



Marília de Souza Moreira

POEMAS COLHIDOS NO AR:

**Uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner
Andresen a partir das suas poéticas.**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Literatura pelo
Programa de Pós-graduação em Letras/Literatura
Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de
Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Patrícia Gissoni Lavelle



MARÍLIA DE SOUZA MOREIRA

Poemas colhidos no ar: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a partir das suas poéticas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

PUC-Rio

Prof. Sofia Maria de Sousa Silva

UFRJ

Rio de Janeiro, 11 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Marília de Souza Moreira

Graduada em Letras pela PUC-Rio, é atriz, autora das peças teatrais *Andanças de uma Lagartixa*, *Língua de boi* e *Além da Imagem – um réquiem para Marilyn Monroe* e dos livros *O sumiço do tatu* e *Lia e o feitiço da palavra*, este último contemplado com o Prêmio FNLIJ em 2017 (escritora revelação na categoria Poesia).

Ficha Catalográfica

Moreira, Marília de Souza

Poemas colhidos no ar : uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a partir das suas poéticas / Marília de Souza
Ficha Catalográfica

Moreira ; orientadora: Patrícia Gissoni Lavelle. – 2025.

122 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Sophia de Mello Breyner Andresen. 3. Poética. 4. Poesia portuguesa. 5. Processos criativos. I. Lavelle, Patricia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD 800

A todo aquele para quem a poesia
“faz parte do tempo respirado”.

Agradecimentos

À minha mãe que, mesmo em um momento em que cabe aos filhos cuidar dos pais, me deu todo o suporte para que eu pudesse me dedicar a este estudo.

Ao Márcio, meu parceiro de vida, presente em cada etapa deste processo e que, já na reta final, quando a vida me impunha outras urgências, me ajudou a encontrar a paz necessária para concluí-lo.

À minha orientadora, professora doutora Patrícia Lavelle, pela confiança, pela liberdade e por me ajudar a encontrar o caminho.

Aos amigos, colegas e professores pelas trocas, em especial a Paulo Henriques Britto, que me ensinou um novo olhar para a poesia, a Izabel Margato, pelo pontapé inicial, e a Michelle Boesche, por tudo.

À FAPERJ, pelo imprescindível suporte financeiro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Moreira, Marília de Souza; Lavelle, Patrícia Gissoni de Santiago. **Poemas colhidos no ar: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a partir das suas poéticas**. Rio de Janeiro, 2025. 122p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Poemas colhidos no ar: uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen a partir das suas poéticas investiga os processos criativos da poeta portuguesa, tomando como ponto de partida poemas seus que versam sobre o fazer poético e suas implicações, bem como o conjunto de cinco textos intitulados *Arte Poética*. Investiga-se também a concepção de arte da autora como um instrumento capaz de religar o ser humano ao cosmos e de contribuir para a sua conscientização em relação ao seu direito à liberdade e à dignidade.

Palavras-chave

Sophia de Mello Breyner Andresen; poética; poesia portuguesa; processos criativos.

Abstract

Moreira, Marília de Souza; Lavelle, Patrícia Gissoni de Santiago. **Poems caught in the air: a reading of Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry based on her poetics.** Rio de Janeiro, 2025. 122p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Poems caught in the air: a reading of Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry based on her poetics, investigates the creative processes of the Portuguese poet and explores her conception of art focusing on poems that reflect on poetic creation and its implications, as well as the group of five texts titled *Poetic Art*. This study also examines the author's conception of art as a tool for reconnecting humankind and cosmos, as well as raising awareness of people's rights to freedom and dignity.

Keywords

Sophia de Mello Breyner Andresen; poetics; Portuguese poetry; creative processes.

Sumário

1	Introdução.....	10
2	Capítulo 1: A concepção de arte e os processos criativos de Sophia de Mello Breyner Andresen.....	17
2.1	Influências e confluências.....	30
2.2	Sobre arte, beleza e verdade.....	39
3	Capítulo 2: O 25 de abril na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen.....	57
4	Capítulo 3: Poetas nos poemas de Sophia.....	74
5	Conclusão.....	107
6	Referências bibliográficas.....	112
7	Anexos.....	116

*Poesia, mistério repassado de claridade,
a poucos poetas contemporâneos se
aplica tão óbvia e viva evidência, como a
Sophia de Mello Breyner Andresen,
aquela que todos nós, seus amigos e
leitores subjugados há muito, chamamos
apenas Sophia.*

(Eduardo Lourenço)

Introdução

Pensar a poesia, os processos criativos que a envolvem e as suas particularidades no que diz respeito à geração de significados, foi o desejo que deu origem ao projeto que, dois anos mais tarde, ganha novo corpo neste texto.

A presente dissertação advém, assim, do interesse de investigar os processos criativos em poesia, desde o instante que antecede a escrita propriamente dita — o impulso ou inquietação inicial que provocam o poeta — até a lapidação final do poema. Soma-se a isso o interesse de refletir sobre a potencialidade do texto poético de gerar sentidos a partir de poucos significantes, e de condensar conceitos, histórias e reflexões em textos que prezam pela economia de palavras e nos quais o uso, ou a combinação inusitada destas, pode não apenas produzir imagens surpreendentes, mas também gerar novas visões de mundo.

No momento da elaboração do projeto de pesquisa, Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja produção poética e ensaística traz importantes reflexões sobre os processos de escrita e a função da poesia, dividia a cena de forma equânime com outros pensadores da arte poética. O longo contato com a sua obra, contudo, fez crescer o encanto que ela exerce sobre mim, e o interesse pela poesia em sentido geral transformou-se em uma irrefutável atração pela obra desta poeta em particular.

Sophia e sua obra (indissociáveis, de acordo com a poeta), assumem, assim, um protagonismo inevitável nesta dissertação, e se outros pensadores e artistas são convidados a participar, isto se dá pelo fato de que os seus trabalhos nos ajudam a refletir sobre a sua poética. Não pretendo com isso sugerir uma superioridade da poeta portuguesa em relação aos demais artistas e filósofos aqui apresentados, apenas enfatizo que, movida pelo desejo de um máximo aprofundamento na sua obra, entrego a ela o centro da cena.

Entre os aspectos da produção de Sophia aqui abordados é dada especial atenção às suas reflexões sobre o significado e as implicações da arte poética e sobre os seus próprios processos criativos. É posta em relevo a sua concepção de arte como algo que, por trazer em si “a harmonia das formas justas”, contribui para o restabelecimento de uma aliança entre o homem e o cosmos e para a

propagação de um ideal de justiça entre os homens. É examinada também a importância atribuída pela poeta ao silêncio, ao vazio interior e ao esforço de despersonalização em seu processo de escrita.

Embora a sua concepção de arte encontre profunda ressonância no pensamento grego clássico e entre os românticos do século XIX, a obra de Sophia, cuja produção se dá entre os anos 1940 e o início dos anos 2000, contém os traços distintivos da modernidade: é límpida, objetiva, isenta de sentimentalismos, autorreflexiva e, ainda que “inspirada”, muito bem construída.

Mesmo assim, não é possível atribuir a Sophia afinidades decisivas com nenhum dos diversos “modernismos portugueses”. Ainda que considerasse Fernando Pessoa “o maior poeta do século”¹, a pluralidade de identidades proposta por ele lhe soava como a antítese do seu próprio projeto poético, regido pela busca da unidade (uma tônica do projeto romântico). Além disso, a proposta de uma arte desvinculada de qualquer propósito ético, social ou moral divulgada pelo poeta e por seus parceiros na revista *Orpheu*² (1915), parece, ao menos à primeira vista, oposta à concepção de arte de Sophia, que via a poesia *como* uma moral.

Também em relação aos presencistas³, há uma discordância fundamental. Enquanto o grupo ligado à revista *Presença* (1927), propunha uma poesia intimista, introspectiva, subjetiva, aquela produzida pela nossa autora nasce de uma “atenção voltada para fora”.

Mesmo em relação aos neorrealistas, mais próximo a Sophia em termos históricos⁴ e muitas vezes temáticos, não é possível vincular a obra da poeta. Avessos à literatura considerada alienada, praticada pelos presencistas, os escritores neorrealistas propunham uma literatura combativa, de denúncia, pautada nos ideais marxistas. Ainda que Sophia tenha escrito poemas de cunho político e praticado a denúncia social em alguns deles, sua poesia não estava a serviço das causas político-sociais (como no caso dos neorrealistas). Embora ela sustentasse que a arte poderia

¹ ANDRESEN, 1980. Entrevista concedida a M^a Conceição Ferreira Machado Vaz.

² Lançada em março de 1915 a revista *Orpheu* marca o início do modernismo em Portugal e apresenta os ideais da primeira geração de modernistas, representada por Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e Ronald de Carvalho, entre outros.

³ Considerada a segunda geração do modernismo português, os presencistas, a exemplo dos orphistas, afirmaram as diretrizes do seu projeto literário através da publicação de uma revista, a *Presença*, em 1927. Marcado por uma literatura introspectiva e psicologizante, esse movimento literário, representado pelo escritor José Régio, entre outros, defendia “a arte pela arte”.

⁴ A produção neorrealista em Portugal concentra-se entre os anos 1936 e 1950.

gerar transformações na sociedade, essas transformações viriam através de uma adequação dos poemas a um ideal de justiça ligado antes às leis do cosmos do que às leis dos homens.

Em sua tese de doutorado intitulada *Reparar brechas, a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Sofia Maria de Sousa Silva afirma que a poeta portuguesa:

(...) recusa a atitude modernista que defende a arte dissociada por completo da ética e da política, sem contudo afiliar-se ao neo-realismo, seu contemporâneo, que defende a arte a serviço da política. No momento em que o faz, Sophia tem que abrir caminho por uma floresta densa. (...).

A dissociação entre a arte e uma função moral é um dos pilares sobre os quais se ergue a modernidade estética. Esta cisão, cujas bases teóricas vêm do final no século XVIII – mais precisamente da filosofia de Kant -, é amplamente celebrada pela primeira geração de poetas modernos em diversos países, a começar, talvez, por Edgar Allan Poe, a quem sucede Baudelaire (...) a autonomia da arte é, para a modernidade, uma conquista fundamental. No entanto, os artistas das gerações posteriores, a partir sobretudo dos anos 1930 e 1940, buscam preservar a liberdade da arte sem prescindir de uma função ética para a poesia. (...) Escrevendo a partir dos anos 1940, Sophia precisa inventar uma estratégia para superar essa dicotomia. (...)

Sophia não abandona uma concepção antiga segundo a qual a arte seria “lição, exemplo, projeto de vida”. Isto não significa dizer que ela simplesmente ignore a conquista moderna da autonomia da arte e retome os princípios clássicos; sua posição é ao mesmo tempo moderna e antimoderna. A sua peculiar noção de justiça depende de duas outras: a de uma liberdade que é um acordo do homem com a terra e a de poesia como religação, como possibilidade de entrar nesse acordo. O poema justo será aquele que, tanto quanto possível, põe o homem nesse acordo. (SILVA, 2007)

A “peculiar noção de justiça” de Sophia de Mello Breyner Andresen será estudada com maior ênfase no segundo capítulo da presente dissertação, no qual são abordadas também a sua atuação política, suas reflexões de cunho político-social e a ligação que a poeta estabelece entre a poesia e a moral.

Sobre o envolvimento de Sophia com as questões sociais e também sobre a sua posição estética, Eduardo Silva Russel, em sua dissertação de mestrado: *Sophia de Mello Breyner Andresen, leitora de poetas*, escreve:

(...) é preciso dizer que os poetas que se reuniram ao redor da revista Orpheu celebraram fortemente essa independência da arte, uma vez que permitiu ampliar e explorar as fronteiras da criação. Cada vez menos submetida a uma moral, a arte e o seu papel, além do artista e sua missão, passam a ser questionados, sobretudo por poetas portugueses das décadas subsequentes, como Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Mario Cesariny, Adília Lopes. Poetas declaradamente neorrealistas, como Alexandre Pinheiro Torres, foram alguns dos que vincularam a poesia à história, exigindo mais explicitamente um comprometimento e subordinação da arte às questões sociais. Deve-se salientar que a experiência dos totalitarismos que emergiram na Europa desde finais dos anos

1920 aos anos 1940, e, no contexto português, a instalação do Estado Novo, estimulou Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros autores, a se deparar com a tarefa de buscar um novo sentido para o fazer poético em meio ao caos. Nesse contexto, desde a publicação de seu primeiro livro, em 1944, Sophia se viu diante de tal missão, pondo-se a pensar a arte de modo particular e, por assim ser, alternativo às correntes poéticas do orfismo e presencismo, por exemplo. (RUSSEL, 2017)

Com características muito próprias, e sempre fiel a si mesma, a arte de Sophia dialoga com alguns séculos de tradição poética. Convivem em seus textos Homero, Horácio, Camões, Hölderlin, Rimbaud, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e uma multiplicidade de outras vozes — o que a coloca em consonância com os poetas contemporâneos. Também “a frequência com que são abordados temas como o ‘exílio dos deuses’ e a perda de uma unidade primordial harmoniosa entre homem e mundo”, apontadas por Sofia Silva em sua dissertação de mestrado, são marcas de uma poesia contemporânea.

Nessa mesma dissertação, Sofia Silva também nos mostra que:

(...) a autora não se filia a escolas ou tendências no campo da poesia, ainda menos no campo da filosofia. O pensamento que se pode ler na obra de Sophia transita pela Grécia antiga, e talvez principalmente pelo universo dos pré-socráticos, pela mitologia grega, pelo cristianismo, pelo romantismo alemão, pela filosofia de Heidegger e de Nietzsche entre outros autores, pelo socialismo e provavelmente por muitas outras referências ainda não apontadas. (SILVA, 2002)

Independentemente da posição que a poeta ocupa em termos de correntes artísticas, seu lugar na literatura de língua portuguesa é, reconhecidamente, dos mais elevados. Contemplada com muitos dos mais importantes prêmios da literatura lusófona, é certamente uma das poetisas (ou dos poetas, como ela preferiria), de maior reconhecimento.

Há, naturalmente, uma vasta fortuna crítica sobre a obra aqui estudada. Foram muito importantes para a minha pesquisa, entre outros, o livro *O enigma de Sophia – da sombra à claridade*, de Helena Malheiro, a dissertação de Eduardo Russel e, especialmente, a tese e a dissertação de Sofia Maria de Sousa Silva sobre a poeta portuguesa.

Embora haja numerosos estudos sobre a obra de Sophia, espero que esta dissertação, ao apresentar novas aproximações entre a sua concepção de arte e a de outros artistas ou correntes de pensamento — como a filosofia milenar taoísta e as propostas dos encenadores contemporâneos Kazuo Ohno e Antunes Filho — contribua para a compreensão dos conceitos por ela propostos. Em especial, busco

explorar a sua visão do artista como alguém capaz de estabelecer uma conexão com a harmonia e o fluxo cósmicos, transmitindo-os aos outros homens, e da arte como um meio de nos proporcionar o sentimento de pertencimento ao “mundo ordenado-belo” — visão que coincide tanto com a do taoísmo quanto com a do diretor de teatro brasileiro.

Considerando que “Todo texto, toda obra de arte é passível de várias leituras (...), que não há nenhuma arte só com uma leitura”⁵, espero que esta dissertação traga, também a partir das interpretações dos poemas aqui propostas, uma contribuição efetiva.

Aproveito a citação acima para lembrar que cada interpretação de poema apresentada ao longo desta dissertação é *uma* interpretação e não se pretende única ou definitiva.

No que diz respeito à organização do texto, as reflexões da poeta sobre o significado e as implicações da poesia, bem como sobre os seus processos criativos, são apresentadas no primeiro capítulo e desenvolvidas ao longo de toda a dissertação. No segundo capítulo, a fim de observar a potencialidade da arte poética de gerar reflexões a partir de poucos dados (mas contando com algum conhecimento prévio por parte do leitor), é dada especial atenção aos poemas que tratam da Revolução dos Cravos. No terceiro e último capítulo a ênfase recai sobre a relação de Sophia com a arte de outros poetas (inclusive aqueles que não lidavam com palavras, como Vieira da Silva, “um pintor que é um poeta”⁶).

A fim de facilitar o acesso do leitor aos poemas de Sophia aqui citados, além da referência à antologia da poeta na qual eles foram consultados, indico também, entre parênteses, o título do livro de origem.

Tendo em vista que nos poemas de Sophia a voz do que poderíamos chamar de “eu lírico” tende a confundir-se com a voz da poeta “ela mesma”, dispenso o uso desse e de outros termos afins. Nos seus versos o que encontramos é sempre o seu próprio olhar, o seu ponto de vista, as suas opiniões e as suas vivências.

⁵ ANDRESEN, 1980.

⁶ ANDRESEN, 1958.

Em entrevista, concedida a Maria Conceição Vaz, em 1980. Sophia afirma:

Eu acredito profundamente na unidade da pessoa com a obra, não está um poeta para um lado e uma pessoa para um outro. O poeta e a pessoa são um só (...). Quando escrevo um poema sobre a casa onde passei a minha infância quem é que escreve, é a mulher ou é o poeta? Ambos lá passaram a mesma infância! (...) Uma pessoa escreve para dizer quem é, para dizer quem é na sua totalidade. (ANDRESEN, 1980)

Cabe, contudo uma ressalva: Sophia, ao referir-se a si própria como poeta, faz uso do artigo definido masculino, o que pode ser uma estratégia para evitar as conotações inferiorizantes atribuídas, à época, à poesia produzida por mulheres (tida como excessivamente sentimental e de menor apuro estético). Essa opção pelo artigo masculino, contudo, pode indicar também uma estratégia de desassociação entre a escritora e a voz que ouvimos em seus poemas. De fato, Sophia prega a necessidade da despersonalização para a criação poética e chega a contestar se o poema é feito “por mim (...) ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve”⁷. De qualquer forma, sua poesia é sempre a expressão de uma identidade contínua e íntegra.

Como afirma o professor e poeta Eucanaã Ferraz na apresentação do livro *Sophia de Mello Breyner Andresen [coral e outros poemas]*⁸, “a escrita de Sophia (...) nunca foi, no tempo, senão um desenrolar de si mesma, uma duração, cujo sentido são a coerência e a integridade. Assim, do primeiro ao último livro, ouvimos a mesma voz, e por isso mesmo identificamos sem esforço as suas modulações.”

Uma vez que foi sobretudo a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen o que motivou este estudo, a grande maioria dos seus poemas, aqui abordados, foram transcritos integralmente. Nos casos em que optei por utilizar apenas alguns trechos, o poema completo foi inserido em um anexo ao fim da dissertação. Espero que o leitor os receba com o mesmo entusiasmo que eles geram em mim.

⁷ ANDRESEN. 2015. p. 895. (*Arte Poética IV*).

⁸ ANDRESEN, 2020.

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu no Porto, em 1919 e faleceu em Lisboa, em 2004. Como a sua biografia não faz parte do escopo deste trabalho, deixo que a poeta se apresente no poema:

O POEMA

A minha vida é o mar o Abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora
O meu viver escuta
A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto

Por isso não me peçam cartão de identidade
Pois nenhum outro senão o mundo tenho
Não me peçam opiniões nem entrevistas
Não me perguntem datas nem moradas
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente
Cada dia preparada⁹

⁹ ANDRESEN, 2015. p. 457. (*Livro VI*)

CAPÍTULO 1:
A concepção de arte e os processos criativos de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Há um espaço em que a escrita acontece sem que o escritor o saiba. O silêncio vem antes da palavra, e há uma presença que não é ainda visível.

(Maria Gabriela Llansol)

De maneira nenhuma pode-se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário. Existe ali um mundo transbordante de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando.

(Kazuo Ohno)

Fosse esta dissertação uma peça de teatro, a seguinte melodia, em flauta ou rabeca, preencheria o palco deserto:



Melodia da cantiga popular *Nau Catarineta*.

A essa melodia se seguiria a canção:¹⁰

Lá vem a nau catarineta
Que tem muito o que contar
Ouvides agora senhores
Uma história de pasmar!

Passava mais de ano e dia
Que iam à volta do mar
Já não tinham o que comer
Já não tinham o que manjar.
(...)

Foi através desse poema popular português o primeiro contato de Sophia de Mello Breyner Andresen com a poesia.

Essa afirmativa, feita pela poeta em diversas ocasiões, pode ser lida em seu texto *Arte Poética V*¹¹, no qual ela revela:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado *Nau Catarineta*. Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura.

Desse primeiro contato, nos conta Sophia, ficou a ideia de que os poemas pairavam no ar, “que eram consubstanciais ao universo” e de que se ela “conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, (...) poderia ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.” (ANDRESEN, 2015. p. 898)

Em outra passagem do mesmo texto a poeta afirma: “Eu era de fato tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava (...) que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.”

Se ao ser apresentada à literatura Sophia passa a compreender que um poema não se faz sem a intervenção humana, ou ao menos sem uma mão humana que o colha,

¹⁰ Recolhido por Almeida Garrett e incluído em *Romanceiro*, o poema *Nau Catarineta*, de autoria desconhecida, é um poema romanceado que, supostamente, foi inspirado na viagem da nau *Santo Antônio*, que transportou o filho do donatário da capitania hereditária de Pernambuco desde o porto de Olinda até o de Lisboa em 1565.

¹¹ ANDRESEN, 2015. p. 898. (*Arte Poética V*). Texto originado de um discurso proferido por Sophia de Mello Breyner Andresen na Universidade de Sorbonne, em Paris, por ocasião do encontro *Les Belles Étrangères*, em 1988.

ela jamais abandona a ideia de que a Poesia é algo inerente ao universo e de que o contato com a natureza favorece a criação poética.

A essa maneira de conceber o fazer artístico, cujos primeiros vislumbres surgem de forma genuína, ainda antes da sua alfabetização, a poeta encontrará respaldo na cultura grega antiga. De acordo com os gregos da antiguidade clássica, os poetas cantavam aquilo que lhes revelavam as musas e eram vistos como mediadores entre os deuses e os homens.

Também os românticos do século XIX, fazendo um resgate da cultura grega, apresentavam o poeta como uma espécie de sacerdote, alguém capaz de estabelecer uma conexão entre o humano e o divino. Também eles, à maneira de Sophia, compreendiam o divino como algo inerente à natureza e a arte como expressão do sagrado presente na *physis*.

Fortemente conectada com as concepções gregas e românticas de arte, a poética de Sophia é, contudo, decididamente moderna. Ainda que ela evoque as musas para que lhe revelem “o canto imanente e latente”¹², será a poeta quem, ao fim e ao cabo, dará forma à “Poesia do Universo”¹³. Essa forma, como é característico da poesia moderna, tende à limpidez, à clareza, à contensão emocional e à impessoalidade.

Voltaremos a falar nos aspectos modernos da obra de Sophia. Por ora, convém nos determos na relação entre a poesia e o cosmos, conforme a visão da poeta. Para compreender essa relação, uma leitura de seu ensaio *Poesia e Realidade*¹⁴ pode ser bastante elucidativa.

Nesse ensaio a autora faz uma distinção entre três sentidos da palavra poesia: “Chamamos poesia à Poesia em si, independente do homem. Chamamos poesia a relação do homem com a Poesia do Universo. E chamamos poesia à linguagem da poesia, isto é, ao poema.”

A “Poesia em si”, seria, então, algo que independe do homem e que “existe mesmo onde ninguém a vê e ninguém a conhece.” Essa Poesia (grafada com “P”

¹² ANDRESEN, 2015. p. 621. (Trecho do poema *Musa*, publicado em *Dual*)

¹³ ANDRESEN, 1960. (*Poesia e Realidade*)

¹⁴ *Ibidem*.

maiúsculo) é, nas palavras da autora: “a própria existência das coisas em si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece”.

Ao lado da Poesia com “P” maiúsculo que se confunde com a “Realidade das coisas”, Sophia apresenta a poesia com “p” minúsculo, que diz respeito “à relação do homem com a Poesia (...) à relação pura do homem com as coisas (...) com a realidade, tomando-a na sua pura existência.”

Da poesia com “p” minúsculo, ou seja, do encontro do homem com a “Poesia Universal”, inerente à natureza e que se confunde com a realidade última das coisas, nasceriam os poemas, “a linguagem da poesia.”

O poeta, por sua vez, seria aquele que consegue entrar em contato com a “Poesia do Universo” e, movido pelo desejo de fusão com a realidade e pela impossibilidade dessa fusão, cria os poemas. “O poeta vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema”.

Ilustrativo dessa concepção de poeta como alguém capaz de enxergar o que outras pessoas não podem ver e da relação da poesia com a natureza, é o conto infantil *A fada Oriana*.¹⁵

Nesse conto cuja história gira em torno de uma fada incumbida da missão de cuidar das pessoas, plantas e animais da floresta, compromisso que ela cumpre com zelo e prazer, há a figura do Poeta, único ser humano adulto capaz de enxergar a fada Oriana e a quem ela visita todos os dias após o entardecer.

Durante esses encontros, a fada, a pedido do Poeta, “encanta a noite e enche o ar de música” enquanto ele recita os seus versos “claros e brilhantes como estrelas”.

Um dia, Oriana, a exemplo de Narciso, se depara com o reflexo do seu rosto nas águas de um rio. Encantada com sua própria imagem e instigada por um peixe a dar cada vez mais atenção à sua aparência, a fada, pouco a pouco, esquece-se daqueles de quem deveria cuidar. As visitas ao Poeta, antes diárias, começam a rarear. Em uma delas, Oriana indaga ao amigo se ele percebe como ela está ainda mais bonita agora que, auxiliada pelo peixe, aprendeu a fazer novos penteados. Essa

¹⁵ ANDRESEN, 2021. p. 245. (*A Fada Oriana*).

mudança o Poeta não vê. “O que tu trazes é muito mais do que beleza”, diz o Poeta à fada, “porque só tu tens o poder de encantar a noite”.

