

3. MEDIÇÕES

3.1 OS MAPAS

Em seu discurso de 1984 [ver 6.2], Sophia Andresen declara que a vontade de editar mapas do século XVI em *Navegações* se foi estabelecendo simultaneamente à escrita dos poemas do volume. São mapas que apresentam, no entendimento da autora, algo que os destaca e os faz tão propriamente ligados ao tema do conjunto; são “mapas onde ainda é visível o espanto do olhar inicial”.³⁴³

Por outro lado, a autora relata também que pensou nos navegadores que “ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou fotografias que os prevenissem do que iam ver.”³⁴⁴ Em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho, Sophia ressalta essa diferença entre seu olhar, já prevenido por uma série de escritos e imagens, e o daqueles descobridores, cuja surpresa e maravilhamento só podemos imaginar: “[...] quer dizer, dobrar um cabo, e não se sabe se do outro lado está um abismo, um deserto ou uma ilha paradisíaca”. Atualmente, segundo a autora, “Não é a mesma coisa viajar como eles viajavam”.³⁴⁵

Apesar da dificuldade inicial, a primeira edição pôde abarcar o projeto original de Sophia, trazendo junto aos textos poéticos cinco mapas do século XVI, assim como a reprodução dos manuscritos de três dos poemas. Nesta parte do estudo sobre *Navegações*, trabalhamos acerca dessa arrojada edição de 1983.³⁴⁶ Buscamos, principalmente, entender a importância da presença dos mapas junto aos poemas, considerando também os dois aspectos apontados pela autora: a presença de algo especial nesses mapas, o que os faz serem ainda capazes de trazer o olhar inicial, o maravilhamento, o espanto e a beleza, e, por outro lado, a faculdade de prevenir, de apresentar diante dos olhos um determinado espaço, deixando-o conhecer. Começamos nosso estudo pelo desenvolvimento da cartografia, assim como pelas características próprias dos cinco mapas escolhidos

³⁴³ ANDRESEN, S., *Navegações*, 2. ed., 1996, p. 8.

³⁴⁴ Ibid., p. 7.

³⁴⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho.

³⁴⁶ Mesmo trabalhando acerca da primeira edição, as citações de poemas continuam a ser tiradas da segunda edição, de 1996, por motivos expostos na nota 3 do primeiro capítulo.

para a primeira edição, para, a partir de então, entendermos o sentido dos mapas nesse volume.

O termo *mapa*, segundo o *Dicionário cartográfico*, denota uma “representação gráfica, geralmente em uma superfície plana e em determinada escala das características naturais e artificiais terrestres ou subterrâneas, [...]”.³⁴⁷ A designação *carta*, por sua vez, que encontramos como preferência de muitos autores ao fazer menção a certos documentos cartográficos, principalmente os do século XVI, significa a “representação dos aspectos naturais e artificiais da Terra, destinada a fins práticos da atividade humana, permitindo avaliação precisa de distâncias, direções e a localização geográfica de pontos, áreas e detalhes”.³⁴⁸ As cartas representam o espaço obedecendo a “um plano nacional e internacional”³⁴⁹, característica da qual podemos depreender que seguem padrões oficiais em suas medições. Por esse sentido, entendemos a opção de alguns estudiosos pela utilização desse vocábulo em detrimento do outro, mais generalizado. Além disso, o nome *carta* é empregado mais freqüentemente para designar documentos cartográficos de âmbito naval, embora no Brasil seja muitas vezes empregado como sinônimo de *mapa*.³⁵⁰ Assim também os utilizaremos aqui, com mesmo sentido.

Também será aqui utilizado, mesmo que anacronicamente, o termo *cartografia*, no que se refere à confecção de cartas, ou mapas, nos quinhentos. O vocábulo foi criado pelo Visconde de Santarém, somente em dezembro de 1839, em uma carta escrita de Paris e enviada a Lisboa, a Francisco A. Varnahagen. No texto, refere-se a uma “questão concernente à cartografia”, e, inclusive, ressalta entre parênteses: “invento esta palavra já que ahi se tem inventado tantas”.³⁵¹ Especialistas afirmam ser esta a primeira aparição de tal nomenclatura, pela voz desse historiador, que é considerado um dos pioneiros na pesquisa sobre mapas do passado.

Sabe-se que o desenvolvimento de estudos cartográficos e geográficos existiu desde a Antigüidade. Luís Alexandre Mees lembra-nos que “a confecção

³⁴⁷ OLIVEIRA, C., *Dicionário cartográfico*, 1983, p. 387.

³⁴⁸ Ibid., p. 86.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

de mapas é talvez tão antiga quanto a pintura rupestre” e, provavelmente, foi motivada por necessidades práticas, como definir rotas, apontar locais de interesse bélico, comercial, econômico ou religioso.³⁵²

Do conhecimento antigo a que atualmente temos acesso, as origens mais remotas de reflexões geográficas e suas representações remetem aos séculos III e II a.C., com Eratóstenes e Hiparco, respectivamente. Estrabão, na sua *Geografia*, no século I, faz referências a ambos, já mencionando, como demonstra Pinheiro Marques, “uma rede de projecção rectangular servindo de base para uma carta geográfica, que assim teria pontos com latitudes e longitudes passíveis de determinação”.³⁵³ Essas técnicas, mesmo ainda primitivas, foram esboço para as noções de coordenadas atuais.

Mas é em Cláudio Ptolomeu e Marino de Tiro, no século II d.C., na época helenística, que se encontram os modelos consideráveis para a futura ciência de representação do espaço. De acordo com estudiosos, Ptolomeu, que pode ser considerado o maior geógrafo da Antigüidade, teve as bases de suas teorias construídas sobre a obra de Marino,³⁵⁴ utilizando-se desta na “elaboração do atlas de vinte e sete cartas que acompanha o longo texto da sua *Geographia*”.³⁵⁵ A. Marques acredita que a cartografia de Ptolomeu era fundamentalmente terrestre, enquanto a de Marino teria tido utilidade náutica.³⁵⁶ O historiador Mees ressalta que é de Ptolomeu a indicação do norte para cima, que atualmente ainda é um importante padrão para a prática de orientação.³⁵⁷

Esse estudo cartográfico na cristandade européia foi extremamente obscurecido e retrocedido durante grande parte da Idade Média. O tipo de *mapa-mundi* monástico, conhecido como **T-O**, apontado por diversos autores, é um testemunho da ausência de qualquer preocupação em observar ou descrever o espaço terreno. O mundo é representado em forma de disco, com uma borda, um grande **O**, que simboliza o mar exterior, idéia existente já em Homero. Dentro,

³⁵¹ Cf. GARCIA, José Manuel. Linhas de força da historiografia portuguesa sobre cartografia, in: FLORES, Jorge M.; GARCIA, João Carlos; MAGALHÃES, Joaquim R. (coord.), *Tesouros da cartografia portuguesa*, 1997, p. 41.

³⁵² MEES, L., *As representações do Novo Mundo na cartografia portuguesa do século XVI*, 2002, p. 78.

³⁵³ MARQUES, A. P., *A cartografia dos descobrimentos*, [1994], p. 13.

³⁵⁴ Ibid., p. 13 e MEES, L., op. cit., 2002, p. 81.

³⁵⁵ MARQUES, A. P., op. cit., [1994], p. 13.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ MEES, L., op. cit., 2002, p. 82.

encaixadas, estão Ásia, Europa e África, separadas entre si pela figura de um T, que representa o Mediterrâneo, o Nilo e o Don. Marques afirma que tal “simetria metafisicamente fundamentada” é dominada por uma mentalidade, no mínimo, ageográfica, e que está repleta de interpretações bíblicas.³⁵⁸ Alguns mapas, mesmo ainda seguindo esse formato, começam a apresentar também vários elementos fabulosos e religiosos, a Torre de Babel, a Ilha de São Brandão, a Arca de Noé, as Amazonas, ou as muralhas de Tróia, como reflexo do caráter ilustrativo e simbólico da cartografia medieval, vestígios iconográficos ainda presentes na da expansão, mesmo entre cartas que já têm objetivos práticos, terrestres ou náuticos.³⁵⁹



Fig. 1 - Mapa T-O - séc. X.

A partir do século XII, iniciou-se um processo civilizacional na cristandade ocidental, como vimos em outra parte desta pesquisa, marcado pela restauração do paradigma urbano e mercantil, assim como pela mudança da imagem do Atlântico, que começava a perder seu aspecto nefasto e caótico aos olhos cristãos³⁶⁰. Nos séculos XII e XIII, os clérigos elaboravam mapas e sínteses geográficas, “fazendo-o de modo a justificar o apelo do mar que então se fazia sentir por toda a Cristandade”; paralelamente produziam vários escritos sobre relíquias e templos lendários, localizados naquele oceano.³⁶¹ Novas noções espaciais são introduzidas na mentalidade européia com tais transformações socioeconômicas e culturais,

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Cf. MEES, L., op. cit., 2002, p. 85-86.

³⁶⁰ KRUS, L., O imaginário português e os medos do mar, in: NOVAES, A. (org.), *A descoberta do homem e do mundo*, 1998, p. 100.

³⁶¹ Ibid.

também em virtude das cruzadas e viagens missionárias franciscanas, e dos contatos com povos islâmicos e orientais que esses deslocamentos promoveram. Tinha início, sobretudo no Mediterrâneo, o desenvolvimento técnico e cultural que constituiu as bases para o Renascimento Italiano.³⁶²

Datam dessa época, do século XIII, as primeiras cartas-portulanos, representações cartográficas com objetivos práticos náuticos, já com uma “rede de linhas de rumo convergindo em pontos”, e com os acidentes costeiros traçados em perspectiva e exagerados no tamanho.³⁶³ Essas cartas eram projetadas para serem utilizadas junto a bússolas, sendo eficazes referências para a navegação no Mediterrâneo e nas costas atlânticas próximas; eram insuficientes, contudo, para viagens em mar aberto.³⁶⁴



Fig. 2 - Carta-portulano, Benincasa Grazioso, séc. XV.

Apesar de alguns autores acreditarem na existência de uma cartografia náutica portuguesa no século XIV, pode-se comprovar seu efetivo advento somente no XV, marcado pelo nome de Jaime de Maiorca, cartógrafo a serviço do infante D. Henrique.³⁶⁵ Tornam-se, em virtude das descobertas atlânticas do período, cada vez mais necessários avanços técnicos sobre as cartas-portulanos, o sistema de navegação à estima e a obra de Ptolomeu, recém-editada entre cristãos, conhecimentos herdados mas enriquecidos ainda pela circulação de cartógrafos e

³⁶² Cf. MARQUES, A., op. cit., [1994], p. 17.

³⁶³ MEES, L., op. cit., 2002, p. 86.

³⁶⁴ Ibid., p. 87-88.

³⁶⁵ Esclarecimentos trazidos por MARQUES, A. P., op. cit., [1994], p. 29-34.

cartas estrangeiros no reino português. O desenvolvimento da navegação astronômica por portugueses foi um grande marco na evolução da área cartográfica e na impulsão dos descobrimentos.



Fig. 3 - *Planisfério*, Cláudio Ptolomeu.

O pioneirismo das explorações portuguesas no Atlântico logo fez de seus mapas os primeiros registros das novidades; na época de D. João II já mostravam os resultados das viagens pela costa africana, até ao Cabo da Boa Esperança, desmentindo a idéia ptolomaica do Índico como um oceano fechado. No fim dos quatrocentos e início dos quinhentos já se veriam nas representações cartográficas os resultados das viagens de Colombo, Vasco da Gama, Cabral e muitas outras que também desvendaram a forma terrestre e marítima. Um padrão oficial era constantemente atualizado em Lisboa. Nem a política de sigilo, iniciada por D. João II, e mantida por D. Manuel, impediu a divulgação das novas partes do mundo encontradas e representadas.

