

Estudos em Homenagem a

*SOPHIA DE MELLO BREYNER
ANDRESEN*

Organização

Conselho Directivo de FLUP

Conselho Científico da FLUP

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Porto 2005

Ficha Técnica

Título: Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen

**Organização: Conselho Directivo da FLUP
Conselho Científico da FLUP**

Edição: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Concepção Gráfica: Maria Adão

Composição e impressão: T. Nunes, Lda - Porto/Maia

Nº de exemplares: 300

Depósito Legal: 235875/05

ISBN: 972-8932-02-2

ISSN: 1646-0820

*Os artigos publicados são inteiramente
da responsabilidade dos seus autores.*

Índice

<i>Apresentação</i>	5
<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i>	
Agustina de Bessa-Luís	7
<i>Senhores que podem morrer</i>	
Fátima Freitas Morna	9
<i>Sophia e Homero</i>	
Frederico Lourenço	31
<i>Da evidência poética: justeza e justiza na poesia de Sophia</i>	
Manuel Gusmão	37
<i>Sophia: na luz branca da escrita</i>	
Maria João Reynaud	49
<i>Sophia e o fio de sílabas</i>	
Rosa Maria Martelo	57
<i>Intervenções na mesa-redonda</i>	
Fernando Guimarães e Gastão Cruz	71

Apresentação

Os textos reunidos neste volume são o resultado de uma homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen, realizada, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 26 de Novembro de 2004. Nela tomaram parte a escritora Agustina Bessa-Luís e estudiosos da sua obra como Fátima Freitas Morna, Fernando Guimarães, Frederico Lourenço, Gastão Cruz, Manuel Gusmão, Maria João Reynaud e Rosa Maria Martelo.

A importância da sua obra deriva de um original cruzamento de tendências e práticas discursivas ou temáticas, que vão dos referentes explicitamente designados, a mítica Grécia (do inconsciente colectivo ocidental) ou fenómenos concretos como o 25 de Abril, à problemática de um mundo que se, aparentemente, é eufórico e ameno, encerra, também, a angústia e a morte, assim como a percepção de um tempo, constantemente oscilante entre a luz e as trevas, que se compaze numa memória que, com frequência, ultrapassa a de um tempo perdido da infância para se perder num passado arquetípico. A busca incessante da utopia que, de certa forma, se prefigura em cada momento, culmina nas várias definições de uma poética que, se deixa transparecer as vozes que nela ecoam, não se afirma com menor originalidade e força.

É dessa originalidade e força que os textos que se seguem são um conseguido exemplo.

Maria de Fátima Marinho
Presidente do Conselho Científico

Sophia de Mello Breyner Andresen

Aquilo que me ligou à Sophia de Mello Breyner Andresen não foi a amizade, que resulta dum contrato de ideias ou duma compatibilidade histórica; quer dizer, do facto de sermos contemporâneas, sujeitas a uma mesma disciplina moral e cultural. Não era isso. Nós tínhamos a capacidade de nos impressionarmos. Como as crianças têm.

Tomás Mann, a dado momento da sua vida, ao ver uma criança a repetir sempre a mesma brincadeira, pôs-se a reflectir sobre isso que lhe parecia extraordinário. Era assim connosco. Tomávamos a sério coisas que no fundo nos divertiam. A Sophia e eu não sabíamos o que era a solidão. O concreto era a aventura, e a poesia era a sua forma de ser concreta. Penso nela como poeta grande que é e na fuga, no sentido musical, que foi a sua vida. Há uma metáfora nas Metamorfoses de Ovídio que se adapta à Sophia. A Dafne agrada-lhe a solidão e percorre feliz o bosque sem caminhos. As promessas do mundo e a claridade das coisas mortais que deslumbram a quem as deixa aproximar, seguem as leves pegadas de Dafne. Ela, de importunada, pede ao rio que a salve, e logo em loureiro ela se transforma. Seus braços brancos erguem-se para o céu, os pés entram na terra mudados em raízes. A glória a espera nessa metamorfose e para sempre, o verde loureiro há-de coroar os poetas, sendo a sua viçosa folha símbolo de imortalidade. Assim a solidão deixou de ter sentido. Na rima desabrocha a companhia. No coração do verso tem resposta.

É assim que vemos Sophia agora; com coroa de louros nos claros cabelos, nobre e sozinha, mas não solitária.

Mas vejamos como era em pessoa, como eu a vi.

Falando-lhe eu um dia do Marquês de Pombal e da atitude pessoal que teve no processo dos Távoras, simplesmente não me quis ouvir. Não gostava de discutir as coisas que não eram da sua linhagem intelectual.

Ela dizia que há sempre um pouco de vingança na boa conduta de alguém. Debatíamos isto, ela a tomar chá e a fumar. Eu replicava que não há nada pior do que o fastio de ser sensato. Era assim que nos entendíamos.

Mas raramente conversámos. Às vezes pedia-me conselhos e dizia-me:

“Não quero bons conselhos, desses estou eu até aos olhos. Antes aqueles conselhos que se esquecem depressa como o vento que nos desarruma o cabelo”. Era assim que nos entendíamos. Mas raramente conversávamos. Dava muito

AGUSTINA BESSA-LUÍS

trabalho defendermo-nos do ciúme de quem disputava a amizade dela. A outra amizade.

Uma coisa era certa. Acabávamos sempre por estar de acordo sobre o Marquês: “Um chato”.

Era assim connosco. Era bom.

Janeiro – 14 – 2005

Agustina Bessa-Luís

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*,¹ 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”²), 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

¹ *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.

² “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.³

Sabe hoje a lugar comum, ao falar desta poesia, utilizar adjectivos como “fluyente 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”.⁴ 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:

³ *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 alocução 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).

⁴ 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.⁵

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

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

“convívio humano com as coisas naturais”. Começamos 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.⁶

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:

⁶ “Corpo”, *ibid.*, pp. 312-313.

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

Mas o certo é que, ao seleccionar a “Meditação” para a *Antologia*⁸ 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”.⁹ 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”,¹⁰ incluído no volume *Coral*. Mas talvez essa outra *figura* da mesma noção, encarnada aí numa “morta” imponderável, sem corpo nem rosto (“Agarro

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

⁸ *Antologia*, 4ª ed. aumentada, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 149.

⁹ 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).

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

perco a forma do teu rosto”¹¹), 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.¹²

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 celebérrimo “O menino da sua mãe”,¹³ 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

¹¹ *Obra Poética* I, p. 207.

¹² 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.

¹³ 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.¹⁴

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”.¹⁵ 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:

¹⁴ *Obra Poética* II, p. 65. Também em *Antologia*, 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.

¹⁵ 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.¹⁶

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”¹⁷ 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.¹⁸

¹⁶ *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).

¹⁷ 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*.

¹⁸ *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”¹⁹

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’.”²⁰ 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.

¹⁹ Fernando Guimarães, art. cit., pp. 338-339.

²⁰ 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.²¹

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”,²² 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”²³ 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

²¹ “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.*)

²² “Aquí, deposta enfim...” in *Líricas*, pp. 308-309.

²³ *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”²⁴ 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”.²⁵ 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”²⁶) 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.²⁷

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”²⁸ 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

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

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

²⁶ *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).

²⁷ 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.

²⁸ “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.²⁹

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”.³⁰ 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”.³¹ 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.”³²

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”³³ 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”,³⁴ 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 indissolivelmente unidos.”³⁵ 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.

²⁹ 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).

³⁰ Jorge de Sena, “Alguns poetas de 1958”, ed. cit., p. 202.

³¹ *Ibid.*, p. 203.

³² *Ibid.*, p. 202.

³³ *Ibid.*, p. 202.

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

³⁵ *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 [...].³⁶

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”³⁷), ela é em si mesma um documento suficientemente apoiado pela

³⁶ 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.

³⁷ 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,³⁸ 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”.³⁹

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.”

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

³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹

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.⁴²

⁴⁰ “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 aquella. // 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).

⁴¹ *Ibid.*, pp. 230-231.

⁴² *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”,⁴³ 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

⁴³ 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 octossílabo (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,⁴⁴ 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.

⁴⁴ María del Carmen Mazarío Coletto 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”,⁴⁵ 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 exemplos⁴⁶ 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

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

⁴⁶ 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 desenca-deadas 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 phantásiosa Dama-Lenda, verdadeira no primeiro caso; mentirosa nos outros dois, conforme está hoje provado [...].⁴⁷

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 Mazarío⁴⁸ 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.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ “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”⁴⁹ 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.⁵⁰

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:

⁴⁹ *Líricas*, ed. cit., p. 305.

⁵⁰ *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.”⁵¹

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:

⁵¹ 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.⁵²

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

Frederico Lourenço

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Sophia e Homero

Em Julho de 1964, Sophia de Mello Breyner Andresen recebeu o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, por aquele maravilhoso conjunto de poemas a que deu o título *Livro Sexto*. As palavras proferidas por ocasião da entrega do prémio são frequentemente citadas e muitos de nós que aqui estamos hoje conhecemos a sua música na voz da própria Sophia, no milagroso filme de João César Monteiro (que tem o defeito imperdoável de só durar vinte minutos). De qualquer forma, lerei as primeiras frases desse texto:

“A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas”¹.

Haveria vários aspectos a assinalar desde já nestas palavras que acabei de citar. Por agora vou limitar-me a indicar aquele que mais me impressionou da primeira vez, há mais de vinte anos, que li este texto; aspecto esse que ainda hoje me impressiona. É o facto de Sophia falar numa frase de “outros artistas”, relativamente aos quais sente, digamos assim, consanguinidade anímica, e logo na frase seguinte dar como exemplo Homero. Não faz a coisa por menos. Aliás, nem por mais nem por menos: porque o segundo exemplo de um artista consanguíneo é Amadeo de Souza-Cardoso. Portanto surge-nos esta “troika” inesperada: Homero e Amadeo, com Sophia no meio. Mas o que está aqui em causa é “Sophia e Homero”, o título desta comunicação.

¹ *Livro Sexto*, Edição Definitiva, Lisboa, Caminho, 2003, p. 73.

Mas ainda antes de falar em “Sophia e Homero”, vou deslocar os elementos do título para “Homero e Sophia”. Ou seja, em vez de indagar até que ponto existem elementos homéricos na poética de Sophia, vou perguntar até que ponto existirão elementos andresenianos na poética de Homero? Esta questão tem vindo a colocar-se-me com fortíssima acuidade, dado que ando há algum tempo atrelado ao texto da *Odisseia* e da *Ilíada*. Esforço esse em que muitas vezes dou por mim a pensar “isto parece Sophia”. E aqui temos já um dado curioso, porque quando leio poemas de Sophia nunca me ocorre dizer “isto parece Homero”. Como não posso estar aqui a dar muitos exemplos, darei só um. Oiçamos os versos sobre Posídon, o deus do mar, deus tutelar de Sophia, no Canto XIII da *Ilíada* (vv. 11-29):

*Posídon olhava admirado para a batalha e para o combate,
no píncaro mais elevado da frondosa Samotrácia,
donde se via perfeitamente toda a montanha do Ida
e se viam a cidade de Príamo e as naus dos Aqueus.
Aí se sentara, tendo emergido do mar; dos Aqueus sentiu
pena, subjugados pelos Troianos, e contra Zeus forte ira sentiu.
Desceu imediatamente da áspera montanha, caminhando
com passos rápidos; tremeram os altos montes e os bosques
sob os pés imortais de Posídon, à medida que caminhava.
Três foram os passos que deu: e ao quarto passo chegou
ao destino, Egas, onde fora construído seu famoso palácio
no fundo do mar, dourado e cintilante, imperecível para sempre.
Foi aí que chegou e fez atrelar ao carro seus cavalos velozes
de brônzeos cascos com fartas crinas douradas;
e de ouro se armou ele próprio à volta do corpo. Agarrando
no chicote de ouro bem forjado, subiu para o carro,
que conduziu por cima das ondas. Por baixo dançaram
golfinhos das profundezas, pois conheciam seu soberano.
De felicidade se abriu o mar.*

Esta última frase em especial, “de felicidade se abriu o mar”, poderia perfeitamente ter sido escrita por Sophia. E para calar já quem julgue que na minha tradução ando a “andresenizar” Homero, lembro que a frase em português é a tradução mais literal e pedestre possível das palavras que estão no original grego. Homero compõe, de facto, versos como este; de admirar era que Sophia não sentisse consanguinidade com uma poética destas.