Assim também é a Poesia, contém em si a beleza, mas não se define por ela. Não possui uma função estética, mas por trazer aquilo que Sophia entende por uma beleza poética, tem “o poder de encantar a noite”.

O Poeta, por sua vez, não procura a poesia para ornamentar a sua vida, mas por uma necessidade vital. “Precisa dela como precisa de comer ou de beber. Precisa dela como condição de vida, sem a qual tudo é apenas acidente marginal e cinza morta”.¹⁶

Quando, após um longo período sem visitar o amigo, Oriana volta à casa do Poeta, ela encontra o seguinte cenário: “(...) a lareira, apagada, estava cheia de cinzas de papéis queimados. E o vento, que entrava pela janela, espalhava as cinzas. Estava tudo coberto de cinzas.”

O Poeta, ao ser abandonado por Oriana, deixou a floresta para viver na cidade. Quando, ao final do conto, arrependida da sua negligência, a fada o procura, ele não a reconhece. “Aqui não há Oriana”, afirma.

Naturalmente, a fada encontrará meios de reparar todo o mal e de reconduzir o Poeta à floresta, deixando para trás a cidade que, “de perto, (...) era escura, feia e triste.”

O contraste entre natureza e cidade é uma constante na obra de Sophia. Via de regra (há exceções)¹⁷, o espaço urbano aparece em sua obra como um lugar do qual a Poesia se distanciou. Ou, se como afirmava a poeta, a Poesia se confunde com a realidade e, assim, está presente em todas as coisas, podemos ler a cidade na obra de Sophia como sendo o lugar do homem dividido (típico da modernidade), apartado da essência e da harmonia universais e onde reconhecer a Poesia torna-se, se não impossível, muito difícil. “Se o mar é o uno e o eterno presentificados, a cidade é o lugar da divisão(...)” afirma Eucanaã Ferraz¹⁸. E Helena Malheiro

¹⁶ ANDRESEN, 1960.

¹⁷ Enquanto a natureza aparece frequentemente relacionada à pureza e à harmonia buscadas por Sophia, a cidade é frequentemente associada ao caos, à desordem e à desconexão do homem com o eterno. Há, contudo, poemas nos quais a cidade reflete o ideal de perfeição alcançado pelo artista, como *Brasília*, do livro *Geografia*, apresentado no segundo capítulo desta dissertação.

¹⁸ ANDRESEN, 2020. p. 17.

observa: A cidade, na obra de Sophia, representa (...) a asfixia, a degeneração, a desumanidade e a injustiça de uma época de opressão e de sofrimento (...)”¹⁹.

É em meio à natureza que Oriana é reconhecida pelos animais, pelas plantas, pelas crianças e pelo Poeta. É em meio à natureza que ela, à maneira da Musa (aquela que sopra ao artista o “Canto Universal”), “encanta a noite e enche o ar de música”. É nesse ambiente que o Poeta a vê, a escuta e traduz, em versos “puros e cristalinos”, o encanto do mundo revelado pela fada.

É movida pelo desejo de entrar em contato com esse “Canto Universal”, com esse “canto da Musa”, um canto que contém a harmonia cósmica e é capaz de revelar a verdade das coisas, ou, nas palavras de Sophia, um canto que é “o nome deste mundo dito por ele próprio”²⁰ e com o qual a poeta quer integrar o seu próprio canto, que ela, (intuitivamente quando criança e conscientemente quando adulta), buscava na natureza um lugar propício para a criação poética.

A busca por esse canto, que é a própria voz do universo, confunde-se com a busca pela compreensão da realidade. É isso o que impulsiona o trabalho de Sophia. Essa busca pelo real se dá através daquilo que a poeta define como sendo uma “atenção de antena”, uma escuta e um olhar muito aguçados para o mundo, para as coisas concretas e para as forças que regem o universo, forças mais facilmente observáveis na natureza.

A natureza, para a poeta, é o lugar onde a Poesia se faz ver e ouvir com maior nitidez.

*

Em 1972 a revista literária portuguesa *Crítica* pediu à Sophia que falasse sobre o seu processo criativo. Desse pedido nasceu o texto posteriormente intitulado *Arte Poética IV*.

Nesse texto (naturalmente anterior a *Arte Poética V*, mencionado no início desta dissertação), a poeta já havia discorrido sobre o seu primeiro contato com a

¹⁹ MALHEIRO, 2008. P. 95.

²⁰ ANDRESEN, 2015. p. 895. (*Arte Poética IV*)

poesia através da tradição oral, na infância, quando, ainda antes de aprender a ler, lhe ensinaram a decorar poemas.

Após explicar a sua percepção de que os poemas “eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes”, Sophia afirma: “Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador.”

Na tentativa de explicar como se dá o seu processo criativo, a autora prossegue:

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo.

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. Para ouvir o “poema todo” é necessário que a atenção não se quebre ou atenuar e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo.

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse “como, onde e quem”, os antigos chamavam Musa.

(ANDRESEN, 2015, 895)

Sophia admite que esse poema que “aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado)”, possa ser produzido em seu subconsciente, “um subconsciente acumulado, enrolado sobre si mesmo” ou, ainda, que seja “feito *em* mim por aquilo que em mim se inscreve” (grifo meu). E, mostrando não ter se afastado muito da ideia surgida na infância de que “se conseguisse ficar completamente imóvel e muda (...) poderia ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si”, afirma: “Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (...), é a minha maneira de escrever.”

Em seguida, no mesmo texto, a autora deixa claro que o poema não aparece, necessariamente, em sua versão definitiva, “algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens” e exige um trabalho de elaboração, de organização dos versos e, eventualmente, de acréscimos. Contudo, a poeta esclarece que antes de poder “tocar” nos poemas, é preciso ouvi-los até o final: “Se toco ao meio o poema nas minhas mãos desagrega-se”.

Outros três modos de criação são citados por Sophia em *Arte Poética IV*: aquilo que ela descreve como sendo um “estado de escrita”, um desejo de escrever que nasce de uma atração irresistível pela página em branco (voltaremos a isso); a provocação gerada por um tema que a instiga, como no caso do livro *O Cristo Cigano*²¹, cujos poemas foram inspirados em uma história contada a ela por João Cabral de Melo Neto (assunto abordado no último capítulo), e, mais raro, textos seus, em prosa, acabam por condensar-se em poemas.

Para exemplificar essa última forma de escrever, Sophia relata que ao tentar elaborar uma resposta para dar à revista *Crítica* sobre o seu processo criativo, ao procurar organizar o texto, escrito a princípio de forma caótica, ora em um caderno, ora em um bloco de notas, “apareceu na folha direita do caderno que estava vazia” um poema que ela cita (ainda em *Arte Poética IV*), por ser “a forma mais concreta de dar a resposta [que lhe foi] pedida”:

Aqui me sentei quieta
Com as mãos sobre os joelhos
Quieta muda secreta
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto
Imanente e latente
Eu quero ouvir devagar
O teu súbito falar
Que me fuge de repente²²

“Direi que o poema falou quando me calei e se escreveu quando parei de escrever”, afirma a autora ao final do texto.

*

Cristalinos como os versos do Poeta de seu conto infantil, os acima citados, de Sophia, ainda que tenham nascido do seu empenho em encontrar uma resposta sobre o seu modo de criação, não se limitam a explicá-lo. A explicação, se a

²¹ ANDRESEN, 2015. p. 413. (*O Cristo Cigano*)

²² Esse poema foi posteriormente publicado no livro *Dual* sob o título de *Musa*.

encontramos, é por derivação. O poema é, antes, um retrato vivo desta sua maneira de escrever, ou, mais precisamente, do momento que precede a escrita.

“Aqui” (em um jardim? Em seu escritório diante da janela ou de uma página em branco?) a poeta coloca-se em estado de passividade, de receptividade, como os espelhos que, mansamente, recebem tudo aquilo que se apresenta diante deles. Esse estado pressupõe uma espécie de silêncio, a poeta está quieta, muda, secreta, ou seja, voltada para si, como naqueles momentos mágicos no jardim da sua infância. Mas, ao mesmo tempo, está atenta, pronta para escutar o canto imanente (ao mundo) e latente (no mundo). Esse canto a Musa conhece e poderá lhe ensinar desde que ela consiga desligar-se do burburinho cotidiano e manter-se alerta para captá-lo.

A necessidade do silêncio e de colocar-se em um estado de passividade atenta para a criação poética é expressa também em outros poemas. Como exemplo, cito *Espera*, do livro *Geografia*:

Deito-me tarde
 Espero por uma espécie de silêncio
 Que nunca chega cedo
 Espero a atenção a concentração da hora tardia
 Ardente e nua
 É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho
 É então que se vê o desenho do vazio
 É então que se vê subitamente
 A nossa própria mão poisada sobre a mesa

 É então que se vê o passar do silêncio

 Navegação antiquíssima e solene²³

Da mesma maneira que o jardim propicia um lugar resguardado do agito do mundo, também a madrugada, quando a casa se aquieta, proporciona a “espécie de silêncio” necessária à criação poética, um silêncio que não implica a supressão do som, mas a atenuação das interferências cotidianas que dificultam à poeta colocar-se em estado de atenção, em estado de escuta.

²³ ANDRESEN, 2015. p. 522.

É na hora “tardia” que o mundo, “ardente”, se mostra em toda a sua inteireza, é na hora tardia que a verdade das coisas se revela com maior nitidez.

É nesse momento que os espelhos deixam de mostrar apenas aquilo que se vê refletido em sua superfície para “acender o seu segundo brilho”, ou seja, para mostrar aquilo que neles se imprime, se grava, como na película de um filme, ou como no “subconsciente acumulado, enrolado sobre si mesmo” da poeta, e que vem à tona quando ela entra em profundo contato consigo mesma e vê, “subitamente, a sua própria mão poisada sobre a mesa”.

“É então que se vê o passar do silêncio”, (não por acaso esse verso encontra-se separado dos demais, cercado pelo vazio), “navegação antiquíssima” (tão antiga quanto o tempo), “e solene”, (por haver nela uma carga ritualística, como nos ritos culturais ou religiosos que têm por finalidade operar uma mudança no estado de consciência do ser humano).

É também nessa hora tardia “que se vê o contorno do vazio”, um vazio que não se trata de ausência, mas de invólucro, ou de um espaço delimitado e generativo, um espaço que contém, em potência, e latente, tudo o que se possa criar, como a página em branco que aguarda um poema, ou “como o palco antes de entrar a bailarina”.²⁴

A imagem do palco vazio e da folha branca aparecem na obra de Sophia como espaços nos quais o artista enxerga uma infinidade de possibilidades latentes, coisas que já estão lá, em potência, à espera de um gesto que escolha dentre elas (dentre todos os poemas, melodias, movimentos), aquele que será destacado em detrimento dos demais.

Essas possibilidades latentes no vazio, na página em branco, exercem sobre a artista uma espécie de força magnética e geram aquilo que Sophia descreve como sendo “um estado de escrita”:

²⁴ ANDRESEN, 2015. p. 896. (*Arte Poética IV*).

Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o “in-dito”, a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico. Exemplo dessa maneira de escrever, texto que diz esta maneira de escrever, é o poema de *Coral*:

Que poema, de entre todos os poemas,
Página em branco?
Um gesto que se afaste e se desligue tanto
Que atinja o golpe de sol nas janelas.

Nesta página só há angústia a destruir
Um desejo de lisura e branco,
Um arco que se curve – até que o pranto
De todas as palavras me liberte.²⁵

A escolha, a escuta do poema que será impresso na página, pressupõe um afastamento da poeta, um desligar-se de si mesma para deixar que o poema se diga por si.

Essa página é a um só tempo representação literal do espaço físico onde os poemas se inscrevem, e metáfora do momento pré-linguístico da criação, no qual as ideias ainda não assumiram formas definidas, mas pulsam, insinuam-se, provocam e angustiam o artista.

Há um desejo pelo poema perfeito, límpido e luminoso como “o golpe de sol na janela”. Há um anseio por um poema claro como a página em branco que o receberá, talvez como uma mácula. Há, ainda, a angústia gerada pela tensão da criação artística, como um arco curvado até o seu limite antes de, finalmente, lançar a flecha (ou as palavras).

A criação poética, assim, não se dá necessariamente de forma serena como pode levar a crer a imagem da poeta sentada “quieta, muda e secreta” a espera do poema que lhe dará a Musa.

Quer seja motivado pela angústia de um poema que se insinua, mas hesita em mostrar-se, quer o poema se apresente pronto, ou como se fosse pronto, “como um ditado que eu escuto e noto”, seu processo criativo está sempre ligado à escuta e ao olhar para aquilo que, embora presente, não se apresenta de forma evidente. Sophia escuta no silêncio e vê no vazio.

²⁵ *Ibidem*.

*

Se a poeta é capaz de perceber o que a olhos e ouvidos menos atentos pode passar despercebido, isso não significa, contudo, que a matéria prima para a sua criação seja proveniente de uma espécie de plano sobrenatural. Ao contrário, é nas coisas físicas que Sophia encontra a verdade e a harmonia universais que darão origem aos seus poemas. É por isso que ela roga à Musa que lhe ensine o canto *imanente e latente*, é por isso também que no seguinte poema do livro *O búzio de Cós e outros poemas*, ela afirma:

Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela
Ao olhar sem fim o sucessivo
Inchar e desabar da vaga
A bela curva luzidia do seu dorso
O longo espriar das mãos de espuma

Por isso nos museus da Grécia antiga
Olhando estátuas frisos e colunas
Sempre me aclaro mais leve e mais viva
E respiro melhor como na praia²⁶

É através da contemplação constante e desapressada do mar, da observação do movimento e do formato das ondas, que a poeta depura o seu senso estético, apreende a harmonia inerente à natureza e adquire “o gosto da forma bela”.

É essa harmonia perfeita, presente na natureza, que Sophia buscará imprimir em seus poemas. É essa mesma harmonia que ela encontrará nas estátuas, frisos e colunas dos museus da Grécia antiga e que lhe possibilitará respirar “melhor como da praia”.

A arte, de acordo com a concepção de Sophia, define-se pela sua capacidade de proporcionar aos homens o equilíbrio presente na natureza e funcionaria como um elo entre o humano e o cosmos.

O termo “cosmos”, de acordo com a concepção grega adotada por Sophia, refere-se à totalidade do universo e define-se pela sua oposição ao caos. Assim, quando Sophia se refere ao cosmos, ela não quer evocar a imagem de um mundo mítico e inacessível. Tal palavra refere-se, antes, ao mundo concreto, físico. Mas,

²⁶ ANDRESEN, 2015. p. 859.

conforme a poeta afirma em seu texto *O Nu na Antiguidade Clássica*, “‘Kosmos’ oposto a ‘kaos’, não significa apenas mundo, mas mundo ordenado-belo”.²⁷

É essa ordem e beleza presentes no cosmos e, por consequência, no mundo em que vivemos, que, segundo a poeta, os artistas da Grécia antiga procuravam imprimir em suas obras.

“Ao esculpir um corpo o artista grego tenta mostrar a relação do homem com uma ordem que é a íntima estrutura do ‘kosmos’, da ‘physis’, do mundo do qual o homem brota e se ergue”, afirma a autora no texto recém mencionado.

O fato de o homem não estar situado em um plano inferior ao cosmos, mas inserido nele, não exclui deste último a sua dimensão divina, (antes, atribui ao homem uma parcela de divindade). É justamente através da ordem e da harmonia que caracterizam o cosmos que o divino, de acordo com a percepção de Sophia, manifesta-se no mundo físico.

Ainda em *O nu na antiguidade clássica*, a autora afirma:

Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão é uma forma que não podia ser doutra maneira. É como se na concha estivesse escrito o pensamento do universo. Ela é verdadeiramente o fruto de um kosmos, o fruto de um mundo ordenado, a palavra que confirma a nossa confiança.

Assim também no corpo humano o artista lê a ordem do mundo onde está.

E por isso falar do nu na arte grega é falar da relação do homem com o divino.

Uma ideia similar, condensada em apenas três versos, é encontrada no poema *Como o Rumor*, publicado em *O nome das coisas*:

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projeto²⁸

Aqui já não é mais através da proporção e da harmonia das suas formas que o divino se manifesta na concha, mas através da sua voz.

Do seu sopro, desse sussurro que traz “o primordial projeto” (o poder generativo capaz de criar tudo o que há no mundo), o poeta cria o poema, e no poema, conserva o sopro.

²⁷ ANDRESEN, 2021. p. 441.

²⁸ ANDRESEN, 2015. p. 659.

2.1

Influências e confluências.

A arte como uma forma de revelar a harmonia universal já estava presente entre os gregos do período arcaico, mas é apenas em um momento posterior, principalmente entre os pré-socráticos e, um pouco mais tarde e de forma mais acentuada, entre os neoplatônicos, que a concepção da arte como uma forma de reconexão do homem com o divino começará a se desenvolver entre os gregos. Se Homero foi uma influência assumida por Sophia, certamente a filosofia de Plotino²⁹, ainda que, possivelmente, de forma indireta, também a influenciou.

Plotino entendia a arte como expressão do Uno, a fonte de toda a existência, e o artista como alguém que permite às outras pessoas reconhecer e acessar, através da sua criação, uma dimensão mais elevada da existência.

Concepções semelhantes de arte estão presentes em diversas outras correntes filosóficas e artísticas do ocidente e do oriente, desde a antiguidade à contemporaneidade.

Dentre as filosofias orientais que mais se aproximam do pensamento de Sophia estão o taoísmo e o zen budismo.

O taoísmo, corrente filosófico-religiosa chinesa cujas origens remontam a cerca de três mil anos antes de Cristo, teve os seus fundamentos sistematizados no livro *Tao Te Ching*. Sobre o livro e seu autor a apresentação mais honesta que pude encontrar foi esta: “O Tao Te Ching foi provavelmente escrito há cerca de 2500 anos, talvez por um homem chamado Lao Tzu, que pode ter vivido por volta da mesma época que Confúcio. Nada acerca dele é seguro, exceto ser chinês (...)”³⁰

Em linhas gerais, o taoísmo defende a existência de uma força invisível e incomensurável presente em todas as coisas que há no mundo. Uma força responsável por criar e por manter em transformação todas as coisas e seres do universo, mas que existe por si e permanece estável, imutável.

²⁹ Um dos principais filósofos de língua grega do mundo antigo, Plotino faleceu no ano de 270 d. C. À sua filosofia foi aplicado o termo “neoplatonismo”, cunhado no século XIX.

³⁰ LE GUIN, 2022.

Essa força, denominada “Tao”, cuja tradução mais comum é “Caminho”, para fins didáticos é apresentada através de dois conceitos: o “Tao latente”, concebido como um silêncio, um vazio ou como um espaço que permite a presença de todas as coisas (algo como a página em branco que aguarda o poema), e o “Tao manifesto”, que simboliza a união de todas as coisas, a síntese do todo, manifestando-se em tudo o tempo inteiro (como o real, perseguido por Sophia, e de súbito encontrado no brilho do mar, no vermelho da maçã, ou na sua própria mão tocando a mesa).

Dentre os princípios taoísta destacam-se o *Wu Wei*, normalmente traduzido com “não ação”, que propõe que o ser humano viva em conformidade com o fluxo natural do universo, sem interferência, e o *Yin Yang*, que preconiza a necessidade da harmonização de forças opostas para o encontro da fluidez universal. Seu símbolo, bastante conhecido entre nós, representa a dualidade presente em tudo o que existe.

A finalidade última do taoísmo é a reintegração do homem com o fluxo e as forças na natureza o que o levaria em direção à unidade, ao encontro com o *Tao*.

Uma das explicações sobre o *Tao*, ou o “caminho”, é a que se encontra no capítulo 14 do *Tao Te Ching*:

(...)
 É a expressão da não-expressão
 É a imagem da não-existência
 A isso se chama indeterminado
 Encarando-o, não se vê sua face
 Seguindo-o, não se vê suas costas
 Quem mantém o Caminho Ancestral
 Poderá governar a existência presente
 Quem conhece o Princípio Ancestral
 Encontrará a ordem do Caminho

Muitas vezes traduzido como “Caminho Ancestral”, “Princípio Ancestral”, “Absoluto” ou “Vazio”, o *Tao* também pode ser entendido como o *Uno*, de Plotino, ou mesmo como Deus, mas um deus impessoal, cuja essência apreendemos através das coisas do mundo, semelhante ao Deus cuja face é “desenhada” pelo vazio, conforme é apresentado no seguinte poema de *Geografia*:

O vazio desenhava desde sempre a forma do teu rosto
 Todas as coisas serviam para nos ensinar
 A ardente perfeição da tua ausência³¹

Não pretendo propor que haja uma base taoísta na poesia de Sophia. Ao menos em um ponto há um afastamento importante: o taoísmo prega a “naturalidade”, a não interferência, a não ação, enquanto, para Sophia, os poemas são uma maneira de agir no mundo. Há, contudo, semelhanças evidentes entre a concepção de arte de Sophia e a filosofia oriental.

O taoísmo influenciou a arte chinesa gerando uma concepção do fazer artístico próxima à da poeta. Seguindo os preceitos do Tao, as pinturas de paisagem, por exemplo, não deveriam buscar reproduzir imgeticamente a natureza, mas captar o fluxo vital que a atravessa. Para conseguir captar esse fluxo, o artista deveria colocar-se em sintonia com ele, anulando o seu próprio ego durante o processo de criação.

No capítulo 11 do *Tao Te Ching* podemos ler:

(...)
 A argila é trabalhada na forma de vasos
 Através da não existência
 (...)

Também em Sophia vemos uma busca pela despersonalização (a escrita do poema pede “um gesto que se afaste e se delique tanto / que atinja o golpe de sol nas janelas”). A finalidade última dessa despersonalização é o encontro com o eterno: “Trago o terror e trago a claridade / E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade”³², afirma a poeta nestes versos que soam como o símbolo taoísta do Yin Yang.

Associado ao budismo mahayana, séculos mais tarde, o taoísmo irá se enraizar no Japão e dará origem ao zen-budismo. Também a arte nipônica sofrerá suas influências.

³¹ ANDRESEN, 2015. p. 529.

³² ANDRESEN, 2015. p. 92. (*Poesia*) Versos do poema *O jardim e a casa*.

A cerimônia do chá (chadô), a arte de arranjos florais (ikebana), a caligrafia (shodô), a pintura sumi-e, a jardinagem e as artes marciais, sob a influência do Zen Budismo, adquirem um caráter de prática espiritual e, à semelhança da filosofia taoísta, propõem a observação da natureza e a adequação do artista aos ritmos do universo.

Um dos conceitos fundamentais do Zen Budismo é o *Wabi-Sabi*, que pode ser compreendido como a beleza da imperfeição, da impermanência e da simplicidade. Assim como os taoístas, os zen-budistas defendem a ideia de que o mundo está em constante transformação, mas que há uma força geradora que permanece estável. O Artista deve entrar em contato com essa força através das suas práticas, da observação e do respeito à natureza, e levá-la ao mundo através da arte.

A ideia da impermanência, da constante transformação de tudo o que há no mundo, e da arte como uma forma de reunião com o eterno é expressa em um conto tradicional japonês narrado a Sophia pelo escritor Isao Tesuka. “Ao seu conto acrescentei diversos pontos, variações, divagações”, alerta a autora no prólogo de *A árvore*³³, mas a essência permanece.

Com esse conto, Sophia nos leva a uma pequena ilha japonesa onde havia uma grande e bela árvore. “Em nenhuma outra ilha do Japão, nem nas maiores, existia uma árvore tão grande”. As pessoas a adoravam e “nas tardes de verão (...) vinham sentar-se debaixo da longa sombra e admiravam a grossura rugosa e bela³⁴ do tronco [e] o suspirar da brisa entre as folhagens perfumadas.”

Com o passar de muitos anos, a árvore cresceu tanto que já metade da ilha permanecia constantemente na sombra. “E na metade ensombrada, as casas estavam a ficar húmidas, as ruas tinham-se tornado tristes, as hortas já não davam legumes, os jardins já não davam flor”.

Os habitantes se reuniram em conselho e chegaram à triste conclusão: era preciso cortar a árvore. “Não havia outro remédio (...). No lugar onde antes ela se erguia plantaram um pequeno bosque de cerejeiras (...)”.

³³ ANDRESEN, 2021. p. 415.

³⁴ A valorização das texturas encontradas na natureza, como a rugosidade e a aspereza, é um dos preceitos do *Wabi-Sabi*.

Uma vez cortada a árvore, cada um levou para casa um pedacinho seu. Com seus ramos fizeram móveis, objetos de decoração, utensílios de cozinha. Com a madeira do tronco, foi construído um grande barco. Esse barco trouxe alegria e prosperidade aos habitantes da ilha, que agora podiam passear pelo mar, visitar outras terras e fazer bons negócios. E “durante muitos anos, a vida naquela ilha correu com muita alegria e animação”.

Um dia, porém, constatou-se que a quilha do barco estava começando a apodrecer e, em pouco tempo, ele já não poderia mais navegar. A solução era simples: haviam ganhado bastante dinheiro com os bons negócios que as viagens marítimas propiciaram e, mesmo não havendo mais madeira boa na ilha, a comprariam em outro lugar e construiriam uma nova embarcação. Mas o velho barco ainda lhes lembrava a grande e bela árvore e a população não queria se separar dele.