Os cinco mapas escolhidos para serem publicados em *Navegações* datam do século XVI, do chamado *século de ouro da cartografia portuguesa*. Não é possível comprovar se sua seleção foi feita pela autora ou por Armando Alves, o diretor gráfico da edição, mas é mais lógico supormos que por este último. O fato é que são muito apropriadamente selecionados, e datam de um período no qual a evolução das técnicas de impressão e dos conhecimentos náuticos sofreu grande

impulso. Tais avanços são ressaltados no discurso de abertura da coletânea de mapas feita em 1960 por Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota³⁶⁶:

Regime de ventos, representação cartográfica da Terra, instrumentos para navegar, tipos de navios e seu volume, efeito das forças magnéticas, natureza dos fundos, conformação das terras, conhecimento de estrelas [...], métodos de determinar latitudes e longitudes no mar, nomeadamente por processos astronômicos, [...] – tudo isso os portugueses tiveram que imaginar, descobrir, criar e aperfeiçoar.³⁶⁷

O desenvolvimento citado acima pelo presidente da Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário de Morte do Infante D. Henrique, órgão que promoveu a coletânea de mapas citada, está refletido nos descobrimentos e estampado na cartografia do século XVI.

O primeiro mapa que aparece em *Navegações* é a reprodução de um trecho da *Carta Atlântica*, datada de 1600, assinada por Luís Teixeira no canto superior direito. Seu autor pertenceu a uma ilustre família de cartógrafos portugueses, que chegou a seis gerações de grandes profissionais. Cortesão e Mota afirmam que esse cartógrafo, “além de compilar elementos de navegadores, fez levantamentos originais nos Açores, Brasil e talvez noutras regiões”, o que utilizou em seu ofício.³⁶⁸ Foi, em 1569, nomeado para fazer os instrumentos e as cartas náuticas para as armadas reais. Datam da década de 70 suas expedições de levantamento hidrográfico no Brasil e nos Açores. Em 1613 já havia falecido.

Sua *Carta Atlântica*, atualmente na Biblioteca Nacional de Florença, de acordo com os dois organizadores, é “traçada em pergaminho e belamente iluminada”.³⁶⁹ Representa a América do Sul, com nome de *Mundo Nouo*, a América Central, parte da América do Norte, esta com nome de *Terra Florida*, a Europa e a costa ocidental da África, até o seu contorno ao sul. Parte do Pacífico, o Atlântico e o Mediterrâneo são representados. São demarcados os meridianos graduados e paralelos, herança grega aperfeiçoada, e as redes de linhas de rumo convergindo em pontos, legado da carta-portulano, assim como as rosas-dos-

³⁶⁶ Há uma coletânea organizada pelos dois estudiosos chamada *Portugaliae Monumenta Cartographica*, em cinco volumes, reunindo a maioria dos mapas portugueses dos séculos XV, XVI e XVII. Aqui utilizamos uma coletânea menor, dos mesmos organizadores, comemorativa do aniversário da morte do infante D. Henrique, intitulada *Tabularum Geographicarum Lusitanorum*, com quarenta documentos cartográficos.

³⁶⁷ CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., *Tabularum Geographicarum Lusitanorum*; specimen, 1960, p. 11.

³⁶⁸ Ibid., p. 57.

³⁶⁹ Ibid.

ventos que estão sobre alguns desses pontos. O Brasil aparece já com esse nome, e separado do resto do continente por rios que formam uma lagoa interior, idéia que seria comum no século seguinte.



Fig. 4 - *Carta Atlântica*, Luís Teixeira, 1600, Biblioteca Nacional de Florença.

O brasão da coroa portuguesa encontra-se reproduzido nesse território e no sudoeste da África, o de Castela está no sudoeste da América do Sul. Bandeiras são representadas, espalhadas por várias localidades terrestres, demarcando os domínios. Luís Mees lembra-nos que nas cartas-portulanos a toponímia aparecia em ângulo reto com o litoral, escrita alternadamente em vermelho e preto, e nos espaços vazios brasões e bandeiras eram desenhados.³⁷⁰ Encontramos exatamente as mesmas características nesse mapa de 1600, e em muitos outros da época, além do aproveitamento e do aperfeiçoamento de aspectos técnicos, já citados.

Na primeira edição de *Navegações*, foi reproduzido somente um trecho da *Carta Atlântica*. Ali estão representados parte da Península Ibérica e da África ocidental, parte do Mediterrâneo e parte do Atlântico. Detalhes relevantes aparecem reproduzidos no continente africano. Na área que se estende da Serra Leoa, passando pela Mina, até ao Benin, estão imagens de duas construções entre várias palmeiras. A maior delas é o famoso castelo, o Forte de S. João da Mina, que, junto com a Serra Leoa, se tornou quase uma constante na cartografia

³⁷⁰ MEES, L., op. cit., 2002, p. 91-92.

portuguesa expansionista, devido à sua importância, de acordo com Luís Mees, como *cabeça* de caravana, desde sua construção, em 1473.³⁷¹



Fig. 5 - Trecho da *Carta Atlântica* reproduzido em *Navegações*

Mais ao sul, na região do Congo, está a imagem de um cruzeiro em frente ao qual um homem negro se encontra ajoelhado, também junto a uma palmeira. As cruzes nos mapas, em geral, simbolizavam os padrões de pedra de D. João II, mas nesse caso é possível que indique a cristianização local, já que só há uma cruz na costa. De acordo com o historiador Luís Mees, nas cartas-portulanos eram reproduzidas imagens de reis e animais, de toda uma série de elementos fabulosos e de detalhes litorâneos em tamanho desproporcional. Podemos dizer que as figuras presentes nesses mapas do século XVI, imagens em escala exagerada que reproduziam importantes aspectos, sejam bélicos, religiosos, econômicos ou, até mesmo, curiosidades, tudo o que merecia destaque nos locais representados, são vestígios daquele das cartas medievais, mas que ganhavam novos sentidos.

³⁷¹ Ibid., p. 112.

O segundo mapa presente em *Navegações* é a *Carta da América do Sul*, atualmente na Biblioteca Nacional de Paris, integrando um conjunto de cinco folhas conhecido como *Atlas Miller*, nome de um proprietário anterior. As cartas datam de 1519 e são de Lopo Homem - Reinéis, de um conjunto que apresentava originalmente sete folhas de pergaminho, formando um atlas. Lia-se em latim no, já roubado, frontispício da coleção original: “Esta é a carta de todo o mundo até hoje conhecido a qual eu, Lopo Homem, cosmógrafo, comparando muitas outras, tanto antigas como modernas, debuxei com grande aplicação e diligente trabalho na ilustre cidade de Lisboa, no ano do Nosso Senhor de 1519 por mandado de Manuel, ínclito Rei de Portugal.”³⁷²

O cartografo também pertence a uma família de grandes profissionais da mesma área. Na inscrição, explicita seu serviço ao rei, tendo sido, inclusive, designado, desde 1517, para a função exclusiva de corrigir as agulhas de marear das armadas do reino, como *Mestre de Nossas Cartas*.³⁷³ Podemos observar, também, que deixa registrada sua técnica de trabalho, através da pesquisa e comparação de outros mapas e cartas.

As representações cartográficas do atlas de sete pergaminhos não foram desenhadas pela mesma pessoa, segundo especialistas. Acredita-se, como afirmam Cortesão e Mota, que das cartas que integram o conjunto, com exceção do *Mapa-mundi*, todas sejam de autoria de Pedro e Jorge Reinél,³⁷⁴ também grandes profissionais da cartografia, aos quais este teria recorrido para aviar sua encomenda.

Luís de Albuquerque e Annie Marques dos Santos lembram-nos que, além das cartas que tinham fins práticos de orientação náutica, eram confeccionados também “mapas destinados à informação dos reis, príncipes ou nobres”.³⁷⁵ Essa *Carta da América do Sul*, de 1519, é um exemplo desse tipo de finalidade, já que todo o atlas em que originalmente estava inserida foi encomendado a Lopo

³⁷² Tradução do latim presente na coletânea, cf. CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., op. cit., 1960, p. 21.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ ALBUQUERQUE, L.; SANTOS, A., Os cartógrafos portugueses, in: CHANDEIGNE, M. (org.), *Lisboa Ultramarina: 1415-1580*, 1992, p. 66.

Homem por D. Manuel, como presente a Francisco I, que subira ao trono em 1515.³⁷⁶



Fig. 6 - *Carta da América do Sul*, Lopo Homem - Reinóis, 1519, Biblioteca Nacional de Paris.

A carta representa grande parte do Atlântico sul, com apenas uma pequena ponta da África delineada, o Golfo da Guiné. Encontramos, assim como no documento anteriormente apresentado, a toponímia em vermelho e preto, em ângulo reto com o litoral, os paralelos e os meridianos graduados, além das linhas de rumo convergindo em pontos, alguns com rosas-dos-ventos. Sete embarcações espalhadas pelo Atlântico sustentam velas com a cruz da Ordem de Cristo³⁷⁷, o que pode ser considerado equivalente a um símbolo de que pertencem a Portugal, assim como o domínio daquele espaço marítimo. Pelo Atlântico, sobre as principais ilhas, encontram-se várias bandeiras portuguesas, como em Fernando de Noronha e Santa Helena. Dois brasões portugueses são reproduzidos, um próximo à Guiné e outro junto ao litoral norte do continente sul-americano. Esse mapa pode ser lido como uma imensa propaganda do poder português.

Em *Navegações* consta apenas um trecho dessa *Carta da América do Sul*, representando principalmente o Brasil. O que chama a atenção no território brasileiro é a enorme quantidade de iluminuras que trazem uma visão do território, de indígenas nus ou adornados com penas de pássaros, cortando o pau-brasil ou

³⁷⁶ Ibid., p. 65.

³⁷⁷ A Ordem de Cristo foi criada na época de D. Dinis, foi herdeira dos Templários e financiou, mais tarde, as viagens de descobrimento. Cf. MEES, L., op. cit., 2002, p. 33.

portando arco e flecha, de uma fauna repleta de macacos e aves coloridas, como papagaios e araras, da flora abundante em florestas. Até mesmo a cabeça de um dragão, vestígio medieval, e que está desenhado inteiro no mapa original, aparece nessa parte escolhida para ser destacada na ilustração do conjunto de poemas de Sophia. A parte selecionada deixa em segundo plano o domínio sobre o Atlântico e suas ilhas, já que não mostra as bandeiras portuguesas e abrange apenas uma das sete embarcações. O recorte ressalta a descrição do homem, dos animais e da vegetação locais, além, é claro, do conhecimento, ainda em formação, da costa brasileira. Tal carta já é um verdadeiro “resumo ilustrativo de tudo o que se deve saber sobre o Brasil em 1519”, podendo ser vista também como um “verdadeiro estudo etnográfico”³⁷⁸; a seleção desse trecho ressalta esse aspecto.



Fig. 7 - Trecho da *Carta da América do Sul* reproduzido em *Navegações*

Armando Cortesão e Teixeira da Mota sublinham ainda a importância desse mapa para a história da geografia, já que a toponímia da costa “é a mais completa

³⁷⁸ ALBUQUERQUE, L.; SANTOS, A., op. cit., 1992, p. 65.

para a época” e, principalmente, “não foi ultrapassada ou mesmo igualada durante muito tempo”.³⁷⁹

O terceiro mapa a ilustrar *Navegações* integra o *Atlas universal* de 1568, com vinte folhas, “o primeiro dos seis atlas em pergaminho de Fernão Vaz Dourado”³⁸⁰ que, além de um fragmento que se crê ser também de sua autoria, chegaram aos dias de hoje. Seu autor é uma das figuras mais fascinantes da confecção de mapas nos quinhentos. Filho de um alto funcionário da Corte, de ascendência hebraica e de mãe provavelmente indiana, nasceu em Goa. Coursou universidade em Portugal, mas suas obras datadas de 1568, 1571 e 1580 foram feitas em sua cidade natal. Na coletânea *Tabularum Geographicarum Lusitanorum*, Vaz Dourado é referido como um dos mais proeminentes profissionais da cartografia da época, “nunca ultrapassado como cartógrafo iluminador”.³⁸¹ Seus atlas, de acordo com os organizadores do volume, primam pela homogeneidade, mesmo sendo todos diferentes entre si. São marcados pela imagem de alguns protótipos e modelos seguidos pelo autor, assim como pela riqueza das iluminuras e pela variedade dos temas decorativos, “sempre finamente desenhados e iluminados”.³⁸²

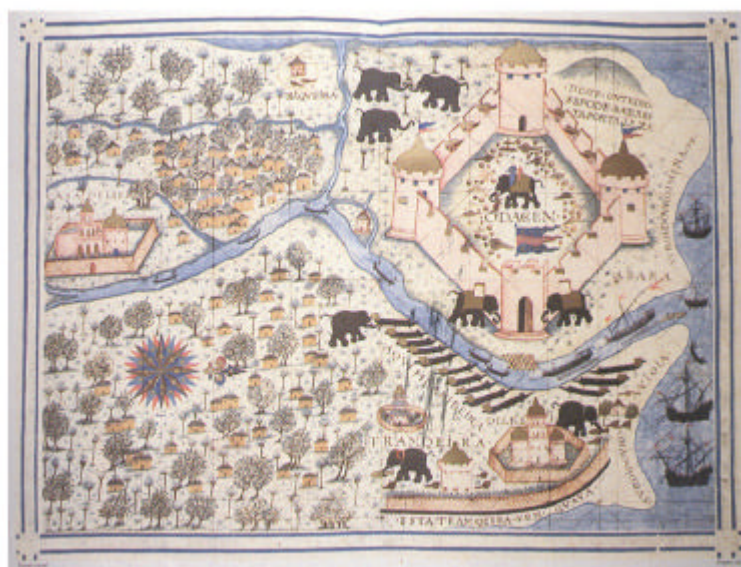


Fig. 8 - *Carta da Fortaleza de Achém*, Fernão Vaz Dourado, 1568, Biblioteca Duque de Alba

³⁷⁹ CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., op. cit., 1960, p. 23.