A palavra-chave aqui é evidentemente “felicidade”, pois é a ela que a própria Sophia recorre das três vezes que descreve o efeito que a poesia de Homero provoca na alma. “Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas”, disse Sophia aquando da entrega do prémio. E ao falar da

Grécia no livro *O Nu na Antiguidade Clássica*, as palavras escolhidas são “país de montanhas e navios onde os golfinhos correm quase à tona da água, onde a alegria se multiplica de ilha a ilha e sobre a qual paira a grande felicidade de deuses de Homero”². Aqui, além da felicidade, temos também os golfinhos, figurantes aliás muito mais recorrentes na obra de Sophia do que na de Homero. Também no pequeno texto sobre a Grécia publicado a título póstumo no Suplemento Mil Folhas do jornal *Público* (10-7-2004), os termos são muito semelhantes: “só em Homero, só no azul espalhado e na indizível felicidade da poesia homérica eu tinha encontrado uma notícia fiel daquilo que depois vi”.

Ao falar daquilo que de andreseniano poderá haver em Homero, já entrei naquilo que de homérico há em Sophia. Portanto, “Sophia e Homero”, como reza o título desta comunicação. Mas se tomarmos à letra as afirmações da autora no texto da entrega do prémio, de acordo com os seus próprios cânones Sophia, enquanto poeta, é pouco homérica. Pois Sophia parece querer arredar dos seus poemas aquilo que é fantástico e imaginário, para dar primazia à “própria presença do real”. Ora na poesia homérica temos, pelo contrário, a primazia do fantástico e do imaginário: basta pensarmos nos cavalos que falam e choram na *Ilíada*, nos robôs precursores da ficção científica no palácio de Hefesto, dos homens na *Odisséia* transformados em porcos e novamente em homens (mas mais novos e mais belos), nas sereias... É uma poesia onde, pelos vistos, a própria presença do real está soberanamente ausente.

Mas não está. O real aflora em Homero não menos que o fantástico e imaginário na obra de Sophia. Para não entrar na destrinça melindrosa daquilo que é real e imaginário nos poemas, prefiro dar o exemplo dos livros infantis. Pensemos na sublime *Menina do Mar*. É um livro que, quanto a mim, representa um marco bem homérico no percurso da autora. E não é só o tema do Rei do Mar, com o seu palácio tão próximo daquele descrito por Homero no Canto XIII da *Ilíada*. Há uma toada, uma cadência na prosa da *Menina do Mar* que a torna consanguínea da homérica pulsação das sílabas. A última frase do livro soa aos meus ouvidos como transcrição inspirada do hexâmetro homérico: “E o Rei do Mar estava sentado no seu trono de nácar, rodeado de cavalos-marinhos, e o seu manto de púrpura flutuava nas águas”³.

Mas além da toada, há também a organização discursiva, o modo de juntar as frases umas às outras. O discurso homérico é tudo menos hipotático: não temos longas cadeias de orações subordinadas, mas antes frases relativamente curtas e simples, que o poeta junta umas às outras preferencialmente por meio da copulativa “e” ou da adversativa “mas”. Neste aspecto, a própria prosa de

² *O Nu na Antiguidade Clássica*, Lisboa, Caminho, 3ª edição, p. 53.

³ *A Menina do Mar*, Porto, Figueirinhas, s.d. p. 29.

Sophia tem uma qualidade homérica, no sentido em que ela dispensa toda a construção periódica à maneira de Platão, Cícero, Padre António Vieira ou Proust, para escrever frases simples, que se me afiguram previsíveis quando o público alvo são as crianças, mas altamente arrojadas quando o público alvo são adultos, como no caso dos contos. Escrever daquela maneira tão despida, tão aberta, tão exposta não é para qualquer escritor. Também a Homero ela foi buscar a absoluta simplicidade de efeitos no acto de narrar.

Há um conto, como todos sabemos, em que Homero é explicitamente invocado pela autora: trata-se do conto *Homero*, na colectânea *Contos Exemplares*, em que Homero surge sob a forma de um mendigo da praia da Granja chamado Búzio. Mas não vou falar desse conto. Vou falar antes de outro conto, intitulado *Era uma Vez uma Praia Atlântica*, em que Homero é implicitamente invocado e surge sob a forma de um banheiro da mesma praia da Granja chamado Manuel Bote. O paralelismo entre os dois textos é óbvio e alerta-nos para a capacidade sibilina da parte de Sophia de ver Homero onde menos se esperaria vê-lo. A descrição do banheiro é sobejamente reveladora:

“A sua barba branca começara já a embranquecer, a valentia e a força da sua braçada pertenciam já ao mundo das histórias que se contam como lendas... Mesmo envelhecido era um homem belo, alto, de ombros largos e costas direitas. Tinha os olhos de um cinzento nebuloso como o mar de Inverno mas, às vezes, um sorriso os azulava e então pareciam muito claros na pele queimada. A sua estatura, o seu porte de mastro, as suas veias grossas como cabos e os anéis da barba e do cabelo, a aura marítima que o rodeava, davam-lhe um certo ar de monumento manuelino mas, simultaneamente, tinha a beleza tosca de um barco de pescadores, construído com as mãos, pintado com as mãos e deslavado por muito mar e muitos sóis”⁴.

Tal como no caso do Búzio, Sophia transpõe para a descrição da figura humana elementos que caracterizam o texto homérico. O Búzio e o Manuel Bote não são apenas pelo seu aspecto físico reencarnações nortenhas do poeta épico grego, mas são eles próprios no seu corpo uma espécie de retrato da poesia homérica. São figuras tutelares da infância da autora, colossos na mitologia andreseniana, prenúncios prospectivos da leitura de Homero e materializações retrospectivas da respectiva leitura. Ou seja, quando Sophia adulta escreveu os contos em questão, o Búzio e o Manuel Bote já não eram só pessoas reais da sua autobiografia; pelas leituras que entretanto se tinham intrometido, estavam já colados à figura do autor da *Ilíada* e da *Odisseia*.

⁴ *Era uma Vez uma Praia Atlântica*, Lisboa, Expo 98, pp. 9-10.

Figura essa que surge, quanto a mim, num outro texto em prosa: neste caso, no incomparável “Caminho da Manhã”, no *Livro Sexto*. Se Sophia viu Homero na praia da Granja, muito mais facilmente o veria no Algarve. No entanto, há aqui um facto curioso: segundo a antiga tradição biográfica, que remonta ao *Hino Homérico a Apolo Délio* e à figura de Demódoco na *Odisseia*, Homero era cego. Razão pela qual no “Caminho da Manhã” Sophia o vê a ele, mas não ele a ela. Cito:

“E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. E a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado e um caranguejo irá correndo sobre uma mesa de pedra. À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar.”

Sobre o poema intitulado “Homero” no último livro de poemas, *O Búzio de Cós*, não tenho muito a acrescentar ao que já escrevi no *Jornal de Letras* (n.º 882, Julho/Agosto de 2004). Tenho, sim, a acrescentar novos dados em relação a um tema que aflorei nesse artigo: as traduções homéricas de Sophia. É que entretanto adquiri um exemplar do livro *A Vida Quotidiana no Tempo de Homero*, de Émile Mireaux, que Sophia traduziu nos anos 50 e que se encontra publicado nos Livros do Brasil.

É um livro estranhíssimo, que na versão original francesa não tem valor de espécie alguma, do ponto de vista estrito da Filologia Clássica. Eu seria incapaz de recomendar a leitura aos meus alunos, pelo simples facto de que, se repetissem num exame o que vem naquele livro, eu teria de os chumbar. Mas como tantas vezes acontece, há traduções que superam milagrosamente o original. E este é um desses casos, graças ao facto de a tradutora ter sido Sophia de Mello Breyner Andresen. *A Vida Quotidiana no Tempo de Homero* vale por ela; mas não pela tradução que ela faz da prosa horrível de Émile Mireaux, mas pela tradução dos versos geniais de Homero. É que, neste livrinho, encontramos um espólio fascinante de traduções andresenianas de passos da *Ilíada* e da *Odisseia*.

Para mim, como tradutor de Homero, esta descoberta muito recente foi quase arrepiante, dado que pude confirmar pequeninas coisas, que só eu sei, sobre como dar a uma tradução fiel e literal, como é a minha, a ilusão de ser poesia. Além da inspiração que fui beber a Eugénio de Andrade e a Ruy Belo, ou a Camões e Pessoa, não tenho a menor dúvida de que o génio tutelar da minha tradução é Sophia. No fundo, o que eu tentei fazer foi traduzir Homero como se eu próprio me chamasse Sophia Andresen, embora, como eu já frisei, sem andresenizar o texto de forma propositada ou artificial. Muito simplesmente, pelas razões já aqui apresentadas, senti que o mais perto que se pode chegar da naturalidade da dicção homérica é a obra de Sophia, tanto em verso como em prosa. E foi uma felicidade capaz de abrir o mar que eu senti quando encontrei os seguintes versos do “Escudo de Aquiles”, na tradução de Sophia, que parecem

ter sido traduzidos como se ela tivesse ao lado uma folha de papel com todas as regras que, cinquenta anos depois, eu imporá a mim mesmo na tradução da *Odisseia* e da *Ilíada*. Para finalizar, cito Homero, traduzido por Sophia:

*Junta-se o povo na ágora, onde um debate
se ergueu entre dois homens em conflito pelo resgate
dum homem que foi morto. Um oferece pagar tudo
e declara-o à assembleia; o outro nada quer aceitar.
Ambos recorrem ao juiz para pôr termo à questão.
O povo manifesta-se ora por um ora por outro em dois partidos.
Os arautos contêm a multidão. Os anciães
sentados em pedras polidas presidem no círculo sagrado.
Têm nas mãos os bastões dos arautos sonoros,
erguem-se com eles e, chegada a sua vez, falam.
No meio, sobre a terra, vêem-se dois talentos de ouro,
Pertencerão àquele cuja sentença for mais recta.⁵*

⁵ *Ilíada*, XVIII, 497-508; in Émile Mireaux, *A Vida Quotidiana no Tempo de Homero*, tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa, Livros do Brasil, pp. 177-178.

Manuel Gusmão

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia

Mudei o meu título. A releitura que fui fazendo da obra poética de Sophia e, talvez mais precisamente, a contingência dos tempos em que algo dela vos cito ou falo, mudaram-me o título. Invoco estes tempos, sem saber exactamente se são os mesmos tempos para todos nós. Apenas conto com a volátil co-presença entre esta leitura em voz alta, a vossa escuta acolhedora e falante e a terceira coisa – aquilo que nos faz falar e ouvir, ler e escrever, esse terceiro que é incluído sempre que dois falam e que é, hoje, a poesia que conhecemos ou, pelo menos, chamamos pelo nome de Sofia.