Decidiram retirar o barco da água e examiná-lo com cuidado. De fato, a sua quilha, o seu casco e os seus bancos já estavam muito estragados. Mas o mastro, “feito do cerne da velha árvore, continuava são e bem conservado.” Com a madeira do mastro, resolveram fazer uma *biwa*, “uma espécie de guitarra japonesa”.

Quando a *biwa* ficou pronta, as pessoas se reuniram na praça (onde as cerejeiras eram celebradas pela sua floração), e se sentaram ao redor do melhor músico da cidade para ouvir o seu som.

Mal os dedos do músico encostaram nas cordas da *biwa*, de dentro dela surgiu uma voz que cantou:

*“A árvore antiga
Que cantou na brisa
Tornou-se cantiga”³⁵.*

“Então todos compreenderam que a memória da árvore nunca mais se perderia, nunca mais deixaria de os proteger, porque os poemas passam de geração em geração e são fiéis ao seu povo”.

³⁵ No formato usado por Sophia de Mello no conto *A casa*.

É muito provável que esse conto japonês (acrescido de alguns pontos por Sophia) tenha suas origens nos seguintes versos do capítulo 28 do *Tao Te Ching*:

(...) o vale sob o céu completará a Virtude Eterna
 E retornará a ser madeira bruta
 A madeira bruta partida transforma-se em instrumentos
 E o Homem Sagrado utiliza-os através de um regente

A ideia encontrada no *Tao Te Ching* do artista como um “Homem Sagrado” que, com os recursos que lhe fornece a natureza, nos ajuda a contemplar a “Virtude Eterna” encontrará ressonância no Ocidente durante o romantismo.

*

Mais próximos em termos geográficos e temporais de Sophia, os românticos do século XIX, viam na natureza e na arte um instrumento de integração do homem com o sagrado.

De certo, a maneira como Sophia concebe o fazer poético, entendido como proveniente de uma escuta atenta à natureza e da tradução da ordem universal, é uma herança que ela recebe da tradição romântica (e também da tradição grega, como vimos, recuperada pelos românticos).

Como nos mostra Sofia Maria de Sousa Silva em sua dissertação de mestrado *Um viés da ética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*:

Um dos principais teóricos do romantismo alemão, Friedrich Schlegel, num dos seus fragmentos afirma: “Assim como uma criança é, na verdade, algo que se quer tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que se quer tornar obra de arte.” Segundo Sophia, herdando a concepção romântica, bastaria estar atenta para ouvir o poema. O poeta seria então uma espécie de sacerdote, ou de intérprete, encarregado de traduzir essa respiração cósmica. (SILVA, 2002)

Também Sophia de Mello Breyner Andresen, a exemplo dos românticos, atribui ao poeta o compromisso “de traduzir essa respiração cósmica” presente na natureza. Mas as paisagens simples, luminosas e serenas trazidas por ela em seus poemas, em nada se assemelham às representações românticas de uma natureza opressora, símbolo de paixões humanas exaltadas ou da pequenez dos homens diante do universo.

Também não encontramos nos poemas de Sophia o subjetivismo típico do romantismo. Pouco ou nada podemos apreender da intimidade da poeta através de seus versos. O que encontramos neles é a sua visão de mundo, a sua maneira de enxergar a vida, a arte, a sociedade, o outro. Seu olhar, embora nunca superficial, volta-se também para fora (“O meu interior / É uma atenção voltada para fora”, pudemos ler em *Poema*, apresentado no início desta dissertação). E se encontramos a poeta em tudo aquilo que ela escreve é graças ao fato de Sophia se manter leal àquela maneira de “ser, estar e agir no mundo” que a torna “fiel ao seu inteiro estar na terra”.

Conforme anuncia a autora no seguinte poema do livro *No tempo dividido*, alguns segredos, mesmo aqueles que engendram poemas, (que correm pelas veias até a ponta dos dedos), permanecem ocultos:

Eu contarei a beleza das estátuas –
Seus gestos imóveis ordenados e frios –
E falarei do rosto dos navios

Sem que ninguém desvende outros segredos
Que nos meus braços correm como rios
E encham de sangue a ponta dos meus dedos.³⁶

*

Dentre as teorias contemporâneas ocidentais sobre o fazer artístico, aquelas desenvolvidas pelo filósofo e poeta Michel Collot, por sua proximidade com os conceitos desenvolvidos por Sophia, merecem uma atenção mais detalhada.

Michel Collot elabora as suas reflexões sobre a relação entre a natureza e o processo criativo na arte, especialmente na arte poética, através do conceito de paisagem, um conceito que ele apresenta como sendo uma realidade que só se constitui a partir da interação do homem com o espaço. Assim, se a natureza é algo que independe do homem, a paisagem só pode ser definida a partir do ponto de vista do observador.

³⁶ ANDRESEN, 2015. p. 348. (*No tempo dividido*).

Nos ensaios contidos no livro *Poética e filosofia da paisagem*³⁷, o filósofo nos mostra como a paisagem pode interferir no fazer poético incitando a criação artística e, ao mesmo tempo, nos falar sobre a subjetividade de quem a descreve e sobre a sua relação com o mundo.

Para Michel Collot, a paisagem, fruto do encontro do mundo com o olhar do observador, das escolhas dos elementos que compõem o seu campo visual e, ainda, da imaginação desse observador que pode complementá-la para além daquilo que ela revela objetivamente, seria afetada pelo observador na mesma medida em que o afeta. O ato de descrevê-la artisticamente seria uma forma do homem se relacionar com o mundo, buscar a realidade das coisas, assim como trazer luz à sua própria subjetividade a partir da sua relação com aquilo que o cerca e da maneira como a representa.

De acordo com o filósofo, a paisagem seria o ponto de interligação entre o homem e a natureza e proporcionaria o que ele entende como “pensamento-paisagem”, “um pensamento partilhado do qual participam o homem e as coisas”.³⁸

Não há, segundo Michel Collot, uma relação hierárquica entre o homem e a natureza e, a paisagem, nos termos em que ele a define, pode levar a uma relação entre o homem, a essência do mundo, e a sua própria essência, o que seriam, em última análise, uma mesma coisa.

Mais do que um conjunto de elementos, a paisagem seria um conjunto de forças. É dessas forças que o artista que trabalha com a paisagem se valeria para compor a sua obra que, quer se concretize na forma de uma representação pictórica, de uma descrição literária, de um poema, de uma escultura, será fruto de uma parceria entre o artista e a natureza.

A paisagem se manifestaria na obra artística não apenas através da sua representação propriamente dita, mas também através do uso de suas forças como, por exemplo, no caso do poema, através do ritmo impresso na obra, da escolha lexical, da organização das palavras dentro dos versos e dos versos dentro do poema.

³⁷ COLLOT, 2013.

³⁸ *Ibidem.* p. 29.

Nas palavras de Michel Collot:

Tanto na literatura quanto na música, o sentido de uma frase é inseparável do seu ritmo e de sua melodia, o significado é inseparável da significância do enunciado e de sua estrutura: as palavras se envolvem nessa auréola de significação que devem à sua organização singular e que perderíamos se mudássemos sua forma ou seu lugar. (COLLOT, 2015. p. 41.)

É nesse sentido que Sophia afirma: “O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si”³⁹ e que, ao ouvir o poema que lhe dita a Musa, nos casos em que ele lhe chega desordenado, ela pode alterar a ordem dos versos, mas evita alterar a ordem das palavras dentro dos versos:

“(...) algumas vezes o poema aparece desordenado (...). Então faço uma espécie de montagem em que geralmente mudo não os versos mas a sua ordem. Mas essa intervenção não é propriamente ‘intervir’ pois só toco no poema depois de ele se ter dito até o fim”.⁴⁰

Em consonância com o pensamento de Sophia, Collot também vê na interação do artista com a natureza um campo fecundo para a criação artística, mas, se para Sophia o poeta busca uma verdade universal, imutável e presente na natureza, para Collot, artista e natureza criam juntos uma realidade que fala tanto do universo que cerca o artista quanto da sua subjetividade.

A ênfase da teoria desenvolvida por Collot está no relacionamento dinâmico entre o artista e a natureza. Já Sophia busca na natureza a expressão objetiva da harmonia e ordem universais, imutáveis e desvinculadas da subjetividade do observador.

Essa harmonia, como vimos, manifesta-se também nos frisos e colunas da Grécia antiga. É por serem portadores dessa harmonia, pelo fato de o artista que os criou ter conseguido imprimir nesses objetos a ordem e o equilíbrio próprios da natureza, (não como uma cópia ou representação desta, mas como uma realização humana que guarda em seu cerne as forças que regem toda a criação), que eles podem operar como um instrumento de ligação entre o homem e o cosmos e se tornam, assim, objetos artísticos.

³⁹ ANDRESEN, 2015. p. 893. (*Arte Poética II*).

⁴⁰ ANDRESEN, 2015. p. 895. (*Arte Poética IV*).

2.2

Sobre arte, beleza e verdade.

A arte, como a compreende Sophia, provém da relação entre o ser humano e o universo e tem o pressuposto de estabelecer entre aquele que a criou (ou aquele que a observa) e o cosmos, um laço de ligação.

Nesse sentido, objetos categorizados pelo senso comum como artesanais podem adquirir o “status” de obra de arte.

Os limites que definem as fronteiras entre uma “mera” forma de expressão artística e uma obra de arte propriamente dita são bastante controversos. Há, contudo, um consenso que estabelece uma distinção entre arte e artesanato e vincula aquela a um maior grau de elaboração estética e/ou conceitual em relação a este.

Também Sophia propõe uma distinção entre os dois termos. Mas, de acordo com ela, a diferença entre um e outro não está vinculada à estética ou a proposições conceituais, mas justamente ao fato de o objeto de arte ser fruto de uma relação do homem com o universo (e por isso poder estabelecer a aliança entre ambos); já o objeto artesanal seria proveniente da relação do homem com a matéria, unicamente.

É nesse sentido que em *Arte Poética II* ela afirma:

É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato. (...) Todo poeta, todo artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria (...), nasce da poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra”, é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas, não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. (ANDRESEN, 2015. p. 892)

É esse poder de religação entre o homem e o cosmos que define um poema, uma escultura, uma pintura, como uma obra de arte propriamente dita.

Esse poder de estabelecer uma aliança pode estar presente em objetos comumente categorizados como artesanais, como uma ânfora, conforme podemos observar em *Arte Poética I*.⁴¹

Nesse texto Sophia descreve a seguinte experiência em uma loja de utensílios de cerâmica, em Lagos, Portugal:

Entro na loja dos barros. A mulher que os vende é pequena e velha, vestida de preto. Está em frente de mim rodeada de ânforas. À direita e à esquerda o chão e as prateleiras estão cobertos de louças alinhadas, empilhadas e amontoadas: pratos, bilhas, tigelas e ânforas. Há duas espécies de barro: barro cor-de-rosa pálido e barro vermelho escuro. Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar em uma medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão. (...) Olho as ânforas de rosa pálido poisadas em minha frente no chão. (...) (...) quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação. Olho para a ânfora na pequena loja de barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. *A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.* (grifos meus). Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque existe nela um princípio incorruptível.

A ânfora, por ser portadora desse “princípio incorruptível” possibilita a tão buscada religação, o estabelecimento de uma aliança entre a poeta e o sol.

*

Se a busca pela religação do ser humano com o cosmos é, ao lado da busca pela revelação da verdade, a grande força motriz do trabalho de Sophia, isso se dá por uma percepção de que um elo anteriormente existente entre ambos foi rompido.

O seguinte poema de Coral expressa tal sentimento de forma bastante clara e sucinta:

A raiz da paisagem foi cortada,
Tudo flutua ausente e dividido,
Tudo flutua sem nome e sem ruído.⁴²

⁴¹ ANDRESEN, 2015. p. 889.

⁴² ANDRESEN, 2015. p. 284

A partir do momento em que o homem perde a ligação com o cosmos, no momento em que “A raiz da paisagem foi cortada”, quando o ser humano já não pode mais se nutrir das forças que regem a natureza, e o eterno já não encontra uma forma de ancoragem entre as pessoas, o mundo, dividido, perde o sentido (“flutua sem nome”).

Perde-se também, para a poeta, a possibilidade de nomear as coisas e com isso chamá-las à existência — “Digo para ver”, afirma Sophia no poema *Lisboa*⁴³ — e, em *Mundo Nomeado ou Descobertas das Ilhas*⁴⁴ podemos ler: “(...) as coisas mergulhadas no sem nome / Da sua própria ausência regressadas / Uma por uma ao seu nome respondiam / Como sendo criadas”.

Sem nomes que tornem o mundo cognoscível “tudo flutua”, apartado e sem ruído, imerso em um silêncio que aqui, como poucas vezes acontece na obra de Sophia, assume uma conotação negativa ligada à impossibilidade de comunicação.

É por isso que em *Arte Poética I*, no mesmo relato em que descreve sua experiência dentro da loja de barros, após afirmar: “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol”, Sophia diz:

“Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada em 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.” (ANDRESEN, 2015. p. 890)

O reino é, para Sophia, o símbolo do lugar onde homem e cosmos estão em perfeita comunhão. A busca pela (re)edificação desse reino é o que move não só a sua poesia, mas a sua maneira de se relacionar com o mundo e com as coisas. “Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão”, esclarece Sophia, e conclui sua *Arte Poética I* com a seguinte explicação:

⁴³ ANDRESEN, 2015. P. 500. (*Geografia*).

⁴⁴ ANDRESEN, 2015. p.719. (*Navegações*).

É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar.⁴⁵ Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade.

Em seu ensaio *O nu na antiguidade clássica*, Sophia se refere à ânfora grega do período como sendo portadora das seguintes qualidades: “a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio de beleza (...)”. (ANDRESEN 2015. p. 450)

Mais uma vez a afinidade do seu pensamento com a filosofia da Grécia antiga se faz evidente: “o entendimento da proporção como princípio de beleza” tem suas raízes na metafísica matemática de Pitágoras. De acordo com os pitagóricos a beleza está diretamente relacionada à perfeita proporção entre as partes, exatamente como se daria na estrutura do cosmos. O *kosmos* grego seria regido pelo princípio da simetria e teria uma estrutura e uma ordem perfeitas. Essa estrutura e essa ordem deveriam ser imitadas pelo artista a fim de produzir uma beleza ideal, análoga à natureza.

Ao termo “imitação”, Sophia prefere “transposição”. O artista deve reconhecer a proporção do universo, desvelá-la e levá-la à sua obra, ou “transferir (...) para o mundo do poema limpo e rigoroso”⁴⁶.

De qualquer forma, é clara na obra de Sophia, a ideia de que a beleza de uma obra artística seria decorrente do fato de ela conter em si a ordem e a proporção cósmicas, e nesse sentido o seu pensamento nos remete a Platão.

Mas, se para Platão a verdadeira beleza está no mundo das ideias e as coisas belas do mundo sensível são apenas um reflexo de uma beleza superior, para Sophia, é justamente no mundo físico que a beleza se manifesta. Ao poeta caberia a *missão* de encontrar, decifrar e mostrar a estrutura e a ordem do universo, manifestas através da beleza. Nesse ponto, a visão de Sophia traz as marcas do romantismo alemão.

⁴⁵ Essa ânfora sobre o muro de sua casa de praia na região do Algarve, no sul de Portugal, pode ser vista no documentário *Sophia de Mello Breyner Andresen*, dirigido por João César Monteiro em 1969.

⁴⁶ ANDRESEN, 2015. p. 453. (*Livro VI*).

No seu ensaio *Hölderlin ou o lugar do poeta*⁴⁷, Sophia escreve:

(...) a beleza mostra a ordem, o acerto do universo, a verdade que nas coisas e nos seres se manifesta. Na beleza lemos algo que responde ao nosso destino, a significação do nosso estar na terra. A beleza que está na estrutura de uma flor, a beleza que está na estrutura de um corpo humano, a beleza que está na concha que apanhamos na praia afirma o gesto criador de onde emerge. A missão do poeta é decifrar, revelar, mostrar e invocar essa ordem.

As heranças clássica e romântica presentes nos textos teóricos de Sophia, se fazem notar (essa segunda de forma mais discreta), também na sua produção poética. Enquanto a sua poesia é marcada pelas tônicas que regem a arte clássica (nomes como: clareza, harmonia, pureza, perfeição e luminosidade são frequentes em seus poemas), também outras categorias estéticas que só passaram a disputar espaço com o belo na arte a partir do romantismo, encontram espaço nos seus versos, estão ali presentes o terror, o obscuro, a ironia, o nojo.

Em seu texto *O drama da beleza em Sophia de Mello Breyner Andresen*, o professor Luís Adriano Carlos nos ensina:

(...) quando nasceu a estética, por meados do século XVIII, era ainda a beleza clássica, de mãos dadas com a ideia de perfeição, que ocupava o centro do conhecimento sensível. Durante dois milênios arte e beleza foram conceitos assimiláveis e muitas vezes sinônimos, mas esse monismo estético (...) acabou por se cindir no dualismo belo-sublime na segunda metade do século, através de Edmund Burke e Immanuel Kant. Com o romantismo o belo passou a integrar um sistema pluralista de categorias estéticas entre as quais se foi diluindo progressivamente. O feio, proscrito desde Platão, regressa triunfante a par do grotesco e do sublime, do pitoresco e do cômico. (CARLOS 2019)

Mesmo escrevendo em uma época em que o belo dá espaço ao feio e ao trágico, a poeta continua a dar à beleza um lugar de primordial importância, mas, ainda que o belo em seus poemas esteja ligado ao ideal clássico de harmonia, o espanto causado pelo encontro com o sublime é uma constante em sua obra. No longo poema em prosa *As grutas*⁴⁸, Sophia escreve: “Um fio de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta. (...) Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento”.

⁴⁷ ANDRESEN, 1967.

⁴⁸ ANDRESEN, 2015. p. 445 (*Livro VI*).

Também o terror, a agonia e o caos decorrentes da segunda guerra mundial, do enraizamento do nazifascismo e da ditadura salazarista em Portugal, estão presentes de forma mais ou menos explícita em diversos poemas de Sophia.

No poema que abre o seu primeiro livro, *Poesia*, publicado em 1944, lemos:

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias.⁴⁹

E, ainda no mesmo livro, encontramos o seguinte poema:

Ir beber-te num navio de altos mastros
No mar alto
Ó grande noite alucinada e pura,
Brilhante e escura,
Bordada de astros.

Para ti sobe a minha inquietação e sobressalto,
O meu caos desilusão e agonia,
Pois trazes nos teus dedos
A sombra o silêncio e os segredos,
A perfeição, a pureza e a harmonia.⁵⁰

Enquanto no primeiro poema é a força dos sonhos da poeta que cria a beleza em um mundo marcado pela destruição, no segundo, é a natureza, o cosmos (representado pela noite), que recebe e harmoniza as inquietações da poeta. Harmonia e caos, destruição e exaltação coexistem em seus versos.

Atravessada por características clássicas e românticas, a Obra de Sophia não perde a conexão com o seu tempo histórico. Por isso, encontramos em sua poesia, muito frequentemente adjetivada como “solar”, a obscuridade, o terror, o mal. De fato, como afirma Luís Adriano Carlos: “a pulcritude que habita o seu imaginário poético não se confina à ideia de unidade em eterno repouso com que se representa a beleza nos manuais de Estética e nas concepções convencionais”. (CARLOS, 2019)

⁴⁹ ANDRESEN, 2015. p. 61.

⁵⁰ ANDRESEN, 2015. p. 77.

De todo modo, a beleza que Sophia persegue transcende qualquer escola ou código de estética, ela não nasce do desejo do artista de criar um objeto estético, ou um ornamento, mas é revelada através do seu empenho em decifrar a ordem intrínseca ao cosmos e com isso encontrar a verdade. Em *O nu na antiguidade clássica*, a autora afirma:

Por isso o cânon de Policleto⁵¹ não é um código estético – não se trata de “criar”, mas sim de “descobrir”. Não se trata de criar uma forma de beleza pois a beleza não é exterior àquilo que manifesta. Trata-se de decifrar a lei do corpo humano, e a proporção – a simetria – que esse corpo manifesta é que o insere na ordem do universo”. (ANDRESEN, 2021. p. 441)

É nesse sentido que em *Arte Poética I* Sophia faz uma distinção entre beleza poética e beleza estética:

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa, que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si, mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética, mas sim de uma beleza poética. (ANDRESEN 2015. p. 889)

A beleza, assim, não seria aquilo que o artista busca alcançar, mas o fruto de uma busca maior: a compreensão das leis e proporções que regem o cosmos e, através disso, o encontro e o desvelamento da verdade.

*

Ainda mais desafiador do que estabelecer parâmetros para definir o que são arte e beleza, é encontrar um consenso sobre o que constitui o real. Embora a noção de “verdade” seja uma das mais exploradas pela filosofia, não existe uma concordância plena quanto ao seu significado.

⁵¹ *Cânone* (ou *Cânon*, para os portugueses), foi o título dado a um tratado do escultor grego Policleto, escrito em meados do século V a.C., sobre as proporções do corpo humano. A estátua que ele esculpiu para representar as suas teorias também recebeu o nome de *Cânone*. Acredita-se que essa estátua seja aquela que hoje conhecemos pelo nome de *O Daríforo*.

O pensamento de Sophia alinha-se, contudo, a algumas teorias e correntes filosóficas como a teoria da correspondência e a fenomenologia.

Ao assumir que a beleza é apenas “o rosto (...) o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada” e que essa verdade está ligada à harmonia inerente à natureza, ou seja, ao entender a natureza como uma manifestação de uma ordem universal intrínseca a ela, Sophia sugere que a verdade é algo que existe objetivamente no mundo. O papel do poeta, ou do artista, seria revelar a realidade das coisas. Daí a sua busca pela “justa medida”, pela forma e pelas palavras exatas. Pensamento que se conecta à teoria da correspondência.

Embora a verdade exista objetivamente no mundo, a sua percepção pode se dar de forma subjetiva. A realidade seria captada pelo artista através da experiência, da troca direta e sensorial com o mundo. Ao colocar-se diante da natureza (ou mesmo de objetos simples da vida cotidiana, como uma mesa), a poeta abre-se para a revelação da verdade que será captada em seus versos.

“Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens”, afirma Sophia em *Arte Poética II*.

Mais do que uma descrição objetiva da realidade, o que Sophia valoriza em seus poemas é o encontro do sujeito com o objeto de contemplação, o que a aproxima da corrente filosófica da fenomenologia.

Como afirmam Danieli dos Santos Pimentel e Luiz Guilherme dos Santos Júnior no artigo *Sophia Andresen: a casa, os porões da memória e o sentido da cabana*, publicado na revista *Falas Breves*:

Para a fenomenologia, é preciso “superar os problemas” descritivos (...). A ideia é seguir um caminho inverso, diferentemente de uma captação meramente descritiva, como operam os geógrafos e os etnógrafos, o que faz um fenomenólogo não é senão “compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia” (PIMENTEL, 2023, *apud* BACHELARD, 1978, p. 199)

Para exemplificar a aproximação de Sophia com o pensamento de Gaston Bachelard os autores citam o poema *A noite e a casa*, do livro *Geografia*:

A NOITE E A CASA

A noite reúne a casa ao seu silêncio
 Desde o alicerce desde o fundamento
 Até à flor imóvel
 Apenas se ouve bater o relógio do tempo
 A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide
 Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vivos

A noite, que no poema *Espera* está associada ao momento propício para a criação poética (por ser, como neste poema, um momento de quietude no qual a verdade das coisas se revela), aqui aparece também como um elemento unificador. Finda a dispersão do dia, encontra-se novamente na casa aquilo que há nela de essencial. Desde o seu elemento mais fundamental: o alicerce, até o mais efêmero e singelo: a flor, tudo agora está em perfeito acordo. Tudo está reunido ao eterno. O relógio marca o tempo, mas na casa, até a flor está imóvel. Apenas “O vazio caminha em seus espaços vivos”. Na quietude da noite, a essência das coisas aflora, tudo, inclusive os espaços, está vivo, “tudo está como o cipreste atento”.

Muito presente na obra de Sophia, a imagem da casa está normalmente vinculada a um lugar real, identificável, como aquele descrito no conto *A casa do mar*⁵², assumidamente um local onde a autora passava as férias na infância. Geralmente associada a um lugar de memória e de recolhimento, na obra da poeta a casa aparece também, como afirma Helena Malheiro, como um “microcosmos que espelha o macrocosmos, (...) imagem do universo e simultaneamente o seu centro”. Especificamente sobre essa “casa do mar”, no mesmo texto, Malheiro escreve:

Eixo central e primordial na obra da autora, esta casa do mar, vai ser o polo a partir do qual se engendrarão múltiplos poemas e contos de Sophia. Refúgio do ser no Tempo da memória, símbolo do eu interior da autora, eis a casa de férias da praia da Granja que a marcou na infância e que ficará para sempre dentro de si, ecoando como um *leitmotif* fundamental e obcecante em toda a sua obra. (MALHEIRO, 2008, p. 33)

⁵² ANDRESEN, 2021. p. 161.