³⁸⁰ GARCIA, J. M., *Atlas Universais*, in: MAGALHÃES, J.; GARCIA, J. C.; Flores, J, M., op. cit., 1997, p. 89

³⁸¹ CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., op. cit., 1960, p. 43.

³⁸² Ibid.

De autoria do próprio cartógrafo, a legenda presente no frontispício do *Atlas* de 1568 traz, além de uma descrição daquele conjunto, um interessante dado biográfico do autor:

Mapa-mundi que fez Fernão Vaz Dourado, fronteiro nestas partes, o qual trata de todos os reinos e terras, rios e ilhas que há na redondeza da Terra, com todas as suas alturas e derrotas. O qual livro fez para muito ilustríssimo senhor, o Senhor D. Luís de Ataíde, Vice-rei nestas partes da Índia, a quem Nosso Senhor prospere em vida e estado por longos anos. Em Goa, o ano de 1568.³⁸³

O termo *Fronteiro*, segundo os organizadores da *Tabularum*, designava o cargo de capitão de alguma fortaleza na fronteira.³⁸⁴

Desse atlas, foi selecionado para a primeira edição do volume de Sophia Andresen um trecho da *Carta da Fortaleza de Achém*, localidade no extremo norte de Sumatra, ou Samatra. Atualmente conservado na Biblioteca Duque de Alba, o mapa representa uma barra litorânea onde está reproduzida uma fortificação com bandeiras muçulmanas. Outras construções, separadas do forte por rios, estão apresentadas em forma de castelo ou em forma de casebres espalhados pelo território. Encontram-se no documento as imagens de vários elefantes, diversas árvores, três figuras humanas, canhões e muitas embarcações de diferentes formatos e tamanhos, sugerindo ampla navegação fluvial e marítima. Uma inscrição confere certo caráter bélico àquela representação cartográfica: “Deste outeiro se pode bater esta fortaleza”. Esse documento pode ser visto como um verdadeiro inventário das características locais relevantes segundo o propósito do autor.

O trecho reproduzido em *Navegações* focaliza o entorno do forte, e acaba por enfatizar a grande variedade e qualidade de imagens e temas apresentados na prancha. A seleção exclui a parte do interior, em que estão os casebres que indicam povoamento, e a belíssima rosa-dos-ventos, que aponta o norte para o litoral, do que é possível depreender que esse mapa não segue o modelo de norte para cima, como muitos outros também ainda não utilizavam.

³⁸³ Ibid., p. 44.

³⁸⁴ Não há, porém, outros documentos que indiquem que Vaz Dourado ocupava tal cargo. Ibid., p. 43.

Sobre o território de Achém, cabe ressaltar que Tomé Pires, já depois da conquista de Malaca pelos portugueses, ocorrida em 1511, constrói no *Summa* a primeira descrição daquele sultanato para os europeus. Depois, o *Livro das cousas da Índia*, de Duarte Barbosa, traz também acontecimentos decorridos entre os portos de Samatra e de Achém.³⁸⁵



Fig. 9 - Trecho da *Carta da Fortaleza de Achém* reproduzido em *Navegações*

O quarto mapa presente em *Navegações* também é obra do célebre cartógrafo euro-asiático Fernão Vaz Dourado. Trata-se da *Carta do Extremo Oriente*, que integra seu *Atlas universal* de 1571, hoje em dia no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O conjunto, que originalmente apresentava vinte folhas, hoje tem dezoito. A inscrição do frontispício, que foi roubado, era muito semelhante à apresentada em 1568, com exceção do comprador, não mais o vice-

³⁸⁵ Informações encontradas em ALBUQUERQUE, L. (dir.); DOMINGUES, F. C., *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*, v. I, 1994, p. 10.

rei D. Luís de Ataíde. A presença do brasão da família Costa nessa capa indica os prováveis destinatários.



Fig. 10 - *Carta do Extremo Oriente*, Fernão Vaz Dourado, 1571, Arquivo Nacional da Torre do Tombo

A carta representa desde o Ceilão, no canto inferior esquerdo, até a um grupo de ilhas em meia-lua, no canto superior direito, que formam o Japão, uma imagem comum na obra daquele cartógrafo e que influenciou outros. Destacam-se, na parte central do mapa, os Reinos da China, cujos territórios são preenchidos com grandes pagodes em vermelho e dourado, no total de oito dessas construções, reproduzidas com sutis diferenças entre si. Além dessas imagens destacadas, em tamanho exagerado, há também mais características comuns da representação cartográfica da época, legados da carta-portulano, como as linhas-de-rumo convergentes em pontos, a rosa-dos-ventos, bandeiras e brasões, e a toponímia alternada em vermelho e preto, em ângulo reto com o litoral. São demarcados também os paralelos e os meridianos com graduações. Bandeiras com a cruz da Ordem de Cristo ou com as cinco quinas do brasão português aparecem fincadas em Malaca, nas Molucas e em algumas ilhas de domínio luso. Bandeiras muçulmanas também estão presentes em alguns territórios, e também seu brasão em Bengala.

O trecho da *Carta do Extremo Oriente* reproduzido em *Navegações* é um recorte que focaliza principalmente os Reinos da China. A seleção sublinha a beleza do trabalho de Vaz Dourado, ressaltando a imagem dos pagodes, de

algumas bandeiras, além da hidrografia e do desenho costeiro. Lembremos que o espanto e a curiosidade do homem português em relação aos pagodes chineses ficaram também registrados depois na *Peregrinação*, de Mendes Pinto.



Fig. 11 - Trecho da *Carta do Extremo Oriente* reproduzido em *Navegações*

O quinto, e último, mapa presente em *Navegações* é o *Mapa-mundi* de Lopo Homem, que integra o mesmo conjunto que a *Carta da América do Sul*, já citada e descrita. O atlas, acredita-se, apresentava originalmente sete pergaminhos e foi, como vimos, encomendado por D. Manuel. Esse *Mapa-mundi* não se encontra mais reunido com as outras cartas da série, na Biblioteca Nacional de Paris; pertence atualmente à Coleção de Marcel Destombes, na mesma capital. Dentre todas as representações cartográficas do conjunto original, Cortesão e Teixeira da Mota afirmam que apenas esta foi realmente desenhada pelas mãos do próprio Lopo Homem.³⁸⁶

³⁸⁶ CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., op. cit., 1960, p. 21.

No documento cartográfico, os continentes aparecem todos interligados, como uma massa continental em redor de um grande oceano. O historiador Bartolomé Bennassar lembra-nos que muitas interferências religiosas ou míticas eram transferidas para a cartografia, como, por exemplo, a necessidade de “unir a América ao resto do mundo”, de maneira a justificar a natureza monogenética humana.³⁸⁷ A manutenção dessa ideia de uma grande massa continental pode ser relacionada com o fato de esse mapa ter sido confeccionado antes que pudessem ter reflexos na cartografia os resultados da viagem de Fernão de Magalhães, que, de novembro de 1520 a março de 1521, descobriu e explorou pela primeira vez o Pacífico.³⁸⁸ Alfredo Pinheiro Marques chega a ressaltar a forma *esquemática* ou *grosseira* desse *Mapa-mundi*.³⁸⁹



Fig. 12 - *Mapa-mundi*, Lopo Homem, 1519, Coleção Marcel Destombes, Paris.

Em torno do desenho da Terra, nos quatro cantos do mapa, estão as figuras dos quatro gênios soprando os ventos, ricas em dourados. O sol é representado de um lado do mundo, a lua de outro, e toda a prancha é cercada por uma moldura dourada. Como distingue Luís Mees, algumas representações cartográficas tinham

³⁸⁷ BENNASSAR, B., Dos mundos fechados à abertura do mundo, in: NOVAES, A. (org.), op. cit., 1998, p. 88.

³⁸⁸ CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., op. cit., 1960, p. 23.

função decorativa, enquanto outras apresentavam fins práticos de orientação. Por isso, ressalta o historiador, “há uma distinção entre mapas para decoração e com elementos decorativos”.³⁹⁰ Pela falta de elementos científicos nesse *Mapa-mundi*, podemos perceber que tem apenas finalidade decorativa. Pinheiro Marques intitula ainda esse tipo de documento como *cartas para príncipes*, e afirma que muitas, inclusive, eram feitas de acordo com modelos utilizados pelos navegantes, com elementos técnicos básicos, “mas diferindo no aspecto da riqueza da ornamentação e iluminura, que são muito mais desenvolvidas”.³⁹¹ Podemos dizer que pela qualidade e quantidade das figuras, e, em certos casos, pela menção, nos frontispícios dos atlas, a compradores ricos e nobres, todas os cinco mapas aqui estudados são exemplos das chamadas *cartas para príncipes*.

Ao expor em seu discurso [ver 6.2] a vontade de ilustrar os vinte e cinco poemas com exemplares da cartografia quinhentista, Sophia esclarece, como já vimos, que são “mapas onde ainda é visível [...] o deslumbramento perante a diferença, perante a multiplicidade do real, [...]”.³⁹² De fato, em todos esses documentos cartográficos que observamos, as iluminuras retratam coqueiros, palmeiras e florestas, além de animais locais, entre estes, aves, macacos e elefantes; mostram figuras humanas de indígenas, de africanos ou de muçulmanos, e algo de seus costumes; a arquitetura é ressaltada nas fortificações, portuguesas e estrangeiras, em casebres, e na forma exótica dos pagodes. Estas são as imagens que podemos interpretar como registro do encontro com essa “multiplicidade”, sobre a qual a autora nos fala: “a revelação de um outro rosto do humano e do sagrado”, em outras paisagens, em outra natureza. Eram imagens de um universo inteiramente novo que se expunha aos olhos europeus.

Em relação às novidades, além da presença dessas imagens, com seu caráter ilustrativo e simbólico, devemos prestar atenção também a outro fator, o surgimento gradual do formato do planeta nas representações cartográficas. Um testemunho desse emergir dos novos espaços está no planisfério anônimo conhecido como *de Cantino*, de 1502, o primeiro mapa, dentre os que temos acesso atualmente, a representar o Brasil; é mostrado apenas um trecho costeiro de

³⁸⁹ MARQUES, A. P., *A cartografia portuguesa do Japão*, [1996], p. 62.

³⁹⁰ MEES, L., op. cit., 2002, p. 99.

³⁹¹ MARQUES, A. P., op. cit., [1994], p. 74.

³⁹² ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 8.

parte desse território, chegando até as terras da América Central. Uns poucos lugares da América do Norte também são apresentados. Em redor dessas terras *recém-surgidas* está uma imensa lacuna, em branco, apenas preenchida por linhas-de-rumo e rosas-dos-ventos: é o espaço do ainda *irrepresentável*. Da mesma maneira, todo o território asiático a norte e a leste da Península Indostânica encontra-se em branco, apenas com uma tênue linha costeira baseada em mapas antigos.