Usá-lo-ei contra estes tempos que vivo. É um gesto instrumental? É-o, em parte, mas para alguém que altamente preza os seus instrumentos. Mas não é uma instrumentalização; é sim e sobretudo a procura de um diálogo, que é um dos modos como sabemos uns dos outros. São tempos em que a glosa comunicacional sobre o descrédito da acção política se tornou ela própria um dos consensos pantanosos de que se faz aquilo mesmo que designa. Vivemos num espaço periférico ou semi-periférico, embora objecto de globalização e num quadro civilizacional em que se esquece o passado próximo e os direitos de uma cidadania justa. Vai ainda havendo quem se louve da sua matriz na Grécia antiga, onde a política ocupava filósofos e em que Platão dava como já antigo o diferendo entre filósofos e poetas. Numa passagem pouco referida de um texto muito citado, o judeu alemão Walter Benjamin escrevia em 1936 sobre aquilo a que chamou “a esteticização da política”: “No tempo de Homero, a humanidade oferecia-se em espectáculo aos deuses do Olimpo; hoje, tornou-se no seu próprio espectáculo. Tornou-se tão estrangeira a si mesma que consegue viver a sua própria destruição como um prazer estético de primeira grandeza”. Essa esteticização, sobretudo na sua versão de espectáculo de massas, continua hoje a ganhar novos domínios ou mercados, tomando como mercadoria a própria vida privada e oferecendo

agora em exibição o desamparo e o sofrimento e a degradação pessoais. Num momento em que teríamos já regressado de qualquer ilusão de eficácia simbólica e ético-política da *poiesis* ou do gesto artístico, talvez seja intempestivo mas nessa medida compreensível que eu regresse a um motivo que já outros justamente destacaram na poesia de Sophia Andresen.

O meu modo de regressar, a haver um, traz de qualquer forma a memória de aulas e ecos da leitura de alguns desses outros autores. Como a sessão é também de homenagem ou de celebração, que isso me seja levado enquanto gesto de partilha ou acção de pôr em comum. Deve entretanto registar-se que, para aquilo que me proponho, quem me abre o caminho é Joaquim Manuel Magalhães quando se refere à inserção da poesia de Sophia Andresen “dentro de uma intenção lírica insistentemente referencial”, ou quando se pergunta e se responde “quais as razões que podem tornar permanente o canto que não teme o efêmero” (Magalhães, 1999, 41 e 41-77).

Procurarei, então, mostrar como a dicção da coisa política não é acidental nesta poesia, antes se articula com alguns dos seus principais procedimentos ideo-verbais e das configurações temáticas da sua obra e virá a habitar o coração da sua poética.

É certo que essa politicidade se torna particularmente insistente em tempos de paixão ou urgência históricas, como acontece com outros poetas de várias e desencontradas linhagens. Isso significa apenas, aqui e para já, que esta poesia responde às suas circunstâncias, mas convém notar que essa resposta não releva de um qualquer automatismo, não obedece nem lisongeia uma qualquer doxa, ou seja não é demagógica: ela sabe que tem de encontrar a sua própria linguagem, o seu registo certo e o rigor da imaginação, ou seja a forma que lhe seja justa.

Venho então a um texto que começa pela construção de uma imagem sobre a qual se apoia a expansão declarativa e figural de uma “arte poética”. Este texto conheceu várias formas ou contextos de edição. Começou por ser as “palavras ditas em 11 de Julho de 1964 [...] por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*” (1962). Foi depois inserido com o título “Arte Poética”, numa Antologia editada pela 1ª vez em 1968. Como expressamente o observou Magalhães, na edição em três volumes da sua *Obra Poética* surge como texto liminar e sem título. O seu lugar central na sequência da obra desaparece, mas fica o rasto dessa ausência no facto de faltar a “Arte Poética III”, numa série de poemas em que esse título se repete provido de algarismos romanos de I a V. No final de *Geografia* (1967), encontramos “Arte Poética I” e “Arte Poética II”; e depois o último poema de *Dual* chama-se “Arte Poética IV” e o último de *O Nome das coisas*, “Arte poética V”. Hoje, esse texto aparece como “posfácio” a *Livro Sexto* e em *O Búzio de Cós* aparecerá uma nova “Arte poética”, agora não numerada. A sua localização, assim errática, como que faz variar o seu estatuto,

de ‘palavras de circunstância’ a poema que se assume como uma ‘poética’; do interior de um livro para a margem inicial ou o limiar de uma edição que reúne a ‘Obra’; de novo para o interior de um livro, mas agora como “posfácio”; nada nos garante que seja essa a sua última “colocação”.

Recordo as primeiras frases desse texto que navega entre os livros e no qual a poesia a si mesma se pensa, respondendo a tempos que eram de um outro modo sombrios e, de tal forma o fazendo, que ainda hoje responde se chamarmos:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do

qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.

(I, 7)

Esta imagem é daquelas a propósito das quais eu falarei, algo informalmente, de “evidência poética”. Ora, a evidência é aquilo que, no limite da sua intensidade ou vibração, interdita ou torna inútil a descrição. No poema “Arte poética I”, de *Geografia* escreve-se: *A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita* (III, 93). Seguindo a lei do poema, o propósito que vos anunciei é, neste sentido e pelo menos em parte, uma empresa impossível, mas que tem de ser tentada, para que os possíveis se abram.

Vejamus então o que só pode ser visto lendo ou escutando; ou seja, imaginando o que a imagem escrita de si mesma mostra, no seu fazer-se e naquilo que dá a ver, descobrindo aquilo que se inventa a partir da invenção de um outro.

A imagem constrói um quadro do mundo, a figuração de uma *cena* que é dita como a coisa mais antiga da memória de alguém. Fingimento ou testemunho, pouco importa jogar aqui esse jogo. Se tudo pode indicar na sua dicção a intencionalidade do testemunho, será que a coisa mais antiga da minha memória não é tanto quanto possível coisa minha, feita em alguma medida por mim e, nesse sentido, ficta. Se a poesia é uma arte dos possíveis verbais ela é necessariamente uma arte da invenção. E a “coisa mais antiga”, – singular rasto de um sujeito que a diz e se marca na forma de pronome reflexo, nas posições sintáticas de sujeito e de complemento – é pois uma imagem, uma coisa da memória que sujeita a si o sujeito que a fez. Este quadro do mundo torna visível um equilíbrio múltiplo que contém a vibração de uma desmesura, e esse conter é a *forma justa*, evidente e certa, de guardar a desmesura sem que ela se torne destruidora do próprio haver mundo e quadros dele.

Um quarto em frente do mar, uma câmara construída para a intimidade, uma câmara íntima, ou de qualquer forma, um lugar que dizemos “interior” em frente ao seu outro, ou aberto ao seu outro, o lugar de um “exterior” que nos

resgata do solipsismo, o lugar da festa exterior prometida, sinédoque do cosmos, espelho proteico, o mar finito e infinito. Há vários quartos em frente do mar ou imagens deles nesta poesia (cf. “Caderno II”, III, 215); mas um quarto pode ser o lugar onde a *nossa imaginação divaga* e uma fissura se abre – *A nossa vida é como um vestido que não cresceu connosco* (III, 54); pode ser *atravessado por um rio* (e ser sombrio) (III, 55); ou pode ele próprio fluir e o poema ser então o desejo de reter o seu fluxo – *Reter para sempre o teu quadrado branco/ denso de silêncio puro/ e vida atenta//* (III, 54).

Aqui, no poema que estamos a seguir, esse quarto trazido pela memória pode ser o lugar da atenção, dessa forma da imaginação que é em Sophia a vida atenta; o próprio texto nos dará a entender a poesia como uma forma em que imaginação e atenção deixariam de ser percebidas como mutuamente exclusivas. No seu último livro, *O Búzio de Cós e outros poemas*, encontramos um quarto penumbroso onde se reúnem os verbos que dizem a sua arte da atenção, inesperadamente tornada uma arte da caça: *Olha fita escuta / Atenta para a caçada no quarto penumbroso*. Mas obedecemos antes ao movimento da ascese em Sofia. Aqui, este quarto poderá virtualmente conter todos os outros ao ser o quarto mais antigo da memória, mas na dicção desta frase ele é tão só o indício de uma arquitectura humana que abriga e dá para fora, um quarto aberto sobre o mar, que é, por seu turno, coisa a céu aberto, ou seja sem tecto. E nesse quarto havia, há – poisada estava – em cima duma mesa, coisa fabricada por trabalho humano, artesanal ou de indústria, uma maçã. Eu poderia começar a dizer que a mesa é tendencialmente a mesa da escrita ou do convívio, o fruto de um trabalho (ou da cadeia descontínua e interdependente de processos de trabalho) que a constrói ou extrai da madeira preparada de árvores abatidas. Mas não devo dizer demais ou pesar demasiado sobre esta mesa; devo sim compreender que ela não é, por exemplo, as mesas de Carlos de Oliveira nem as de Francis Ponge. Devo simplesmente registar essa diferença, para não apagar a singularidade que distingue: esta mesa está mais próxima–daquela outra–que, num outro poema, está associada a uma cena da escrita, e *brilha docemente o seu polido* (III, 87); e é aqui apenas, o que não é pouco, o suporte construído para que o fruto apareça e, assim, ela é uma das condições de possibilidade da evidência dessa outra imagem que será um dos polos da relação em via de construir-se, – a imagem da maçã, coisa que, mais do que fabricada, cresce; é um outro tipo de fruto: o da árvore e do cuidar humano que zela por esse crescimento.

Enorme e vermelha. Não faz sentido perguntar porquê vermelha, faz parte da evidência sensível que a poesia suscita. Mas já talvez possamos procurar o porquê ou o efeito-porquê do *enorme* da maçã. Há pelo menos duas escalas ou métricas que podemos invocar para o entender.

Uma é a da infância de quem a via e que assim é transportada pela memória. Quero dizer: a memória traz consigo a imagem da maçã e a infância que a via. Sabemos ou julgamos saber o que vale a infância nestas coisas. Julgo que a palavra convoca aqui dois dos seus papéis figurais: um é o da idade em que tudo pode ainda ser novo e motivo de espanto. O outro valor figura a infância como a idade em que ainda não fala aquele que vai falar ou aprender a falar.

Só que a memória é feita nesta poesia de tal modo que a infância não é o paraíso perdido como, por exemplo, em Baudelaire, mas o modo de imaginar ou a condição de possibilidade do perpétuo retorno do espanto, ou da capacidade de se espantar, que Rimbaud praticou enquanto pôde. Esse espanto é de alguma maneira aquele onde Platão, mas também Aristóteles, colocavam o começo do filosofar e Saint-John Perse séculos depois, animando o longo diferendo a que há pouco aludi, reivindicava como coisa da poesia. Esta ideia de uma memória que guardou a experiência do espanto e permite por isso reinventá-la é aliás consistente com a ideia de uma aprendizagem do dizer de cor, e com essa outra ideia de uma escuta treinada pelo encontro primeiro com a poesia oral.

A experiência do espanto é o modo de uma experiência fulgurante do mundo. Na poesia de Sophia, retoma-se um velho sonho fabular o de assistir ao nascimento, ou seja, o de participar no perpétuo nascimento do mundo. Neste caso, a poética de Sophia aproxima-se do jogo que Claudel pratica com a palavra *connaissance*, guardando o sentido de conhecimento, mas lendo-a também como *co-naissance*, ou seja como co-nascimento ou nascimento com. Entenda-se aqui que o nascimento do poema é também o (re)nascimento do mundo. Uma das figuras desse múltiplo (e perpétuo) nascimento que a nós mesmos nos inclui pode ser a da fonte no poema com esse título:

Com voz nascente a fonte nos convida
A renascermos incessantemente
Na luz do antigo sol nu e recente
E no sussuro da noite primitiva
(III, 133)

Ela declara-o inúmeras vezes e de forma variante, segundo o *clinamen*, no constante retorno das imagens matinais: *E sobre a areia, sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo* (III,11). Ela di-lo no poema “As grutas” de *Livro Sexto* —*De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado* (II,107). E é isso que lhe permite inventar fórmulas como a *juventude do tempo* (III, 129) ou, num diferentíssimo cenário, *a antiquíssima juventude do dia* (III, 147). Ou, ainda, no poema “Caminho da manhã”, todo ele regido pela hipotipose, onde começamos a julgar perceber que a sua incessante perseguição

da imanência, a sua vontade e projecto de *ver o visível até ao fim* (II, 105-6) são a única forma que se consente a si mesma de supor, *in phantasma*, a presença “do grande Deus invisível”.