A mesma casa descrita em *A casa do mar* é a que aparece nos contos *A menina do mar*⁵³ e *Homero*⁵⁴. É também, muito provavelmente, a que deu origem ao poema *A noite e a casa*, como podemos presumir a partir de diversas passagens do conto *A casa do mar*, como as que seguem:

Nela cada dia é único (...) como se contivesse a totalidade do tempo (...). Apesar do seu halo de solidão (...) a casa não é margem, mas antes convergência, encontro, centro. (...) é um lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e mostra seu rosto e sua evidência. (ANDRESEN, 2021. p.162)

Foi presumivelmente também nessa mesma casa que Sophia descobriu a “presença do real” no brilho do mar e no vermelho da maçã, como ela relata no primeiro parágrafo de *Arte Poética III*⁵⁵:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima de uma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de extraordinário: era a própria presença do real que eu descobria. (ANDRESEN, 2015. p. 893)

No conto *A casa do mar* lemos um relato semelhante:

No centro da mesa há um fruteiro redondo onde maçãs vermelhas se recortam sobre a madeira escura e contra a cal das paredes. Polidas e redondas as maçãs brilham e parecem interiormente acesas, como se as habitasse o lume de uma intensa felicidade à qual responde o luzir do mar cujo azul cintila entre as persianas. (ANDRESEN, 2021. p. 163)

É sobre essa mesma felicidade que nos falam os autores de *Sophia Andresen: a casa, os porões da memória e o sentido da cabana*, citando Bachelard, quando afirmam que “o que faz um fenomenólogo não é senão compreender ‘o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia’”.

⁵³ ANDRESEN, 2021. p. 227.

⁵⁴ ANDRESEN, 2021. p. 116.

⁵⁵ O texto *Arte Poética III* provém de um discurso proferido por Sophia em 11 de julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores na ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia recebido pela autora por *Livro VI*.

Em sua dissertação de mestrado *Uma arte do ser: relações entre palavra e natureza na poesia*, Murillo Hochuli Castex afirma:

(...) verifica-se na poética andreseana um vínculo entre aspectos relacionados ao pensamento da corrente fenomenológica e a “revelação do original esplendor do mundo”, uma vez que essa irradiante presença dos elementos naturais em sua poética assume o sentido de uma verdade anterior, fundamentada na inteireza. Assim, a corrente fenomenológica é definida por Husserl como “a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento”.

(...)

Ao longo de seu percurso poético, observa-se um íntimo contato entre esse olhar para a evidência elementar presente nas representações da natureza e as perspectivas que definem o pensamento fenomenológico. Conforme ressalta Pereira: “(...) na obra da autora há uma determinante [...] busca pela inteireza das coisas, da sua verdade e da sua beleza indivisa, que preside a um mundo anterior, inalienável e puro, sem corrupção, onde o paradigma semântico do mar desempenha, na sua vertente genesíaca, uma função fenomenológica totalizadora e simbólica na redescritção do real percebido pelo sujeito criador.” (CASTEX, 2022, *apud*, PEREIRA, 2003. p. 58)

De fato, são muitos os poemas de Sophia nos quais o mar desempenha “uma função fenomenológica totalizadora”, sendo apresentado não apenas como um elemento da paisagem, mas como um meio através do qual a essência do mundo se revela. Cito, como exemplo, *Mar (I)*, de seu livro *Poesia*:

De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquele praia extasiada e nua,
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.

Através da leitura desse poema não encontramos nada sobre a praia que a possa identificar, a diferenciar das demais. Não há uma descrição do seu formato, das suas cores, da sua vegetação. Sabemos apenas que é uma “praia extasiada e nua”. Nua como a página em branco, como “o palco antes de entrar a bailarina”, como a hora tardia quando “se vê o desenho do vazio”, a hora “tardia e ardente”, quando a verdade se mostra com mais clareza, como se mostra nessa praia “extasiada”, na qual a poeta, ao menos por um momento, atinge o seu ideal de união com a natureza, com o cosmos.

É através da experiência sensível que a poeta encontra a verdade, a realidade última das coisas, uma realidade objetiva, ligada a essência do mundo e que se manifesta por meio da harmonia universal com a qual ela deseja reunir-se.

A criação poética de Sophia, como podemos observar, foi sempre pautada por dois propósitos muito claros: a reconexão do ser humano com o cosmos e a busca pela verdade. Dois propósitos intrinsicamente conectados, uma vez que, para ela, a reconexão do homem com o cosmos se dá justamente através do encontro com a verdade.

Em *Arte Poética III*, Sophia afirma: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado a roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso.”

É por trazer em si o “pássaro do real” que o poema, à semelhança da ânfora ou da praia, pode propiciar aos seus leitores um encontro com a harmonia universal e restabelecer a aliança entre o homem e o cosmos.

Nos poemas, ou nos “verdadeiros poemas”, a verdade pulsa, viva, como na “praia extasiada” e na “noite ardente”.

A verdade pulsa também, de acordo com Sophia, nos objetos cotidianos, no brilho do mar, em uma “simples” maçã. Qualquer coisa, desde que olhada com um certo tipo especial de atenção, pode revelar a verdade presente no mundo.

É missão do poeta encontrar o real latente nas coisas e revelá-lo às outras pessoas. Por isso, mesmo em seus poemas mais descritivos, Sophia não se limita a apontar aquilo que todos costumam ver, mas busca trazer à vista aquilo que está lá e, ainda assim, foge aos olhos menos atentos.

Observemos um trecho de um poema em prosa, supostamente nascido de um bilhete com orientações sobre compras a serem feitas na feira, e que ganhou o título de *Caminho da manhã*⁵⁶:

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. (...) irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada sobre os teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. (...) vai pelas pequenas ruas direitas, estreitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada (...). Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim.

⁵⁶ ANDRESEN, 2015. p. 443. (*Livro VI*).

Mais do que chamar a atenção para os detalhes do caminho que devem servir como orientação, como uma praça quadrada ou uma alta parede amarela, Sophia aponta para as coisas que, embora presentes, passam despercebidas para a maioria das pessoas. Não apenas coisas visíveis, mas também sensoriais como o peso da “mão do Sol”, sonoras, como o “silêncio de bronze” das cigarras, e ligadas a uma percepção de ordem subjetiva como uma “luz levíssima e fresca”.

Para além de orientar uma pessoa sobre o caminho a seguir e as compras a fazer, Sophia busca ensiná-la a olhar para as coisas com uma atenção de poeta, com uma “atenção de antena”, como fica evidente pela frase: “Aí debes parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim”. E pela continuação do poema que diz: “E olha bem o branco, o puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito”.

Em seu texto *Parole et symbole* (RICOEUR, 1975), o também poeta e filósofo francês Paul Ricoeur afirma: “Voilà bien ce qui lie le discours poétique: l’urgence de porter au langage des modes d’être que la vision ordinaire oblitère (...)”⁵⁷. Sophia também deseja trazer à linguagem o modo de ser, de estar no mundo, que a visão ordinária oblitera.

O poema *Caminho da manhã* segue entremeando orientações bastante objetivas como: “Entra no mercado e vira a tua direita e (...) em frente da mercearia branca de pedra compra peixes”, com outras que pedem uma sensibilidade bastante apurada como “(...) a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado”. Até terminar com a seguinte orientação:

(...) sai do mercado e caminha para o centro da cidade. (...) Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada.
Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente ao grande Deus invisível.

Mais uma vez o silêncio aparece na obra de Sophia como algo passível de ser escutado. É desse silêncio que, através da contemplação do branco das paredes e do brilho dos azulejos, ou seja, após colocar-se em um estado de contemplação

⁵⁷ “Eis o que o que dá suporte ao discurso poético: a urgência de trazer à linguagem os modos de ser que a visão ordinária oblitera”.

passiva, de esvaziamento, que essa pessoa, cujos olhos acabam de receber a verdade e a Poesia do mundo, poderá ouvir a sua própria oração, nascida do seu amor (talvez recém adquirido) pelas coisas visíveis.

É o amor de Sophia pelas coisas visíveis (mas que nem todos conseguem ver), que faz com que ela deseje levá-las, em toda a sua inteireza, com toda a sua verdade, “para o mundo do poema limpo e rigoroso”, versos do seguinte poema de *Livro VI*:

NO POEMA

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

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa⁵⁸

Sophia não deseja nos contar como é a flor, mas guardá-la viva no corpo do poema. Ela deseja impedir que essa flor, esse copo, essa brisa, “o instante real de aparição e de surpresa” (aquele mesmo instante no qual “vemos subitamente a nossa própria mão pousada sobre a mesa”), pereçam.

A poeta quer guardar a verdade das coisas em seu poema, quer preservá-las como elas se revelam aos seus olhos nos momentos de maior lucidez, quando vê o mundo com maior clareza. Não deseja descrever as coisas, mas guardar a sua essência, “o seu fogo mais secreto”, como podemos ler em outro poema de mesmo nome:

NO POEMA

No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador das coisas
Que esteve sempre muito longe e muito perto⁵⁹

⁵⁸ ANDRESEN, 2015. p. 453.

⁵⁹ ANDRESEN, 2015. p. 409. (*O nome das Coisas*).

O fogo devorador é também o fogo da energia vital, da força da criação e da transformação. É esse “intenso fogo”, esse fogo visceral, que torna “a noite ardente”.

No espaço poético, esse fogo, o “mais secreto”, ligado à verdade íntima das coisas (aquela que não se revela ao olhar ordinário), está preservado. É por contê-lo, por conter essa energia que devora o superficial para revelar o essencial, que o poema é capaz de preservar “a fria e virgem liquidez da água” ou “o gesto claro da mão tocando a mesa”.

Sempre muito perto, posto que está presente em tudo o que há no mundo, esse fogo está também distante, fora do alcance da percepção comum. Ao preservá-lo em seus versos, a poeta faz do poema um espaço de mediação entre o visível e o invisível, entre o que é passível de ser dito e o que não o é.

O poema, portador do mistério da criação, do real, passa a atuar como um elo entre o humano e o eterno, como a ânfora, como “a oração diante do grande Deus invisível” ou, ainda, como um símbolo sagrado.

*

Se o poema pode operar como um símbolo é por conter, além da sua dimensão linguística, daquilo que ele comunica objetivamente (através do seu léxico, semântica, sintaxe), uma dimensão não linguística. Essa dimensão não linguística pode manifestar-se tanto através das imagens geradas pelo poema (como o fogo, por exemplo, que traz em si uma multiplicidade de significados), quanto através dos ritmos, sonoridades e cadência dos versos.

Quando Sophia afirma, em *Arte Poética II*: “O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si”, o que ela nos mostra é justamente o fato de que, dentro de um poema, a organização das palavras não se dá apenas com o propósito de comunicar uma ideia, algo que se restringe ao campo da razão, mas de possibilitar também uma compreensão sensorial e emocional daquilo que o poema apresenta.

O poema, assim, deveria nos levar a uma compreensão mais ampla da realidade do que aquela à qual chegamos através da interpretação das palavras e frases conforme as utilizamos na linguagem cotidiana ou científica.

A obra de criação poética não se prestaria a representar uma realidade, como uma cópia sua, mas funcionaria como um espaço que mantém viva a verdade captada pela poeta. Essa verdade, qualquer que seja o tema do poema, está sempre relacionada a realidade última das coisas, à “Verdade Universal” buscada por Sophia.

Por conter em si essa “Verdade Universal”, por conter em si a harmonia e as forças que regem o cosmos, o poema, como um todo orgânico, funciona como uma espécie de microcosmos do universo.

Por nos colocar em contato com a verdade do universo e nos propiciar uma compreensão mais ampla e imediata dessa verdade do que aquela à qual chegaríamos apenas pelo uso da razão, é que podemos dizer que o poema opera como um símbolo sagrado.

Sobre o conceito de símbolo, Paul Ricoeur afirma:

Dans l'univers sacré la capacité de dire est fondée dans la capacité du cosmos de signifier. La logique du sens, dès lors, procède de la structure même de l'univers sacré. Sa loi est celle des correspondances. Correspondence entre la création *in illo tempore* et l'ordre des apparences naturelles et les actions humaines: ainsi le temple véritable est-il toujours conforme à quelque modèle céleste. Correspondence entre le macrocosme et le microcosme (...) ⁶⁰(RICOEUR, 1975)

O poema verdadeiro é como o templo verdadeiro, deve estar em conformidade com um modelo universal. A sua criação corresponde à criação *in illo tempore*, ou seja, obedece às leis primeiras de toda a criação, por isso, a capacidade de comunicação de um verdadeiro poema está fundamentada na capacidade do cosmos de gerar significado.

É pelo fato de o trabalho poético estar subordinado às leis universais da criação que, em *Arte Poética III*, Sophia afirma: “Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa”.

⁶⁰ “No universo sagrado, a capacidade de dizer está fundamentada na capacidade do cosmos de significar. A lógica do sentido, portanto, procede da própria estrutura do universo sagrado. Sua lei é aquela das correspondências. Correspondência entre a criação *in illo tempore* e a ordem das aparências naturais e as ações humanas: assim, o templo verdadeiro está sempre em conformidade com algum modelo celeste. Correspondência entre o macrocosmos e o microcosmos (...)”.

A busca pelo perfeito equilíbrio dos versos assume, assim, um caráter ético. É a rigorosa adequação do poema às leis da criação que lhe possibilita revelar a verdade. Além disso, esse ajustamento à ordem cósmica faz do poema, mais do que um objeto estético, um veículo para difundir entre os homens um senso de justiça ligado às leis universais e, ainda, lhes propiciar o sentimento de pertencimento ao “mundo ordenado-belo”, contribuindo para a afirmação da sua dignidade. É nesse sentido que Sophia sustenta que a poesia é uma moral.

Se é verdade que como o templo, o poema deve estar em conformidade com um modelo celeste, é preciso não perder de vista que o divino, para Sophia, se manifesta nas coisas concretas, no mundo físico, e que se o poeta é aquele capaz de ver todo esplendor do mundo é porque consegue enxergar toda a realidade contida nas coisas. Aquele que vê o mundo em toda a sua inteireza, naturalmente será capaz de enxergar também as sombras e as mazelas humanas.

É seguindo essa linha de raciocínio que em *Arte Poética III*, Sophia afirma: “É por isso que a poesia é uma moral”. E explica:

(...) se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (ANDRESEN, 2015. p. 893)

Se o poema é uma moral é porque ele pede ao poeta que seja fiel a um senso de justiça que está intimamente ligado à necessidade da “justeza” das formas poéticas, daí o “desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa”.

Essa “justeza” que o poeta deve imprimir em sua obra relaciona-se diretamente ao senso de justiça que impera, ou deveria imperar, entre os homens.

“É por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda obra poética”, afirma Sophia, ainda em *Arte Poética III*, e continua:

Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. (...) Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. (ANDRESEN, 2015. p. 893)

Para levar aos homens esse senso de justiça o poema não precisa trazer a justiça (ou a injustiça) como tema. Bastaria, para isso, trazer em si “a beleza das formas justas”, ou “aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto”.

Os poemas, mesmo aqueles que tratam de questões de ordem política e/ou social, não são, para Sophia, uma forma de doutrinação e de propagação de ideologias, mas um instrumento para a formação de uma consciência comum. Daí a responsabilidade moral do poeta ao produzir o seu trabalho.

O artista (...) influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples fato de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (ANDRESEN, 2015. p. 893)

Pedras e brisas são elementos frequentes na obra de Sophia, mas são também numerosos os poemas que tratam do sofrimento humano gerado por opressões políticas e injustiças sociais.

Dentre os temas políticos mais abordados por Sophia estão o longo e violento processo de desocupação das antigas colônias portuguesas na África e, naturalmente, o período de quase meio século de ditadura em Portugal conhecido como salazarismo.

A fim de investigar como tais temas são desenvolvidos nos poemas de Sophia, o capítulo seguinte desta dissertação é dedicado a eles.

CAPÍTULO 2:

O 25 de abril na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen.

“Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.”

Trago novamente esta frase de *Arte Poética III*, já citada no capítulo anterior, por ser a perfeita síntese do pensamento de Sophia a respeito do poder da arte de influir na sociedade.

Ao contrário do “velho abutre”, personagem e título de poema de *Livro VI*, cujos discursos “Têm o poder de tornar as almas mais pequenas”⁶¹. Sophia buscava, através de sua poesia, elevar a alma e a consciência humanas. Buscava lembrar-nos do nosso direito à dignidade e à liberdade, valores defendidos por ela com fervor, tanto em sua obra quanto através de seus discursos e de sua atuação dentro de instituições de cunho político.

No entanto, Sophia foi muitas vezes acusada de não se engajar de forma suficientemente efetiva nas questões políticas e sociais de seu país.

Em sua tese de doutorado⁶² a historiadora Eloisa da Silva Aragão relata ter ouvido, em diversas ocasiões, que a atuação política de Sophia teria sido irrelevante e que a pesquisadora melhor faria se se dedicasse a estudar a trajetória política de seu marido, o advogado e jornalista Francisco de Sousa Tavares.

Modo de operar de uma sociedade machista e patriarcal que tem por costume manter as mulheres afastadas da vida pública, minimizar a importância do engajamento político de Sophia demonstra não só um desconhecimento em relação à sua trajetória, como também em relação à sua obra.

⁶¹ O velho abutre é sábio e alisa as suas penas / A podridão lhe agrada e seus discursos / Têm o dom de tornar as almas mais pequenas.

⁶² ARAGÃO, 2017.

Ao contrário do que nos tentaram fazer crer alguns contemporâneos da escritora, sua atuação política não foi tímida, não esteve subordinada à figura do marido e não ficou restrita aos seus poemas (o que não seria pouca coisa).

Em 1958, ano em que foram realizadas eleições indiretas para presidente (amplamente manipuladas e fraudadas pelo regime salazarista), Sophia posicionou-se ao lado de Humberto Delgado, candidato da oposição, conhecido pela sua frase “obviamente, demito-o”, proferida em relação a Salazar.

A poeta foi uma das dirigentes do Centro Nacional de Cultura (CNC), entidade que em pleno salazarismo lutava pela liberdade da cultura e dentro da qual acolheu alguns membros da Sociedade Portuguesa dos Escritores, quando essa entidade foi extinta pela PIDE⁶³, em 1965.

Sophia foi, ainda, uma das fundadoras da Comissão de Socorro aos Presos Políticos, entidade criada em dezembro 1969 e que prestava apoio jurídico e financeiro aos presos e seus familiares, além de fazer circular informações sobre o paradeiro de pessoas e de promover a troca de correspondência entre alguns presos e seus familiares.

Em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, Sophia foi eleita deputada pelo Partido Socialista à Assembleia Constituinte tendo participado da elaboração da Constituição de 1976, marco do início da democracia em Portugal.

Também em sua obra, a poeta não se esquivou de se posicionar politicamente e de apontar as injustiças sociais à quais o seu e outros povos estavam submetidos.

Embora o posicionamento de Sophia não se manifeste em seus poemas de forma tão explícita quanto nas obras dos seus contemporâneos neorrealistas, com os quais ela é frequentemente comparada, também não é possível afirmar que ela tenha se mantido alheia a tais questões ou que ocultasse suas denúncias sob uma linguagem cifrada, ou sob metáforas de difícil compreensão.

Há, de fato, na escrita da poeta, uma dimensão simbólica que tende a exigir uma maior acuidade interpretativa e que faz com que os seus poemas tendam a nos

⁶³ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi criada em 1945 e se valia das piores táticas de violência a fim de reprimir todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.

trazer mais significados do que aquele que nos é apresentado de forma imediata. Contudo, sua linguagem, mesmo quando assume um tom elevado, mantém-se marcada pela clareza e pela acessibilidade.

Exemplo de poema que guarda as características acima citadas e cujo teor político se faz evidente já no título, é o *25 de Abril*, publicado no livro em *O Nome das Coisas*:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo⁶⁴

Com a síntese e a clareza típicas de Sophia, este pequeno poema consegue nos remeter, com um único gesto, ao dia específico que lhe serve de título, à percepção da poeta em relação ao acontecimento histórico por ela testemunhado e, ainda, aos quarenta e oito anos de ditadura e obscurantismo que o precederam.

O poema atua, assim, como uma espécie de mônada no sentido em que esse termo é utilizado por Walter Benjamin: como uma imagem condensada, que em um instante preciso faz emergir o tempo histórico, um tempo não cronológico, mas feito de camadas que se entrelaçam, e repleto de tensões e de possibilidades.

O dia 25 de abril de 1974 marca o início da Revolução dos Cravos que, liderada por um grupo de oficiais e capitães do exército português, e amplamente apoiada pela população, pôs fim ao longo período ditatorial em Portugal conhecido como salazarismo.

Com características fascistas, a ditadura que se estabelece em Portugal com o golpe militar de 1926 e, com nova roupagem, se estende pelo período denominado de Estado Novo, é marcada pela brutalidade e pela falta de liberdade à qual a sociedade foi submetida.

Com níveis variados de peso ao longo desse quase meio século, foi imposta a censura à imprensa e a diversas formas de produções artísticas, foi regra a manipulação (e por vezes supressão) do sistema eleitoral, foram constantes as

⁶⁴ ANDRESEN, 2015. p. 661. (*O nome das coisas*).

perseguições e prisões políticas com deportações, exílios, torturas físicas e psíquicas daqueles que se opunham ao governo.

Em 1936 foi criado pelo estado português o campo de concentração de Tarrafal, também conhecido como Campo de Morte Lenta, situado na então colônia de Cabo Verde, para onde eram enviados os opositores do regime salazarista e onde estes eram submetidos a condições prisionais extremamente degradantes, ficando sujeitos à fome, aos mais diversos tipos de maus-tratos e à morte.

Ao termos em mente o contexto histórico acima exposto somos, naturalmente, levados a pensar, aqui no Brasil, em nossa própria ditadura militar e, inevitavelmente, em outros regimes de caráter fascista como o de Franco, na Espanha, o de Mussolini, na Itália, assim como no surgimento e arraigamento do nazismo na Alemanha.

O poema de Sophia funciona, assim, não apenas como o registro de um dia e uma forma de, ao lermos, voltarmos a essa data, mas também, como uma forma de reflexão sobre as forças políticas que conduziram ao 25 de abril e, num contexto mais amplo, às condições que, historicamente, levaram ao surgimento de regimes autoritários em diversas partes do mundo, e suas consequências.

Uma vez que tenhamos algum conhecimento da história portuguesa, somos levados também aos acontecimentos futuros diretamente ligados ao 25 de abril, em especial ao longo e violento processo de independência das colônias portuguesas na África, particularmente Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, que conquistariam, graças, em boa medida, a uma espécie de desistência por parte dos portugueses, a independência no ano seguinte ao da revolução.

Fazendo novamente um giro em direção ao passado, vale destacar que, mais do que as questões de ordem ideológica ou ética, um dos principais motivos que levaram à Revolução dos Cravos foram as longas guerras que marcaram a resistência do governo português às tentativas de independência das colônias. Tais guerras geravam grande ônus para os militares e para a sociedade que tinha os seus jovens filhos enviados para os campos de batalha de além-mar de onde poderiam voltar mortos ou mutilados. Questão trabalhada por Sophia de forma bastante direta no poema *Guerra ou Lisboa* 72:

Partiu vivo jovem forte
 Voltou bem grave e calado
 Com morte no passaporte

Sua morte nos jornais
 Surgiu em letra pequena
 É preciso que o país
 Tenha a consciência serena⁶⁵

No poema acima, a denúncia de Sophia, um tanto irônica, é feita de forma bastante explícita (talvez excessivamente explícita o que, de acordo com o meu subjetivo ponto de visto o torna menos interessante do que a maioria dos seus poemas). De todo modo, *Guerra ou Lisboa 72* nos mostra que Sophia não estava alheia às conjunturas políticas de seu país e não se esquivou de apontar a hipocrisia que marcava boa parte da sociedade portuguesa.

Voltemos ao *25 de Abril*: “Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitamos a substância do tempo”. É importante notar que seus versos não nos conduzem apenas ao passado e a esse futuro hoje conhecido, eles nos levam ainda a um outro futuro, um futuro, naquele tempo, almejado. Um futuro de liberdade não apenas para as colônias, mas também, em termos amplos, para a sociedade civil metropolitana.

Talvez seja mais acertado dizer que o poema de Sophia nos leva a um presente, a um “tempo-agora” que, ao romper com a ordem estabelecida contém o passado e, como possibilidade provável, próxima e quase palpável, um futuro por muito tempo ansiado pela poeta, um futuro em que seria estabelecido um governo pautado nos princípios de igualdade e de liberdade.

Nas palavras de Rosa Maria Martelo em seu ensaio *Os dias da revolução*,

Sophia remete-nos nestes quatro versos para um tempo que é capaz de conter todo o possível (...). Deste modo, somos colocados perante um agora que não é apenas temporal, pois adquire também a dimensão de um lugar habitável e experimentado de maneira absoluta. (MARTELO, 2022)

É esse tempo “capaz de conter todo o possível”, ínfimo, por um lado (o breve instante onde a ordem estabelecida até então deixa de existir para dar lugar a um mundo novo) e, por outro lado, vasto, alargado por todo o passado e todo o

⁶⁵ ANDRESEN, 2015. p. 656. (*O nome das coisas*).

porvir que ele contém, o que o poema de Sophia capta numa espécie de instantâneo, numa espécie de fotografia do invisível.

Mais do que os fatos em si, é o instante, breve, efêmero, mas preciso, o que Sophia condensa e nos apresenta em seus quatro versos, sem, contudo, e a despeito da brevidade do poema, deixar de lado as outras dimensões temporais já apontadas. Junto com a revolução, o que a poeta nos apresenta é a própria “substância do tempo”.

De fato, as menções sobre o tempo se fazem notar em todos os quatro versos que compõem o poema e até mesmo, como é evidente, em seu título.