Fig. 13 - *Planisfério de Cantino*, 1502, Biblioteca Estense, Modena

Essa carta registra os resultados das primeiras viagens e explorações de Colombo, Cabral, Vespúcio, Vasco da Gama, entre outras. Fruto de uma espionagem a mando do duque de Ferrara, acredita-se que seu autor copiou diretamente o padrão oficial português, o mais atualizado na época, no qual eram demarcados todos os novos descobrimentos.³⁹³ O *Planisfério de Cantino* reproduziu o emergir de um novo continente na geografia mundial, que teria sua forma pouco a pouco preenchida e corrigida, em outros mapas posteriores. Os versos do poema VI de “As Ihas” demonstram o limiar entre o desconhecido e esse emergir:

Navegavam sem o mapa que faziam
(Atrás deixando conluio e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

³⁹³ Cf. MEES, L., op. cit., 2002, p. 40.

Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para frente era só o inavegável
Sob o clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trêmula a bússola tateava espaços

Depois surgiram as costas luminosas
Silêncios e palmares frescor ardente
E o brilho do visível frente a frente ³⁹⁴

Esse texto poético é montado de forma a ressaltar esse reconhecimento do espaço, como em um jogo, para que se reconheça um soneto em decassílabos, quase todos perfeitos, ao qual se retirou um verso, que seria o segundo do primeiro quarteto: no silêncio se leria a continuação dessa navegação sem mapas. Entre parênteses, nos que seriam os dois últimos versos do quarteto, está o que se fazia na metrópole, imagens de um ambiente em que conversas e conluios se misturam; também bordéis e paços se confundem, como se fossem construções destinadas a atividades semelhantes. No segundo quarteto e nos tercetos, aparecem, respectivamente, as conclusões a que os sábios tinham chegado e duas etapas da realização da viagem. É um soneto com rimas postas em posições não convencionadas, sendo que o primeiro quarteto, na sua parte visível, não rima – talvez pela falta de mapas. ³⁹⁵

A inexistência prévia de mapas dos novos locais explorados aponta o caráter empreendedor das primeiras navegações, de avançar pelo novo, muitas vezes sob o temor de mitos e lendas. A imagem da bússola a *tatear* espaços marca a falta de referências que os apoiassem. O aspecto, então, incerto, aventureiro e visionário do *navegar sem os mapas* ao passo que são feitos ressalta o sentido de desocultação que, na época, o mapa revelava, a possibilidade de trazer um dado espaço do globo terrestre à existência, expondo-o, pela representação, ao olhar e ao conhecimento da humanidade.

A própria disposição dos documentos cartográficos em *Navegações* remete ao gradual desvelamento da forma terrestre pelos portugueses. O primeiro mapa mostra a Península Ibérica e parte da costa ocidental africana, primeiros espaços

³⁹⁴ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 18.

³⁹⁵ Esclarecimentos trazidos pela orientação da Professora Cleonice Berardinelli.

da expansão, e ocupa a página seguinte ao poema VI, que acabamos de citar, de “As Ilhas”, começado pelo verso “Navegavam sem o mapa que faziam” e terminado pelo verso “E o brilho do visível frente à frente”. O aparecimento desse primeiro mapa no volume junto a tal poema reforça o limiar entre o desconhecido e seu descobrimento, representado na cartografia.

O segundo mapa apresenta a costa brasileira, e está editado na página que se segue ao poema VI, de “Deriva”, iniciado com os versos “Eu vos direi a grande praia branca/ E os homens nus e negros que dançavam [...]”. O poema seguinte ao mapa é o que é uma *glosa* à *Carta de Caminha*, o VII, “Outros dirão senhor as singraduras”. Ambos os poemas, e também o V, de “Deriva”, reforçam relação do mapa, cheio de indígenas e novas paisagens, com o descobrimento de uma terra nova. A carta também *diz* um novo litoral com homens nus.

O terceiro mapa, que mostra parte de uma ilha no Oriente, uma fortaleza em Achém, vem entre o texto poético VIII de “Deriva”, que é uma síntese do conjunto, e o IX, que fala sobre cidade, ciladas e uma grande arquitetura, das civilizações com que os navegadores entravam em contato.³⁹⁶ É possível supor que esse mapa, aí localizado, deixa entrever o início de uma nova fase nas navegações, o contato com civilizações suntuosas da Ásia.

O quarto documento cartográfico do volume já traz a maior parte do extremo Oriente, com os Reinos da China e seus pagodes, e acrescenta a imagem oriental aos “Sombrios deuses/ Senhores do medo antigo”³⁹⁷, em um local de surpresa, estranhamento e medo, um espaço construído pelos “Olhos abertos do navegador” e onde “Caudas de dragões seguem os barcos”³⁹⁸.

O último mapa aparece logo após o último poema do conjunto e reproduz o globo. Mesmo editados fora de sua ordem cronológica, essas representações cartográficas remontam o espetacular processo de um mundo a tornar-se uno e inteiro aos olhos do homem.

Como mencionamos na introdução, essa espécie de capacidade de desocular atribuída ao mapa está, por um lado, em sua faculdade de *oficializar* a existência de um local, mostrando-o a povos de outras partes do planeta. Por outro lado, está também na possibilidade, à época, de *trazer aos olhos* humanos algo

³⁹⁶ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 31.

³⁹⁷ Ibid., p. 32.

³⁹⁸ Ibid., p. 33.

que de outra maneira seria invisível. A superfície da prancha agia como uma lente, inversa à do microscópio, mas que também ajustava uma imagem ao olhar humano, no caso, a de um vasto espaço.³⁹⁹

Algumas dessas imagens seriam diretamente visíveis somente quando o homem deixasse a superfície da Terra a bordo de um avião, ou quando alcançasse o espaço. Sophia de Mello Breyner Andresen vivenciou isto em seu vôo, deixando registrado principalmente em um dos poemas, o II de “As ilhas”: “Navegação abstracta/ Fito como um peixe o vôo segue a rota/ Vista de cima tornou-se a terra um mapa”.⁴⁰⁰

Numa época em que, segundo Hannah Arendt, “a descoberta do planeta, o mapeamento de suas terras e o levantamento cartográfico de seus mares”, depois de levarem tantos séculos, estava chegando ao fim⁴⁰¹, Sophia, distante do chão e do mar, via a *terra tornar-se um mapa* – ou *a Terra tornar-se um mapa*. Como nos lembra Dreyer-Eimbcke, o planeta jamais manteve a mesma forma, ilhas surgem, crescem ou desaparecem, costas avançam sobre os mares e vice-versa, ao longo dos séculos,⁴⁰² mas ainda assim é possível entender o caráter simbólico da afirmação da filósofa.

Outras imagens, porém, jamais poderiam ser contempladas a olho nu, como a de todos os continentes simultaneamente, por exemplo, como nas projeções dos *mapas-mundi* e planisférios. O mapa é, desse modo, uma superfície onde o mundo é remontado.

A idéia de uma terra que se torna bastante conhecida e representada remete-nos ao *apequenamento* do planeta, fenômeno apontado ainda por Arendt, já esclarecido neste estudo. Ela aponta a possibilidade de representação cartográfica como um dos fatores decisivos nessa espécie de avizinhamento terrestre:

Antes do encolhimento do espaço e da abolição da distância por meio de ferrovias, navios a vapor e aviões, deu-se o encolhimento infinitamente maior e mais eficaz resultante da capacidade de observação da mente humana, cujo uso de números, símbolos e modelos pode condensar e diminuir a escala da distância física da Terra a um tamanho compatível com os sentidos naturais [...]. Antes que aprendêssemos

³⁹⁹ ALPERS, S., O impulso cartográfico na arte holandesa, in: ____, *A arte de descrever*, 1999, p. 263.

⁴⁰⁰ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 14.

⁴⁰¹ ARENDT, H., A alienação do homem, in: ____, *A condição humana*, 2000, p. 262.

⁴⁰² Cf. DREYER-EIMBCKE, O., *O descobrimento da Terra*, 1992, p. 215-119.

a dar a volta ao mundo, [...], já havíamos trazido o globo à nossa sala de estar, para tocá-lo com as mãos e fazê-lo girar diante dos olhos.⁴⁰³

Mas, além de todo o aspecto de desocultação do espaço terrestre, de representação, ou mesmo, em alguns casos, de criação, que a cartografia pode apresentar, voltemos a um ponto que Sophia Andresen sublinha como ligação fundamental entre os poemas e esses mapas em *Navegações*: “o espanto do olhar inicial, [...], o maravilhamento perante os coqueiros, os elefantes, as ilhas, os telhados arqueados dos pagodes”.⁴⁰⁴ De que maneira essas imagens trazidas pelas iluminuras e ilustrações diversas, e que chamam tanta atenção da autora, dão conta desse olhar de espanto, de encontro e de descobrimento? Já vimos que são capazes de remontar verdadeiras enciclopédias visuais sobre as terras encontradas e exploradas, todavia, para além desse impulso descritivo, com informações de diversos aspectos, propósito que movia a cartografia da época, é necessário pensar o sentido e a função que adquirem dentro da criação poética andreseniana, como recurso visual junto a uma poesia eminentemente visual.

Clara Rocha, em seu ensaio intitulado “Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia”, deixa-nos importantes contribuições para essa reflexão. Ela afirma que a poesia andreseniana é um exemplo paradigmático de “retorno às instituições essencialistas arcaicas”, segundo as quais *signum* e *res*, o *nome* e a *coisa*, são unívocas, o que se reflete no princípio da concreção.⁴⁰⁵ Abordaremos melhor esse aspecto da obra de Sophia Andresen na próxima parte desta pesquisa, mas cabe por enquanto, entendermos que, por essa concepção, pode ser estabelecida uma estreita ligação entre a palavra poética e a palavra mágica. A ensaísta esclarece que em sua origem a poesia sempre esteve “ligada aos cultos mágico-religiosos, sendo o discurso versificado muito mais a expressão duma vontade de poder do que o resultado duma vivência emotiva ou estética”.⁴⁰⁶ Mas, mesmo depois de sua desvinculação, é possível perceber que em todo ritual mágico se age sobre um elemento representativo, e que a eficácia desse rito depende da relação entre desejo e representação. O desejo é o que permite a total identificação entre o elemento representativo e o objeto representado,

⁴⁰³ ARENDT, H., op. cit., 2000, p. 262-263.

⁴⁰⁴ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 8.

⁴⁰⁵ ROCHA, C., Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia, in: *Colóquio-Letras*, abr. / set. de 1994, p. 166-181.

identificação esta que muitos, de acordo com Clara Rocha, “reclamam para a poesia”.⁴⁰⁷ Essa concepção sustenta-se exatamente no sentido contrário das teorias lingüísticas que pregam a arbitrariedade do signo.

Segundo a ensaísta, a obra de Sophia Andresen reflete essa identidade, na própria idéia de concreção entre *palavra* e *coisa*, acerca da qual, inclusive, muitos escritores e filósofos já desenvolveram suas próprias concepções artísticas. A poesia andreseniana “recupera a sua vocação original de instrumento de vontade”, repetindo o “*fiat* primordial” bíblico, mas em uma “vivência mediatizada, interiorizada e individualizada do *fiat*”.⁴⁰⁸

O ato da nomeação, através da palavra poética, nesse sentido, é capaz de fazer emergir a essência das coisas, de fazer o mundo exterior ingressar naquela “ordem simbólica onde esse real adquire sentido e verdade”, sobre a qual nos fala Eduardo Prado Coelho.⁴⁰⁹

Segundo Clara Rocha, essa magia da palavra poética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen é visível, sobretudo, em certo número de signos recorrentes, algumas palavras-chave: “É o caso de ‘praia’, ‘mar’, ‘areia’, ‘espuma’, ‘brilho’, ‘jardim’, ‘casa’, ‘sonho’, ‘noite’, ‘instante’, ‘deuses’, ‘justiça’, ‘harmonia’, ‘mãos’, ‘coisas’, ‘uno’, ‘verdade’, etc.” São nomes que agem como palavras mágicas, os *termos saturados de desejo*, em que está exaltada a capacidade de despertar o *fiat* primordial.⁴¹⁰ *Navegações*, como toda a obra de Sophia, está repleto desses termos. Os versos podem trazer aos olhos a “praia branca cor de rosas/ Tocada pelas águas transparentes” no primeiro poema de “As ilhas” (p.13); ou mostrar “Os grandes pátios da noite e sua flor/ De pânico e sossego”, como no poema IX de “Deriva” (p.32); ou anunciar ainda o poder de sua própria magia poética: “Eu vos direi a grande praia branca”, como no poema VI da mesma parte (p.28). No que se refere aos vinte e cinco poemas do volume, outros nomes podem ser acrescentados à lista de palavras-chave, como *céu*, *azul*, *verde*, *cabo*, *silêncio*, *luminosas*, *costas*, *ilhas*, *flor*, *safiras*, *Oriente*, *nus*, *lanças*,

⁴⁰⁶ Ibid., p. 166.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 166-167.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 168-169.

