ela próxima do pensar filosófico ou do ideário vivencial e experiencial. Diz Sophia:

No poema

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa³⁸.

Todavia, para Aristóteles o que define o poeta, o verdadeiro poeta não é nem a métrica nem o verso. Por isso, afirma o filósofo, a dado momento:

³⁶ Aristóteles faz uma tripartição das ciências em teórica, prática e poiética em *Metafísica*, E, 1, 1025 b 19 – 25; idem, K, 7, 1084 a 10; *Ética a Nicómaco*, VI, 2, 1139 a 27; *Tópicos*, VI, 6, 145 a -15;

³⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 5, 1140 b 21-25.

³⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* II, p. 116.

“...se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’ e este, o de ‘fisiólogo’, mais do que poeta. Pelo mesmo motivo se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Quéremón o Cenrauro, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve precisar o nome de ‘poeta’³⁹.

Tal como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, instituem a sucessão das palavras numa harmonia. O que caracteriza o poeta não é o facto de escrever em verso ou em prosa, mas antes porque escreve em função de uma ‘ideia’. Por isso já dizia Pessoa, “A arte, que se faz com a ideia, e portanto com a palavra, tem duas formas – a poesia e a prosa”⁴⁰. A ideia é assim um ser intermédio e viajante entre um mundo e outro, apesar de ser ideia encarnada.

“Afirmando por vezes que um poema – eu diria também uma pintura ou uma estátua, mas não considero artes a escultura e a pintura, apenas trabalho aperfeiçoado de artesanato – é uma pessoa, um ser humano vivo, pertencente pela presença corpórea e autêntica existência carnal a outro mundo para o qual a nossa imaginação o projeta e que o aspecto com que se nos apresenta, ao lermos-lo neste mundo, nada mais é do que a sombra imperfeita da realidade da beleza que alhures é divina”⁴¹.

Mas, o poeta é aquele que pode ser definido como um contador de ‘fábulas’, ou seja, um contador de histórias (*muthos*). E porque a sua habilidade consiste mais em criar ‘muthos’ é precisamente isso mesmo que o aproxima mais do filósofo do que do historiador que narra preferencialmente os acontecimentos que se sucederam. Por consequência, diz Aristóteles, a “poesia é algo de mais filosófico (*poiêsis estin philosophôteron*) e mais elevado (*spoudaioteron*) do que a história, pois aquela diz respeito principalmente ao universal, quando esta trata essencialmente do particular”⁴². Também para Sophia o poeta é um contador de ‘histórias’ e por vezes a ‘história ou a fábula (*muthos*) precede o poema”⁴³. Na verdade, a poética de Sophia deixa transparecer nos seus versos os ritmos próximos de Fernando Pessoa quando este afirma: “não nos espantemos, que uma coisa é o poeta a outra o filósofo ainda que sejam a mesma”⁴⁴. Pessoa filia-se aqui também na linha de

³⁹ Aristóteles, *Poética* 1147 b- 16-23, p. 104; ed. francesa, pp. 30.

⁴⁰ Fernando Pessoa, *Páginas de estética. Teoria e crítica literária*. Lisboa, Edições Ática, s. d., p. 75.

⁴¹ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Texto estabelecido e prefaciado por G. R. Lind e J. do Pardo Coelho. Lisboa, Ática, 1966, p. 139.

⁴² Aristóteles, *Poética*, 1451 a 36 – b 5, ed. francesa, p. 42.

⁴³ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 168.

⁴⁴ Fernando Pessoa, *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Prefácio de Ricardo Reis. Posfácio de Álvaro de Campos. Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 41.

Aristóteles, o poeta é um fazedor, mas é também “um escutador”⁴⁵. Mas Sophia institui e decanta na sua arte poética a força expressiva que em Aristóteles se nomeia *dunamis*⁴⁶, como quem bebe os seus poemas no simples ato de «escutar». Será que o escutar andresiano é sinónimo da *mimêsis* platónico-aristotélica, sabendo e reconhecendo nós, que ela significa o ‘reconhecimento’ de uma verdadeira ação criadora? Será, então, que a *mimesis* substância, não uma simples e mera repetição, mas a produção ou melhor, a recriação, distinta da concepção clássica da poética, revestida agora, do género próprio de uma poética filosófica? Seguindo a linha do pensamento de Aristóteles a respeito do ato criador do poeta:

“...o poeta deve ser mais um fabulador (fazedor de mitos) do que um versificador (fazedor de versos); porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucesso reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente aconteceram, sejam, por natureza verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas”⁴⁷.