A outra escala para o enorme da maçã é propriamente a da medida, uma métrica – a da desmesura e da sua correcção; e melhor seria dizer a da *justa medida* ou mesmo a do *ajuste* que equilibra, sem a eliminar, a desproporção entre maçã e mar, as duas personagens deste quadro do mundo silencioso que o poema porá em “diálogo” na frase seguinte. A primeira personagem recebe dois adjectivos, a segunda não precisa de nenhum, porque tendencialmente os esgotaria a todos. O ajuste não apaga a sensação de desproporção, antes parte dela e ajusta-a de modo a viabilizar a troca dos brilhos, o do mar com o da cor vermelha da maçã. Essa troca implica verbalmente a luz, palavra aqui ausente e tão só aludida. Graças a essa luz que acende os brilhos e faz ou deixa ver as imagens, o poema extrai da sua primeira imagem-quadro do mundo, imagem-cenário, uma outra imagem, uma imagem-acontecimento.

Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.

(I, 7)

Da troca ou do diálogo dos brilhos, algo nasce sob a forma da irrupção, do jacto, da surreição ou do nascer do sol: um afecto ou uma paixão que afecta uma alma susceptível de registar uma impressão, uma marca. Mas a frase coloca o sentimento como uma imagem ou como o acontecimento de uma imagem que se objectiva. “Essa emoção chamada poesia”, de que falava Pierre Reverdy é afinal um *objecto ideal*, que é uma das maneiras de dizer o que um poema também é.

Irrecusável diz um acordo ou um acorde que vibra – e é esse o caracter de evidência da imagem enquanto aparecer e doação de forma pelo mundo. *Nua* e *inteira* são dois adjectivos que repetidamente se acendem nesta poesia. *Nua* pode dizer uma espécie de recusa da retórica enquanto ornamento e persuasão, uma recusa próxima da diferença, estabelecida na “Arte poética I”, entre “beleza estética” e “beleza poética”. *Nu* diz ela que é o seu método. *Inteira* diz o uno e o maciço do todo, diz a integridade moral, a fidelidade à promessa de “ver o visível até ao fim”.

O texto iniciado por estas frases-imagem vai tornar-se na declaração de uma poética em que se reúnem, sob o signo da evidência, as palavras *justeza* e *justiça*. Sobrepostas as constelações vocabulares que rodeiam estes dois pólos, encontramos uma palavra que varia em género e em número, e cujo sentido oscila entre os dois tópicos e em torno de cada um deles: *justo, justa*.

Este texto e a obra de Sophia di-lo-ão ou mostrá-lo-ão de várias maneiras. Escutaremos apenas algumas:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.

(I, 7)

A “justeza” é uma propriedade que o poema para si procura para poder dizer o equilíbrio, a proporção certa e essa contenção da desmesura das coisas do mundo; desmesura essa que é ao mesmo tempo desejada e contida na relação ou na medida justas.

A justeza é também a propriedade que convém à busca da justiça, a essa busca que por definição continua

Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. (I, 8)

É aliás esta con-fusão que é difícil de perceber, sem cair na crença numa transparência sem grão do realismo mais ingénuo, nem confundir a resistência, a opacidade e a plurissignificação da linguagem com o cepticismo devastador da logomaquia contemporânea, para a qual a faculdade da linguagem nos condenaria precisamente à separação uns dos outros, de nós e do mundo, ou à dicotomização das faculdades.

Podemos ler essa con-fusão no seguinte verso do poema “Electra” do livro *Geografia* – “Porque o grito de Electra é a insónia das coisas” III, 64); ou neste dístico:

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto
(III, 89)

Ou ainda nestes versos do mesmo poema que assim desastradamente estilhaço:

O meu viver escuta
A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

De tudo quanto vejo me acrescento
(id. ibid.)

Ou, só um último exemplo, o do poema “Arte poética” do seu último livro:

A dicção não implica estar alegre ou triste
Mas dar minha voz à veemência das coisas
E fazer do mundo exterior substância da minha mente
Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta
Atenta para a caçada no quarto penumbroso

Manifestamente nenhuma epistemologia prisioneira do dualismo das categorias de sujeito e objecto poderá dar conta das constantes metamorfoses através das quais esta poesia inscreve o humano naquilo que designa como o “real”, ou diz uma espécie de contínuo entre a forma evidente dos corpos ou das coisas do mundo e a forma justa que é a do nosso corpo terrestre (cf. III, 139).

A constante reverberação, a doação de voz à veemência das coisas que por sua vez são uma escrita, falam-nos de uma proximidade que é recolhida na decisão tomada em favor da imanência, na busca do *equilíbrio das coisas*, e no desejo de que o poema responda ao *inteiro estar terrestre* do poeta (III, 206).

Chegados aqui, podemos talvez dizer que essa propriedade da “justeza” não é redutível a uma relação de adequação, representacional ou mimética, a uma coisa pré-existente; assim como também devemos dizer que nos faltam (ou pura e simplesmente terão deixado de existir) critérios pré-definidos para obter ou reconhecer essa justeza no seu poder de evidência. Atiramos no escuro e por vezes sem que o consigamos explicar sabemos que acertámos.

Chamo então *evidência poética* a uma maneira de praticar as imagens em poesia. Ou dito de outro modo, ela é a maneira como indissociavelmente a linguagem dá a ver sendo ela própria já imagem. Uma teoria dela poderia jogar-se a partir de uma famosa figuração de Herberto Helder, em *Photomaton & Vóx*:

A propósito da poesia pode ainda dizer-se: A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta. (1995, 143)

Adaptando este aforismo de poética às minhas necessidades de hoje e tomando a lâmpada como uma imagem, ou como a imagem de uma imagem, o que obtenho é que a evidência poética nos acomete, captura e consegue o nosso convencimento, ou obtém a nossa convicção, quando, por exemplo, uma imagem se mostra e, ao mesmo tempo, dá a ver, ilumina e amplia o visível, porque ela própria é desde logo visível e condição de visibilidade.

Entretanto, esta poesia não se deixa reduzir ao elogio da solaridade, não conhece apenas as imagens solares, a luz que cai a direito ou quebra a sua lança nas águas do mar. Francis Ponge escreveu acerca desse céu das margens do Mediterrâneo – que era o seu céu romano e provençal e será para Sofia o céu da sua Grécia – um céu que, segundo ele, liberto da fantasmagoria das nuvens dos céus do Norte, podia então na sua transparência deixar pressentir a “noite sideral”, “a noite da consideração”. No seu diferentíssimo mundo, Sofia conhece e nomeia o terror, a aliança quebrada, a injustiça e o sofrimento impostos, mas não cede. *Atenta a todas as formas que a luz do sol conhece / e também à treva interior porque somos habitados / E dentro da qual navega indiciável o brilho* (III, 155).

A poética de Sofia passa por uma ontologia da imagem poética e por uma ética que é inerente ao acto de tomar ou de usar a palavra; e é essa a sua forma de fundar a possibilidade de articular poeticamente o político. O político surge então concentrado em torno do clamor por justiça. E a justiça enquanto exigência pode, por seu turno, entender-se como algo que articula o antropológico, o ético e o histórico, algo que está para além do direito, que não prescinde dele mas não se lhe reduz. Escutemo-la uma vez mais:

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. [...] Como Antígona a poesia do nosso tempo diz «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» (I, 8)

Não está pois em causa a autonomia do estético, mas apenas o absoluto da sua “separação” do vivido.

A articulação poética do político assume na poesia de Sofia diferentes formas, desdobra-se num largo leque de modalizações (que apenas esboçarei) e que partem de um modo de tomar a palavra que rompe ou deverá romper com o oportunismo e a demagogia.

Ela pode surgir sob a forma da reactivação de uma memória da poesia e do poeta que é a memória de uma ofensa que se repete e chega até nós – assim acontece em “Camões e a tença” (III, 162) ou, de outra forma, na reactivação de um mito como o de Antígona, por exemplo, no poema “Catarina Eufémia” (III, 154). Em qualquer dos casos, a homenagem é dobrada por uma acusação que prescinde de ser expressamente dita ou escolhe a sua mais breve e justa fórmula.

Por seu turno, o poema “25 de Abril”, da IIª sequência de *O nome das coisas* toma a forma solene da celebração ritual, do júbilo com o dia, a madrugada ou o instante que, interrompendo o tempo da opressão, instala uma outra duração que é então a promessa do eterno.

Mas a esta celebração, assumida por uma primeira pessoa do singular se dilata até às dimensões de um nós inclusivo que aludê a uma comunidade, pode

sucedem um movimento em que a referência à circunstância mais imediatamente política é uma condição indispensável do fazer-se sentido do poema e passa pela divisão dos campos. Então, a poesia deixa-se envolver ou faz suas as palavras mais comuns do combate político e, contudo, o que aí vemos acontecer é que é a vibrante “entoação” ético-política que arriscadamente assegura a dimensão do poético, ao evitar a demagogia e o maniqueísmo. Estou a referir-me, por exemplo, ao jogo com as palavras “direita” e “esquerda” que, tendo sido alguns anos depois consideradas palavras gastas e obsoletas, são entretanto aqui, *justamente*, os tópicos em torno dos quais se organiza a estrutura anafórica do poema “Nestes últimos tempos” (III, 239). Poema aliás que, desde o próprio título, declara o seu compromisso com a sua “actualidade”.

Só que essa “actualidade” coexiste no mesmo livro, *O nome das coisas*, com um movimento pelo qual o político se configura numa vertiginosa, mas serena sabedoria que produz uma poderosa ampliação do tempo – um arco que reúne o *outrora* e o *agora*, para declarar a inesperada crítica de uma civilização. Acontece no poema “O Rei de Ítaca”, onde uma vez mais, na história da poesia, pelo menos desde Hölderlin, uma Grécia antiga é de alguma forma inventada para dizer o modo utópico da própria poesia:

A civilização em que estamos é tão errada que
Nela o pensamento se separou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
E gabava-se também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco do arado
(III, 209)

E, mais uma vez nesta poesia, esse modo utópico diz-se como a esperança de que a poesia possa triunfar sobre uma determinada separação. Aqui, a separação do pensamento e da mão diz além do mais a separação entre pensamento e mundo e não deixa de ser surpreendente que Sophia invoque, como um erro do projectar-se ou da destinação, uma separação que poderíamos aproximar do dualismo e do dissídio, que atravessam o século XX, acerca de qual é a mais poderosa ou significativa objectivação do humano: o pensamento enquanto linguagem, designadamente a partir da chamada “viragem linguística”, ou a tecnicidade manual e as suas diferentes extensões.

Em qualquer destas modalidades de dicção poética do político ou do clamor por justiça, há uma regra de justeza, uma regra que tem a ver com a forma de tomar e doar a palavra e que se destina a evitar a demagogia, a distinguir o poeta do demagogo. Cito-vos a última estrofe do poema “Com fúria e raiva:

DA EVIDÊNCIA POÉTICA: JUSTEZA E JUSTIÇA NA POESIA DE SOPHIA

Com fúria e raiva acuso o demegogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra
(III, 199)

Terminarei, por hoje, com o poema “A forma justa” de *O nome das coisas*. Para ele convergem ou são a partir dele redistribuídos os acordes de justeza e de justiça; que nele se reencontram com o princípio de poética que acima aproximei da imaginação de um múltiplo e perpétuo renascimento.