⁴⁰⁹ COELHO, E. P., O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, in: ___, *A palavra sobre a palavra*, 1972, p. 228.

⁴¹⁰ ROCHA, C., op. cit., 1994, p. 170.

rosto, barco, *alísios*, *rota*, *mapa*, entre outros, nos quais a faculdade de palavra mágica se encontra potencializada.

Se pensarmos na inclusão das representações cartográficas em *Navegações*, veremos que iluminuras, símbolos e ícones nessas pranchas adquirem o estatuto de *termos saturados de desejo*, pois têm, de forma mais destacada, a capacidade de despertar aquela vivência interiorizada do *fiat*, como despertaram na autora, que enxergou nesses mapas o olhar de descobrimento, a surpresa perante os elementos de um mundo inusitado, perante a fauna, a flora, “um outro rosto do humano e do sagrado”.⁴¹¹

Pela explicação da autora, o que se diferencia nesses mapas é, sobretudo, a presença dessas iluminuras, das imagens de embarcações, canhões, fortalezas, macacos, dragões, das aves coloridas, árvores, de homens indígenas, muçulmanos e negros, de elefantes, pagodes, bandeiras e brasões, todos a agir como *signos saturados de desejo*, as *imagens-chave*.



Fig. 14 – Pormenores, *imagens-chave*

O assunto da ligação entre esse recurso visual da cartografia e os poemas de *Navegações* não se esgota por aqui, mas procuramos expor seus aspectos principais.

Um outro recurso visual presente na primeira edição, que apontamos aqui mais como uma questão em aberto, é a reprodução de três dos poemas em manuscritos, o III de “As ilhas”, o VII e o XVII de “Deriva”. Lembremos que muitas obras da literatura de viagens da expansão circularam apenas em manuscritos durante muito tempo, enquanto outras já eram impressas em grandes coleções. Esse fato não tem relação direta com a presença destes na primeira

⁴¹¹ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 8.

edição desses poemas, mas a imagem de manuscritos desperta o retorno ao privilégio de ler uma obra que permite acesso de pouquíssimos leitores, de algo raro, inédito. Talvez essa aura de relíquia se reflita na imagem desses três poemas manuscritos na edição.

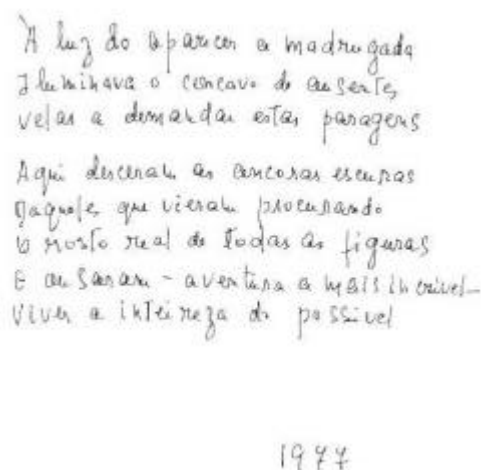


Fig. 15 - Poema manuscrito reproduzido em *Navegações* (III, "As Ilhas")

A caligrafia, por sua vez, esteve estreitamente ligada à confecção de mapas, ao lado das técnicas de impressão, desenho, estampa ou iluminação. Mercator e Hondius, entre outros cartógrafos holandeses dos seiscentos, produziram manuais caligráficos minuciosos.⁴¹² A forma da letra, para eles, merecia tanta atenção quanto a forma dos litorais e das imagens decorativas, pois viam todos os elementos do mapa como formas de inscrição do mundo em uma superfície. Por esse mesmo cuidado empregado tanto na letra quanto na imagem que representaria um espaço, podemos depreender que a presença de manuscritos pode ser uma menção ao propósito de Sophia de ressaltar o ato da própria escrita como um processo, como um percurso em que se faz emergir o real.

Lembremos que a edição de 1967, organizada por Jaime Cortesão, da *Carta de Caminha*, apresenta, lado a lado, a impressão do texto e a reprodução do seu manuscrito, o que permite ao leitor um contato mais direto com a obra do escrivão. Tal edição pode ter influenciado a publicação de manuscritos dos poemas andresenianos, já que a autora faz referências à carta, recriando esse contato com a obra. Nesse caso, demarca-se também que o processo de escrita que

faz emergir o mundo uno faz emergir também outros processos de escrita, de outros autores.

Outras dizem sem hon as singraduras
 E a voz disse a praia em do lagia
 A primitiva manha da criação

E a voz disse a hede de neem - criada
 A esquivia do que a leme rapidez
 De homens e nela cor de barro que julgaram
 Sermos para antigos deuses e tu feres
 Que se que se avia.

1982

Fig. 16 - Poema manuscrito reproduzido em *Navegações* (VII, "Deriva")

Não encontramos, contudo, quaisquer provas de que a idéia da inclusão dos manuscritos foi da autora ou do diretor gráfico.

Sabemos apenas que Sophia de Mello Breyner Andresen *desejou* e *quis* publicar os poemas junto a mapas quinhentistas, e que teve dificuldade de encontrar uma editora que entendesse o seu projeto. Em 1960, em pleno salazarismo, a idéia de pesquisar, compilar e editar mapas da expansão marítima era considerada uma “patriótica iniciativa”,⁴¹³ segundo o presidente da Comissão que promovia, então, uma coletânea de documentos cartográficos portugueses organizada por Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota. Aquelas cartas eram verdadeiras enciclopédias dos avanços náuticos, do pioneirismo, das grandes conquistas políticas e econômicas, e do poderio bélico português. Assim como os outros testemunhos das navegações, eram utilizados por um discurso baseado na grandiosidade do passado de Portugal, que dava um respaldo público ao regime.

No começo da década de oitenta, passados apenas poucos anos Revolução, a idéia de publicar poemas relacionados aos descobrimentos junto a mapas da época realmente poderia parecer um tanto estranha, partindo de uma autora que sempre

⁴¹² Informações trazidas por ALPERS, S., op. cit., 1999, p. 268-269.

⁴¹³ Cf. CORTESÃO, A.; MOTA, A. T., *Tabularum Geographicarum Lusitanorum*, 1960, p. 11.

deixou expressa em sua obra sua oposição ao regime e sua proposta de integridade na arte e na vida. Somente conhecendo e compreendendo suas concepções poéticas, e fazendo uma leitura atenta de *Navegações*, é possível entender a riqueza desse projeto de Sophia Andresen. Hoje podemos supor que, felizmente, com a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, em 1983, todos os olhares se voltaram para os temas ligados às descobertas marítimas e ao renascimento, já com a possibilidade de novas visões. É provável que o evento tenha contribuído para afastar a imagem ligada ao salazarismo que se tinha instaurado acerca dos acontecimentos expansionistas, da mesma maneira que beneficiou a própria publicação de *Navegações*, de acordo com o arrojado projeto de sua autora.

Estilo manuelino:
 Não a habo românica onde a regna
 Da semente solo da Terra
 Nem o fuste de espiga
 Da coluina grega
 Mas a flor dos acasos que a errância
 Em sua deriva agrega

1982

Fig. 17 – Poema manuscrito reproduzido em *Navegações* (XVII, “Deriva”)

3.2 O olhar

Olhámos essas formas como quem escuta a verdade.

Sophia Andresen, “Antiguidade Clássica”

Em seu discurso proferido em 1984 [ver 6.2], Sophia de Mello Breyner Andresen relata que começou a escrever *Navegações* em virtude da imaginação de um olhar, olhar desprevenido, de espanto e maravilhamento diante da descoberta, assim como em virtude de seu próprio olhar de encantamento e surpresa diante de uma paisagem extremamente bela, que ela desconhecia.

Ela declara ainda que “o tema das *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar [...]”.⁴¹⁴ A que olhar ela se refere? No esclarecimento desse conceito, que é instaurado, então, como um tema central, Sophia Andresen identifica-o, curiosamente, com aquilo “a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento”.⁴¹⁵ Podemos perceber, sem muito esforço, a quantidade e complexidade de sentidos que ela consegue sintetizar dentro do conceito de olhar, em si mesmo já vasto e variado no âmbito das chamadas ciências humanas e da história da arte.

Já é quase uma constante, em ensaios e artigos de diversos estudiosos da poesia andreseniana, caracterizá-la como uma escrita marcadamente referencial. O que se entende como um mundo exterior aparece, surge, brilha – repetimos termos utilizados pela crítica – com nitidez nos versos de Sophia. Sobre a relação entre seus poemas e essa exterioridade, a autora já escreveu muitas vezes nas intituladas “Artes poéticas”. Será com a ajuda dessas “Artes poéticas” que começaremos a entender o sentido de olhar para Sophia, para entendê-lo principalmente em *Navegações*.

Na “Arte poética I”, o personagem narrador, ou a própria Sophia Andresen, se preferirmos, entra em uma loja na cidade portuguesa de Lagos, e olha, entre muitos objetos, as ânforas de barro pálido sobre o chão. Afirmo, então, que talvez a arte da contemporaneidade tenha servido para “limpar o olhar”, que talvez lhe

⁴¹⁴ Ibid., p. 8.

⁴¹⁵ Ibid.

“tenha ensinado a olhá-las melhor”.⁴¹⁶ Esse olhar limpo permite que ela enxergue a intrínseca *beleza poética* daqueles vasos, uma beleza que “é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita”.⁴¹⁷ Seu olhar fixa-se em uma ânfora de barro pálido, o que é evidenciado pela repetição de “Olho para a ânfora [...]” no início de três parágrafos.⁴¹⁸

Um contraste evidencia-se, então, entre a *realidade instaurada* ali, naquela loja, pelo contato visual com aquele determinado objeto, e a *realidade externa* à loja:

Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. [...] Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece.⁴¹⁹

Nesse texto, percebemos a presença de um mundo exterior que *se oferece*, que disponibiliza uma variedade de coisas aos olhos do sujeito que o habita. Entretanto, somente quando o olhar desse sujeito escolhe a imagem da ânfora, é que “paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação” são vivenciados por ele.⁴²⁰ Tais sentimentos de inteireza e aliança devem-se à possibilidade de captar, nesse foco ou recorte sobre o mundo, a imanência daquele objeto, de um vaso que traz em si *um princípio incorruptível* de beleza, mencionado no texto. A ânfora simboliza, nesse ponto, um trecho do mundo exterior escolhido, cercado e delineado, e é esse trecho que brilha, surge, aparece no poema.

Na “Arte Poética II”, a autora reafirma sua ligação com o mundo exterior através da poesia: “Pois a poesia é minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, meu encontro com as vozes e as imagens”.⁴²¹ A audição soma-se à visão, e mais adiante também o olfato é incluído, e todos esses sentidos são entendidos como maneiras de participação e encontro com a realidade. Notemos que o termo *participação*

⁴¹⁶ ANDRESEN, S., Arte poética I, in: ____, *Obra poética III*, 1999, p. 93.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Ibid., p. 94.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Ibid.

confere uma condição de agente a esse sujeito. Também ele vai interferir, da mesma maneira que o olhar que encontra, escolhe e capta a imanência da ânfora: “Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância, e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.”⁴²²

É possível perceber que, para se referir a uma *vida concreta* sobre a qual o poema é capaz de falar, ela elege pormenores do mundo, como sons, imagens e odores, mas também referenciais que podemos considerar bem abstratos, como a distância das estrelas e a respiração da noite. E tudo é reunido sob a condição de *vida concreta* a ser expressa em versos. Esses elementos foram, assim como a ânfora, escolhidos; por isso surgem nos textos poéticos como signos de aliança: “Se um poema diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas.”⁴²³ Podemos enxergar, a partir daí, um processo circular, que começa em um mundo exterior que se oferece, confuso e plural. Em meio a essa desordem, o olhar escolhe um objeto a ser recortado e captado em sua forma e sua imanência. Nesse objeto, tornado símbolo, já é vivenciada a aliança com o mundo, através do qual a real se diz. Também como signo no texto poético, esse símbolo expressa novamente sua imanência; sua existência na realidade do mundo exterior deixa-se dizer, aparece e brilha nos versos. O nome fala a realidade exterior em uma ordem em que esta faça sentido. O mundo não é mais, por conseguinte, exterior ao sujeito, já que ambos se integram numa mesma ordem.