No primeiro verso a palavra “madrugada”, como vimos, faz referência, mais do que a um dia que se inicia, ao nascimento de uma nova era, aos primeiros raios de luz que vêm pôr fim ao longo período de ditadura de António de Oliveira Salazar e de Marcello Caetano.

Vale observar, contudo, que a palavra “madrugada”, neste poema de Sophia, assume a um só tempo uma dimensão metafórica (tornando-se símbolo do nascimento de uma nova era), e outra literal, conforme podemos aferir através do seguinte relato da poeta encontrado por José Manuel dos Santos em seu espólio⁶⁶:

Em 25 de Abril de 1974, às quatro e meia da manhã, um amigo telefonou-me, dizendo-nos que abríssimos o rádio pois havia uma revolução. O quarto em que ouvíamos o rádio tinha uma porta de vidro que dava para o jardim. E, à medida que víamos a revolução avançar e construir-se, víamos crescer a claridade do dia e sentíamos-nos emergir das trevas e do opaco. Foi, para nós, mais do que uma revolução, foi uma ressurreição. Era Páscoa. Vi um povo inteiro habitar a transparência. Vi multidões dançar de liberdade.

Às vezes olhávamo-nos uns aos outros e perguntávamo-nos uns aos outros: “Será que estamos a sonhar?”

E um dia um amigo disse: “Mesmo que esta revolução falhe, mesmo que tudo acabe em desastre, nós vivemos isto. Pois o 25 de Abril era para nós mais do que uma libertação política, era a libertação da vida, a renovação do mundo, por isso escrevi:

Está é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo

⁶⁶ SANTOS, 2022. p. 215.

A madrugada do poema de Sophia é aquela que ela viveu ao ser acordada às quatro e meia da manhã do dia 25 de abril de 1974. É também o marco de uma nova era que nasce com esse “dia inicial inteiro e limpo”, o ponto de partida para um novo momento histórico que, se por um lado decorre daquele que o precedeu, por outro, pretende-se livre de tudo aquilo que lhe era característico.

Esse dia inicial, ponto de ruptura com o passado, é *limpo* como a “página em branco que aguarda o poema”, como “o palco antes de entrar a bailarina”, ou, como escreveu a poeta dois dias após o 25 de abril, no poema *Revolução*, esse dia inicial é:

Como casa limpa
 Como chão varrido
 Como porta aberta

Como puro início
 Como tempo novo
 Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
 Interior de um povo

Como a página em branco
 Onde o poema emerge

Como arquitetura
 Do homem que ergue
 Sua habitação⁶⁷

Esse “dia inicial inteiro e limpo” ou esse “tempo novo / Sem mancha nem vício” contém em si, como possibilidade iminente, um futuro a ser construído de acordo com os ideais de liberdade e de democracia defendidos por Sophia. Um futuro que deverá ser edificado “Como arquitetura / Do homem que ergue / Sua habitação”. É para receber esse futuro que a “casa (está) limpa”, o “chão varrido” e a “porta aberta”.

O mar, tantas vezes evocado por Sophia como símbolo da liberdade, como um lugar de criação onde aquilo que é eterno se renova constantemente, aqui também pode ser lido como algo que confere identidade ao povo português, algo que o une através da sua história e cuja voz ressoa o seu anseio por um tempo novo.

⁶⁷ ANDRESEN, 2015. p. 669 (*o nome das coisas*).

Voltemos à madrugada do *25 de Abril* para retomar a importância atribuída ao tempo nos versos de Sophia.

A “madrugada”, metafórica e literal do primeiro verso: “Esta é a madrugada que eu esperava”, no verso seguinte transforma-se no “dia inicial”: “O dia inicial inteiro e limpo”, o primeiro de um novo momento histórico, como ficou de fato marcado o dia 25 de abril e que põe fim a um longo período de obscurantismo condensado, no penúltimo verso, pelo substantivo “noite”: “Onde emergimos da noite e do silêncio”.

A palavra “noite”, tantas vezes utilizada por Sophia como símbolo daquilo que, por trazer em si o mistério do mundo, favorece o contato com o eterno, ou como sendo portadora daquela “espécie silêncio” que a poeta aguarda para poder “escutar” os poemas que “pairam no ar”, no contexto do *25 de Abril* é utilizada, agora sim, à maneira dos seus conterrâneos neorrealistas, como uma metáfora do obscurantismo no qual Portugal estava submerso. O mesmo acontece com “silêncio” que, normalmente associado nos versos de Sophia como um “lugar” propício à criação artística, no contexto do poema em questão refere-se diretamente à repressão.

A aproximação entre os substantivos “noite” e “silêncio” com o verbo “emergir” (frequente na obra de Sophia), embora não opere neste poema exatamente como uma espécie de “predicado insólito”⁶⁸, confere ao penúltimo verso uma aguda precisão sobre aquilo que Sophia deseja nos transmitir.

Emergir da noite, mais do que acordar e ver as coisas com a clareza que a luz do dia propicia, é poder, como quem volta à superfície após um longo tempo submerso, respirar novamente. A *noite* (metafórica) e o *silêncio* (metafórico e literal), impostos pelo regime ditatorial, sufocam o povo, roubam dele, quando não a vida propriamente dita, a possibilidade de vivê-la em toda a sua plenitude.

Por fim, é a própria palavra “tempo”, cuja *substância* nos é apresentada no *25 de Abril*, que encerra o poema com o verso: “E livres habitamos a substância do

⁶⁸ Termo utilizado por Paul Ricoeur no seu livro *A Metáfora Viva*, no qual o filósofo demonstra como uma expressão que por si só não traz outro significado além daqueles normalmente a ela associados, quando aproxima um sujeito a um predicado inesperado, adquire novas cargas semânticas e pode gerar uma nova percepção da realidade.

tempo”, no qual o adjetivo “livres” nos revela o motivo pelo qual essa madrugada, esse dia inicial, enfim limpo, era, afinal, tão almejado.

Continuando com Rosa Maria Martelo:

(...) a quadra de Sophia celebra a liberdade, a abertura de uma brecha, de um corte que funda uma expectativa total – e, portanto, o que o poema enfatiza é a própria ideia de possibilidade em si mesma. “O dia inicial inteiro e limpo” representa todo o possível, um tempo intocado por nenhum erro, acção nenhuma. Aquele dia é propriamente a interrupção do correr do tempo, e, na enunciação do poema, o tempo ainda não começou a correr outra vez. Portanto, o que se habita, é “a substância do tempo”; que se apresenta no poema, de modo absoluto, separado da História (ainda) e aberto a uma outra história, por acontecer. Um tempo em que tudo é possível porque representa a própria possibilidade, radicalmente. (MARTELO, 2022)

Para além das conexões e reflexões sobre o período histórico que o poema *25 de Abril* nos leva a fazer, o que o torna excepcional é o fato de, através de seus poucos versos, nós, leitores, sermos também transportados, não apenas ao dia 25 de abril de 1974, ou aos dias que o precederam ou o sucederam diretamente, mas a um tempo mágico onde tudo é possível, um tempo tão próprio da arte e ao qual só ela, ou raríssimos momentos de êxtase, podem nos transportar.

Habitar a substância do tempo é estar plenamente presente no momento vivido. É viver de acordo com o “inteiro estar terrestre” cuja busca norteia a vida e a obra de Sophia.

Mas, se a “substância do tempo”, é a matéria da qual Sophia se vale para compor o seu poema e a Revolução dos Cravos o seu pano de fundo (e tema central), é a liberdade o que ela exalta.

A liberdade, para Sophia, é feita da mesma natureza de que são feitos os poemas. “O poema é liberdade”, afirma a poeta. Assim, criar um poema é criar a liberdade, é contribuir para que *exista* liberdade, e é nesse sentido que a poeta afirma que a poesia é política.

Na mesma sessão do livro *O Nome das Coisas*, na qual o “25 de Abril” está inserido, e onde encontramos diversos outros poemas nos quais o tema da revolução é tratado de forma explícita, encontramos também este que segue:

LIBERDADE

O poema é liberdade
 Um poema não se programa
 Porém a disciplina
 - sílaba por sílaba –
 O acompanha

Sílaba por sílaba
 O poema emerge
 - como se os deuses o dessem
 O fazemos⁶⁹

Da mesma forma que foi necessário o restabelecimento da liberdade para que uma nação emergisse da noite e do silêncio, também para que um poema emergja, a liberdade é imprescindível. O poema nasce da liberdade e é a própria liberdade.

Mas essa liberdade, seja no poema, seja na vida social, precisa ser conquistada e garantida pelo trabalho e pela disciplina humanos. Há nessa liberdade uma conexão com o eterno que faz com que ela nos pareça uma dádiva divina, mas somos nós que “como se os deuses o dessem” elaboramos o poema, conquistamos a liberdade. Também somos nós que devemos lutar pela sua perpetuação e pela manutenção de uma sociedade pautada nos princípios democráticos.

Se *Liberdade* foi escrito e publicado junto a uma série de poemas de cunho político relacionados à revolução dos Cravos, isso não se dá apenas em razão de tal tema estar “na ordem do dia”, mas também pelo fato de que, para a poeta, poesia e política estarem conectadas a ponto de confundirem-se uma com a outra.

A poesia, de acordo com Sophia, teria o poder de elevar a consciência humana, de nos proporcionar um senso de justiça que estaria diretamente ligado ao perfeito ajustamento do poema à realidade e à harmonia cósmica. Dessa forma, a poesia teria a capacidade de nos tirar de um estado de alienação, de nos lembrar “que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência” e, assim, criar condições para que lutemos por uma vida justa, livre e digna.

⁶⁹ ANDRESEN, 2015. p. 677.

Também a política deveria propiciar, se não a desalienação dos indivíduos, as condições para que o processo de desalienação de um povo aconteça. E é só através da conscientização do povo sobre os seus direitos, sobretudo o seu direito fundamental à liberdade e à dignidade, do qual, afirma Sophia, somos “herdeiros naturais” que esse povo pode ser mobilizado a lutar por tais direitos.

É precisamente por acreditar no poder da poesia de tirar o ser humano de um estado de alienação (que pode condená-lo a uma vida em desacordo com os ideais de justiça, harmonia e liberdade), que Sophia considera a poesia política.

No 1º Congresso de escritores Portugueses, que ocorreu em Lisboa em 1975, pouco mais de um ano após o 25 de abril, Sophia leu o seguinte texto de sua autoria:⁷⁰

(...) É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política (...).

Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca de justiça que a política é.

E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. Liberdade primordial, justiça primordial. (...)

Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra.

Procuramos o coincidir do estar e do ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca de poesia.

É essa “inteireza do estar na terra” que Sophia experimenta no dia 25 de abril e é disso que ela trata no poema que leva essa data como título.

É por isso também que no cartaz feito por ocasião do primeiro aniversário da revolução, pintado pela artista plástica Maria Helena Vieira da Silva a pedido de Sophia, podemos ler, junto à imagem que retrata o dia inicial da revolução (com uma multidão tomando as ruas de Lisboa e soldados portando cravos nos canos de suas armas), a seguinte frase da poeta: “A poesia está na rua”.

⁷⁰ ANDRESEN, 1975.

Naquele momento era uma nação inteira que estava em êxtase, vivendo plenamente “o seu inteiro estar na terra”, ou “habitando a substância do tempo”. É graças a inteireza dessa vivência coletiva, associada à manifestação da liberdade e ao restabelecimento da justiça que Sophia pode afirmar: “A poesia está na rua” (frase que já havia se tornado uma espécie de palavra de ordem, ou grito de guerra, durante os primeiros dias da revolução).

A justiça e a liberdade, componentes fundamentais da poesia, deveriam, assim, de acordo com a poeta, ser buscados com o mesmo empenho com o qual ela buscava a verdade.

Vale lembrar, no entanto, que a justiça, para Sophia, não necessariamente corresponde às leis às quais um povo está sujeito, mas está antes ligada a um princípio universal e ético. A justiça da qual a poeta fala diz respeito às leis do cosmos e à relação de igualdade e respeito entre os homens e entre os homens e o mundo, e deve ser perseguida e cultivada para que floresça no corpo do poema e no seio da sociedade.

Na obra de Sophia está explícita a sua convicção de que ao criar um poema em conformidade com esse ideal de justiça o poeta contribui para a construção de um mundo justo.

A concepção de poeta como alguém que tem o poder e a missão de ajudar os homens a construir o seu “reino” de acordo com a justiça universal encontrada no cosmos, se faz clara no seguinte poema, também publicado em *O nome das coisas*:

A FORMA JUSTA

Sei que seria possível construir o mundo justo
 As cidades poderiam ser claras e lavadas
 Pelo canto dos espaços e das fontes
 O céu o mar a terra estão prontos
 A saciar a nossa fome do terrestre
 A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino
 - Na concha na flor no homem e no fruto
 Se nada adoecer a própria forma é justa
 E no todo se integra como palavra em verso
 Sei que seria possível construir a forma justa
 De uma cidade humana que fosse
 Fiel à perfeição do universo
 Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
 E esse é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo⁷¹

⁷¹ ANDRESEN, 2015. p. 710.

A justiça, para Sophia, é imanente ao mundo, seu princípio está impresso na forma de tudo o que o compõe, inclusive no corpo humano, e se é preciso reconstruir um mundo justo é porque essa justiça primordial foi corrompida.

O princípio de justiça ao qual a poeta procura manter-se fiel não é criado pelo homem, mas recuperado pelo homem através da reconstrução de um mundo em conformidade com tal princípio.

Cabe ao homem restabelecer a justiça na terra, seja através da luta política, seja através da construção efetiva de uma cidade cuja arquitetura esteja de acordo com a “justeza universal”, ou ainda, através da composição de um poema no qual as palavras (mesmo que se refiram apenas a pedras ou brisas) estejam dispostas nos versos de acordo com a ordem cósmica, e tenham sido escolhidas, não pela sua beleza estética, mas “pela sua capacidade de estabelecer uma aliança”.

Caberia ao poeta a missão de reconstruir o mundo a partir da página em branco, de reconstruí-lo em acordo com o princípio universal de justiça que confere a tudo o que há no mundo (à concha, à flor, ao homem, ao fruto), desde que não estejam corrompidos por qualquer espécie de doença, a justeza universal, princípio de justiça.

Nas palavras de Manuel Gusmão:

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

O dístico final enuncia o ofício e toma-o como um incessante recomeço. A página em branco, “coisa” ou “cena da escrita”, diz-nos então que nem tudo foi já escrito ou dito, que nem tudo está para sempre perdido. Sempre que o poema vai recomeçar a gravar a página em branco tudo por momentos parece voltar a ser possível. Sobretudo para quem como Antígona, recordemo-lo, “não aprendeu a ceder aos desastres”.⁷²

⁷² GUSMÃO, 2025.

Sophia teria visto em Brasília, visitada por ela em 1966, o exemplo de uma cidade construída de acordo com “a essência universal das formas justas”:

BRASÍLIA

Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras
Lógica e lírica
Grega e brasileira
Ecumênica
Propondo aos homens de todas as raças
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem
Nítida como babilônia
Esguia como um fuste de palmeira
Sobre a lisa página do planalto
A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis
- Deusa da natureza inviolada –
No extremo da caminhada dos Candangos
No extremo da nostalgia dos Candangos
Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro
Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro

De acordo com Sofia Silva,

O poema pode ser lido como uma arte poética, como se os princípios que regem a construção de Brasília fossem também os princípios da escrita poética. A tarefa que cabe à arquitetura de transformar o espaço natural para que o homem possa habitá-lo cabe também à poesia por meio da nomeação. Há um ideal de que a forma (seja ela a da arquitetura ou a da poesia) tenha a capacidade de construir um mundo justo, um equilíbrio entre a perfeição da natureza e o mundo dos homens, entre o antigo e o moderno, e levar ainda a que o trabalho humano seja equivalente ao divino, pois ao final já é Athena quem ergue a “sua cidade”. (SILVA, 2025)

Revelando uma convicção semelhante, no memorial do plano piloto de Brasília, o urbanista Lúcio Costa descreve o seu intuito de fazer corresponder a justeza da forma a um ideal de justiça, exemplificado na praça dos três poderes, construída de modo a formar um triângulo equilátero a fim de propor, já na arquitetura, o perfeito equilíbrio entre o judiciário, o legislativo e o executivo.

Diante dos fatos históricos dos quais temos conhecimento, se faz inevitável uma associação desse ideal de justiça que a cidade planejada deveria nos ajudar a atingir, com a realidade distópica que a caracteriza desde a sua construção até os dias atuais, desde o “extremo da caminhada dos candangos” que, sabemos, não encontraram na cidade a justiça prometida, até o presente, em que a mesma praça dos três poderes abriga — com rigor geométrico — um desequilíbrio e injustiças históricas que a arquitetura, por si só, não pôde corrigir.

Há, de fato, uma dimensão utópica no pensamento de Sophia, mas há também a consciência de que é preciso recomeçar sempre “a partir da página em branco”, uma consciência da vulnerabilidade do “reino”, das conquistas humanas, que devem ser perpetuamente “reedificadas”.

De qualquer forma, de acordo com o pensamento da poeta, se Lúcio Costa, Niemeyer e Pitágoras (quem proveu aos demais as ferramentas das quais se valeriam para o seu trabalho) desenharam Brasília de acordo com esse ideal de justiça, também o poeta pode criar um mundo justo no corpo do poema e, assim, contribuir para que cada leitor, ao entrar em contato com a harmonia cósmica ali presente, seja incentivado a construir o seu próprio reino de acordo com essa harmonia.

A construção do reino, como já observado, não garante a sua permanência. Uma vez que a aliança primordial entre o homem e o universo foi rompida, “O reino, agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece”, esclarece Sophia em *Arte Poética III*, e acrescenta:

Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa.

(...) Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade. (ANDRESEN, 1975. p. 893)

Também o reino conquistado e, ainda que por um breve instante, habitado em toda a sua inteireza naquele 25 de abril de 1974, logo se viu ameaçado.

As mudanças esperadas por aqueles que apoiaram a Revolução dos Cravos não se concretizaram tão rapidamente e nem inteiramente da maneira almejada. A apreensão de Sophia frente ao rumo dos acontecimentos é expressa no seguinte poema datado de 1975:

LAGOS II

IV

Ou poderemos Abril ter perdido
O dia inicial inteiro e limpo
Que habitou nosso tempo mais concreto?

Será que vamos paralelamente
Relembrar e chorar como um verão ido
O país linear e transparente

E sua luz de prumo e de projeto?⁷³

Ao repetir em seu segundo verso, de forma idêntica, o segundo verso de 25 *de Abril*, este poema, datado de 1975, claramente evoca aquele. Para isso contribui também a transformação de “Abril” em vocativo. É a ele que se indaga sobre o que foi ou será feito do “dia inicial inteiro e limpo”, dia em que o povo português habitou “a substância do tempo” e que ele próprio (o dia) “habitou o nosso tempo mais concreto”.

Em *Lagos II*, “o tempo inicial inteiro e limpo”, promessa de um porvir que um ano após a revolução ainda não se confirma, já não faz parte do “tempo-agora”, mas do passado. Esse passado, e a promessa ou projeto contido nele de “um país linear e transparente” (pautado pela retidão e clareza de valores e objetivos), a poeta teme, num futuro já não tão distante, “relembrar e chorar como um verão ido”.

Se não é possível demonstrar de forma precisa o potencial da arte ou de um poema específico de promover a justiça entre os homens, de certo é possível perceber por meio de alguns poemas, como o 25 *de Abril*, o potencial de gerar reflexão o que, podemos presumir, contribui para a desalienação do ser humano.

⁷³ ANDRESEN, 1975. p. 684. (*O nome das coisas*)

Vale ressaltar, contudo, que Sophia não acreditava que essa desalienação se daria apenas pelo conteúdo temático de certos poemas, mas principalmente, por haver neles aquele princípio de justiça que ela deseja instaurar, ou revelar, no mundo.

Mais uma vez, a arte tem para Sophia o poder de revelar o que já está presente no mundo, mas seja pela nossa falta de percepção, seja pelo fato de o mundo estar maculado por alguma espécie de doença (muitas vezes moral), precisa ser trazido à vista. Se Sophia nos apresenta o poema, o poeta, ou a palavra, como potências criativas, a criação que por meio deles se dá vale-se da matéria prima já presente no mundo.

A arte não apenas retrata o mundo, tampouco o reinventa, tendo nascido da verdade contida no mundo e tornando-se parte integrante dele, ela o reordena, e o reordena de acordo com a natureza da qual ele é feito (e da qual muitas vezes se aparta). Assim, a arte não restabelece apenas uma aliança entre o ser humano e o cosmos, ela restabelece também *no mundo* a sua própria harmonia perdida.

Nas palavras de Sophia: “A obra de arte faz parte do real e é destino, salvação, realização e vida.”⁷⁴

Se é no mundo e nas coisas concretas que o constituem que o artista busca as fontes da sua criação, também essas criações, uma vez que passam a integrar o cosmos, podem tornar-se matéria prima para outras obras de arte.

Os diálogos de Sophia com as obras de outros artistas é tema no terceiro e último capítulo desta dissertação.

⁷⁴ ANDRESEN, 2015. P. 893. (*Arte Poética III*).

CAPÍTULO 3: **Poetas nos poemas de Sophia.**

“Um dia descobri o Homero, quando era ainda muito pequena, por puro acaso (...). Descobri uma publicação que tinha fotografias de obras gregas e tudo me lembrou imenso a praia”⁷⁵.

O fascínio de Sophia pelo autor da *Iliada* e da *Odisseia* se faz notar em diversos depoimentos e também na sua obra. Destaco um conto e um poema cujos títulos levam o nome do poeta grego.

No conto intitulado *Homero*⁷⁶, Sophia nos narra a história do Búzio, “um velho louco e vagabundo” que eventualmente batia à porta da sua casa de praia em busca de pão e de alguns trocados. “Tudo nele lembrava coisas marítimas. A barba (...) era igual uma onda de espuma (...). O corpo parecia um mastro” e mesmo os olhos oscilavam entre o azul, o verde, o cinza e o roxo, como o mar. “O Búzio era como um monumento manuelino”. Ele levava sempre em sua mão direita um par de conchas “de modo a formar (...) uma castanhola. E era com essas castanholas que ele marcava o ritmo dos seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como poemas.”

Embora muito pobre, o Búzio não fazia pena. “(...) lembrava o mar e os pinheiros” e “Ter pena dele seria como ter pena de um plátano, ou de um rio, ou do vento. Nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza”.

Após uma dessas visitas do Búzio à sua casa em busca de um pedaço de pão e de um “tostão”, a narradora que, ainda pequena, brincava no jardim, resolveu segui-lo.

Quando o Búzio parou, já em “um lugar selvagem e deserto, longe de casas e estradas”, a menina se aproximou sem que o homem a visse: “Não queria que o Búzio me visse, porque o queria ver sem mim, sozinho”. E ficou a observá-lo no alto da duna, onde ele permaneceu algum tempo calado. “(...) depois devagar começou a falar. (...) falava com o mar (...). Era um longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, com a luz, recortar e desenhar todas as coisas”.

⁷⁵ VASQUES, 2013.

⁷⁶ ANDRESEN, 2021. p. 116.

Ao nos contar a história, a menina, agora crescida, não pode repetir as palavras do Búzio porque entre o narrado e o acontecido havia se passado muito tempo, além disso, algumas palavras foram levadas pelo vento antes de serem ouvidas, outras, não foram compreendidas. Ainda assim, ela nos revela:

(...) lembro-me de que eram palavras moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas de um peixe, palavras grande e desertas como praias. E as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas.

Esse pequeno conto não revela apenas a visão de Sophia sobre a arte de Homero, mas o seu pensamento sobre a arte poética como um todo e sobre o propósito da arte e do artista: reunir “os restos dispersos da alegria da terra”, e com esses restos reedificar o reino.

Lembremos que o reino, como afirma Sophia em *Arte Poética I*, “semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias (...) está dividido”. O artista busca reuni-lo, “procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa”.

As palavras do Búzio, como as palavras de Homero, têm o poder de chamar as coisas à existência, de invocá-las e revelá-las. Ao nomear as coisas com palavras claras e exatas o Búzio, ou o artista, traz à tona aquilo que nelas estava latente, mas que nós, na ausência de nomes (ou expressões) que as definam com seu exato peso e densidade, não conseguimos compreender plenamente. Ao ir de coisa em coisa, nomeando-as, chamando-as à existência, o artista reedifica o reino, reúne a alegria dispersa.

É o mesmo conceito desenvolvido no poema *Mundo nomeado ou descoberta das ilhas*, de *Geografia*:

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma a seu nome respondiam
Como sendo criadas

O artista, de acordo com Sophia, embora crie coisas *no* mundo (o objeto de arte) não cria as coisas *do* mundo, ele as revela. No caso específico do poeta, essa revelação se dá através das palavras, às quais as coisas respondem *como* sendo criadas.

Note-se, contudo, que o discurso do Búzio não é um discurso completamente inteligível. Embora “irracional e nebuloso” é ao mesmo tempo um discurso *claro* “que parecia (...) recortar e desenhar todas as coisas” como “A luz [que] recortava uma por uma todas as covas da areia”.

O discurso do Búzio tem a mesma qualidade poética que Sophia encontra em Homero, o poder encantatório das palavras que, não apenas pelo seu significado, mas pela maneira como são dispostas no poema e “moduladas como num canto” revelam o mundo.

Obedecendo ao ritmo que ele naturalmente marcava com a sua castanhola, os discursos do Búzio eram “cadenciados, solitários e misteriosos como poemas”.