Talvez que agora possamos como que acrescentar ao cânon da poética antiga a característica do «escutar», prolongando assim o ser mais profundo do poeta, muito para além do contar (*muthos*), do fazer, (*prattein*) ou do imitar (*mimêsis*), mas também de pensar e recriar a vida e o mundo que nos rodeia. É talvez este mesmo «escutar» que faz a ligação entre a *mimêsis* aristotélica e a força divina de que fala Platão no *Íon* a respeito da inspiração divina no poeta⁴⁸. Por isso é que o poeta, ao ser um escutador, também estabelece pontes com o que foi dito e com o que vai acontecer ou poderá vir a acontecer, ou seja, com a «história», ou melhor dizendo com as «istorias» estabelecendo pontes que vai da fábula à peripécia, do carácter ao pensamento, de modo a que o poema seja o lugar, como nos diz Sophia, do “como, onde e quem, a que «os antigos chamavam de Musa”. Declara ainda Sophia: “O meu viver escuta”⁴⁹, ou ainda num outro poema intitulado Escuto: “Escuto mas não sei/se o que ouço é silêncio/Ou deus”⁵⁰

Talvez que em Sophia se possa encontrar alguns laivos de uma poética filosófica sem que esta seja estritamente concebida como estritamente e tecnicamente filosófica. Ao contrário, se há uma filosofia poética, em Sophia, talvez somente aquela que traduz um

⁴⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 166.

⁴⁶ “As coisas possíveis” são o que define a própria verosimilhança. Cf. *Poética*, 1451 b 36; 1451 b 1-5, ed. francesa, p. 43.

⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, 1551 a 27, ed. portuguesa, pp. 115-116.

⁴⁸ Platon *Oeuvres complètes, Ion*, 534 e. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris, Belles Lettres, 1949, pp. 36-37.

⁴⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poema”, in *Obra poética*, III, p. 89.

⁵⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética*, III, p. 32.

modo de estar e de ser que se deixa ‘dizer’ e ‘fazer’ através do ato poético, e que este mostre a sua «filosofia» vivencial e existencial. Há como que em latência, quer em Sophia, quer em Sena, que os comunga de uma mesma percepção de que há uma relação muito estreita e frutuosa, que por vezes se joga ora em tensão ora em sintonia, que as palavras de Novalis, traduzem pela simples expressão de “Poesia transcendental”, terreno fértil para uma partilha entre Filosofia e poesia⁵¹.

Por isso terminemos com um poema de João Cabral de Melo Neto, dedicado a Sophia:

Sofia vai de ida e de volta (e a usina)
Ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima
E usando apenas (sem turbinas, vácuos)
Algarves de sol e mar por serpentinas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
Em cristais (os dela, de luz marinha)⁵².

⁵¹ Novalis, *Schriften*, Bd. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 536.

⁵² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*. Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1975.

Anexo 1.

Versão francesa da poesia de Jorge de Sena "Biche ibérique"