Voltamos, então, à idéia de uma potência mágica contida no ato de nomear, já apontada por diversos ensaístas. A nomeação, no movimento de apreender e despertar a imanência das coisas, “vincando seus contornos”, conforme palavras de Eduardo Prado Coelho, possibilita a instauração de uma “ordem simbólica onde esse real adquire sentido e verdade”.⁴²⁴ Se anteriormente o *real* era apenas um mundo apartado e descontínuo, com diversos objetos oferecidos à visão do homem, é nessa ordem simbólica que o real, trabalhado pelo olhar, encontra seu

⁴²¹ ANDRESEN, S., Arte poética II, in: ____, op. cit., 1999, p. 95.

⁴²² Ibid.

⁴²³ ANDRESEN, S., op. cit., 1999, p. 96.

⁴²⁴ COELHO, E. P., O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, in: ____, *A palavra sobre a palavra*, 1972, p. 228.

estatuto de unidade, de inteireza e de surgimento. Este é, no entendimento de Sophia de Mello Breyner Andresen, o *verdadeiro real*, que não exclui aquele real do mundo exterior, mas, antes, remete à sua ordenação e integração. O real desordenado do mundo exterior – mesma realidade das ruas fora da loja em Lagos – adquire o estatuto de sombra, ou ausência, porém integrado nesse universo reunificado.

As idéias de recorte, de imanência, de aliança com o mundo são retomadas na “Arte poética III”, quando a autora se refere a “uma felicidade irrecusável, nua e inteira”, relacionada à sua lembrança mais antiga, de um “quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha”.⁴²⁵ Essa felicidade erguia-se justamente do brilho do mar e do vermelho da maçã, de acordo com palavras de Sophia Andresen: “era a própria presença do real que eu descobria”.⁴²⁶ O mundo exterior adquiria sentido pelo encontro do sujeito com as coisas, com suas formas e sua imanência, recortadas e captada, instaurando o real – o verdadeiro real andreseniano.

Nesse texto, a poesia é caracterizada como uma *busca atenta*, uma *perseguição do real*. Podemos entender essa *perseguição* como um duplo movimento: o recorte, dentro daquele real de quebra e ausência, e a instauração de um real de religação. O olhar, assim, integra os sentidos de participação, edificação e intervenção no mundo: “Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso.”⁴²⁷

O professor Sérgio Cardoso aponta diferenças fundamentais a separar os sentidos contidos nos verbos *ver* e *olhar*. O *ver* indica uma certa passividade do vidente, cujo olho apenas desliza pelas coisas, “as espelha e registra, reflete e grava”.⁴²⁸ Já o verbo *olhar* “remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo dessa ação a espessura da sua interioridade”.⁴²⁹ Sophia Andresen *olha* o mundo; ela *olha* a ânfora; ela recorda-se de ter *olhado* a maçã em frente do mar, de dentro de um quarto, na infância. Seu olhar expressa seu entendimento do mundo, o interesse em recortar suas formas e apreender as imanências para reunir instaurar a unidade.

⁴²⁵ ANDRESEN, S., [Arte Poética III], in: ____, *Obra Poética I*, 2001, p. 7.

⁴²⁶ *ibid.*

⁴²⁷ *ibid.*

⁴²⁸ CARDOSO, S., O olhar viajante (do etnólogo), in: NOVAES, A., *O olhar*, 1999, p. 348.

⁴²⁹ *Ibid.*

Sua proposta poética em relação ao olhar torna bastante difícil definir a poesia andreseniana como objetiva ou subjetiva, mesmo sendo uma poética ligada à atenção e apartada do sentimentalismo, e mesmo a própria Sophia tendo afirmado a objetividade de seu olhar, na “Arte poética III”. Se ela apenas visse o mundo, seria mais fácil tal definição, já que o verbo pressupõe desprevenção e espontaneidade do sujeito, numa articulação entre vidente e visível que assinala o poder deste último pólo.⁴³⁰ Na ação de olhar, no entanto, é outra a configuração, pois “vidente e visível misturam-se e confundem-se em cada ponto de sua indecisa extensão”.⁴³¹ Essa aderência, que poderíamos caracterizar como uma subjetivação, a própria autora classifica de modo contrário.

Mas o que dizer de uma objetividade capaz de perceber tanto o perfume do orégão e um ângulo da janela quanto a *respiração da noite*?⁴³² É bem provável que o que Sophia Andresen chama de objetividade de seu olhar seja o caráter “direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor”⁴³³ sobre o mundo, características estas apontadas por Sérgio Cardoso como inerentes ao ato de olhar. Na “Arte poética II”, inclusive, a autora afirma que a poesia pede que ela “viva atenta como uma antena”.⁴³⁴ Mas, certamente, ela inclui no sentido dessa objetividade a capacidade de apreensão da imanência das coisas.

Sua poética, conforme declara, “procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, e esse encontro leva também a buscar a relação justa com o homem.”⁴³⁵ É o caráter ético de sua obra: “A poesia é uma moral.”⁴³⁶

Na “Arte poética IV”, Sophia Andresen procura expor suas maneiras de escrita, seus momentos de criação poética. Geralmente, como afirma, o “poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração”,⁴³⁷ por isto a necessidade de estar atenta. Só algumas vezes o poema aparece desarrumado e exige-lhe um trabalho de montagem.⁴³⁸ Em outras o poema não surge, mas sim uma “aguda sensação de plasticidade e um

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid., p. 349.

⁴³² ANDRESEN, S., Arte poética II, in: ____, op. cit., 1999, p. 95.

⁴³³ CARDOSO, S., op. cit., 1999, p. 348.

⁴³⁴ ANDRESEN, S., Arte poética II, in: ____, op. cit., 1999, p. 95.

⁴³⁵ Id., [Arte poética III], in: ____, op. cit., 2001, p. 7.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Id., Arte poética IV, in: ____, op. cit., 1999, p. 166.

⁴³⁸ Ibid.

vazio”.⁴³⁹ Além destas, algumas outras maneiras, menos freqüentes, são apontadas pela autora, no mesmo texto.

A idéia de um poema que emerge no poeta como se alguém o ditasse é retomada na “Arte poética V”. A autora narra novamente o fato de ter aprendido a decorar poemas antes de ter aprendido a escrever. Desse fato acredita resultar seu entendimento de que há um poema imanente ao universo: “toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente.”⁴⁴⁰

Todos esses esclarecimentos da autora sobre sua escrita, feitos nas chamadas “Artes poéticas”, vão-nos ajudar a entender o olhar tal como este se apresenta na obra andreseniana, mas, principalmente, o olhar que é eleito tema central em *Navegações*.

De grande importância também nesse entendimento é o ensaio escrito por Sophia Andresen sobre o nu na arte grega, da época arcaica à helenística. Inicialmente intitulado “Antiguidade clássica”, integrou a coletânea *O nu e a arte*, publicada em 1975, com textos de José Blanc de Portugal, António Pedro, Vergílio Ferreira e Eduardo Lourenço, cada qual abordando o tema do nu em um dado período da história da arte. Posteriormente, em 1992, o texto de Sophia foi reeditado em separado, com o título *O nu na Antiguidade clássica* [ver 6.1].

Há uma estreita ligação entre o percurso e os significados, como demonstra a autora, do nu naquela arte e a trajetória de descobrimento presente nos poemas de *Navegações*. Ela mesma identifica *olhar*, *descobrimento* e *desocultação* como uma só temática central do conjunto; assim o nu pode nos dizer muito sobre o olhar. Lembremos que a semelhança entre os termos *nu* e *descobrimento* pode ser observada até mesmo no sentido que ambos compreendem, de algo exposto ou em processo de exposição, algo que passa então a se apresentar sem coisa alguma que o cubra. Nesse ponto, o nu e o descoberto podem ser bem próximos. Semanticamente, o nu é o que está descoberto no corpo do ser humano e, em relação a esse corpo, o descobrimento é a ação que lhe impõe a nudez.

Mas já vimos que o sentido de descobrimento em si é mais amplo, principalmente se considerado no âmbito da Era Moderna. Do achamento e mapeamento de terras ao encontro com homens de outras culturas, das descobertas científicas ao aprendizado do funcionamento do corpo humano, tudo

⁴³⁹ Ibid.

isso foi reunido na palavra *descobrimento*. Porém, ao lermos seu ensaio sobre o nu, vemos que é principalmente através da proximidade com a nudez como *desocultação*, com o tornar *não-coberto*, que o descobrimento, para além da temática, se fez fundamental em *Navegações* e pode identificar-se com o olhar em seus poemas.

Em seu estudo, Sophia afirma que o “nu é uma invenção grega”: o nu que então havia em outros povos era “apenas uma maneira de vestir.”⁴⁴¹ Foi na Grécia que a crença no divino inerente ao universo fez do nu a possibilidade de descoberta da lei do corpo, na qual está inscrita a lei divina, que é a própria ordem do mundo: “No corpo humano o artista grego lê a ordem do mundo onde está”.⁴⁴² O divino, anterior aos deuses, é “consustancial à natureza”,⁴⁴³ é a ordem inicial do mundo; por isso, encontrar a ordem da natureza, que a autora relaciona como uma alegria, felicidade e harmonia essenciais, é encontrar o divino.

No entendimento de Sophia Andresen, “O que o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquitecto e do músico é que lhe revele o divino”, por isso sua arte é religiosa, mas de uma religiosidade ligada ao natural.⁴⁴⁴ Assim como Homero, com sua palavra dotada de uma potência mágico-religiosa, revelou uma ordenação dos deuses, suas atividades e atributos, e revelou o divino no humano, toda a arte da época que podemos chamar de *pré-helenística* demonstra o impulso de revelação, do não-esquecimento, da verdade, expressos na leitura que Sophia faz do conceito de *Alétheia*.

O termo é traduzido do grego clássico como *verdade*, porém seu sentido é extremamente intrincado, já que pertence a uma noção pré-racional de verdade, que vigorou de Homero a Parmênides. De acordo com Marcel Detienne, essa “*pré-história* da *Alétheia* filosófica conduz-nos a um sistema de pensamento do adivinho, do poeta e do rei de justiça, aos três setores em que um determinado tipo de palavra define-se por *Alétheia*”.⁴⁴⁵ Detienne expõe ainda que nesse sistema de pensamento mítico a “*Alétheia* [...] não se opõe à ‘mentira’; não há o ‘verdadeiro’ frente ao ‘falso’. [...] se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se

⁴⁴⁰ ANDRESEN, S., Arte poética V, in: ____, op. cit., 1999, p. 349.

⁴⁴¹ Id., Antiguidade clássica, in: FRANÇA, J. A. (org.), *O nu e a arte*, 1975, p. 123.

⁴⁴² Ibid., p. 124.

⁴⁴³ Cf. Ibid., p. 125.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 126.

⁴⁴⁵ DETIENNE, Marcel, *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, 1988, p. 14.

funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a ‘Verdade’.”⁴⁴⁶

Quando Sophia de Mello Breyner Andresen se refere à *verdade* presente em sua obra poética, ou a uma *busca da verdade*, está referindo-se a uma leitura pessoal que ela faz dessa *Alétheia* pré-racional. É justamente a verdade como revelação e ordenação, como desocultação do mundo, que ela procura instaurar na sua poesia, é o sagrado presente nas coisas que ela pretende expor. A ação de tirar algo da ocultação já traz em si um sentido próximo ao do verbo *descobrir*, porém é na identificação de descobrimento com desocultação que ambos convergem como criação artística, em *Navegações*.