Também os versos de Homero parecem a Sophia escritos com a naturalidade com a qual “um boi lava o campo” e neles, a despeito do metro rígido (ou quem sabe graças a esse suporte), o pensamento flui livremente. No poema fica preservado o essencial, nada é “exilado”, nada separa o “homem do vivido”, conforme podemos ler em *Homero*, publicado em *O búzio de cós e outros poemas*:

Escrever o poema como um boi lava o campo
Sem que tropece no metro o pensamento
Sem que nada seja reduzido ou exilado
Sem que nada separe o homem do vivido⁷⁷

O poema *Homero* parece ter sido escrito como uma espécie de lema, como um ideal a ser perseguido pela poeta.

Embora o fascínio de Sophia pela obra do autor grego seja incontestável, é interessante notar que daquele primeiro contato com uma edição da *Ilíada* “quando era ainda muito pequena, por puro acaso”, ela destaca o encanto gerado pelas imagens de obras gregas, nas quais “tudo lembrou imenso a praia”.

⁷⁷ ANDRESEN, 2015. p. 866.

Ainda que fosse muito jovem para poder formular esse pensamento de modo preciso, Sophia já notava nas esculturas ali retratadas, “a perfeição das formas justas” presentes na natureza. É possível que do encontro com essas imagens tenha começado a nascer o seu apreço pelas artes plásticas.

Essa mesma felicidade que o canto do Búzio reúne e que Sophia afirma ter reconhecido “irrecusável, nua e inteira” na obra de Homero, ela afirma ter visto também “intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeu Sousa Cardoso”⁷⁸. E embora não expresse exatamente com essas palavras, certamente também a encontrou na obra de Maria Helena Vieira da Silva, “um pintor que é um poeta”⁷⁹.

*

Uma das pintoras de maior revelo no cenário das artes plásticas portuguesas. Maria Helena Vieira da Silva (1908 - 1992) era amiga e conterrânea de Sophia. Já mencionada neste texto por ser a autora dos dois cartazes sobre a Revolução dos Cravos⁸⁰ nos quais lemos a frase “a poesia está na rua” (de Sophia), a artista é descrita pela poeta, em um curtíssimo poema publicado no livro *Musa*, da seguinte maneira:

VIEIRA DA SILVA

Atenta antena
Athena
De olhos de coruja
Na obscura noite lúcida⁸¹

À semelhança do que vimos no poema *25 de Abril*, bastam a Sophia apenas quatro versos para que ela nos apresente uma síntese (em nada superficial) da sua visão sobre Vieira da Silva.

Como já mencionado, a “atenção de antena” é uma premissa fundamental para aquele que se pretende artista. É condição *sine qua non* que o artista, seja ele

⁷⁸ ANDRESEN, 2015. p. 893. (*Arte Poética III*). Amadeu Souza-Cardoso foi um artista plástico português pertencente à primeira geração dos pintores modernistas.

⁷⁹ ANDRESEN, 1958.

⁸⁰ O primeiro deles, no qual a multidão que tomou as ruas de Lisboa é representada de forma menos ilustrativa do que no segundo, era o preferido da escritora.

⁸¹ ANDRESEN, 2015. P. 851.

poeta, escultor, arquiteto ou bailarino (“vocalização sufocada”⁸² de Sophia) esteja atento ao mundo para captar a sua realidade. Vieira da Silva certamente cumpria essa prerrogativa e por isso é descrita por Sophia como sendo uma “Atenta antena”.

A pintora é comparada ainda com Athena, a deusa da arte e da sabedoria, mas também da estratégia e da matemática sem as quais Lúcio Costa, Niemeyer (e Pitágoras!) não teriam desenhado Brasília, sem as quais ela própria, a deusa Athena, não ergueria “sua cidade ordenada e clara como um pensamento”.

Athena é, ainda, a deusa da justiça que, como vimos, deve ser busca, substância e consequência da poesia.

“Na obscura noite”, já não necessariamente aquela “noite” à qual se convencionou associar ao salazarismo⁸³, mas na “noite” que guarda outros terrores e temores, a “noite” que preserva o mistério e que oculta aos olhos menos atentos o “esplendor da presença das coisas”, nessa “noite” a artista Vieira da Silva, com seus “Olhos de coruja”, mantém-se lúcida.

É graças à sua “atenção de antena”, aos seus “olhos de coruja” que lhe possibilitam enxergar, mesmo nas trevas, a realidade das coisas e levá-la aos seus quadros (como o poeta que, com seus versos, traça “um círculo onde o pássaro do real fica preso”), que Sophia afirma:

Maria Helena Vieira da Silva é um pintor que é um poeta.
A primeira coisa que se vê em sua pintura é a sua extraordinária qualidade poética. Nos seus quadros as cores luminosas e encantadas, o espaço continuando o espaço, o próximo e o distante, os detalhes e as perspectivas parecem sempre falar de um conhecimento maravilhoso.
A sua obra não é nem uma pintura abstrata nem uma poesia do irreal.
É uma obra que parte sempre do descobrimento da realidade.
(BERTOLAZZI, 2022. p. 77)

Mais uma vez, é o *descobrimento da realidade*, revelado no quadro através das cores *luminosas e encantadas* o que fascina Sophia.

⁸² ANDRESEN, 1974.

⁸³ O poema *Vieira da Silva* foi escrito em 1994, cerca de vinte anos depois, portanto, da Revolução dos Cravos.

Também a poesia de Sophia é frequentemente descrita como sendo luminosa, solar, brilhante. Mas as trevas, as brumas, o opaco, são igualmente presentes na sua obra. Se a luminosidade se faz ali mais constante é justamente pelo fato de que mesmo quando parte das sombras, o que a artista leva para o “mundo do poema / limpo e rigoroso” é aquilo que já foi desvelado, trazido à luz.

Como afirma a poeta em seu longo poema em prosa *O sol o muro o mar*⁸⁴, publicado em *Ilhas*, é missão do poeta “trazer para a luz e para o exterior o medo”. Também é missão do poeta, conforme com o seu ponto de vista, “trazer para a luz e para o exterior” o desconhecido.

A pintura de Maria Helena Vieira da Silva, de acordo com Sophia, “convoca o desconhecido, chama-o, fá-lo aflorar, mostra-nos a sua presença no mundo em que vivemos, a sua presença real, interior e exterior, imanente.”⁸⁵

Nos quadros de Vieira da Silva há um intenso jogo de contrastes, a luminosidade prevalece, mas só se torna evidente através da alternância com as sombras. O espaço é apresentado de forma multifacetada, como se a artista nos revelasse a um só tempo as suas múltiplas dimensões.

Embora Sophia negasse o caráter abstrato da pintura de Vieira da Silva, assim ela foi comumente classificada pela crítica especializada, especialmente em sua fase mais madura — Vieira da Silva parte da arte figurativa, flerta com diversos movimentos como o cubismo o fauvismo e o futurismo sem se afiliar a nenhum deles e, no decurso da sua trajetória artística seus quadros vão assumindo um caráter cada vez mais abstrato — a Fundação Calouste Gulbenkian a apresenta como “uma das artistas abstratas mais celebradas na Europa do pós-guerra, com as suas originais composições geometrizadas”.

Também a pintora recusava a alcunha de “artista abstrata”, e afirmava:

“Não sei o que seja arte não figurativa. Os meus quadros têm sempre um ponto de partida real. É preciso não esquecer que o pintor se habitua a olhar para as coisas e sabe realmente como elas são, enquanto que os não pintores só veem por fórmulas.”⁸⁶

⁸⁴ ANDRESEN, 2015. p. 791.

⁸⁵ BERTOLAZZI, 2002. p. 69

⁸⁶ *Ibidem*. p. 84

É essa capacidade de enxergar nas coisas toda a sua realidade ou de ver “a multiplicidade do real”, como afirma Sophia, e revelá-la em seus quadros, o que faz de Vieira da Silva “um pintor que é um poeta”.

Se a pintora, como a poeta, parte do real e o revela, é natural que ela rejeite o termo “abstrato”. Considerando que o artista tem a capacidade de nos revelar o que sozinhos não conseguimos ver, também é natural que sua arte não nos chegue como uma representação daquilo a que temos acesso com nossos próprios olhos.

É tarefa da artista nos revelar o mundo como ela o vê, com toda a sua realidade, com toda a beleza (poética) proveniente do seu encontro com o real, com toda a *maravilha* que há nesse encontro.

Assim, ao observarmos que Sophia se vale de palavras do campo semântico do maravilhoso para descrever a arte da amiga, devemos mais uma vez nos lembrar que esse maravilhamento advém justamente do encontro da pintora com a realidade, do desvelamento da realidade presente nas coisas concretas por meio do olhar insistente da artista.

Em um texto de Sophia, de 1958, recuperado por Federico Bertolazzi, podemos ler:

Maria Helena Vieira da Silva é alguém que “sabe” como as coisas são. Alguém que se habituou a olhar. Alguém que esteve sempre atento. A realidade que re-conhecemos na sua pintura é uma realidade fantástica porque o pintor que a mostra olhou muito para as coisas e as coisas parecem sempre mais fantásticas quando as olhamos melhor.⁸⁷

Vale observar que a ênfase dada à “re-conhecemos” através do uso do hífen nos traz de volta a concepção de Sophia de que existe uma verdade primordial da qual nos apartamos e à qual podemos nos reconectar através da arte.

Em texto escrito por ocasião da entrega dos prêmios para os artistas que participaram da Exposição Gulbenkian, Sophia afirma:

“É muito difícil falar de arte, porque a arte é a linguagem de uma experiência para a qual não há outra linguagem. Tudo quanto se diga sobre uma obra de arte é sempre e só uma aproximação. E um quadro, um poema ou uma música são sempre muito mais evidentes do que os seus comentários.”⁸⁸

⁸⁷ *Ibidem*. p. 84.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 74.

Vieira da Silva, quando indagada a respeito do seu trabalho, costumava responder com a seguinte pergunta: “Como falar de uma coisa que é feita para ser vista?”⁸⁹

Em pleno acordo com a ideia de que uma obra de arte é sempre muito mais evidente do que tudo aquilo que se possa falar sobre ela, e ciente de que a reprodução de uma obra, ainda que por meio da fotografia, nunca consegue captá-la de todo, que há sempre algo de infável que se perde (esse mesmo “algo” que muitas vezes nos espanta quando nos colocamos diante de uma obra original), enfim, com todas essas ressalvas, apresento a imagem de um quadro de Vieira da Silva:



⁸⁹ *Ibidem.* p. 84.

Intitulado *Teatro*, esse quadro de 1953 é muito característico do estilo da artista. A repetição de figuras geométricas, pequenos quadrados ou losangos que se multiplicam quase que *ad infinitum* formando uma imagem caleidoscópica, ou nos dando a impressão de um jogo de espelhos ou de um labirinto (temas recorrentes da obra de Sophia), são a marca da pintora portuguesa.

Também as linhas que delimitam espaços para gerar outros, ou para dar uma nova dimensão ao espaço já apresentado, são muito presentes em seus quadros. Essas linhas, junto com as figuras geométricas que se repetem, geram aquilo que Sophia chamou de “o espaço multiplicando o espaço” e nos fariam ver esse lugar concreto, o teatro, em suas múltiplas dimensões e realidades.

É possível imaginar que esta tela exercesse sobre Sophia o fascínio do palco vazio que, antes de receber a bailarina, guarda em si, latente, uma infinidade de possibilidades.

*

O mestre de butô Kazuo Ohno⁹⁰ afirmava: “De maneira nenhuma pode-se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário. Existe ali um mundo transbordante de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando”.

Havia (talvez ainda haja), um quadro com as palavras acima transcritas, emoldurado e estrategicamente colocado na entrada da sala de ensaio do CPT, o Centro de Pesquisa Teatral coordenado por Antunes Filho⁹¹. Um ator que chegasse antes dos outros poderia encontrá-lo sentado diante do palco vazio, os pés apoiados no tablado baixo e, caso ele notasse a sua presença talvez o ouvisse exclamar com gestos largos e voz exaltada: “está tudo aí, está tudo aí!”

Também Antunes, como Kazuo Ohno e como Sophia, via no palco supostamente vazio um microcosmos do universo e no artista uma espécie de antena

⁹⁰ Kazuo Ohno (1906 – 2010) foi considerado o grande representante do butô, técnica de arte desenvolvida no Japão a partir dos anos 1950, que traz elementos da dança japonesa e das vanguardas teatrais europeias.

⁹¹ Antunes Filho (1929 – 2019), diretor teatral brasileiro, considerado um dos mais importantes nomes do teatro contemporâneo.

capaz de promover a comunicação entre o ser humano e o cosmos, de estabelecer um contato entre o ordinário e o extraordinário, entre o visível e o invisível.

O ator, de acordo com Antunes Filho, deveria desenvolver a técnica necessária para permitir que sua intuição fluísse livremente, para que, em pleno domínio da sua arte, com plena consciência de si, do outro e do espaço, pudesse exercer, como uma espécie de sacerdote, sua função de estabelecer uma ligação entre o humano e o divino.

A técnica, uma vez plenamente assimilada, dá ao ator a liberdade indispensável para a criação artística. O domínio do seu ofício é o ponto de partida para uma liberdade absoluta sem a qual a verdadeira arte se torna impossível.

Também a criação poética pressupõe liberdade e disciplina como vimos no já citado poema *Liberdade*: “O poema é liberdade / Um poema não se programa / Porém a disciplina / — sílaba por sílaba — / O acompanha”.

De forma similar ao trabalho do ator, “o poeta cultiva em si essa espécie de transparência da tensão que torna possível o aparecimento do poema”, diz Sophia em entrevista⁹² e, após revelar (naquele mesmo texto de 1958) que Maria Helena Vieira da Silva dizia procurar pintar “a matemática musical duma fuga”, afirma:

Mas a par deste rigor, a par desta construção, há nos seus quadros uma intensa liberdade. Ela pinta como quem faz um poema. Ela deixa nascer o seu quadro como quem deixa nascer um poema. Ela deixa que tudo apareça e aconteça. Compostos com o “rigor musical duma fuga”, em termos de pura pintura, sem o menor vestígio de recorrências literárias, os seus quadros têm a liberdade da poesia. Porque nela há uma inteira unidade entre o estilo e a inspiração⁹³.

Também Sophia procurava evitar o “menor vestígio de recorrências literárias”, procurava “despir as palavras da sua literatura”⁹⁴ e levá-las ao poema com o frescor das coisas novas, limpas de significados previamente atribuídos a elas.

Também Sophia “deixa nascer o poema”, deixa que “o poema se diga por si”, mas, paralelamente à liberdade da qual o poema nasce (e da qual é feito), há o

⁹² ANDRESEN, 1980.

⁹³ BERTOLAZZI, 2022. p. 78.

⁹⁴ ANDRESEN, 2015. p. 67 (Poesia). Dos versos “palavras que eu despi da sua literatura”, do poema *O jardim e a noite*”.

“obstinado rigor” da poeta, a busca pelas palavras *necessárias*, pelo ritmo perfeito, pela exata proporção.

Enquanto sobre Vieira da Silva, Sophia afirma: “a par deste rigor, a par desta construção, há nos seus quadros uma intensa liberdade”, sobre Sophia podemos dizer: a par da liberdade, há em seus poemas um intenso rigor.

Muito embora a imagem da poeta que “capta” poemas que “pairam no ar” possa nos dar a impressão de que a obra de Sophia seja fruto unicamente de sua inspiração, há em seus poemas um tanto de construção. “É evidente que há uma parte de ofício num poeta e é nesse sentido que se pode dizer que eu sou um poeta profissional”, afirma na já citada entrevista 1980, logo após ter recusado a alcunha de “poeta profissional” (atribuída a ela pela entrevistadora), alegando que “escreveria poemas de qualquer maneira, escreveria poemas em qualquer situação”.

Se Sophia procura, como afirma nessa mesma entrevista, “dizer os versos que existem, (...) aqueles que são como que a verdade das coisas, (...) verdade escrita em mim sobre as coisas”, é através da rigorosa lapidação desses versos que ela conseguirá levar essa verdade ao “mundo do poema, limpo e rigoroso”.

Evidências do trabalho da poeta encontram-se em sua obra publicada, (onde por vezes alguns poemas reaparecem de forma retrabalhada e onde são frequentes os decassílabos heroicos, por exemplo). Essas evidências aparecem também, de forma mais incontestável, em seu espólio, como nos conta Maria Andresen Sousa Tavares, filha de Sophia, em seu texto *Contributo para uma biografia poética*:

(...) nos mais antigos cadernos (...) é possível identificar (...) várias versões de poemas futuramente publicados, e verificar de que modo poemas ou fragmentos de poemas, ali ensaiados, foram sendo utilizados em publicações muito posteriores, mesmo em fases mais tardias.

(...) reconhecemos o modo como se vai criando uma linguagem singular; encontramos as hesitações, as escolhas, enfim, a formação de um vocabulário e formulação próprios. (ANDRESEN, 2015. p. 7)

*

Tanto essa lapidação rigorosa dos versos de Sophia (nos quais permanecem apenas as palavras necessárias), quanto o retorno aos temas que lhe são caros (como o mar, a luz, o vazio), trabalhados e retrabalhados pela poeta com engenho, foram registrados no “poema-elogio” de João Cabral de Melo Neto, *Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen*:

(...)

Sophia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
algarves de sol e mar por serpentinas.
Sophia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha).⁹⁵

Sophia também nutria grande admiração pelo poeta brasileiro de quem se tornou amiga e de quem teria ouvido no dia em que se conheceram, em 1958, em Sevilha: “gosto muito da sua poesia, tem muito substantivo concreto”, comentário que a poeta repetiria em diversas ocasiões a fim de evidenciar o fato de a sua poesia nascer das coisas concretas.

Foi a partir de uma lenda sevilhana, contada a ela por Joao Cabral de Melo Neto nesse primeiro encontro, descrito por ela como um “maravilhamento”⁹⁶, que Sophia escreveu *O Cristo Cigano*. Esse livro, de 1961, é composto por um poema de introdução e outros onze que, em conjunto, narram a história do escultor Francisco Antônio Ruiz Gijón e sua obstinada busca pela imagem exata de um rosto humano diante da morte.

O artista teria sido incumbido de criar para uma capela uma imagem do Cristo expirante. Diante de sucessivos fracassos em evocar com precisão o espanto do homem diante da morte ele teria “convocado” a morte, teria assassinado um homem, o cigano de nome Cachorro, e desenhado a carvão, no instante exato em que o homem expirava, a expressão da sua face.

De acordo com a lenda, o rosto do cigano Cachorro esculpido na imagem de Cristo teria sido imediatamente reconhecido pela multidão quando a imagem, antes de ser levada à capela, foi apresentada em procissão.

O poema de abertura de *O Cristo cigano*, além de introduzir a história, presta homenagem ao poeta e amigo fazendo referência direta à sua obra *Uma faca só lâmina*. Segue sua transcrição abaixo:

⁹⁵ MELO NETO, 1966.

⁹⁶ Sobre esse primeiro encontro Sophia escreveu: (...) no meio da grande confusão encontramos um senhor com um ar muito triste que me disse assim: “Gosto muito de sua poesia, tem muito substantivo concreto”. Fiquei muito espantada... porque eu não estava a par das ideias do João. Depois eu fui descobrindo a poesia do João. E o João, eu achava que ele era uma pessoa encantadora. Foi um maravilhamento.

A PALAVRA FACA

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada

A homenagem ao poeta, evidente no título e na menção direta ao seu nome, se faz notar também na construção formal do poema. Com exceção do primeiro verso (e a exemplo dos versos de *Uma faca só lâmina*), todos os demais são hexassílabos, obedecendo a um rigor métrico incomum na obra de Sophia.

Também através do uso sistemático de rimas, Sophia procura se aproximar do estilo de João Cabral. Ainda que ela não siga à risca o esquema A /B, as rimas (presentes, mas raras vezes utilizadas de forma tão regular na obra de Sophia), têm neste poema o claro propósito de aproximá-lo da dicção cabralina.

Em seu ensaio *A poesia de João Cabral de Melo Neto*⁹⁷, de 1960, Sophia destaca entre os 355 versos que compõem *Uma faca só lâmina*, “um poema longo que tem a densidade e a perfeição de um poema curto. Um poema tão belo que a melhor maneira de o definir é citar aqueles versos em que João Cabral de Melo Neto define a poesia”, os que seguem:

O que em todas as facas
É a melhor qualidade:
A agudez feroz,
Certa eletricidade,

Mais a violência limpa
Que elas têm, tão exatas,
O gosto do deserto,
O estilo das facas

⁹⁷ POMA, 2019. p. 12.

Com o intuito de tornar clara a aproximação formal que Sophia busca fazer com a obra do poeta brasileiro, coloco lado a lado, com as devidas escansões e com as rimas sublinhadas, essa estrofe do poema de João Cabral e *A palavra faca*, de Sophia:

O que em todas as facas	- - / - - / -	6	A palavra faca	- - / - / -	5
É a melhor <u>qualidade</u> :	- - / - - / -	6	De uso <u>universal</u>	- / - - - /	6
A agudez feroz,	- - - / - /	6	A tornou tão aguda	- - / - - / -	6
Certa <u>eletricidade</u> ,	- / - \ - / -	6	O poeta João Cabral	- \ - / - /	6
Mais a violência limpa	- - - / - / -	6	Que agora ela aparece	- / - - - / -	6
Que elas têm, tão <u>exatas</u> ,	- - / - - / -	6	Azul e <u>afiada</u>	- / - - - / -	6
O gosto do deserto,	- / - - / -	6	No gume do poema	- / - - - / -	6
O estilo das <u>facas</u>	- - / - - / -	6	Atravessando a história	- - - / - / -	6
			Por João Cabral <u>contada</u>	- / - / - / -	6

Nos poemas que se seguem ao *A palavra faca*, em *O Cristo Cigano*, Sophia faz uso, predominantemente, da redondilha menor (outra forma bastante utilizada por João Cabral e pouco por ela, especialmente até conhecê-lo) e mantém, em muitos dos poemas, o esquema de rimas alternadas. Em alguns deles, contudo, como em *Aparição* (o penúltimo poema da série onde há uma preponderância de decassílabos — esses, sim, bastante comuns nos poemas de Sophia) ela assume um tom mais característico da sua própria poética.

Embora Sophia, talvez numa espécie de exercício poético, emule o estilo de João Cabral, o que ela admira no poeta não é o rigor da forma fixa, mas o “obstinado rigor” do poema que nasce “da obstinação sem trégua que a poesia exige”. É a precisão, a escolha das palavras exatas que “nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas” e o descarte de tudo aquilo que é desnecessário, de todo adorno, de toda “franja” o que Sophia aprecia na obra de João Cabral, como ela afirma no referido ensaio:

Numa linguagem nua, despojada de todos os enfeites e franja,
João Cabral de Melo Neto torce o pescoço da eloquência e

Sem perfumar sua flor
Sem poetizar seu poema⁹⁸,

Escreve uma das poesias mais limpas que eu conheço
(...)
A sua linguagem é seca e certa como um gume de uma faca,
como o tiro duma bala, como o bater dum relógio. Só diz o que
é preciso.

É essa limpidez, essa exatidão o que ela procura imprimir nos próprios poemas. Assim, após ouvir “o poema que [lhe] dita a musa”, Sophia, a exemplo de Cabral, sistemática e modernamente, descarta o que “boia”⁹⁹

O ensaio *A poesia de João Cabral de Melo Neto* é aberto por Sophia com os seguintes versos do poeta:

Esta folha branca
Me prescreve o sonho
Me incita ao verso
Nítido e preciso¹⁰⁰

Além do fato de que também para João Cabral (como para tantos outros poetas) “a página em branco torna-se hipnótica”¹⁰¹, importa observar que o verso que essa página incita é “nítido e preciso”, como Sophia deseja que sejam os seus (e como de fato eles são).

Há um evidente apuro técnico na poética de Sophia, uma procura pelas palavras exatas, pela limpidez, pela precisão. Essa procura, contudo, não se dá pelo prazer estético que o jogo com as palavras pode suscitar, mas pela sua obstinada busca pela verdade.

Escrever é “uma necessidade vital de relação com as coisas, de relação comigo própria e de relação com os outros. (...) uma necessidade vital de a todo

⁹⁸ Versos finais do poema “Alguns toureiros”, de João Cabral de Melo Neto, publicado no livro *Paisagens com figuras* (1954).

⁹⁹ Do poema *Catar feijão*, do livro *A educação pela pedra* (1966), de João Cabral de Melo Neto, cujos primeiros versos dizem: “Catar feijão se limita com escrever: / jogam-se os grãos na água do alguidar; / e as palavras na folha de papel; / e depois, joga-se fora o que boiar.”

¹⁰⁰ MELO NETO, 1994.

¹⁰¹ ANDRESEN, 2015. P. 893. (*Arte Poética III*.)

momento procurar a raiz das coisas e o mundo fundamental, o mundo original”¹⁰².

Afirma a poeta.

O ato de escrever, para Sophia, é o ato de “preservar de decadência, morte e ruína o instante real de aparição e de surpresa”¹⁰³.

É possível que o fascínio de Sophia pela história que deu origem ao livro *O Cristo cigano* venha em parte da sua identificação com o artista que busca obstinadamente captar a realidade (naquele caso, a morte), tal e qual ela se apresenta no instante exato da expiração. “No instante real de aparição e de surpresa”.

O Cristo cigano foi por muito tempo excluído das antologias de Sophia, possivelmente como uma forma de sinalizar aos seus leitores que se tratava de um livro à parte, “desencaixado” do restante da obra. Embora seja, em termos cronológicos, o seu sexto livro, aquele que o seguiu (o sétimo, portanto), recebeu o título de *Livro VI*, o que reforça a ideia de um deslocamento deliberado em relação ao conjunto da obra.