Antes de o ler, recordo que o poema “Projecto II” diz o desejo e a necessidade de “Reencontrar o acordo livre e justo/ E recomeçar cada coisa a partir do princípio” (III, 226), enquanto que o poema “Os erros”, ligando-se indelevelmente à sua circunstância imediata, pergunta e sonha (como em outros poemas)

Recomeçar a partir da página em branco
Como escrita de poema obstinado
(III, 213)

O poema “A forma justa” dá a ler a circulação, a passagem entre o *justo* da justeza e o *justo* da justiça, bem como o acorde que reúne os sentidos.

Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos – se miguém atraísse – propria
A cada um a liberdade e o reino
– Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
(III,238)

“A forma justa / De uma cidade humana”, embora a construir, corresponde à justeza de cada forma ou corpo terrestre. E essa justeza que é qualidade do mundo já ali e é o canto da esperança (simultaneamente promessa, palavra dada e compromisso com a forma não corrompida das coisas do mundo) encontra o seu símile na integração das palavras no verso. O leitor de Sophia entenderá aquilo em que aqui o poema insiste; esse leitor sabe que esta poesia busca restituir um reino ou uma aliança, que por “traição” ou doença se perderam ou continuam a perder-se. Este poema declara a possibilidade condicional dessa construção e funda-a numa fidelidade “à perfeição do universo”.

O dístico final enuncia o ofício e toma-o como um incessante recomeço. A página em branco, “coisa” ou “cena da escrita”, diz-nos então que nem tudo foi já escrito ou dito, que nem tudo está para sempre perdido. Sempre que o poema vai recomeçar a gravar a página em branco tudo por momentos parece voltar a ser possível. Sobretudo para quem como Antígona, recordemo-lo, “não aprendeu a ceder aos desastres”.

Referências bibliográficas

Sophia Andresen, *Obra Poética, I*, Editorial Caminho, 1990.

_____ *Obra poética II e Obra poética III*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

_____ *O Búzio de Cós e outros poemas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, (1979), 1995.

Joaquim Manuel Guimarães, “Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Rima pobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

Maria João Reynaud

Professora Associada da Faculdade de Letras do Porto

Sophia: na luz branca da escrita

«Chaque âme est et devient ce qu'elle regarde.»

Plotino

Começo por falar de nós, ou de alguns de nós, que fomos alunos da Faculdade de Letras de Lisboa em finais dos anos sessenta, e tivemos o privilégio de escutar a voz de Sophia, pausada, firme, um pouco grave, mas de timbre singularmente nítido, depois de mais um dia de greve que terminaria com a brutal intervenção da polícia. Quando, por fim, nos sentávamos em círculo na grande sala da Casa da Graça a escutar os seus versos, eles eram a expressão perfeita do pensamento que começávamos a balbuciar, a redenção inesperada do nosso desalento. Com ela aprendemos uma espécie de serenidade ativa e a coragem de recomeçar a luta depois do logro e do fracasso. De facto, o que dela recebemos não cabe na medida deste nosso presente diminuto e «penumbroso», o presente a que Octavio Paz chamou, profeticamente, *Tiempo nublado*, e onde se derrama «una obscuridad errante y enemiga de la luz»¹.

A poesia de Sophia Andresen é algo que não posso dissociar da aprendizagem da vida e de experiências muito recuadas de leitura. Nas primeiras linhas de um ensaio intitulado «Sophia, a lírica e a lógica» (*A Mecânica dos Fluidos*, 1984), Eduardo Prado Coelho escreveu, que «como sucede com muitos dos nossos melhores escritores contemporâneos, a poesia de Sophia parece paralisar a crítica»². Esse efeito de bloqueio ficaria a dever-se, e cito, «à limpidez desta linguagem que dificilmente autoriza a sua duplicação sob a forma de comentário [...] não se compadecendo com as laboriosas máquinas analíticas da crítica contemporânea»³. A verdade é que, volvidos vinte anos sobre estas afirmações e

¹ Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 131.

² Eduardo Prado Coelho, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, INCM, 1984, p. 109.

³ Id. *ibid.*

com o considerável recuo que o tempo nos concede, podemos constatar que Sophia goza de uma enorme fortuna crítica, sendo um dos autores contemporâneos mais lidos, mais comentados e estudados em todos os níveis de ensino. Entrou, além disso, neste século com uma inigualável pujança, conquistando, ao lado de Pessoa e com Eugénio de Andrade, uma projecção universal.

Uma grande parte da sua obra é escrita sobre um fundo histórico de tensões dilacerantes que nela se repercutem, obrigando-a a transitar de um mundo perfeito, indiviso, fechado na sua imanência – e que tem uma afinidade espiritual com o de Pascoaes – para um mundo de sofrimento, injustiça e opressão, que a sua consciência moral em absoluto repudia. As sombras pascoesianas pairam agora sobre um quotidiano hostil, de ameaça e humilhação colectiva, que se contrapõe à pureza do mar da sua infância e às praias da adolescência, «onde a direito o vento corre»⁴, levando-a a vituperar um Deus que fere a sua consciência religiosa, ao permanecer silencioso num tempo desumano e dividido:

Senhor, se da tua pura injustiça
Nascem os monstros que em minha roda eu vejo
É porque alguém te venceu ou desviou
Em não sei que penumbra os teus caminhos

Foram talvez os anjos revoltados.
Muito tempo antes de eu ter vindo
Já se tinha a tua obra dividido

E em vão eu busco a tua face antiga
És sempre um deus que nunca tem um rosto

Por muito que eu te chame e te persiga.
(«Senhor se da Tua Pura Justiça»)⁵.

O ser da consciência (*Bewusst-sein*) é constituído por uma mobilidade ou uma historicidade que corresponde à distância que se abre entre a consciência e ela-própria. Ou, por outras palavras, ao caminho que vai do mundo percebido ao mundo reflectido e que, nas palavras de Valéry, é «ce qui fait l'œuvre».⁶ Em Sophia, a distância que se abre entre o deslumbramento do mundo e o seu

⁴ Sophia de Mello Bryner Andresen, *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, 1975. Prefácio de Eduardo Lourenço. Cf. «Paisagem», p. 23.

⁵ Mar Novo, 1958, in *Antologia*, ed. cit., p. 144.

⁶ Paul Valéry, *Tel Quel II*, Paris, Gallimard, p. 52.

obscurecimento, leva-a a afirmar, em «Arte Poética III», que: «Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínscio à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa»⁷. Afirmação que vem comprovar o cariz dramático que marca quase imperceptivelmente os primeiros livros publicados. Contra um mundo degradado, onde o horizonte de esperança se encurta, a poeta cria um mundo de beleza alternativo, capaz de se lhe contrapor sabiamente, sem contudo declinar uma responsabilização ética que se será claramente assumida a partir de Livro Sexto, publicado em 1962.

Se a obra de Sophia é quase sempre vista como herdeira da serenidade e da claridade da arte grega, não há nela qualquer frieza apolínea, apesar da procura constante do equilíbrio e da perfeição. A inteireza da sua poesia resulta do raro poder de intuir, ao nível mais profundo, a solidariedade que existe entre a matéria do mundo e o verbo poético, o qual devém o instrumento da fusão do singular e do universal, da unidade e da totalidade. A constante tentativa de superar o dualismo platónico que opõe o ser e a aparência, a interioridade subjectiva e a exterioridade objectiva, torna-se patente num poema de No Tempo Dividido, que tem por título “Santa Clara de Assis”, o qual é a expressão sublime de um mundo unificado e percorrido por uma vibração mística:

*Eis aquela que parou em frente
Das altas noites puras e suspensas.*

*Eis aquela que soube na paisagem
Adivinhar a unidade prometida:
Coração atento ao rosto das imagens,
Face erguida,
Vontade transparente
Inteira onde os outros se dividem.⁸*

Na história da cultura ocidental, o universo helénico, tomado por Sophia como paradigma da Beleza universal e indestrutível, representa um momento raro de harmonia entre a theoria (no sentido etimológico de “contemplação”) e a práxis. Ou, dito de outro modo: apresenta-se como o lugar íntegro onde as coisas irrompem como “acontecimento da verdade” e «epifania da presença», em resultado da complementaridade que se cria entre o “sentimento e a razão; a matéria e a forma. A sua escrita não mais é do que a busca dessa difícil harmonia, que assegura a perenidade da obra.

⁷ Id., Arte Poética III, in *Antologia*, ed., cit., p. 234.

⁸ Id., No Tempo Dividido, Lisboa, Guimarães Editores, 1954.

Escreve Eduardo Lourenço, no prefácio à Antologia editada na Moraes em 1975, que «Há poucos itinerários poéticos em língua portuguesa tão impregnados de positividade original, tão, de raiz, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca negatividade, como o de Sophia Mello Breyner. E simultaneamente, por esse mesmo autónomo florir, tão fiel à inspiração adolescente que, à parte o natural êxtase ou terrífica anunciação com que recebe a revelação do original esplendor do mundo ou a sua súbita ocultação, jamais deixará de trilhar um caminho de serenidade e irradiante presença, confundindo, com felicidade sem exemplo, na trama da sua visão, o olhar equânime de Apolo Musageta, deus do “primeiro dia inteiro e puro” e o olhar de fogo do Anjo, mensageiro da transcendência que a não divide mas a liberta»⁹.

A “positividade” de que fala Eduardo Lourenço pode ser facilmente associada à naturalidade e frontalidade com que esta poesia interpela o seu tempo. Mas não podemos esquecer que Sophia Andresen define a poesia, no limiar de «Arte Poética II.», como «a arte do ser». Ou, como escreve Heidegger em «Hölderlin e a Essência da Poesia», a arte da «instauração do ser com a palavra». Através da claridade da palavra, é «aberto e instalado um mundo» que, em termos heideggerianos, «faz advir a verdade»: uma verdade que se abre a «um horizonte puro», o qual é o fundo invisível sobre que se recorta a percepção das coisas. Ora o Ser é definido por Heidegger, como «ce par quoi toutes ces choses, qui elles-mêmes sont présentes, arrivent à la présence»¹⁰.

Tal conceptualização, que admite a transcendência do Ser e, simultaneamente, a co-pertença do visível e do invisível, poderia aplicar-se à poesia de Sophia Andresen. Assim se explica que a linguagem tenha o dom de iluminar as coisas no acto do seu aparecimento e de as fixar na luz branca da escrita. Esta apresenta-se como uma forma essencial de visão que se projecta numa tela invisível que tem a mesma textura do Ser. Relendo esta poesia e meditando sobre o que poderão ser os seus fundamentos ontológicos, verifico que há nela uma elevada ocorrência de versos onde surge o adjectivo “branco”, que actualiza a ideia de “pureza” e “incorruptibilidade”, a par de valores espirituais profundos que estruturam uma cosmovisão própria, onde o branco é símbolo do Uno ou do Absoluto divino. A unidade essencial da visão e da luz faz-nos pensar em Plotino e obriga-nos a citar um passo do «Livro V» das *Enéadas*:

«Ce n’est pas toujours la lumière extérieure et étrangère que l’œil voit, mais, en de courts instants, il voit, avant la lumière extérieure, une lumière qui lui est

⁹ Eduardo Lourenço, «Para Um Retrato de Sophia», cf. *Antologia*, pp. II, III.

¹⁰ Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Gallimard, 1953, p. 180

propre et qui est plus lumineuse. [...] s'il abaisse les paupières, quand il ne désire rien voir des autres choses, il projette pourtant une lumière, ou bien lorsque le possesseur de l'oeil le presse, il voit la lumière qui est en lui. Alors il voit sans voir et c'est alors surtout qu'il voit, car il voit la lumière.»¹¹

Para Sofia, tal como para Plotino, a ideia de beleza é um ideal que repousa na perfeição da forma, a qual é indissociável da Verdade do Ser. Atente-se no seguinte passo da «Arte Poética I»: «Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo duma beleza estética mas sim duma beleza poética»¹². A função da arte consistiria não tanto em imitar a realidade do mundo, mas em aproximá-lo do seu modelo eterno.