De acordo com Sophia, o artista grego não busca na sua obra repetir o mundo através de uma representação, mas fazer emergir o ser das coisas, a imanência que é a própria existência divina deste mundo.⁴⁴⁷ É esse impulso que ela procura imprimir na poesia; é a procura do poema imanente, pela voz do mundo, pela instauração da aliança do homem com o mundo natural, e deste com o divino. Quase não há retratos na escultura grega anterior ao período helenístico: “o artista não quer reproduzir a forma individual mas sim a forma exemplar”⁴⁴⁸ e descobrir a ordem divina que nela se manifesta. A autora afirma que, segundo o entendimento do artista grego, os corpos não retratam belos homens, ou mulheres, mas são “corpos portadores duma perfeição à qual o homem está religado, corpos que revelam a harmonia dos Kosmos [...]. No corpo o ser emerge, é, está”.⁴⁴⁹

É possível ler na arte grega a ordem divina como se lê no corpo do homem e como se lê em cada elemento da natureza, pois tudo integra a mesma essência. Se para outros povos antigos a verdade do ser só pode ser encontrada no plano do sagrado, oculto e exterior ao universo, para o homem grego, “o ser está na Physis”, portanto, neste mundo; no não-oculto ele busca o ser.⁴⁵⁰

Esse mesmo impulso pode ser lido em grande parte da poesia andreseniana. Os próprios termos recorrentes na sua obra, que já mencionamos como *signos saturados de desejo*, são muitas vezes a realização desse propósito da forma exemplar que faz emergir a essência. Se o poema diz *a praia, a mesa, a casa*, ou o

⁴⁴⁶ Ibid., p. 13-23.

⁴⁴⁷ Cf. ANDRESEN, S., op. cit., 1975.

⁴⁴⁸ Ibid., 1975, p. 126.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 123.

jardim, podemos perceber que nenhuma individualidade está expressa nesses nomes, já que, em geral, não é uma praia determinada, nem é uma dada mesa, ou uma casa específica com um endereço. Esses termos são nos versos as formas exemplares e, assim, afirmam a divindade de sua existência; sua imanência é que brilha com lucidez nos versos e faz o mundo reaparecer religado.

A autora lembra-se de ter encontrado, ao olhar a maçã na frente do mar de dentro de um quarto na infância, a felicidade essencial daquele instante, de ter descoberto o real. Também ao eleger a ânfora na loja, lê em sua beleza e harmonia a ordem e a unidade. Também ao escrever um poema como se aparecesse já inteiro, como se lhe fosse ditado, o poema imanente, ou “o nome deste mundo dito por ele próprio”⁴⁵¹, ela busca a possibilidade de ler a ordem do mundo em um recorte, em uma forma perfeita, na apreensão da felicidade e harmonia instauradas nesse trecho de realidade.

Se por um lado existe a presença dessa busca da forma exemplar na obra de Sophia, por outro, algumas praias, casas e outros locais estão bem especificados em certos poemas, principalmente nos textos poéticos que se referem à Grécia, a Lisboa ou a Lagos, como no poema Cíclades, de *O nome das coisas*, em que Fernando Pessoa é evocado e caracterizado como “O empregado competente de uma casa comercial/ O freqüentador irônico delicado e cortês dos cafés da Baixa/ O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo”.⁴⁵² Nesse ponto, a localização da cidade e a identificação da biografia de Pessoa adquirem um sentido que motiva sua menção; representam a existência ao avesso vivenciada por aquele poeta, o que podemos observar em versos como “O teu nome emerge como se aqui/ O negativo que foste de ti se revelasse”. Também na estrofe seguinte essa idéia se confirma: “Viveste no avesso,/ Viajante incessante do inverso/ [...] Em Lisboa cenário da vida.”⁴⁵³ Geralmente a individualização apresenta-se nos poemas para indicar ausência, fragmentação ou contrariedades específicas do mundo contemporâneo. Em *Navegações*, no poema XV de “Deriva”, a cidade, determinada, é também lugar de ausência e avesso:

Inversa navegação

⁴⁵¹ ANDRESEN, S., *Arte poética V*, in: ____, op. cit., 1999, p. 349.

⁴⁵² Id., op. cit., 1999, p. 175.

⁴⁵³ Ibid.

Tédio já sem Tejo
 Cinzento hostil dos quartos
 Ruas desoladas
 Verso a verso
 Lisboa anti-pátria da vida

A especificação de uma individualidade integra ao longo da obra de Sophia Andresen, na maioria das vezes, uma realidade exterior, desligada do homem, ausente e desordenada. Em alguns casos, no entanto, comemora certo momento histórico, ou, em outros, revela o caráter mítico ou semi-divino de alguns locais.

Nas “Artes poéticas” e em grande parte dos poemas de Sophia, entretanto, a busca daquele mesmo impulso de captar a forma exemplar que seja capaz de revelar a imanência é o que se apresenta. Curiosamente, é sobretudo em *Navegações* que encontramos a predominância desse impulso, e uma das suas realizações andresenianas mais completas de tal proposta.

No início e entre os últimos poemas, a cidade de Lisboa aparece especificada. Já vimos a atmosfera de contrariedade que motiva a identificação no poema XV de “Deriva”. Mas, no primeiro poema de *Navegações*, o nome da capital é trazido como símbolo, ressaltando uma potência mágica, a capacidade de erigir a verdade como desocultação, a possibilidade de revelar, fazer a cidade mostrar-se melhor como se nascesse de seu próprio nome. Na evocação, a cidade é tornada ser, emerge, aparece. Basta observar que o olhar sobre a cidade não enxerga uma rua determinada, um rio com um nome, como acontece no poema XV, nem quaisquer construções determinadas. A cidade nomeada que emergiu já aparece em formas perfeitas, fala somente o *largo mar*, o *rio*, as *colinas*, o *azul*, a *intriga*, o *rebrilhar de coisa de teatro*. São já formas despidas de individualidade.

A caracterização de Lisboa nesse texto poético se faz de modo muito semelhante à apresentação da Grécia feita em “Antiguidade clássica”. Segundo a autora, precisamos partir do lugar “para entendermos uma arte que celebra a aliança do homem com o mundo natural.”⁴⁵⁴ Assim ela começa a apresentar o local: é onde “a relação entre a ascensão das montanhas e a lisura das águas estabelece a extrema solenidade da paisagem grega.”⁴⁵⁵ Lembremos que Lisboa revela no poema de *Navegações* uma natureza também solene:

⁴⁵⁴ Ibid., p. 128.

⁴⁵⁵ Ibid.

Digo:
 “Lisboa”
 Quando atravesso – vinda do sul – o rio
 E a cidade a que chego abre-se como se de seu nome nascesse
 Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
 Em seu longo luzir de azul e rio
 Em seu corpo amontoado de colinas –
 Vejo-a melhor porque a digo [...]⁴⁵⁶

A mesma paisagem de contraste entre águas e montanhas está em Lisboa e na Grécia. A intensa solenidade com que a capital portuguesa aparece, contudo, deve-se, ao contrário do que ocorre com a Grécia, à prenúncia de seu nome, ação dotada da capacidade de religá-la à sua ordem harmônica e divina. “Lisboa”, o poema, foi construída sobre a ausência da cidade, do espaço de *não-ser*, tornou-se – e tornou-a – ser, mas um ser que contém ainda a sombra latente da sua existência em um mundo exterior e ausente, da *anti-pátria*. Já na Grécia, segundo Sophia Andresen, todas as coisas estão natural e interiormente iluminadas, e celebram “nosso acordo com o terrestre”.⁴⁵⁷

Notemos que, no poema “Lisboa” a cidade adquire um corpo, *seu corpo amontoado de colinas*, e neste também brilha a inteireza do universo. Nos versos, o rio surge com brilho, com um *longo luzir*.

A Grécia, de acordo com Sophia, é uma terra “onde se articulam e se conciliam os opostos. Uma terra de vegetação e secura. [...] Um lugar de lucidez e mistério. [...] Um lugar de êxtase e pânico”, nunca somente de serenidade.⁴⁵⁸ Em “Lisboa”, os contrários convivem, mas seus pólos articulam-se em uma fissura entre o natural e o artificial, que denuncia uma sombra de fragmentação dentro da clareza e do brilho instaurados pela nomeação, tensão que expõe a vulnerabilidade daquele reino que cada um tece por si mesmo – para parafrasearmos a autora de “Arte poética I”.

Da mesma maneira que para compreender o sentido da aliança do homem grego com a natureza Sophia de Mello Breyner partiu da paisagem local, também no momento de ingressar em um percurso de desocultação do mundo nos versos,

⁴⁵⁶ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 9.

⁴⁵⁷ Id., op. cit., 1975, p. 128.

⁴⁵⁸ Ibid.

capaz de recriar tal reino de unidade, ela partiu da paisagem de “Lisboa”, lugar de presença e ausência, inteireza e quebra. “Lisboa” é uma passagem à nudez.

O princípio da dualidade, o dual, segundo aponta a autora em “Antiguidade clássica”, “preside a toda a arte grega: Kaos e Kosmos, Apolo e Dioniso, geometria e natureza, êxtase e pânico, génio dórico e génio jônico”.⁴⁵⁹ A arte jônica corresponde a uma Grécia com influências orientais, marcada “pela diversidade, pelo mistério, pelo abismo do Oriente”, o homem jônico é um navegador e descobridor.⁴⁶⁰ Mas nessa criação artística, o luxo e adorno orientais aparecem simplificados e clarificados.⁴⁶¹

Sophia Andresen afirma que o amor da nudez, das “formas claras e simples, o amor da ordem e da austeridade são características dóricas”.⁴⁶² Porém o nu, segundo a autora, é assimilado pelos jônios e torna-se um tema fundamental de toda a arte da Grécia.⁴⁶³

Navegações trabalha com vestígios dessas dualidades, de maneira que é possível percebermos certa oscilação na qual ora predomina o gosto pela claridade e ordenação, ora por atmosferas de mistério, obscuridade, abismo e adorno, principalmente no que se refere ao Oriente. Todos esses traços, entretanto, surgem em um princípio de simplificação e economia nos poemas, características que a autora menciona também como preocupações comuns na arte grega.

Já mencionamos que o rumo do Oriente apresenta-se com recorrência na parte denominada “As ilhas”. Porém é em “Deriva” que emergem as características misteriosas e encantatórias orientais, que podem ser referência a vestígios da Grécia jônica e seus navegadores. O mistério surge no poema II: O espanto nos guiava –/ Água escorria de todas as imagens”.⁴⁶⁴ O abismo abre sua passagem obscura no poema III, no qual “Outros se perderam no repentino azul dos temporais”,⁴⁶⁵ e no IV, com o mar que devora “com o instinto de destino que há no mar”⁴⁶⁶ o navegante que desvenda seus segredos. Nessa parte apresentam-se os “Sombrios deuses”, “Os grandes pátios da noite e sua flor/ De pânico e

⁴⁵⁹ Ibid., p. 134.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² ANDRESEN, S., op. cit., 1975, p. 134.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Id., op. cit., 1996, p. 24.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 25.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 26.

sossego”,⁴⁶⁷ é no mitificado Oriente misterioso que as “Caudas de dragões seguem os barcos”.⁴⁶⁸ Na arte jônica, segundo a autora, há reflexo da alegria, sentimento este sempre tocado de espanto e mistério, marcado pela diversidade.⁴⁶⁹

Podemos dizer que o nu, com sentido de descobrimento e desocultação, ocupa um plano central em *Navegações*. Essa presença fulcral pode ser entendida melhor se observarmos as características das estátuas de nu masculino, as chamadas *Kouroi*, às quais Sophia de Mello Breyner Andresen se refere em seu ensaio. A autora expõe que há basicamente dois tipos de estatuária na época grega arcaica: “a Koré, estátua feminina vestida, e o Kouros [singular de *Kouroi*], masculina e nua”.⁴⁷⁰ O corpo do *Kouros*, afirma ainda, é esculpido seguindo um princípio de economia e simplicidade, em um plano liso de onde ressaltam apenas os músculos mais importantes. A autora descreve a posição desse tipo de estatua, que obedece à chamada *lei da frontalidade*: “Inteiramente nu, o Kouros está de pé, isolado no espaço, direito como uma coluna, com o pé esquerdo avançando, com os braços caindo ao longo do corpo num gesto onde o dobrar do cotovelo é mais ou menos acentuado.”⁴⁷¹

O *Kouros* não tem individualidade, não é um retrato. Tanto pode ser um deus, ou um atleta, ou pode ser a celebração de uma beleza extraordinária a ponto de tornar-se exemplar da “semelhança dos homens com os deuses”.⁴⁷² Acima de tudo, seu corpo “não é uma forma imposta mas verdade exposta”.⁴⁷³

Os poemas de *Navegações* primam pela extrema economia, são curtos e têm certo número de vocábulos recorrentes, numa opção pelo elementar. A repetição de vocábulos é uma maneira de encontrar o que é a perfeição incorruptível do simples. Assim como aquelas estátuas da nudez humana, os textos poéticos têm a simplificação “como um estilo e uma forma de ver”.⁴⁷⁴ Contudo, já vimos que *ver* impondo uma forma é *olhar*. Ao lermos os versos do conjunto, percebemos que, na busca pela forma exemplar no mais simples, o que o olhar escolhe é a nudez das coisas, do homem e do mundo, onde toda forma que é excessiva ou individual

⁴⁶⁷ Ibid., p. 31-32.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 33.