De fato, *O Cristo cigano* destoa dos demais livros da autora, e isso não apenas pelo acentuado rigor formal que o caracteriza, mas também pelo uso de um tom mais descritivo do que evocativo (como o que caracteriza a sua poética), e de um ritmo mais duro do que o habitual (há na poesia de Sophia uma musicalidade muito própria, uma cadência que guarda uma certa constância, mas que nos surpreende de tempos em tempos, como ondas no mar). Mas essa “estranheza estilística”, talvez não seja a única razão para a sua exclusão das antologias da poeta. É possível que essa decisão da autora tenha se dado também por uma questão moral.

Na apresentação do livro *Sophia de Mello Breyner Andresen [coral e outros poemas]*¹⁰⁴, Eucanaã Ferraz afirma:

O Cristo cigano põe em cena a admissibilidade de a arte se fazer como negação da vida; mais que isso, podendo-se realizar por meio da violência absoluta: o assassinio. Não bastasse isso, é nesse gesto horrendo que o divino se revela. Como Sophia admitiria, moralmente, espiritualmente, que o artista, a arte e o sagrado se originassem da ignomínia?

¹⁰² ANDRESEN, 1980.

¹⁰³ ANDRESEN, 2015. p. 457. (*Livro VI*) Versos de “No poema”.

¹⁰⁴ ANDRESEN, 2020.

De fato, considerando que há na escrita de Sophia um forte compromisso ético no sentido de contribuir para a conscientização e melhora de vida dos homens, aceitar a supressão da vida humana como forma de levar a verdade à obra de arte, seria contrariar os valores que regem a sua poética.

De todo modo, *O Cristo cigano* foi incorporado na antologia organizada por Maria Andresen de Souza Tavares em 2010 e, se a história nele narrada nos apresenta a possibilidade de a arte nascer de um gesto hediondo, também aponta, no poema que o encerra, outro caminho para chegar ao “rosto de Deus”, ou à expressão do sagrado (o caminho seguido por Sophia, que busca na pedra, na planta, no jardim e na flor o modelo para os seus poemas):

Assim termina a lenda
Daquele escultor
Nem pedra nem planta
Nem jardim nem flor
Foram seu modelo

Os ecos da poesia de João Cabral continuarão a ser ouvidos nos livros que seguem, como afirma Maria Andresen de Sousa Tavares após falar sobre o encontro dos dois poetas em Sevilha — a partir do qual Sophia entra em contato com a poesia de Cabral:

Os dois livros que se seguiram ao fascinado encontro com a poesia de Cabral – o *Cristo cigano* e o *Livro VI* – são marcados por esse mesmo fascínio, nomeadamente a nível prosódico. É em *O cristo cigano* que Sophia começa a sair com mais frequência da medida e do ritmo do decassílabo e se aproxima do verso de medida curta, na própria prosódia e no vocabulário é evidente o poder do contato com João Cabral. (...) vocabulário que se torna comum aos dois: justo, luz, lança, lâmina, pobre, limpo, branco, seco, atento, cortar, etc. também Sophia começa agora a usar a redondilha menor em verso irregular, embora não com a sistematicidade da oficina de João Cabral (...). (ANDRESEN, 2015. p. 31)

Solange Fiuza, em seu artigo *Uma obsessão leitora: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen*¹⁰⁵, observa:

¹⁰⁵ FIUZA, 2020. p. 88.

Sophia continuou lendo Cabral, como quem persegue uma obsessão leitora ou uma paixão poética mal resolvida, já que ainda não enunciada satisfatoriamente. Em 1989, 28 anos após a primeira edição d’O Cristo cigano, ela publicou no livro *Ilhas* um poema sob o título “Dedicatória da segunda edição do Cristo cigano a João Cabral de Melo Neto”, sendo esta a leitura crítica mais perspicaz que ela realizou do poeta brasileiro. Sophia parece ter precisado de anos para ver com exatidão a poesia do amigo, para realizar aquela que seria a sua leitura definitiva do poeta:

I

João Cabral de Melo Neto
Essa história me contou
Venho agora recontá-la
Tentando representar
Não apenas o contado
E sua grande estranheza
Mas tentando ver melhor
A peculiar disciplina
De rente e justa agudeza
Que a arte deste poeta
Verdadeira mestra ensina

II

Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente

Nunca erra a direção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se inebria em fluência

Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
Quebrando sóis de evidência

A associação de Cabral com Cesário Verde, assim como esse “algo que as vezes se alucina” em sua poesia (a própria poesia — que ele pretende racional, pensada, construída), será desenvolvida ao longo do artigo de Solange Fiúza. Aqui, chamo atenção para o fato de que o que encanta Sophia na poesia de João Cabral é aquilo a que ela própria se propõe: trazer “à tona o que era latente”, desocultar “a voz do poema imanente”, sem se “inebriar em fluência”.

Outro poeta brasileiro, coincidentemente também pernambucano, cuja obra foi objeto de admiração de Sophia de Mello Breyner Andresen, é Manuel Bandeira. Diferentemente do que aconteceu com João Cabral de Melo Neto, cujo trabalho Sophia conheceu já depois de ter se tornado uma poeta madura, a poesia de Bandeira chegou a ela enquanto ainda ensaiava os seus primeiros versos¹⁰⁶, “nos passeados tempos da [sua] juventude”, como ela escreveu no seguinte poema do livro *Geografia*:

MANUEL BANDEIRA

Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço a sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio os seus versos devagar

Relembrando
O antigo jovem tempo tempo quando
Pelos sombrios corredores da casa antiga
Nas solenes penumbras do silêncio
Eu recitava
“As três mulheres do sabonete Araxá”
E minha avó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó
Quando em manhãs intactas e perdidas
No quarto já então pleno de futura
Saudade
Eu lia
A canção do “Trem de ferro”
E o “Poema do beco”

Tempo antigo lembrança demorada
Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira
Quando
Me sentava nos bancos pintados de fresco
E no Junho inquieto e transparente
As três mulheres do sabonete Araxá
Me acompanhavam
Tão visíveis
Que um elétrico amarelo as decepava

Estes poemas caminharam comigo e com a brisa
Nos passeados campos da minha juventude
Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
E foram parte do tempo respirado¹⁰⁷

¹⁰⁶ A primeira edição do livro *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, onde os poemas citados por Sophia foram publicados, é de 1936, os primeiros registros de poemas de Sophia datam de 1933 e seu primeiro livro, *Poesia*, foi publicado em 1940.

¹⁰⁷ ANDRESEN, 2015. p. 564. (*Geografia*).

São três os poemas de Manuel Bandeira aos quais Sophia faz referência: *Balada das três mulheres do sabonete Araxá*; *Trem de ferro*, e *O beco*, evidenciando o grande apreço nutrido por “esse poeta [que] está do outro lado do mar” desde “o antigo jovem tempo” quando ela recitava os seus versos “Nas solenes penumbras do silêncio”.

Não é difícil imaginar o espanto que tais poemas, lidos em voz alta “Pelos sombrios corredores da casa antiga,” possa ter causado à avó da poeta, uma respeitável senhora portuguesa de família aristocrática.

Há, nos versos de *Balada para as três mulheres do sabonete Araxá*, um evidente erotismo e, nos três poemas, encontramos aquilo que, se muito provavelmente também foi motivo de incômodo para a avó de Sophia, foi, para a neta, motivo de admiração e entusiasmo: o uso de coisas triviais, cotidianas, como o cartaz de um sabonete, o barulho de uma maria-fumaça, ou um simples beco, como matéria prima para o fazer poético.

Outro elemento da obra de Manuel Bandeira que podemos supor ter encantado a jovem poeta foi a sua forte oralidade. Lembremos que Sophia foi apresentada à poesia através de poemas populares, como a *Nau Catarineta*, o que lhe teria dado a impressão de que os poemas não eram escritos por pessoas, mas que “existiam por si”.

Essa oralidade, presente nos três poemas mencionados, é especialmente notável em *Trem de ferro*. Transcrevo a seguir alguns de seus versos:

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isto maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
(...)

Oô...
 (..)
 Passa ponte
 Passa poste
 Passa pasto
 Passa boi
 Passa boiada
 (...)
 Que vontade
 De cantar!

Oô...
 Quando me prendero
 No canaviá
 Cada pé de cana
 Era um oficiá

(...)
 Oô...
 Vou mimbora vou mimbora
 Não gosto daqui
 Nasci no Sertão
 Sou de Ouricuri
 Oô...

(...)

Note-se que esse poema, além de se destacar pela forte oralidade se caracteriza também pelo ritmo bem-marcado, majoritariamente binário, com o uso de pés ora iâmbicos (“Café com pão”), ora troqueus (“Passa ponte / Passa poste”), emulando, dessa forma, o barulho característico de um trem a vapor em movimento. Já os versos que se seguem a “Que vontade / De cantar!” são deliciosas redondilhas menores (e uma maior – “Vou mimbora vou mimbora”), o que também remete a uma dicção popular.

Mais uma vez, não é de se estranhar que a linguagem extremamente coloquial utilizada por Manuel Bandeira no poema *Trem de ferro*, no qual o poeta se permite desprezar a gramática em nome de uma prosódia o mais próxima possível daquela de um homem simples do sertão, tenha causado espanto à senhora de família culta, possivelmente leitora dos grandes clássicos, como foram Sophia e sua mãe. Também é possível supor que Sophia, sem jamais abandonar a influência clássica da sua formação, tenha sido encorajada pela leitura de Bandeira no sentido de uma escrita mais livre.

Outra característica da obra de Manuel Bandeira apontada por Sophia, através dos versos “As três mulheres do sabonete Araxá / Me acompanhavam / Tão visíveis / Que um elétrico amarelo as decepava”, é a limpidez, a clareza com que as imagens são desenhadas pelo poeta - característica marcante da sua própria poética.

O último poema do poeta brasileiro ao qual Sophia faz referência em seu *Manuel Bandeira* é o *Poema do beco*:¹¹⁰

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
O que vejo é o beco.

Esse brevíssimo poema talvez seja, entre os três mencionados, aquele que mais se coaduna com a obra de Sophia.

Através do *Poema do beco*, Bandeira sugere que o que importa para o fazer poético (ao menos para poetas como ele, mais ligados ao imanente do que ao transcendente) é aquilo que se tem diante dos olhos. De forma semelhante (em termos de conteúdo, não de estilo), em *Arte Poética II*, Sophia afirma: “o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos”.

Apesar do entusiasmo que a obra de Manuel Bandeira gerou em Sophia e mesmo sendo possível supor alguma influência sobre a, então, jovem poeta, vale salientar que existe uma diferença importante entre as duas poéticas: enquanto Bandeira se permite buscar inspiração em coisas banais ou triviais — como o cartaz de um sabonete —, Sophia, embora parta das coisas concretas, jamais permite que o mundano adentre a sua obra. Já “a paisagem (...), a baía, a linha do horizonte”, estas, sim, estão presentes em seus poemas.

*

Também a obra de Cecília Meireles foi lida e comentada por Sophia com entusiasmo e admiração e, a semelhança do que se dá com o artigo de Sophia sobre João Cabral, no ensaio que ela dedica à poeta brasileira podemos perceber, não apenas a sua visão sobre a poesia de Cecília, mas sobre o fazer poético de uma

¹¹⁰ *Ibidem*, p.140.

maneira geral. Mais do que isso, através desse texto, é possível perceber uma afinidade tão evidente entre as poéticas de Cecília e de Sophia, que por vezes temos a impressão de que estamos lendo uma análise da obra da própria autora.

A esse respeito Eduardo Silva Russel afirma: “a forma como aquela [Cecília] é lida, faz com que sejamos capazes de refletir sobre esta. (...) Sophia, ao ler Cecília, acaba por pensar a si própria”.¹¹¹

A autora abre o seu ensaio *A poesia de Cecília Meireles*¹¹² falando da impossibilidade de explicar uma poesia como a dela “tão puramente lírica” e afirma: “A beleza e a verdade dum poema de Cecília Meireles têm que ser vividas imediatamente e sem explicações, como a beleza e a verdade de uma rosa”.

Dessa afirmação podemos pressupor que Cecília teria conseguido aquilo que para Sophia deve ser a busca de todo artista, revelar, através da arte, uma beleza que é “o rosto (...) de uma verdade da qual ela não pode ser separada”¹¹³, uma beleza poética.

Como exemplo de poema que representa não apenas as características mais evidentes da obra de Cecília Meireles, mas também a sua postura diante do fazer poético, Sophia cita *Motivo*;

Eu canto porque o instante existe
e minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.¹¹⁴

¹¹¹ RUSSEL, 2017.

¹¹² ANDRESEN, 1956.

¹¹³ ANDRESEN, 2015. P. 889. (*Poética I*).

¹¹⁴ MEIRELES, 1939.

Neste poema, Sophia aponta as seguintes características: “a limpidez da sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exactidão das suas imagens, a nudez do seu pensamento, a serenidade da sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz.” - qualidades frequentemente atribuídas à sua poética.

Também a atitude de Sophia em relação à poesia coincide com a de Cecília. Cecília canta porque o instante existe; Sophia canta para preservar o “instante real de aparição e de surpresa”. Ambos os cantos têm por finalidade expressar a plenitude da vida, da realidade ou do instante vivido, não as emoções individuais e passageiras (embora estas também componham seus cantos). Cecília não canta por ser “alegre e nem triste”, mas por ser poeta; no canto de Sophia “A dicção não implica estar alegre ou triste / Mas dar a minha voz à veemência das coisas”¹¹⁵.

Dando continuidade ao seu texto, a poeta afirma:

A poesia de Cecília Meireles é uma poesia construída sobre dualidades. É um equilíbrio de oposições e uma harmonia de contrários.

É uma poesia ao mesmo tempo clássica e romântica, objectiva e subjectiva, serena e desesperada, intemporal, desligada, distante e humanamente cheia de paixão e lágrimas.

É uma poesia suspensa entre reinos divididos que tem de procurar constantemente a sua unidade, resolver a sua divisão, reunir os seus membros dispersos.

Esta busca está presente em toda a obra de Cecília Meireles.

Esta busca está presente também em toda obra de Sophia. Mais do que isso, a busca pela unidade é a grande força motriz da sua poesia. Há, também nela, serenidade e desespero (“Altas marés no tumulto me ressoam / E paredes de silêncio me refletem”), diz o poema *Dual*¹¹⁶, do livro *Geografia*, e se usássemos os mesmos argumentos dos quais ela se vale para falar da obra de Cecília Meireles, também da sua poesia poderíamos afirmar ser a um só tempo clássica e romântica. Clássica “pelo equilíbrio da sua forma, pela nitidez das suas palavras, pela claridade e transparência da sua linguagem e pela serenidade e lucidez da sua atitude em frente do mundo”. Romântica “pela ressonância nocturna da sua voz, pelo seu subjectivismo, pelo seu panteísmo (...)”

¹¹⁵ ANDRESEN, 2015. p. 860. (*O búzio de Cós e outros poemas*).

¹¹⁶ ANDRESEN, 2015. p. 528.

Embora as características que aproximam a obra de Sophia a uma estética clássica sejam mais inconteste do que os seus supostos atributos românticos (sua aproximação com o romantismo se dá antes por uma afinidade conceitual do que estética) ela própria atribuía à sua poesia uma certa “rouquidão proveniente do caos de onde emerge”¹¹⁷ e passeiam pela sua obra Dionísio, Apolo, Hedymion, Athenas, o Deus católico e muitos outros deuses mais ou menos identificáveis. Além disso, se o subjetivismo da poeta brasileira é justificado com o argumento de que “Cecília Meireles é um poeta subjectivo na medida em que ela se busca a si própria através de tudo”, de Sophia poderíamos dizer o mesmo, como comprovam, por exemplo, os seguintes versos do seu poema *Biografia*: “Procurei-me na luz, no mar, no vento”¹¹⁸.

“Mas Cecília é também um poeta objetivo”, escreve Sophia, e acrescenta:

A objectividade de Cecília Meireles está na forma real e exacta em que ela fala de estrelas, ondas e árvores. Está naquelas imagens dos seus poemas que nos mostram as coisas tais como elas são em si, na sua forma própria e na sua própria natureza. (...) quando ela nos fala do “vento liso”, da “clássica luz de Maio”, do “desequilíbrio dos oceanos”, a natureza nos mostra aquela sua face divina que o homem não lhe acrescenta pois ela a possui interiormente.

Mostrar as coisas: o “vento liso”, o “desequilíbrio dos oceanos”, a “luz de Maio”, “tais quais elas são em si”, mostrar a “face divina” da natureza, ou a divindade que “ela possui interiormente” é o que Sophia se propõe alcançar com sua própria poesia. É o que vemos em *Arte Poética III*: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real (...). E se a minha poesia tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro desta busca atenta.”

Ainda sobre a dualidade objetivismo-subjetivismo, Sophia diz: “Cecília Meireles (...) trata o seu subjectivismo duma maneira tão objectiva, que tudo se passa como se ela estivesse falando não de si própria, mas sim da essência de todas as coisas”. E para ilustrar esse argumento, transcreve integralmente o longo poema “Retrato Obscuro”¹¹⁹, do qual seleciono a seguinte estrofe:

Choro porque ela está por estar – assim perto e entre nós,
e comigo – sem mim.
Sua presença animando e enganando minha forma,
não me deixando ver até onde sou ela,
e desde onde a outra que a acompanha,
sabendo-a e sem a saber.

¹¹⁷ ANDRESEN, 1980.

¹¹⁸ ANDRESEN, 2015. p. 392. (*O nome das coisas*).

¹¹⁹ MEIRELES, p. 504. Poema publicado originalmente em *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945.

Em outro poema intitulado *Dual*, do livro de mesmo nome, de Sophia, encontramos uma expressão similar do sentimento de divisão do eu. Porém, se no poema de Cecília Meireles, esse “eu” não sabe “até onde sou ela”, no poema de Sophia parece haver uma maior clareza em relação às forças internas que a poeta procurar domar, que não são ela, mas que vivem dentro de si e tendem à fragmentação. Segue o poema:

DUAL

Dois cavalos a par eu conduzia
Não me guiava a mim, mas meus cavalos

E no país de espanto e de tumulto
Em mim se desuniu o que eu unia¹²⁰

O poema *Dual* dialoga com *No deserto*, do livro anterior de Sophia, (*Geografia*):

NO DESERTO

Metade de mim cavalo de mim mesma eu te domino
Eu te debelo com espora e rédea

Para que não te percas nas cidades mortas
Para que não te percas
Nem nos comércios de Babilónia
Nem nos ritos sangrentos de Nínive

Eu aponto o teu nariz para o deserto limpo
Para o perfume limpo do deserto
Para a sua solidão de extremo a extremo

Por isso te debelo te combato te domino
E o freio te corta a espora te fere a rédea te retém

Para poder soltar-te livre no deserto
Onde não somos nós dois mas só um mesmo
No deserto limpo com seu perfume de astros
Na grande claridade limpa do deserto
No espaço interior de cada poema
Luz e fogo perdidos mas tão perto
Onde não somos mais dois mas só um mesmo¹²¹

¹²⁰ ANDRESEN, 2015. p. 609.

¹²¹ ANDRESEN, 2015. p. 609.

Se em *Dual* a poeta, consciente da sua cisão interna, parte do controle das suas parcelas para perdê-lo “no país de espanto e de tumulto”. No poema cronologicamente anterior (*No deserto*), ela mantém o domínio daquilo que tende à fragmentação e, evitando a dispersão das “cidades mortas”, conduz a si mesma para o “deserto limpo”, para o seu próprio mundo interior, vasto, preservado das interferências externas, da barbárie, do mundano e, “no espaço interior de cada poema”, atinge a sua busca de reconciliação consigo própria.

Como Sophia afirma sobre Cecília Meireles, “O encontro que ela busca é o encontro consigo própria”, e essa busca se dá por meio do poema, do fazer artístico. “(...) no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida”, lemos em *Arte Poética II*. Mas a busca de Sophia estende-se também para o encontro com o Absoluto, com o cosmos. E, também essa busca, se dá por meio da arte.

É para reintegrar-se a si e ao cosmos que a poeta invoca a Musa e roga que lhe ensine “o canto venerável e antigo”, o canto que é a própria expressão da eternidade, do cosmos, como lemos no seguinte poema de *Livro VI*:

MUSA

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
O justo irmão das coisas
Incendiador da noite
E na tarde secreto

Nestas primeiras estrofes a poeta evoca as Musas para que lhe ensinem o canto universal, “o canto para todos”, aquele que, por trazer uma verdade eterna, pode ser amplamente compreendido. Um canto que é o “justo irmão das coisas”, pois as revela com precisão.

Sempre à noite (que, como vimos no poema *Espera*, é “quando os espelhos acendem o seu segundo brilho”), esse canto traz o fogo que ilumina a verdade, o fogo da energia criativa e que, como nos mostra Sofia Silva ao comparar o

pensamento de Sophia de Mello com o de Heráclito, confunde-se com o cosmos: “se para Heráclito o poema é fogo, Sophia deseja ouvir o poema-fogo, o poema plenamente identificado com o mundo.” (SILVA, 2002)

Nas estrofes seguintes a poeta manifesta o seu desejo de uma integração absoluta com o cosmos através de uma espécie de ressurreição, tornando evidente a sua “ânsia de fusão, de unificação com as coisas” que, como ela afirma em *Poesia e Realidade* é “A verdadeira ânsia do poeta”.

Musa ensina-me o canto
Em que eu mesma regresso
Sem demora e sem pressa
Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
Da casa primitiva
Ou tornada o murmúrio
Do mar que a cercava

Em seguida, já que “toda arte é feita de lembranças”¹²², é aberto um parêntese para que as Musas (filhas da memória) sejam evocadas através das suas próprias recordações.

(Eu me lembro do chão
De madeira lavada
E do seu perfume
Que me atravessava)

Na sequência, a poeta expressa o seu desejo de cantar com precisão a beleza que percebe em tudo o que vê, a beleza que “é a face de uma verdade da qual ela não pode ser separada”, presente no brilho do mar, no formato da janela, na cor das paredes, na luz da tarde incidindo sobre objetos de uso cotidiano, no brilho da manhã que, como a aurora de Homero, “poisa docemente seus dedos” na duna. E revela a sua vontade de permanecer, de abolir o tempo, de unir-se ao eterno.

¹²² ANDRESEN, 1980.

Musa ensina-me o canto
 Onde o mar respira
 Coberto de brilhos
 Musa ensina-me o canto
 Da janela quadrada
 E do quarto branco

Que eu possa dizer como
 A tarde ali tocava
 Na mesa e na porta
 No espelho e no copo
 E como os rodeava

Pois o tempo me corta
 O tempo me divide
 O tempo me atravessa
 E me separa viva
 Do chão e da parede
 Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 Para prender o brilho
 Dessa manhã polida
 Que poisava na duna
 Docemente os seus dedos
 E caíava as paredes
 Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
 Que me corta a garganta¹²³

O tempo, devorador das coisas e dos homens, é o que faz do ser humano um habitante do cosmo e não parte indissociável dele.

O cosmos, segundo algumas correntes filosóficas como o neoplatonismo, possui como um dos seus atributos a atemporalidade. Possui o poder de renovar as suas energias constantemente, energias que não se extinguem, mas transformam-se. De acordo com esse ponto de vista, coincidente com o de Sophia, a busca pela fusão com o cosmos é a busca pelo encontro com o eterno, pela abolição do tempo, e implica na supressão daquilo que em nós se submete a ele. Unir-se ao cosmos, ser um com o cosmos, significa, portanto, abdicar da nossa própria humanidade.

¹²³ ANDRESEN, 2015. p. 438. (*Livro VI*).

Desse modo, uma fusão absoluta, uma fusão que faria a poeta regressar como planta ou pedra ou como a parede da casa primitiva, pressupõe que ela deixe de existir enquanto indivíduo, pressupõe que ela se despersonalize a ponto de perder a sua própria individualidade.

Assim, esse canto, que pode ser lido como um canto que ainda não encontrou a sua forma de expressão, que se encontra latente no mundo e na poeta e que, por não encontrar meios de se revelar, a fere (“corta a garganta”), também pode ser entendido como um ideal inatingível: uma vez que o canto cumpre a sua função de reintegrar por completo a poeta ao cosmos, ela deixa de existir enquanto indivíduo, sua voz se cala, encerra-se o canto. Dessa forma, o verso final assume uma conotação muito mais radical, a de um corte definitivo, de morte. Conforme proposto por Sofia Silva em sua tese de doutorado:

O canto é capaz de prender o brilho, isto é, de fixar um instante, de “preservar de decadência morte e ruína” aquilo que o sujeito vê, mas para isso ele mesmo precisa perecer. Porque, apesar de o canto operar a fusão do sujeito com o mundo, em que ele regressa ou ressuscita, obedece à lei da *physis*, que não é permanência do individual, mas permanência da transformação. O canto é “impessoal e livre” e um canto como esse não pode viver na palavra de um sujeito apenas. A alusão à aurora de Homero, que pousa seus dedos sobre a duna, mostra que esse canto é o dos poetas de todos os tempos. É o canto movido pelo desejo de fusão e unificação com as coisas que caracteriza a própria poesia. Assim, confundido com a própria *physis*, o canto precisa seguir o seu curso de mudança incessante e ao poeta — que então terá sido apenas o instrumento de sua veiculação e já se terá tornado planta ou pedra —, cortará a garganta. As estrofes finais parecem um reconhecimento de que estar separado é a condição de estar vivo (o tempo “me separa viva”), e apontam para a idéia de que a superação da mortalidade e do tempo se limita com o aniquilamento da vida individual. O canto tende a fundir-se com o mundo, tende ao silêncio, assim como o sujeito, que tende à morte. (SILVA 2007)

Se a fusão completa com o cosmos não é possível a não ser através da morte, por meio da arte o poeta pode levar aos homens uma reconexão ao menos parcial com o “mundo ordenado-belo”, do qual ele “brota”, mas cuja beleza e verdade muitas vezes lhe escapam.