01.433
1989

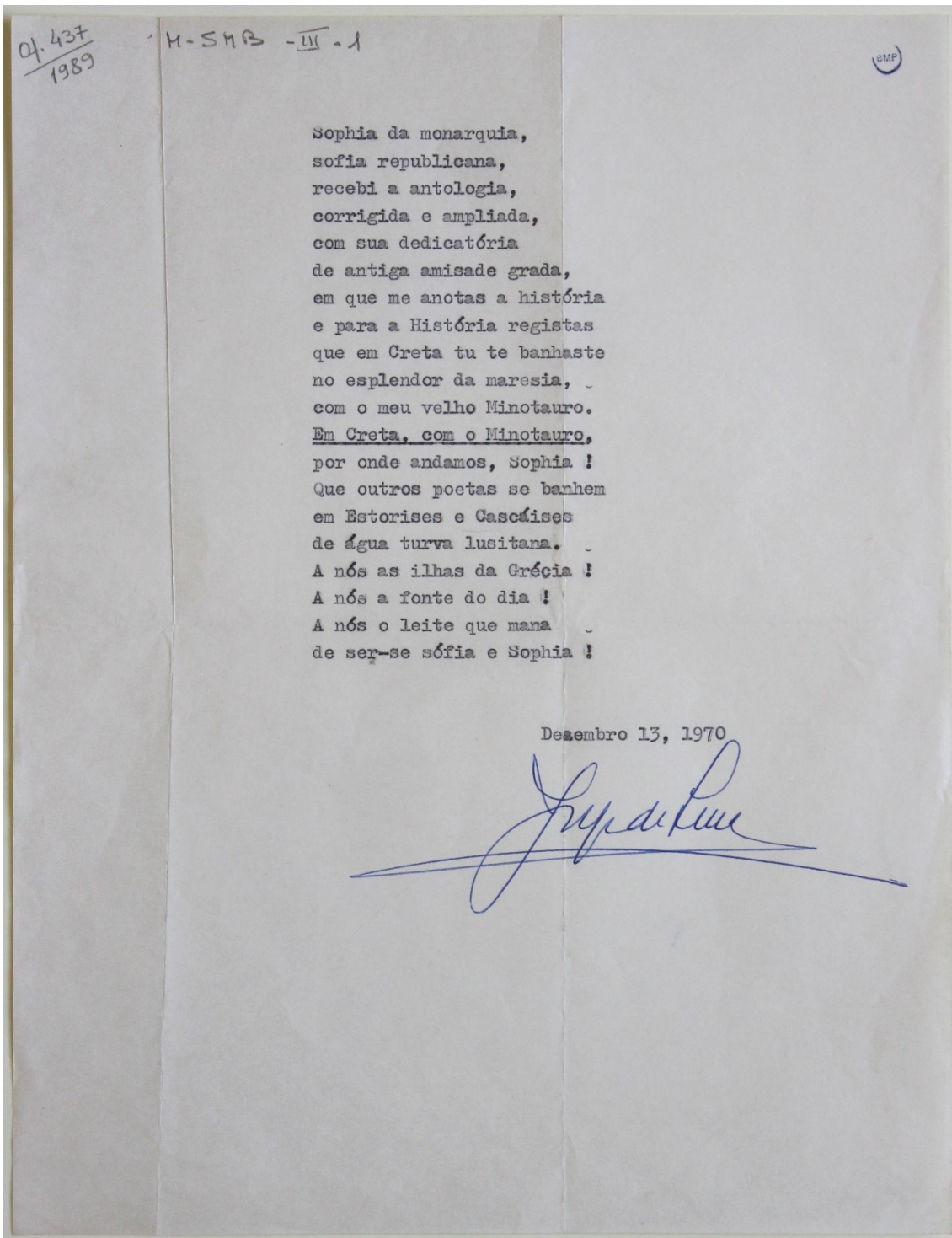
M-SIB-I.3-2

Biche Ibérique du VII ou VIII siècle AC (British Museum)

Sur trois pattes posée
Suspendue sur les trois pattes, car une des quatre
s'est perdue, voici qu'elle repose, toute en bronze
sur le piedestal discret du musée
Elle dresse les oreilles, comme à l'écoute, les pieds
sont mouvement qui hésite encore, tandis
que vide et vague le regard se ~~distrait~~ perd s'éloigne
Parmi les herbes flottantes de la forêt.
Les arbres tombent ils y a longtemps. Depuis
des ~~temps~~ ^{si} perdus et sans mémoire
les villages sont morts sur les montagnes
et pierres après pierres se ~~délaient~~ ^{décroissent} en elle.
~~Depuis longtemps ce peuple - le quel? -~~
~~Depuis très longtemps, dans le sang,~~
~~Depuis longtemps - violé par les invasions~~
~~dans le sang dans le feu, dans l'esclavage,~~
~~ou dans le seul silence dans l'amour des hommes~~
~~des hommes qui arrivèrent sur des navires aux longues rames~~
~~aux longues rames, aux hautes voiles hautes et gonflées~~
~~ce peuple - le quel? - s'est délaissé tranquille~~
~~abandonnant les monts pour les vallées, les forêts~~
~~pour les côtes où la mer habitait~~
~~dans les douces baies et sur les plages~~
~~abandonnant les fontaines limpides pour les fleuves~~
~~qui parmi la verdure s'en allaient sinueux.~~
~~Il y a depuis longtemps, mais cette biche reste~~
~~avec son mâle son fils, son frère l'île~~
~~sa patrie presque toujours. Fut-elle~~
~~affrète à quel que dieu? Ou elle même~~
~~fut-elle la déesse qui recevait l'offrande?~~
~~Où fut-elle seulement la biche, l'ibiche~~
~~l'ibiche pure de la biche ibérique?~~
Sur trois pattes suspendue elle se repose.

Anexo 2.

Poesia de Jorge de Sena dedicada a Sophia de Mello Breyner Andresen



Anexo 3.

Versão francesa de Sophia da poesia de Jorge de Sena 'Trabalhos e Dias'

M-SNB-I.3-3
jours

comme si la Table était le monde
si écrire était respirer ~~entier~~
pas tant que les corps connaissent
le Tout qui nous ramène à la vie

A mesure que j'écris je commence à m'étonner
la conviction que la moindre chose engage en son heart.
Dans la chose infime que je suis la présence peut être habitée.
Tête elle arrive avec la joie de se rendre heureux
lorsque je ~~m'attriste~~ m'attriste parce que les mots qui surgissent
sont des mots déjà dits, souvenirs venus des vieux poèmes.

Une chaîne m'attache à la Table où les hommes mangent.
~~Alors les invités qui arrivent souvent~~
Et les invités en arrivant sourient avec intention.
et moi seul je sais pourquoi j'ai commencé à écrire au com-
mencement du monde
et pourquoi j'ai dessiné une pierre pour mieux la saisir
et pourquoi je parle de la vérité, cette nourriture rare:
ce papier, cette Table, moi apprenant ce que j'écris.

01.425
1989

Jorge de Sena

M-SNB-