⁴⁶⁹ ANDRESEN, S., op. cit., 1975, p. 134.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 136.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Ibid., p. 140.

⁴⁷⁴ Ibid.

se dilui. Por isso, assim como não há o impulso de retratar na arte da Grécia arcaica, também nos poemas não há uma preocupação documental. Os navegadores da história portuguesa surgem como os *Kouroi*, sem nome que lhes atribua uma biografia, e mostram-se apenas com o mínimo, com o elementar, na forma de um pronome *ele* ou *outros*, de um estado *nus*, ou apenas como um verbo que lhes torne o sujeito de uma ação, seja a de dobrar um cabo, ou a de ver, espantar-se, maravilhar-se, perder-se. Não apenas o navegador português, mas também o outro, o homem de populações recém-descobertas, é apresentado nesse mesmo impulso elementar, como *homens nus e negros*, ou *homens ainda cor de barro*; sua presença potencializa a idéia da nudez como forma de integração à natureza terrestre.



Fig. 18 - Kouros, aproximadamente do século VI a.C., Museu Arqueológico de Atenas. Fotos originais de Jorge Piqué.⁴⁷⁵

Se na ação de olhar o vidente deixa no visível as marcas de sua atividade e de suas características a ponto de ambos se misturarem e confundirem, também Sophia de Mello Breyner Andresen mistura-se na nudez das coisas e dos homens nos versos de *Navegações*. Seja nos verbos na primeira pessoa do plural ou nos que estão no singular, a inclusão verbal da figura biográfica da autora como

⁴⁷⁵ Fotos retiradas do *Centro Virtual de Estudos Clássicos*/ Universidade Federal do Paraná, 1998.

sujeito de poemas ressalta essa aderência, em um movimento de oscilação. Ela assume, no discurso de abertura da segunda edição [ver 6.2], a soma, muitas vezes indissociável, de sua experiência de viagem à criação acerca das viagens marítimas. Seu trabalho também é o descobrimento, a desocultação de uma realidade inteira, o que converge com a atividade dos descobridores. O que seu olhar encontra é o nu, que a função de escritora a leva a fazer aparecer.

O navegador do conjunto e o jovem *Kouros* da estatuária arcaica não têm condição social, nem se movem dentro de uma época histórica, para ambos extinguiram-se memória e tempo, como é anunciado no último verso do poema I. Eles avançam em um espaço intemporal e suspenso⁴⁷⁶. Se o corpo do jovem nu avança um único passo eternizado dentro desse espaço, está deixando “para trás o mundo difuso do terror primitivo”, e ingressando “num mundo de formas precisas, lisas, maravilhadas e livres”⁴⁷⁷, o mesmo movimento pode ser visto no navegador, cujo avanço pelo espaço, um lugar entre o olhar de descoberta de Sophia e sua leitura em outros texto, surge em um instante eterno no texto poético, deixando para trás um mundo de ocultação.

A ânfora de estilo geométrico, anterior ao período arcaico, não é um corpo humano, mas também já apresenta qualidades que presidiriam depois à invenção do nu arcaico:

[...] a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio de beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples, – numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras –, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro se separado do todo, a geometria, a busca [...] da forma necessária, justa, essencial.⁴⁷⁸

Por isto a escolha da ânfora como símbolo de aliança, perfeição e religação na “Arte poética I”. A ânfora, em sua proporção, simplicidade e nudez, traz o mesmo impulso de unidade, o esforço constante de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porém a autora reconhece que atualmente esta unidade só pode ser conquistada por cada um.

⁴⁷⁶ Os esclarecimentos de que o *Kouros* não tem condição social ou época histórica e de que se move nesse espaço intemporal, suspenso e ausente são da própria Sophia Andresen, em seu ensaio. Ibid., p. 147.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 145.

⁴⁷⁸ ANDRESEN, S., op. cit., 1975, p. 133.

Segundo afirma Sophia, o tema do nu que segue a lei da frontalidade foi “retomado e repensado em múltiplas variações, em diversos locais da Grécia, por vários povos, ilhas e *ateliers*”. Da mesma maneira, a forma da ânfora revela um *princípio incorruptível*, através da sua repetição exaustiva naquela arte. O mesmo a autora imprime em sua obra, com a obsessão pelo tema marítimo ou pela criação poética, dos quais *Navegações* é um exemplo. Também a recorrência das chamadas *palavras-chave*, como já expusemos, aponta a busca de uma perfeição elementar, a tentativa de dizer o poema perfeito com o mínimo de recursos.

Para Sophia, o *Kouros* “ensina uma poética – uma arte do ser”; é o recorte de “um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra [...]”.⁴⁷⁹ Seu corpo remete a nosso próprio estar religioso, poético e real no mundo.⁴⁸⁰

Mas o mundo em que estamos, e em que Sophia esteve, não é mais grego. A contemporaneidade aparece na obra andreseniana como o tempo de degradação, de separação do plano da existência do da essência. A autora caracteriza esse tempo da mesma maneira que percebe o lado de fora da loja em Lagos, como um espaço desordenado. Por isso, um artista da época de Sophia que olhe como um artista grego só poderá expressar a verdade do ser e a ordem divina, a felicidade e a inteireza do universo, em uma ilha, um “reino vulnerável” e individual: “a aliança que cada um tece”⁴⁸¹. Nesse símbolo de reunião, o mundo exterior, vazio e caótico, ganha de novo sua ordem original e imanente, sua união com cada um de seus elementos e com o homem.

No escultor arcaico do *Kouros* apresenta-se um impulso em duas direções opostas, conforme nos lembra Sophia Andresen, em dois pólos “que só na Grécia se conciliam e não se destroem mutuamente”: por um lado, a busca da geometria, proporção e forma essencial, por outro, atenção à realidade, à verdade anatômica, uma conquista gradual da realidade.⁴⁸² Mas, ao longo dos séculos, a arte de esculpir evoluiu, o esquematismo do corpo em formas geométricas foi sendo substituído por uma conquista do real. Foi no classicismo grego, cujo aproximado início Sophia demarca no século V a.C., que a arte local foi tomada pelo realismo, que “não pode ser confundido com o do nosso tempo”, já que mantém o olhar

⁴⁷⁹ Ibid., p. 141.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Id., *Arte poética I*, op. cit., 1999, p. 94.

⁴⁸² Cf. Id., op. cit., 1975, p. 138-140.

grego de escolha sobre o real: “o olhar grego escolhe e quer escolher.”⁴⁸³ Essa conquista clássica do real continua a recortar a forma perfeita e inteira.

Depois, no período helenístico, a conquista do real ganha outro sentido, com uma arte de reencontro com o Oriente e com a diversidade do real, uma arte que “busca a diversidade [...] a curiosidade de todas as formas, desde a decadente à mais bela.”⁴⁸⁴

Essas graduais transformações na maneira grega de olhar o real, apontadas pela autora em “Antiguidade clássica”, emergem em vários pontos de *Navegações*, como uma evolução em direção à diversidade. O gosto pelo híbrido como forma representante da totalidade do real é um exemplo, mas que aparece em alguns poemas como temática. No poema XVI de “Deriva”, a estátua do rei é a configuração de um hibridismo fronteiriço:

Há no rei de Chipre
Um certo mistério
Não só o ser grego
Sendo tão assírio
[...]
Seu corpo de espiga
Coluna de tréguas
Mora em certa pausa
Que nunca encontrei
– Clareza das ilhas
Que tanto busquei⁴⁸⁵

O corpo de espiga é característica do *Kouros*, que “esguio como uma espiga [...] emerge da terra [...] e caminha de frente para a felicidade diurna do mundo exterior todo lavado pela luz”. A coluna e a ânfora têm seu mesmo princípio de verticalidade fundamental. Curiosamente, Sophia declara o fracasso de sua busca da luminosidade das ilhas, a pausa de inteireza da qual o ser emerge.

No poema seguinte, o último do conjunto, o olhar não é mais o dessa procura pela perfeição reta, simples e elementar dos *Kouroi*. Os versos negam sua certeza:

Estilo manuelino:
Não a nave românica onde a regra

⁴⁸³ Ibid., p. 163.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 180.

⁴⁸⁵ ANDRESEN, S., op. cit., 1996, p. 38.

Da semente sobe da terra
 Nem o fuste de espiga
 Da coluna grega
 Mas a flor dos acasos
 Que a errância em sua deriva agrega ⁴⁸⁶

Tendo reencontrado o Oriente e a diversidade, a arte helenística passou a olhar a pluralidade, com curiosidade por todas formas do real. Também a arte manuelina é o resultado da diversidade e do encontro, seu olhar traz “a flor dos acasos que a errância/ Em sua deriva agrega”. ⁴⁸⁷ Esse é o olhar que “às vezes está pintado à proa dos barcos”. ⁴⁸⁸

Maria de Lourdes Belchior afirma que “*Navegações* é a epopéia do ver” e a tentativa de ‘viver a inteireza do possível’”. ⁴⁸⁹ Agora podemos acrescentar que é a *epopéia do olhar* rumo à conquista do real, seja esta expressa na busca da perfeição das formas, ou na curiosidade pela diversidade.

Sophia Andresen afirma que a arte grega ensina uma moral. A Grécia, acrescenta, “recomeça sempre que alguém busca a sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas.” ⁴⁹⁰ A realidade de inteireza grega reaparece sempre que alguém olha o mundo em que estamos como um encontro com a verdade, não como um lugar de exílio.

É difícil, segundo Sophia, especificar o momento de quebra da totalidade grega, em que o próprio pensamento grego “deixa de crer que o ser está na ‘Physis’ e passa a buscá-lo no ‘Logos’”, quando a aparência passa a ser entendida como ilusão. ⁴⁹¹ Em Sócrates e Platão, afirma ainda, já é visível essa separação. ⁴⁹²

O fato é que o mundo da nossa contemporaneidade expressa sua própria condição de “civilização mutilante e exilante”, de desacordo entre homem e natureza, entre homem e divino. ⁴⁹³ Para Sophia Andresen, “voltamos à Grécia não porque ela esteja aureolada pelo mítico prestígio de um passado glorioso – mas porque ela é para nós actualidade e exemplo”. ⁴⁹⁴ Da mesma maneira ocorre com *Navegações*, que não vai à expansão marítima em busca de sua mitificada glória,

⁴⁸⁶ Ibid., p. 39.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 8.

⁴⁸⁹ BELCHIOR, M. L., Itinerário poético de Sophia, in: *Colóquio-Letras*, jan. de 1986, p. 42.

⁴⁹⁰ ANDRESEN, S., op. cit., 1975, p. 185.

⁴⁹¹ Ibid., p. 188.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid.

mas de um modelo de reunião do espaço terrestre, como atitude de um olhar primeiro sobre *o real mais belo que o imaginado*, de aliança.

Navegações ensina a moral do olhar grego quando é simbolicamente mais necessária a construção de um país que seja como a Grécia: “o país da imanência sem mácula”.⁴⁹⁵ Ensina uma cultura do terrestre, fiel ao momento eternizado do desabrochar desse real, do divino sussurro do universo neste real, de sua instauração inteira, luminosa, que é a própria felicidade do encontro com o mundo, mesmo que seja nesse reino individual e vulnerável que a palavra mágica da poesia é capaz de erigir hoje. De acordo com Sophia nosso aprendizado sobre a Grécia começou na infância, no “espanto e maravilhamento perante as formas” do mundo. Este é o olhar que a autora menciona na “Arte poética III”, seu olhar primeiro sobre a maçã diante do mar. Por causa desse olhar primeiro é que Sophia chama de *olhar inicial* o olhar de *Navegações*. A autora lembra-nos que, se procuramos erguer aquele mesmo olhar de descobrimento do real, o fazemos “em busca da nossa própria inteireza e nosso estar actual na terra.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 192.