O «splendor do mundo», ou das coisas visíveis, a que a «Arte Poética I» faz referência, é, no pensamento de Plotino, o atributo do belo mais acentuado e consiste no brilho visível da essência espiritual da coisa bela. A luz que irradia da escrita de Sophia Andresen está próxima dessa claridade original e é consubstancial à vocação receptiva da sua sensibilidade relativamente ao que, no infinitamente Aberto, lhe faz face. O encontro com as coisas elementares, «a pedra, a árvore, o rio», com que procura estabelecer «uma relação justa», leva-a também a procurar, «pelo espírito de verdade que [a] anima», «uma relação justa com o homem». Na «Arte Poética III», texto lido na cerimónia de atribuição do Grande Prémio de Poesia ao Livro VI, Sophia, sem negar que a poesia é uma via de acesso ao mistério do Homem, numa breve mas significativa referência a Teilhard de Chardin, afirma de modo inequívoco a inseparabilidade da dimensão ética e da dimensão estética da poesia, sublinhando, de passagem, a importância que o teatro grego atribuiu ao tema da justiça e o contributo dos dramaturgos gregos (Ésquilo, Sófocles) para o equilíbrio social e ético da pólis¹³.

Neste texto, tudo se articula de modo a realçar a ideia central: «A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo de uma profunda tomada de consciência»¹⁴. A ideia já anteriormente expressa, na «Arte Poética II.», de que «o poeta é um artesão» é aqui relançada. A grandeza da arte mede-se fundamentalmente pelo trabalho. E cito: «Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a

¹¹ Citado por Pierre Hadot em Plotin ou la simplicité du regard, Paris, Folio, 1997, p. 104.

¹² Arte Poética I, in *Antologia*, ed., cit., p. 229.

¹³ Cf. id., «Arte Poética III», in *Antologia*, ed., cit., p. 233.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 234.

formação de uma consciência comum»¹⁵. Consciência poética, sentido ético e liberdade são em Sophia realidades inseparáveis que alimentam a força que lhe permitiu derrubar «As grades» de que fala no Livro VI.¹⁶

Essa força indomável, reencontramo-la, surpreendentemente, na «Arte Poética» de O Búzio de Cós (1977): «A dicção não implica estar alegre ou triste / Mas dar minha voz à veemência das coisas / E fazer do mundo exterior substância da minha mente / Como quem devora o coração do leão // Olha fita escuta / Atenta para a caçada no quarto penumbroso»¹⁷.

A abertura do sujeito poético à realidade prenante do mundo tem porém como contraponto disfórico a consciência exacerbada da vulnerabilidade do ser humano e da sua degradação. A morte é omnipresente nesta obra, não deixando de ser surpreendente que tenha sido este o tema menos abordado nos inúmeros estudos que lhe têm sido consagrados, como se ela não tivesse um peso específico em cada um dos livros publicados, e não comparecesse como uma tragédia inelutável. Bastaria pensar na «Meditação do Duque de Gandia sobre a Morte de Isabel de Portugal», um dos grandes poemas da 2.^a metade do séc. XX português.¹⁸

Lembro-me de, já estudante universitária, ter sido profundamente tocada pela leitura do poema «Quando», publicado em *Dia do Mar* (1947). A morte comparece aí como a privação brutal da beleza do mundo. Mas, no seu fecho, o intenso desejo do real acaba por se sobrepor à terrível realidade da morte prefigurada: «Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta / Continuará o jardim, o céu, o mar, / E como hoje igualmente hão-de bailar / As quatro estações à minha porta. [...] // Será o mesmo brilho, a mesma festa, / Será o mesmo jardim à minha porta, / E os cabelos doirados da floresta, / Como se eu não estivesse morta»¹⁹. Um outro poema, de ressonância rimbaldiana e publicado em *Mar Novo*, que tem por título «O Soldado morto», confronta-nos com a violência da destruição de uma vida jovem: *Os infinitos céus fitam seu rosto / Absoluto e cego / E a brisa agora beija a sua boca / Que nunca mais há-de beijar ninguém. [...]*²⁰.

O tema da morte reaparece com uma força que nos surpreende num dos últimos poemas escritos por Sophia, um inédito datado de Setembro de 2001 e publicado na revista *Relâmpago*: «Quem me roubou o tempo que era um / Quem

¹⁵ Id., *ibid.*

¹⁶ Livro Sexto, *Obra Poética, III, «As Grades», Lisboa, Caminho, 2003, pp. 55-70.*

¹⁷ O Buzio de Cós e outros poemas, *Lisboa, Caminho, 1997, p. 8.*

¹⁸ *Mar Novo (1958), in Antologia, ed. cit., p. 149.*

¹⁹ *Dia do Mar, in Antologia, ed. cit., p. 66.*

²⁰ *Mar Novo, in loc. cit., p. 151.*

*me roubou o tempo que era meu / O tempo todo inteiro que sorria / Onde o meu
Eu foi mais limpo e verdadeiro / E onde por si o poema se escrevia»²¹.*

Mas não desejaria terminar esta breve evocação com a imagem do triunfo da morte sobre a vida. A poesia de Sophia, mais do que reiterada afirmação de vida, é a procura de uma visão unificante do ser – uma «celebração de eternidade» que se ergue, contra a morte, como um hino de luz:

*Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos
E em Delfos centro do mundo
Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta*

*Ressurgiremos ali onde as palavras
São o nome das coisas
E onde são claros e vivos os contornos
Na aguda luz de Creta*

*Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
São o reino do homem
Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
Na luz limpa de Creta*

*Pois convé torna claro o coração do homem
E erguer a negra exactidão da cruz
Na luz branca de Creta²²*

²¹ Relâmpago, *Revista de Poesia*, «Sophia de Mello Breyner Andresen», nº 9,10/2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, p. 13.

²² «Ressurgiremos», Livro VI (1962), in *Antologia*, ed. cit., p.179.

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto

Sophia e o fio de sílabas

Sílabas.

Com sílabas se fazem versos.

António Ramos Rosa

1.

Ao ser confrontado com a pergunta “o que é a poesia?”, Jacques Derrida fala de um discurso conduzido pelo desejo de “inseparação absoluta” e pela aspiração a “um evento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra”. E descreve a emergência da poesia, ou o seu reconhecimento, nos termos seguintes:

o coração bate-te, nascimento do ritmo, para lá das oposições, do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado. (...) Num único algarismo, o poema (...) sela juntamente o sentido e a letra, como um ritmo espaçando o tempo.¹

Situada para lá do arquivo abandonado, a capacidade inerente à poesia de selar juntamente o sentido e a letra surge, assim, associada à experiência do ritmo, e deste modo Derrida investe este conceito de uma movência na qual ecoam as conclusões de Benveniste quando analisa as origens etimológicas do termo *ritmo* e demonstra que o seu significado radica na ideia de fluir ou ganhar forma, e não, como longamente se pensou, na designação do movimento repetido das ondas marítimas.

Com efeito, Benveniste, depois de ter estudado os vários contextos em que este termo fora usado na tradição do pensamento grego, afirma que ele

¹ Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia ?*, trad. de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus, 1992, pp. 8-9.

designa a forma no instante em que ela é assumida pelo que é movimento, móvel, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica: [o termo] adequa-se ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra modelada de maneira arbitrária, a um peplo que cada um adapta ao seu gosto, à disposição particular do carácter ou do humor.²

Literalmente, o étimo grego significaria, então, “maneira particular de fluir, sendo o termo mais adequado à descrição das «disposições» ou «configurações» sem fixidez ou necessidade natural e resultando de uma ordem sempre sujeita à mudança”.³ Mesmo se, como refere ainda Benveniste, Platão iria associar a este movimento ideias como as de “disposição” e “proporção”, abrindo assim a possibilidade de se estabelecer uma relação entre o ritmo e o metro,⁴ é importante reter este sentido matricial e não esquecer que a permanência da fluidez no próprio acto de ganhar uma forma é um dado essencial à compreensão do ritmo em poesia. Julgo ser disso mesmo que fala Derrida quando considera que a aproximação ao poema exige “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas”.⁵ Trata-se de situar a movência do ritmo contra a fixidez do arquivo, ou, pondo a questão nos termos que irei utilizar nesta breve leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, trata-se de minimizar o que a palavra poética comporta de lexicalizado e de enfatizar o que lhe permite fluir e deste modo participar de uma forma em formação – a única que lhe confere a capacidade de – “sela[r] juntamente o sentido e a letra”. Sophia destaca essa dimensão da escrita poética, tão criadora e fundadora quanto livre, quando nela valoriza a *sílaba*, acentuando assim o facto de a poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela exploração da capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos.

2.

E porque não é bem de palavras que me proponho falar, mas do modo como Sophia com elas tece um fio de sílabas, vou alargar ainda um pouco mais este preâmbulo, onde procuro estabelecer alguns instrumentos analíticos que usarei para descrever o seu universo poético, recordando também um ensaio de Paul Valéry, no qual este reproduz e comenta, com evidente anuência, a resposta

² Émile Benveniste, “La notion de «rythme» dans son expression linguistique” (1951), *Problèmes de Linguistique Générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 333. Não havendo indicação em contrário, as traduções são da minha responsabilidade.

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, p. 334.

⁵ Jacques Derrida, *op. cit.* p. 9.

dada por Mallarmé a Degas, quando o pintor lhe confidenciou as dificuldades que experimentava ao enveredar pela expressão poética. De acordo com Valéry, Degas, que também se sentia atraído pela poesia e gostava de escrever versos, teria dado conta ao amigo das limitações com que se debatia nesse outro domínio de criação, classificando a poesia de “ofício infernal”. E acrescentara: “Eu não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias”. Ao que Mallarmé teria respondido: “Os versos, meu caro Degas, de modo algum se fazem com ideias. Fazem-se com *palavras*”.⁶

Pelo contexto em que é recordado este pequeno diálogo que o relato de Valéry iria immortalizar, é fácil verificar que ele serve como argumento para legitimar a concepção valeriana de linguagem poética e muito particularmente para reforçar a convicção, cara ao poeticista, de que esta constrói uma relação de indissolubilidade entre som e sentido.⁷ No entanto, Valéry também reconhece que essa relação não é perceptível num plano estritamente lexical⁸ e, entendendo que “a função do poeta é a de nos dar a sensação da íntima união entre a palavra e o espírito”⁹, irá relacionar este facto, alguns parágrafos adiante, com o modo como, no verso, as palavras agem sobre o leitor à maneira de “um acorde musical”.¹⁰

Tudo isto é bastante conhecido, tanto mais que as teses de Valéry viriam a ter fortes repercussões no desenvolvimento das poéticas e dos estudos de poética no século XX. Mas há, neste ensaio, um aspecto que importa muito para o que pretendo dizer. É que o poeticista parece não poder explicar o que entende por esta aproximação entre o funcionamento de verso e o de um “acorde musical” sem transitar da *palavra*, valorizada por Mallarmé na frase que antes citara, para a *sílaba*. Se bem que Valéry comece por transcrever dois versos de Baudelaire – “Mère des Souvenirs, Maîtresse des maîtresses...” e “Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...”¹¹ – para dizer que “estas palavras” agem sobre o leitor sem lhe transmitirem muito em termos puramente informativos, a sua exposição evolui de tal maneira que o conceito de *palavra* é subitamente abandonado, sem qualquer justificação, e substituído pelo de *sílaba* – ainda na mesma frase –, concluindo o poeticista que “[a] impressão [provocada pelos versos de Baudelaire] depende em grande parte da ressonância, do ritmo, do

⁶ Paul Valéry, “Poésie et pensée abstraite” (1939), *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p.1324 (itálico conforme o original).