Ao final do seu texto sobre Cecília Meireles, Sophia argumenta: “Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos. Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge. Só em poesia se pode falar de poesia.” E

encerra o seu ensaio com o poema *Improviso*¹²⁴, homenagem de Manuel Bandeira a Cecília Meireles.

Também Sophia falou de Cecília Meireles em poesia, em “Canto de poeta”, e condensou em seus versos — ora longos, ora curtos, ora clássicos, ora populares¹²⁵ — e nos quais escutamos ecos da influência de João Cabral, aquilo que já havia escrito em seu ensaio, e algo mais:

NA MORTE DE CECÍLIA MEIRELES

Seu canto permanece
 Alinhando nas páginas dos livros
 Verso por verso letra por letra
 Canto de poeta
 Canto
 Interior a tudo
 Canto de Cecília
 A profunda a secreta
 Construtora de um dia
 Amargo e ledó
 Construtora de um espaço clássico
 Num arquipélago nebuloso e medido
 Cecília – cinza
 As palavras no meio do mar permanecem enxutas¹²⁶

Nessa homenagem póstuma à Cecília Meireles, Sophia volta a apontar características da obra da poeta brasileira que podem também ser facilmente extensíveis à sua própria poesia. Encontramos ali, no último verso, a temática marinha, muito presente na obra de ambas as poetisas e, ainda nesse último verso, vemos a valorização do uso de palavras “enxutas”, objetivas, livres de adornos e que, justamente pela sua precisão, jamais se diluem.

Mais uma vez, Sophia aponta a ambiguidade presente na obra de Cecília: “Construtora de um dia / Amargo e ledó / construtora de um espaço clássico / Num arquipélago nebuloso e medido” e chama atenção para o seu trabalho de *construtora* de mundos. Também a si (e a todos os poetas considerados por ela dignos do nome),

¹²⁴ BANDEIRA, 1948.

¹²⁵ O segundo verso é um decassílabo heroico, o quarto, o sexto e o sétimo são redondilhas menores.

¹²⁶ ANDRESEN, 2011.

Sophia atribuía a faculdade de construir mundos através de palavras, no seu caso e no de Cecília Meireles, mundos clássicos e medidos, ainda que, por vezes, envoltos em brumas.

Também sobre o seu próprio canto, Sophia diz ser “interior a tudo”, feito a partir da realidade inerente às coisas e, por isso, “Canto de poeta”. Também este (como ela sabia que aconteceria), permanece:

NO POEMA

O poema me levará no tempo
Quando eu não for a habitação do tempo
E passarei sozinha
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá
Às searas

Sua passagem se confundirá
Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro das tardes transparentes
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar as suas ondas

E entre quatro paredes densas
De funda e devorada solidão
Alguém seu próprio ser confundirá
Com o poema no tempo

5

Conclusão

Pautada por um projeto poético claro e coerente, a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen mantém-se fiel aos seus propósitos: levar equilíbrio ao mundo e às pessoas; atuar como um instrumento de reconexão entre o ser humano e o cosmos; contribuir para a conscientização dos homens quanto ao seu direito à dignidade e à liberdade.

Com características estáveis, como a clareza, a limpidez, a concisão e mesmo com uma quase absoluta fidelidade aos temas e cenários que lhe foram caros, como a arte, a liberdade, o poder demiúrgico da palavra, o mar, o jardim, a noite (quase sempre luminosa), o silêncio, o branco, a lisura e o vazio, entre outros tantos, sua poesia possui uma voz constante que a torna identificável e inconfundível. No entanto, ela nos surpreende a cada leitura.

Na já citada apresentação do livro *Coral e outros poemas*, Eucanaã Ferraz afirma:

(...) quando esperamos a transparência, somos colocados em frente a um mundo áspero e sombrio; esperamos o vago e encontramos a precisão da geometria; a melodia sinuosa se alastra, austera, parece contínua, mas logo outro ritmo atravessa o caminho; onde presumimos a doçura defrontamos com a veemência; onde supúnhamos o clamor, é o silêncio que surge; e quando esse parece perdurar a voz se refaz vigorosa, e denuncia, e exige, e não se cala. Assim, recolhemos em nós uma fala flutuante, que vagueia por extremos, mas cuja agitação sugere antes o equilíbrio que o tumulto, conservando-se à superfície de uma língua líquida.

Mas, se o resultado do trabalho poético de Sophia é o equilíbrio, o ponto de partida é, muitas vezes, o caos. É justamente para ordenar o caos que Sophia escreve. Sua poesia nasce de uma inquietação e do desejo de encontrar uma coerência no mundo.

Como afirma Sofia Silva no início de sua dissertação:

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma tentativa de viver neste mundo. (...)

A sua poesia é um esforço contínuo de ordenar o mundo através da nomeação, de transformar o caos em cosmo, de reconhecer o sofrimento e superá-lo, de compreender o mundo em que vivemos e nele encontrar uma posição.

Nas palavras da própria poeta: “há sempre uma rouquidão no poema que é a voz do caos, da origem do combate que houve com a treva, com a imperfeição, com a desordem em que o poeta se afogou e de que emerge através do poema.”¹²⁷

A concepção de arte como uma maneira de “transformar o caos em cosmos” está presente já no primeiro livro de Sophia no qual encontramos o seguinte poema:

Tudo me é uma dança em que procuro
A posição ideal
Seguindo o fio dum sonhar obscuro
Onde invento o real

À minha volta sinto naufragar
Tantos gestos perdidos
Mas a alma, dispersa nos sentidos,
Sobe os degraus do ar...

À primeira vista o quarto verso deste poema parece contradizer o que foi sustentado ao longo desta dissertação a respeito do papel do artista de revelar o real presente nas coisas. É, de fato, possível que a poeta tenha, ao longo dos anos, modificado a sua percepção sobre o fazer artístico. É também possível que ela explore poeticamente com o verbo “inventar”, no sentido de nos dar a ideia de que inventa (dá forma) àquilo que já existe, ou, ainda, podemos pensar que a poeta utiliza o verbo “inventar” em sua acepção mais primitiva, ligada à sua etimologia, que nos leva ao latim *invenire*, cujo significado é “achar” ou “descobrir”.

De certo podemos afirmar que a “dança” na qual é procurada “a posição ideal”, representa a tentativa da poeta de dar sentido ao mundo no qual ela sente “naufragar tantos gestos perdidos” para que a alma, “dispersa nos sentidos”, ou seja, conectada ao mundo sensível, possa elevar-se (subir “os degraus do ar”). Essa concepção de dança assemelha-se muito com aquela proposta pelo butô, cujo representante mais expressivo foi Kazuo Ohno e que nasce, na década de 1950, com o claro propósito de encontrar, através da arte, um sentido para a desordem do mundo pós-guerra e ajudar a “ordenar o caos” no qual as pessoas estavam imersas.

¹²⁷ Entrevista a Maria Armanda Passos, *JL*, n.26, 16 de fevereiro de 1982.

Ordenar o caos, “transformar o caos em cosmos”, é uma forma de restabelecer a aliança entre este e o homem — busca que norteou toda a obra da poeta.

*

Embora estável em muitos aspectos, e mesmo se apresentando com uma surpreendente maturidade já desde o primeiro livro, a obra de Sophia, naturalmente, sofre transformações ao longo dos anos, como nos demonstra Helena Malheiro:

Se nos três primeiros livros de poesia – Poesia (1944), Dia do Mar (1947) e Coral (1950) – Sophia se vira para um tempo vivido através duma relação originária de pura fruição do real, a partir de No tempo dividido (1954), o sujeito evolui da pura embriaguez temporal, densa e totalizante, para uma consciência ontológica que lhe permitirá reconhecer-se como entidade trágica. Nesta obra, em Mar Novo (1958) e sobretudo em Livro Sexto (1962), Sophia afirma a sua missão de poeta comprometido com a realidade de um presente que urge denunciar. A partir de Geografia (1967) e sobretudo em O nome das coisas (1977), Sophia retomará, embora de forma mais velada e menos realista, a sua luta pela defesa da justiça e dos direitos fundamentais do homem. (MALHEIRO, 2008)

Sobre os dois últimos livros publicado por Sophia (*Musa e O Búzio de Cós e outros Poemas*), no prefácio da edição que os reúne, Carlos Mendes de Sousa escreveu:

"Musa e O Búzio de Cós e outros Poemas", os dois últimos livros de poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicados na década de 90, formam uma unidade de duas faces e constituem um fecho, um ponto de chegada que funciona como uma espécie de coda. A junção dos dois livros na presente edição abre uma perspectiva de leitura da fase final da obra da poeta e activa, naturalmente, um impulso interpretativo que nos leva a focar a obra na sua globalidade. [...] Aqui, com variações, os temas e os motivos de sempre: a exaltação do esplendor do mundo, a praia atlântica, o sul, a Grécia, a denúncia do que é fácil e falso, a escrita do poema, a forte afirmação vital, a fidelidade à palavra, a crença absoluta na poesia...» (SOUSA, 2016)

“A crença absoluta na poesia”, tanto aquela com “P” maiúsculo, “presente mesmo onde ninguém a vê”, quanto aquela que é fruto do encontro do homem com a “Poesia do Universo”, acompanhará Sophia até os últimos dias de sua vida, quando, como nos conta sua filha Maria Andresen, “a poesia se havia transformado em uma exclamação, num murmúrio, numa oração.”¹²⁸

¹²⁸ ANDRESEN, 2015. p. 26.

Ao final do documentário *Sophia de Mello Breyner Andresen — O nome das coisas*, seu amigo Manuel Alegre revela que na última visita que fez a Sophia, poucos dias antes da sua morte, quando ela já tinha dificuldade para falar, ele lhe recitou alguns dos seus próprios poemas, a começar por *Coral*, do livro de mesmo nome; Manuel Alegre conta ter recitado os dois primeiros versos: “Ia e Vinha / E a cada coisa perguntava”, aos quais a poeta respondeu com o terceiro e último verso: “Que nome tinha”.

A “brincadeira” teria continuado por algum tempo, com Manuel recitando trechos de poemas de Sophia e de Camões aos quais a poeta completava com os versos finais. “(...) a partir de certa altura, ela dizia só a música do poema, era poesia em estado puro, absolutamente puro (...), poesia como forma de energia (...). Mesmo quando lhe faltaram as palavras ficou a música, ficou essa toada.”¹²⁹

*

“No fundo toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente”, relata Sophia em *Arte Poética V*, recordando a sua infância, quando se sentava “quita, muda e secreta” em certos cantinhos “mágicos do jardim” acreditando que assim poderia escutar “um desses poemas que o próprio ar continha em si” e que seriam “o nome deste mundo dito por ele próprio”.

Se as palavras e, mais do que isso, a música dos poemas de Sophia, o seu canto, traz de fato “a voz do cosmos” e, assim, pode nos ajudar a entrar em sintonia com “o mundo ordenado-belo”, cada leitor, ao dizer os seus poemas “às searas” ou ao lê-los “entre quatro paredes de funda e devorada solidão”, responderá por si.

Ficam nos seus versos a sua veemente busca pela verdade, pela unidade (não só entre o homem e o cosmos, mas a sua “própria unidade perseguida”), fica o seu protesto contra tudo aquilo que rouba ao homem o seu direito à liberdade e à dignidade e, acima de tudo, está guardado, vivo, como “num círculo onde o pássaro do real fica preso” o seu amor à vida, ao mundo sensível, ao mar, à arte, aos homens, à Poesia, e ao próprio amor em si — esse “denso amor inteiro e sem costuras” —, que encontramos nos versos finais do seguinte poema publicado após a sua morte, com o qual encerro esta dissertação:

¹²⁹ Idem.

A minha vida está vivida
Já minha morte prepara seu pó de beladona
Viajarei ainda para me despedir das imagens
Antes de despir a túnica do visível
Em vão me engano
Verdadeiramente sou quem fui
Atravessando quartos forrados de espelhos ardentes
E diluída no fulgor da Primavera antiga

Se ainda busco o promontório de Sunion
É porque nele vejo a minha face despida
O mitológico mundo interior e exterior
Da minha própria unidade perseguida

Mas como despedir-me deste sal
Deste vento inventor de degraus e colunas
Como despedir-me das pedras deste mar
E deste denso amor inteiro e sem costuras¹³⁰

¹³⁰ ANDRESEN, 2015. p. 949.

6

Referências bibliográficas

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. 1956. **A poesia de Cecília Meireles**. *Revista Cidade Nova* p. 341-352.

_____. **Vieira da Silva, o real, a pintura e a poesia**. *Diário Popular*, n.º 86, Lisboa: 7 ago. 1958, suplemento Quinta-feira à Tarde, p. 1–2.

_____. Poesia e Realidade, *in: Colóquio – Revista de Artes e letras*, n.º 8. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1960. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?169>

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Um falar visível**: Maria Helena Vieira da Silva. Lisboa: *Diário Popular*, 26 de novembro de 1964, p. 1-15.

_____. **Hölderlin ou o lugar do poeta**. *Jornal do Comércio*, 30 de dezembro de 1967.

_____. Entrevista orientada por M^a Conceição Ferreira Machado Vaz, no programa —A Face e o Perfil, na rádio pública. 13 de maio de 1980. Disponível em: youtu.be/in9wyfNOetg?si=-nl6BovMVbd0L-Mc. Acesso em: 17 mar. 2025.

_____. Entrevista para Emissora Nacional em 1974. Recuperada pelo programa A Força das Coisas em 16/12/2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5JU6e44lw8>. Acesso em 10 de jan. de 2025.

_____. Poesia e Revolução. In: I Congresso de Escritores Portugueses, Lisboa, 1975. Disponível em https://cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/Artigos/Nreg3293p1-2_SofiaAndersen_Poesia%20e%20Revolucao.pdf. Acesso em 12/02/2025.

_____. **Obra poética**. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

_____. **Obra Poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015. 892 p.

_____. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 343p.

_____. A poesia de João Cabral de Melo Neto. Encontro, Lisboa, n. 28, abr. 1960. In: POMA, Paola (Org.). **Sophia: singular plural**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019. p. 12

_____. **Prosa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021. 512p.

ARAGÃO, Eloisa da Silva. **Sophia de Mello Breyner Andresen**: militância antifascista a partir da crise do Estado Novo (1958-1974), análise do conto 'O jantar do bispo' e atuação na Assembleia Constituinte (1975-1976). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. Tese de Doutorado em História Social.

BANDEIRA, Manuel. Antologia poética. São Paulo: Global, 2013. 368 p.

_____. Belo Belo e Outros Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 48 p.

BERTOLAZZI, 2002. Êxtase e pânico: o labirinto transparente de Federico. In: TAVARES, Maria Andresen de Sousa; MARTINS, Fernando Cabral, orgs. **Sobre Sophia: novas leituras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022. p. 69-87

CASTEX, Murillo Hochuli. **Uma arte do ser**: relações entre palavra e natureza na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. 2022. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

CARLOS, Luis Adriano. **O drama da beleza na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Teoliteraria - Revista de Literaturas e Teologias, v. 9, n. 18, p. 332–354, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/2236-9937.2019v9n18p332-354>. Acesso em: 16 mar. 2025.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Coordenação e tradução: Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. 206 p.

DRUMOND, Luana Flávia Cotta. **De poeta a poeta**: Sophia de Mello Breyner Andresen lê Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes. 2018. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras, UFMG, Minas Gerais, 2018.

FIUZA, Solange. **Uma obsessão leitora**: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen. Travessia – Revista de Letras, n. 86, p. 88–98, 2020.

GUSMÃO, Manuel. “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia”. In: **Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto-FLUP, 2005, p. 37-48. Disponível em: https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/9174/3/Sophiaobra_completa000063989.pdf. Acesso em: 15 fev. 2025.

LE GUIN, Ursula Kroeber. **Tao Te Ching de Lao Tzu**. Editora Farol, 2022. 244 p.

LOURENÇO, Eduardo. **Para um retrato de Sophia**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/786232056/Sophia-Eduardo-Lourenco>. Acesso em: 15 mar. 2025.

MALHEIRO, Helena. **O enigma de Sophia**: da sombra à claridade. Lisboa: Oficina do Livro, 2008. p. 386.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia e poética em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: TAVARES, Maria Andresen de Sousa; MARTINS, Fernando Cabral, orgs. **Sobre Sophia: novas leituras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022. p. 253–274.

MEIRELES, Cecília. **Obra completa**: poesia. v. 1. São Paulo: Global, 2017. p. 245.

MELO NETO, João Cabral de. Psicologia da Composição. 1947. In: OLIVEIRA, Marly (Org.). **Obras completas**: Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **A educação pela pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 296

MONTEIRO, João César (Dir.). **Sophia de Mello Breyner Andresen**. Portugal: 1969, 35mm, p&b, 17'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

PIMENTEL, Danieli dos Santos; SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme dos. **Sophia Andresen**: a casa, os porões da memória e o sentido da cabana. Revista Falas Breves, n. 12, p. 1–11, jun. 2023. ISSN 2358-1069.
POMA, Paola (Org.). **Sophia**: singular plural. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

RICOEUR, Paul. Parole et Symbole. In **Revue des sciences religieuses**, n° 1-2, janvier-avril. Estrasburgo: Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1975.

_____. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 3ª Ed, 2015. 504 p.
RUSSEL, Eduardo Silva. **Sophia de Mello Breyner Andresen, leitora de poetas**. 2017. Dissertação de Mestrado em Letras – UFF, Niterói, 2017.
SANTOS, José Manuel dos. Sophia, a revolta e o rosto. TAVARES, Maria Andresen de Sousa; MARTINS, Fernando Cabral, orgs. **Sobre Sophia: novas leituras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022. p. 215-222.

SILVA, Sofia Maria de Souza. **Um viés da ética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, Sofia Maria de Souza. **Reparar brechas**: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. Tese de Doutorado em Letras – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. “‘A Arquitetura Escreveu a Sua Própria Paisagem’: A Brasília de Sophia de M. B. Andresen e de Lucio Costa,” *Revista Elyra*, n° 8, 2021. Disponível em: https://www.elyra.org/uploads/8_Sofia_Sousa_Silva.pdf. Acesso em: 02 fev. 2025.

SOUSA, Carlos Mendes de. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner Andresen. **Musa** – O Búzio de Cós e Outros Poemas. Lisboa: Assírio & Alvin, 2016. 128 p.

TAO TE CHING. Disponível em: www.dominipublico.gov.br/download/texto/le000004.pdf. Acesso em: 20 fev. 2025.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa; MARTINS, Fernando Cabral, orgs. **Sobre Sophia: novas leituras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022. 504 p.

VASQUES, Olívia (dir). **O nome das coisas**: Sophia de Mello Breyner Andresen. Documentário. Produção: Pedro Clérigo. Lisboa: Panavídeo. 2013.

7**Anexos****O JARDIM E A CASA**

Não se perdeu nenhuma coisa em mim.
Continuam as noites e o poentes
Que escorreram na casa e no jardim,
Continuam as vozes diferentes
Que intactas no meu ser estão suspensas.
Trago o terror e trago a claridade,
E através de todas as presenças
Caminho para a única unidade.¹³¹

BIOGRAFIA

Tive amigos que morriam, amigos que partiam
Outros quebravam o seu rosto contra o tempo.
Odiei o que era fácil
Procurei-me na luz, no mar, no vento.¹³²

¹³¹ ANDRESEN, 2015. p. 92 (*Poesia*).

¹³² ANDRESEN, 2015. p. 392. (*O nome das coisas*).

CAMINHO DA MANHÃ

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o seu silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caído que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim. E olha bem o branco, o puro branco, o branco de cal onde a luz cai a direito. Também ali entre a cidade e a água não encontrarás nenhuma sombra; abriga-te por isso no sopro corrido e fresco do mar. Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros como malhas pretas. E o homem há de pedir-te que veja como as suas guelras são encarnadas e como e que vejas bem como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente, realmente a mar. Depois verás peixes pretos e vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. E a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado e um caranguejo irá correndo sobre uma mesa de pedra. À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar. E ao cimo da escada está uma mulher de meia idade com rugas finas e leves na cara. E tem no pescoço uma medalha de ouro com o retrato do filho que morreu. Pede-lhe que te dê um ramo de louro, um ramo de orégãos, um ramo de salsa e um ramo de hortelã. Mais adiante compra figos pretos: mas os figos não são pretos mas azuis e dentro são cor-de-rosa e de todos eles corre uma lágrima de mel. Depois vai de vendedor em vendedor e enche os teus cestos de frutos, hortaliças, ervas, orvalhos e limões. Depois desce a escada, sai do

mercado e caminha para o centro da cidade. Agora aí verás que ao longo das paredes nasceu uma serpente de sombra azul, estreita e comprida. Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada.

Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.¹³³

¹³³ ANDRESEN, 2015. p. 444. (*Livro VT*).

AS GRUTAS

O esplendor poisava solene sobre o mar. E – entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido – quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é só solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lícido e acordado. Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que eu muda encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão.

As imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim. Talvez eu vá ficando igual à almadilha da qual os pescadores dizem ser apenas água.

Estarão as coisas deslumbradas de ser elas? Quem me trouxe finalmente a este lugar? Ressoa a vaga no interior da gruta rouca e a maré retirando deixou redondo e doirado o quarto de areia e pedra. No centro da manhã, no centro do círculo do ar e do mar, no alto do penedo, no alto da coluna está poisada a rola branca do mar. Desertas surgem as pequenas praias.

Um fio invisível e deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta. Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. Deslizam os meus ombros cercados de água e plantas roxas. Atravesso gargantas de pedra e a arquitectura do labirinto paira roída sobre o verde. Colunas de sombra e luz suportam céu e terra. As anêmonas rodeiam a grande sala de água onde os meus dedos tocam a areia rosada

no fundo. E abro bem os olhos no silêncio líquido e verde onde rápidos, rápidos fogem de mim os peixes. Arcos e rosáceas suportam e desenham a claridade dos espaços matutinos. Os palácios do rei do mar escorrem luz e água. Esta manhã é igual ao princípio do muno e aqui eu venho ver o que jamais se viu.

O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.

E eis que entro na gruta mais interior e mais cavada. Sombrias e azuis são as águas e paredes. Eu queria poisar como uma rosa sobre o mar o meu neste silêncio. Queria que o contivesse para sempre o círculo de espanto e de medusas. Aqui um líquido sol fosforescente e verde irrompe dos abismos e surge em suas portas.

Mas já no mar exterior a luz rodeia a Balança. A linha das águas é lisa e limpa como um vidro. O azul recorta os promontórios aureolados de glória matinal. Tudo está vestido de solenidade e de nudez. Ali eu queria chorar de gratidão com a cara encostada contra as pedras.¹³⁴

¹³⁴ ANDRESEN, 2015. p. 445 (*Livro VI*).

O SOL O MURO O MAR

O olhar procura reunir um mundo que foi destroçado pelas fúrias.
 Pequenas cidades: muros caiados e recaídos para manter intacto o
 alvoroço do início.
 Ruas metade ao sol metade à sombra.
 Janelas com as portadas azuis fechadas: violento azul sem nenhum rosto.
 Lugares despovoados, labirinto deserto: ausência intensa como o arfar de
 um toiro.
 Exterior exposto ao sol, senhor dos muros dos pátios dos terraços.
 Obscuros interiores rente à claridade, secretos e atentos: silêncio vigiando
 o clamor do sol sobre as pedras da calçada.
 Diz-se que para que um segredo não nos devore é preciso dizê-lo em voz
 alta no sol de um terraço ou de um pátio.
 Essa é a missão do poeta: trazer para a luz e para o exterior o medo.
 Muros sem nenhum rosto morados por densas ausências.
 Não o homem mas os sinais do homem, a sua arte, os seus hábitos, o
 seu violento azul, o espesso amarelo, a veemência da cal.
 Muro de taipa que devagar se esboroa – tinta que se despinta – porta
 aberta para o pátio de chão verde: soleira do cotidiano onde a roupa seca
 e espaço de teatro. Mas também pórtico solene aberto para a vida
 sagrada do homem.
 Muro branco que se descaia e azula irisado de machas nebulosas e
 sonhadoras.
 A porta desenha sua forma perfeita à medida do homem: as cores do
 cortinado de fitas contam a nostalgia de uma festa.
 Lá dentro a penumbra é fresca e vagarosa.
 Nenhum rosto, nenhum vulto.
 As marcas do homem contando a história do homem.

No promontório o muro nada fecha ou cerca.
 Longo muro branco entre a sombra do rochedo e as lâmpadas das águas.
 No quadrado aberto da janela o mar cintila coberto de escamas e brilhos
 como na infância.
 O mar segue o seu radioso sorrir de estátua arcaica.
 Toda a luz se azula.
 Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado.¹³⁵

¹³⁵ ANDRESEN, 2015. p. 791 (*Ilhas*).

ARTE POÉTICA

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

Olha fita escuta
Atenta para a caçada no quarto penumbroso¹³⁶

¹³⁶ ANDRESEN, 2015. p. 860 (*O búzio de Cós e outros poemas*).