⁷ *Idem*, p. 1333.

⁸ Cf. *idem*, pp. 1328 e 1333.

⁹ *Idem*, p. 1333.

¹⁰ *Idem*, p. 1334.

¹¹ *Idem*, p. 1333.

número “*destas sílabas*”, e acrescentando que “resulta também da simples aproximação das significações”.¹²

Como devemos entender este deslize semântico que Valéry não só não explica como parece não querer sequer notar, já que a expressão “estas sílabas” surge como equivalente absoluto de um antecedente que era “estas palavras”? Creio que a relação de equivalência assim criada constitui uma explicitação interpretativa da afirmação de Mallarmé anteriormente citada, porquanto o que o poeta contrapunha às “ideias” de Degas era, na verdade, o que Valéry viria a chamar a indissolubilidade entre som e sentido. E é também a profunda consciência deste facto que leva Valéry a deslizar subtilmente para uma valorização das relações entre as sílabas, pois só elas criam entre si nexos – “ligações [raccords] – relações [rapports]”, como diria Mallarmé¹³ – que são aproximáveis de um acorde musical. Acorde que, neste caso, é essencialmente um acordo, uma consonância que pode atravessar as palavras e descoincidir delas (embora sem deixar de implicá-las nesse movimento) para se situar no plano único da organização integral do discurso, isto é, para se distribuir por todos os níveis de significância em que este se organiza – e daí também a referência de Valéry à “simples aproximação das significações”.

Ora, para um leitor de Sophia, esta necessidade de transitar da palavra para a sílaba afigura-se especialmente interessante, porquanto, a partir de várias reflexões de índole metapoética inscritas na sua obra, quase apetece dizer que Sophia sempre entendeu que a sua poesia não se faria nem com ideias nem com palavras, mas sim com sílabas, e que o seu conceito de justeza da linguagem poética radica precisamente nesta perspectiva. É o que tentarei demonstrar.

3.

Começo por recordar o final do poema “Epidauro”, incluído em *Geografia* (1967), e o momento em que, neste texto, o sujeito se desdobra e a si mesmo se interpela:

Só poderás ser liberta aqui na manhã d'Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade.¹⁴

¹² Cf. *idem*, p. 1334: “*Estas palavras* agem sobre nós (sobre alguns de nós, pelo menos) sem nos transmitirem grande informação. Elas dizem-nos talvez que não têm nada a dizer-nos; que exercem, pelos mesmos meios que geralmente nos transmitem alguma coisa, uma função inteiramente diferente. Elas agem sobre nós à maneira de um acorde musical. A impressão produzida depende em grande parte da ressonância, do ritmo, do número *destas sílabas*, mas resulta também da simples aproximação das significações”. (Itálico meu).

¹³ Stéphane Mallarmé, in Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977, p. 43 A.

¹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia III*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 65.

Talvez não seja imediato o sentido em que este poema fala do encontro com uma “teoria ordenada das sílabas”, e sobretudo talvez não seja imediato o significado a atribuir à palavra *teoria* no excerto citado. Repare-se no entanto que, tal como acontece em todo o texto, mas muito particularmente na parte final que acabo de recordar, o topónimo Epidauro, de resto logo destacado e isolado no título, orienta o leitor para um lugar preciso do Peleponeso, e leva-o também a ter presente o grande teatro aí edificado pelos gregos dos finais do século IV a.C., sendo nesse contexto que melhor podemos entender a frase “A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida” e depois o regresso dessa mesma voz, já ouvida sob a forma de “teoria ordenada das sílabas”. Ao considerar estes elementos, é mesmo possível que o leitor construa uma imagem visual bastante concordante com a situação descrita em “Arte Poética V”:

Um dia em Epidauro – aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas – coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim.¹⁵

Embora não seja indispensável recorrer a este fragmento de carácter testemunhal para ler o poema “Epidauro”, ele parece confirmar que a palavra “*teoria*” é empregada por Sophia num sentido que se afasta daquele que está consignado pelo uso comum, para convocar um conjunto de acepções mais próximas dos sentidos associados ao étimo grego que lhe deu origem, designadamente a ideia de desfile solene ou de peregrinação. E é interessante que Sophia notoriamente separe como dois tempos distintos o momento em que diz em voz alta os versos presumivelmente seus e o acto de os ouvir (aqui metaforicamente coincidente com o de os ver vir) quando regressam como uma “teoria ordenada das sílabas”. Esta separação acentua a importância atribuída ao verso enquanto sequência organizada de sons – e mesmo sublinha uma certa prevalência do som, não sobre o sentido assim produzido, mas sobre os sentidos já lexicalizados e inscritos no arquivo das palavras –, numa perspectiva aproximável do conceito de “palavra total” usado por Mallarmé:

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, alheia à língua e como que encantatória, contraria este isolamento da palavra; negando, num lance soberano, o acaso remanescente nos termos apesar do artifício da sua renovação alternada entre o sentido e a sonoridade, e provoca-vos essa surpresa de jamais ter ouvido um certo fragmento comum de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objecto nomeado mergulha numa nova atmosfera.¹⁶

¹⁵ *Idem*, p. 349.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, “Variations sur un sujet”, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.

Como para Mallarmé, também para Sophia o verso surge como uma sequência de fonemas organizados, não tanto por formarem as sílabas que constituem as palavras quanto por ligarem, fluindo de palavra a palavra, as sílabas entre si, e assim traduzirem um ritmo, aspecto que é acentuado pela imagem do desfile ordenado usada no poema “Epidauro”: primeiro a voz subindo sozinha as escadas, escandindo os degraus, depois, em desfile solene, a “teoria ordenada das sílabas” escandindo outra vez os degraus, agora em sentido inverso, ou mais precisamente no sentido da liberdade do verso. É esse ritmo (simultaneamente a acção de fluir e a forma que lhe permite fluir) que suporta o verso e o sacraliza, fazendo das sílabas as “portadoras de serenidade”. Como se executassem um ritual humanizado, elas regressam ordenadamente, num gesto de oferenda em que são também a própria dádiva de um sentido novo e livre que coincide com a ordem assim criada.

Por outro lado, ainda no texto de carácter testemunhal que há pouco citei, Sophia liga esta mesma situação com três versos que darão origem a outro poema, “Epidauro 62”, incluído em *Ilhas* (1989):

Oiço a voz subir os últimos degraus
Oiço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.¹⁷

A proximidade entre os dois poemas é inegável, e ambos evidenciam um outro aspecto em que Sophia se aproxima de Mallarmé e de Valéry: a afirmação da impessoalidade da palavra poética, entendida como puro acontecer do mundo —“a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”, como lemos em “Arte poética V”.¹⁸ Mas gostaria de voltar ainda ao poema “Epidauro” para atentar agora na parte inicial, onde Sophia contrapõe a voz, o grito ao caos representado pelo Minotauro. Se confrontarmos este poema com outro de temática afim – precisamente intitulado –“O Minotauro” e incluído em *Dual* (1972) –, veremos que, numa acepção bastante tradicional, o Minotauro representa o caos e as forças abismais, pois seu é o “palácio dual de combate e confronto”, do mesmo modo que os últimos versos lhe contrapõem a poesia, numa formulação aproximável da ideia de “teoria ordenada das sílabas”:

¹⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, p. 283. Em “Arte Poética V” (texto inicialmente destinado a ser lido na Sorbonne, em 1988), o primeiro verso é “A voz sobe os últimos degraus”. Cf. *idem*, p. 350. Note-se que, no poema incluído em *Ilhas*, Sophia vai enfatizar o acto de ouvir.

¹⁸ *Idem*, p. 349.

SOPHIA E O FIO DE SÍLABAS

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
Porque pertencem à raça daqueles que percorrem o labirinto
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra¹⁹

Juntando os dois poemas, obtemos, então, a imagem de uma Ariadne-poeta, com o seu fio de sílabas, fio que representa a possibilidade de contrapor a ordem ao caos e assim juntar as duas pontas do “tempo dividido”. Facilmente reconhecemos, numa outra formulação, a mesma ideia de organicidade sugerida pelo movimento da “teoria ordenada das sílabas”, articulada com a ideia de liberdade. É uma relação que pode ser mais claramente acompanhada através do poema “Liberdade”, incluído em *O Nome das Coisas* (1977):

O poema é
A liberdade

Um poema não se programa
Porém a disciplina
– Sílabas por sílabas –
O acompanha

Sílabas por sílabas
O poema emerge
– Como se os deuses o dessem
O fazemos²⁰

O modo como Sophia acentua que o facto de o poema ser feito sílaba por sílaba e de acordo com uma rigorosa disciplina o aproxima de uma dádiva dos deuses, fazendo dele o lugar da liberdade, sugere uma valorização muito particular do ritmo, enquanto maneira de ganhar forma, “inseparação” do sentido e da letra capaz de situar-se para além do arquivo. Assim, este conceito de ritmo detém uma amplitude aproximável daquela que lhe é conferida por Henri Meschonnic quando o define como “organização das marcas pelas quais os significantes (...) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical e que cham[a] a significância: isto é, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso”. E Meschonnic acrescenta ainda: “[o]rganizando conjuntamente a significância e a significação do discurso, o ritmo é a própria organização do sentido no discurso”.²¹

¹⁹ *Idem*, p. 149.

²⁰ *Idem*, p. 205.

²¹ Henri Meschonnic, *Critique du Rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 217.

A poesia de Sophia sabe que as coisas do mundo não podem ecoar linearmente nas palavras – porque a palavra isolada não conseguiria libertar-se da arbitrariedade que, ao mesmo tempo que a associa a um referente, não anula a existência entre eles de uma separação por onde o caos sempre ameaça emergir. Em contrapartida, as sílabas ordenadas são já a voz do mundo, pois este precisa da poesia para falar e, por isso, produz discurso não palavras, mas versos: “O meu viver escuta / A frase que de coisa em coisa silabada / Grava no espaço e no tempo a sua escrita”.²² Como é dito no poema “Bach Segóvia Guitarra”, “Palavras silabadas / Vêm uma a uma”, e só a silabação traduz “A música do ser”.²³ Digamos, então, que as sílabas são a matéria que permite encontrar “(...) a ordem intacta do mundo / A palavra não ouvida”,²⁴ e que esta é sempre relacional e rítmica.

Em absoluta concordância com esta perspectiva, o poeta é “um escutador”, e “fazer versos é estar atento”, “[d]eixar que o poema se diga por si”,²⁵ ou seja, ouvir as frases por inteiro, evitar que o ritmo se quebre, deixar que uma sílaba conduza a outra para que as palavras justas possam surgir (juntas): as relações entre os sons tecem o fio discursivo que assegura a verdade do sentido porque o submetem a uma certa geometria, a uma ordem construtiva. Assim, apesar de procurada e humanamente “feita”, a ordem do poema é também, e sem contradição, “escutada” como se fosse recebida dos deuses, dado resultar inteiramente livre.

4.

A poesia de Sophia afirma insistentemente que o poema “Inventa a ordem sem lacuna onde nada / Pode ser deslocado ou traduzido”.²⁶ Mas, de acordo com os pressupostos anteriormente enunciados, esta condição deverá estar inscrita no corpo do texto, e é preciso que o leitor se torne sensível a essa ordem. Julgo, de resto, que tudo quanto disse até aqui partiu do meu reconhecimento dessa experiência de leitura e constitui uma tentativa de entender as razões que levam a que os poemas de Sophia se imponham como evidenciação da mesma justeza e da mesma verdade procuradas e afirmadas nesta poesia.

Ora eu creio que o modo como esta poesia põe em evidência o ritmo do poema e as suas articulações produz no leitor a sensação de haver um leve desfasamento entre o som e as palavras a que este se reporta, como se o som estivesse ligeiramente adiantado – porque se ouve tão nitidamente que isso o faz

²² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia, Obra Poética III*, p. 89.

²³ *Idem*, p. 33.

²⁴ *Idem*, p. 67.

²⁵ *Idem*, “Arte Poética IV”, *Dual, Obra Poética III*, pp. 166-7.

²⁶ *Idem*, *O Búzio de Cós*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 9.

avançar sobre o léxico numa espécie de fluência silábica que se desloca atravessando as palavras e acentuando a condição do verso como “palavra total”, susceptível de impor um ritmo estruturante ao qual se associa um sentido novo e livre. É este efeito que é apreendido como garantia da justeza do que é dito, já que acentua um processo de religação discursiva que é homólogo do que Eduardo Prado Coelho chamou a “euforia ontológica” da escrita de Sophia.²⁷ Assim nasceria um efeito de equilíbrio proliferante: como um retângulo de ouro, esta poesia pode repetir-se infinitamente por dentro e além de si mesma, criando a evidência daquilo que pretende ser – o que Sophia chama “um reino” ou “uma túnica sem costura”.²⁸

Vejamus um breve exemplo. Em *Musa*, o poema “Para Ernesto Veiga de Oliveira no dia da sua morte” termina com os versos:

Assim pudesse o tempo regressar
recomeçarmos sempre como o mar²⁹

Nestes dois decassílabos, é tão marcada a recorrência de certos sons consonânticos ([s] [p] e [k] [m]), a rima interna e externa enfatizando a vogal aberta [a] e mesmo a palavra “ar” – cujo som é aqui, por três vezes, parcialmente integrado na formação de sílabas em combinação com diferentes consoantes, ganhando assim uma autonomia semântica que acentua a impossibilidade do desejo de regresso que atravessa os dois decassílabos; é tão marcado ainda o esquema métrico e a acentuação da 6ª e da 10ª sílabas reiterada pelas rimas quer externas quer internas (tempo/sempre; regressar /recomeçarmos/mar) que é impossível não experimentarmos essa espécie de adiantamento da percepção do som. Quero com isto dizer que, no plano da recepção, tudo se passa simetricamente ao que Sophia descreve quando fala da sua maneira de produzir um poema, em “Arte poética IV”, como “um ditado que escut[a] e not[a]”. Já muitas vezes foi sublinhada a importância da oralidade na poesia de Sophia, e ela própria dá algumas pistas nesse sentido ao afirmar que, em criança, “[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir”.³⁰ Para o leitor, tudo se passa simetricamente, porque também ele é convocado a tornar-se “um escutador”, e a primeira coisa que é solicitado a fazer é ouvir o

²⁷ Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*, Lisboa, IN-CM, 1988, p. 116.

²⁸ Respectivamente, em “Arte Poética I” e “Arte Poética II”, *Geografia, Obra Poética III*, pp. 94 e 95.

²⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*, 4ª ed., Lisboa, Caminho, 1994, p. 18.

³⁰ *Idem*, “Arte Poética IV”, *Dual, Obra Poética III*, p. 166.

poema, sentir a forma do seu fluir, como se também ele, por sua vez, visse vir ao seu encontro uma “teoria ordenada das sílabas”. Ora, para que isso possa acontecer, ou talvez simplesmente em consequência da maneira como, do ponto de vista da criação, o poema “emerge” ouvido, Sophia acentua que o verso é um fio de sílabas (o oposto do arquivo, a forma do que flui desestabilizando os sentidos lexicalizados) e mostra que, na sua escrita, as sílabas orientam decisivamente o que Carlos de Oliveira chamou “atração vocabular”, expressão que é apenas uma outra maneira de dizer a indissolubilidade entre som e sentido na poesia.³¹

“Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo” – escreve Sophia no mesmo texto. O que significa que só o poema inteiro perfaz a palavra íntegra e livre que a sua poesia procura. É por isso que João Cabral falou do movimento desta escrita dizendo que “ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima”. “Sophia” – escreveu o poeta brasileiro – “faz-refaz, e subindo ao cristal, em cristais (os dela, de luz marinha).”³²

Na evidência do fio sem quebra que é todo o poema de Sophia, mesmo quando admite a irregularidade e a liberdade formal – mas o ritmo que lhe importa é, como vimos, um complexo fluir onde a forma nunca poderia ser imposta como um pressuposto que, vindo de um outro tipo de arquivo, suspendesse o movimento do discurso e a sua capacidade de constituir uma forma – o leitor pode reconhecer, e nessa medida confirmar como verdade o que esta poesia reiteradamente anuncia: a possibilidade de distendernos, à escala de um mundo humanamente habitável, esse mesmo reino inconsútil que o discurso da sua poesia demonstra ser possível construir. Desse ritmo, que é o da invenção de uma ordem capaz de evidenciar que o próprio processo de devir forma incorpora e explora a instabilidade do sentido, é feita a transição da experiência da justeza, que tem uma matriz estética, para a exigência da justiça, que, se lhe é equivalente noutro plano da realização humana, deverá surgir como igualmente concretizável. “O equilíbrio das palavras entre si” – escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen – “é o equilíbrio dos momentos entre si. // E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida”.³³

As sílabas criam a ordem atravessando a divisão, a diferença e o informe, até atingirem a forma que une o sentido e a letra, movidas pelo desejo de “inseparação

³¹ Carlos de Oliveira, “A Fuga”, *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), *Obras*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 590: “Note-se que a desilusão obedece em tudo ao esquema anterior: a palavra decepção é uma variante usada apenas por motivos rítmicos, silábicos, parecidos aos que associaram no início as palavras desolação, desilusão, sem falar na semelhança do desenho, do volume gráfico das duas, tão importante numa atração vocabular que posso considerá-lo o motor que pôs em movimentos o presente texto”.

³² João Cabral de Melo Neto, *A Educação pela Pedra, Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1999, p. 339.

³³ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte Poética II”, *Geografia, Obra Poética III*, p. 96.

absoluta” de que fala Derrida no texto que comecei por citar. Por conseguinte, o que a poesia de Sophia nos mostra não é só a possibilidade de um caminho de justiça e de justeza, porque é muito mais do que isso. Ela diz-nos que a perfeita inteireza do ser é uma exigência humana e que, sendo essa a sua condição, tal exigência ganha forma na travessia da imperfeição, correndo sobre ela como uma rasura, como recusa de a ela se conformar. Afinal, não será por isso que, nos versos de Sophia, os homens e os deuses não poderiam nunca viver separados?

A poesia parece, assim, procurar o caminho de regresso a um tempo primordial e mítico em que a palavra e o ser estariam ligados de modo absoluto. E todavia essa busca não implica ignorar a existência de uma fractura entre os nomes e as coisas, ou entre os sons e os sentidos. Implica, sim, a ousadia do que Agamben descreveu como “um olhar lançado sobre o abismo entre o significante e o significado, até ao «deus» que entre eles aparece”.³⁴ Sophia chamou a essa presença “A voz do poema imanente”.³⁵ E a serenidade (tensa e resistente, não exactamente tranquila) da sua poesia parece decorrer do reconhecimento de ser sobre a própria fractura inerente à possibilidade de significação que a poesia lança um fio de sílabas, máxima expressão do humano desejo de “inseparação absoluta”. Esta é, portanto, uma poesia de religação, mas ciente de que a “inseparação” procurada não exclui a vivência eternamente inconformada da descontinuidade.

³⁴ Giorgio Agamben, *Stanze*, trad. de Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, 1994, p. 233.

³⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética*, III, p. 337.

Fernando Guimarães

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gastão Cruz

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

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

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

"exactos"- e enigmáticos. Havia neles a afirmação de um mundo, de uma forma de estar no mundo; não apenas no mundo, também na poesia. Sintetizavam um conceito de linguagem poética, rigorosa e elíptica. O desenho dos versos era sóbrio, clássico, com o andamento algo solene, poderosamente ritmado, tão característico dos poemas de Sophia. Existia igualmente uma tomada de posição de natureza ética, a formulação de um princípio comum à poesia e à vida. Na sua—"Arte Poética"— III", Sophia diz: "A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido."

Sophia buscara na tradição clássica, de Homero a Dante, que traduziria, e Camões, os alicerces de um discurso depurado e purificador da poesia. A importância do ritmo, da dicção do poema, relaciona-se profundamente, como é óbvio, com uma ideia da poesia como coisa audível e dizível: sabemos como Sophia gostava de ler os seus poemas em voz alta; e na "Arte Poética — V" conta-nos como, em criança, imaginava que "os poemas (...) eram consubstanciais ao universo, (...) eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio" e acreditava que "se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, (...) conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si." Este sentido de essencialidade da poesia fascinou-me e fascinou, creio, vários dos poetas que na década de 60 definiram o seu lugar no quadro da poesia portuguesa: uma essencialidade que não era sinónimo de "poesia pura", já que, em muitos casos, ela se reclamava de uma relação mais intensa e profunda com o real: "Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. (...) Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor."

E nesta questão, uma *questão de rigor*, que reside o sentido de essencialidade a que me referi, questão a que, como sabemos, foram também particularmente sensíveis poetas como Eugênio de Andrade ou Carlos de Oliveira, para me restringir à geração de Sophia de Mello Breyner. Trata-se, como também já foi dito, do papel atribuído à palavra no poema: o de funcionar como elemento estrutural do discurso e da relação do poema com o mundo. De novo, como diz Sophia, "se um poeta diz 'obscuro', 'amplo', 'branco', 'pedra', é porque estas palavras nomeiam a visão do mundo, a sua ligação com as coisas."

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

GASTAOCRUZ

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

Fernando Guimarães

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gastão Cruz

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

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

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

“exactos” – e enigmáticos. Havia neles a afirmação de um mundo, de uma forma de estar no mundo; não apenas no mundo, também na poesia. Sintetizavam um conceito de linguagem poética, rigorosa e elíptica. O desenho dos versos era sóbrio, clássico, com o andamento algo solene, poderosamente ritmado, tão característico dos poemas de Sophia. Existia igualmente uma tomada de posição de natureza ética, a formulação de um princípio comum à poesia e à vida. Na sua – “Arte Poética” – III”, Sophia diz: “A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido.”

Sophia buscara na tradição clássica, de Homero a Dante, que traduziria, e Camões, os alicerces de um discurso depurado e purificador da poesia. A importância do ritmo, da dicção do poema, relaciona-se profundamente, como é óbvio, com uma ideia da poesia como coisa audível e dizível: sabemos como Sophia gostava de ler os seus poemas em voz alta; e na “Arte Poética – V” conta-nos como, em criança, imaginava que “os poemas (...) eram consubstanciais ao universo, (...) eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” e acreditava que “se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, (...) conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.” Este sentido de essencialidade da poesia fascinou-me e fascinou, creio, vários dos poetas que na década de 60 definiram o seu lugar no quadro da poesia portuguesa: uma essencialidade que não era sinónimo de “poesia pura”, já que, em muitos casos, ela se reclamava de uma relação mais intensa e profunda com o real: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. (...) Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.”

É nesta questão, uma *questão de rigor*, que reside o sentido de essencialidade a que me referi, questão a que, como sabemos, foram também particularmente sensíveis poetas como Eugénio de Andrade ou Carlos de Oliveira, para me restringir à geração de Sophia de Mello Breyner. Trata-se, como também já foi dito, do papel atribuído à palavra no poema: o de funcionar como elemento estrutural do discurso e da relação do poema com o mundo. De novo, como diz Sophia, “se um poeta diz ‘obsuro’, ‘amplo’, ‘branco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a visão do mundo, a sua ligação com as coisas.”

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

GASTÃO CRUZ

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