UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Literatura Portuguesa

**O LUGAR DO SER: ESPAÇO E LIRISMO EM SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

Alexandre Bonafim Felizardo

Orientadora: Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro

Versão corrigida: exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Literatura Portuguesa

**O LUGAR DO SER: ESPAÇO E LIRISMO EM SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

Alexandre Bonafim Felizardo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de
Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em letras.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro

São Paulo

2012

RESUMO: Para a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, o espaço existencial do homem tornou-se um centro gerador da escritura, um fundamento para a criação poética. A espacialidade criada pela linguagem serve como um ponto catalisador, base pela qual a poeta explicita um fecundo mergulho no mundo, em que seres e coisas são captados por um vislumbre lírico de êxtase e paixão. Com efeito, o real, em sua aparição epifânica, ganha uma aura de encantamento, pela qual a voz lírica se conjuga no mundo, formando um verdadeiro tecido inconsútil. Assim, dessa intensa relação com os espaços, nasce uma aguda consciência dos limites humanos e de nossa condição histórica. Diante de um mundo em ruínas, a poeta irá empreender um canto de resistência, denunciando, principalmente nas cidades reificadas, a crescente desumanização do homem. Tanto a espacialidade é fundamental na obra de Sophia, que podemos dizer que sua escrita é uma “topoiesis” ou “topoética”. Dessa forma, para a escritora portuguesa, o ser do homem traduz-se, liricamente, pelo estar no mundo.

ABSTRACT: For the Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen, the existential space of the man became a center generating the deed, a foundation for poetic creation. The spaciousness created by language serves as a catalyst, the basis upon which the poet explains a fertile diving in the world, where beings and things are picked up by a lyrical glimpse of ecstasy and passion. Indeed, the real, in his epiphanic appearance, gains an aura of enchantment, in which the lyric voice in the world fits together, forming a truly seamless fabric. Thus, this intense relationship with the spaces, there arises a keen awareness of human limitations and of our historical condition. In a world in ruins, the poet will undertake a song of resistance, denouncing, especially in cities reified, the increasing dehumanization of man. Both spatiality is fundamental to the work of Sophia, we can say that your writing is a "topoiesis" or "topoética." Thus, for the Portuguese writer, man's being reflected, lyrically, by being in the world.

Sumário

Introdução	8
1 Espaço e existência em Sophia de Mello Breyner Andresen	12
1.1 Introdução: a paixão pelo real	12
1.2 O espaço mítico	21
1.3 O tempo dividido, o espaço também cindido	25
1.4 Cidades conspurcadas	27
1.5 A cidade mítica como emblema da pureza do ser	29
1.6 A casa: um corpo do mundo, o próprio mundo	31
1.7 O jardim como região aprazível	34
1.8 O mar de Sophia	38
1.9 A Grécia de Sophia	45
1.10 Direções e sentidos espaciais: verticalidade e horizontalidade	50
2 O jardim e o mar: dialética existencial no poema “Jardim do mar”	56
2.1 Introdução	56
2.2 O jardim e o mar: um embate existencial	58
2.3 O jardim e o mar: espaços antagônicos	70
2. 4 O jardim e o mar: uma antítese entre Eros e Civilização	80
2. 5 O jardim: um símbolo mítico	83
2.6 O mar de Sophia: elemento físico representativo da cólera humana	89
2.7 Um herói demasiadamente humano	93
3 A luta contra o anjo: leitura do poema “O anjo”	98
3.1 Introdução	98
3.2 Aspectos formais do poema “O anjo”	99
3.3 O espaço da casa: região não do conforto, mas do desassossego	106
3.4 A luta pelo espaço vital	112
3.5 O leito: cerne do mundo	116
3.6 Um anjo rilkiano	119

3.7 Sophia e Rilke: aprofundamentos lírico-filosóficos	124
3.8 Sophia, Rilke e Blanchot: a morte como essência do viver	128
3.9 O anjo: o êxtase epifânico	134
4 Marinheiro sem mar: um herói fracassado.....	140
4.1 Introdução	141
4.2 “Marinheiro sem mar”: aspectos estilísticos e linguísticos	142
4.3 Aspectos espaciais do poema Marinheiro sem mar.....	161
4.4 A cidade abstrata	170
4.5 Marinheiro sem mar: um anti-herói	177
4.6 Veios do surrealismo na escritura de Sophia.....	183
5 Uma casa onírica.....	188
5.1 Introdução	188
5.2 Casa: concisão como modelo de poesia	188
5.3 O espaço da casa: aconchego e proteção.....	194
5.4 Casa: uma “concentração de tempo”	204
5.5 O tempo entranhado na carne	210
6 Um caminho entre luz e sombra.....	217
6.1 Introdução	217
6.2 Aspectos estilísticos de Caminho da manhã.....	218
6.3 Análise espacial de “Caminho da manhã”	232
6.4 O movimento em direção ao centro do mundo	239
6.5 A caminhada como forma de exaltação do olhar	244
6.7 Um olhar poético	247
Conclusão	252
Bibliografia.....	255

Agradecimentos:

*à professora Dra. Raquel de Sousa Ribeiro, pelo saber e pela amizade
aos meus pais e às minhas irmãs, pelo ser e o estar vivo no mundo*

Introdução

Na lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen, a construção do espaço fictício, criado e engendrado pela linguagem, instaura, no plano onírico, um universo vivo, atuante, pelo qual o leitor trava contato com sua existência mais profunda, com o sentido essencial do seu estar no mundo.

Conforme sublinha Osman Lins, em sua obra **Lima Barreto e o espaço romanesco**, o espaço do romance e, por consequência, também o da poesia, existe e ganha forma porque se torna um trabalho de desdobramento da linguagem, pelo qual se cria um universo paralelo, fictício que, a despeito de sua natureza de constructo, gera sentidos norteadores do mundo e da vida. Pela *mímesis*, o escritor molda a linguagem, transformando-a em um espelho do real, no qual a própria realidade se engrandece e ganha valor. Assim, por exemplo, pelo sertão de Guimarães Rosa, metafísico, o nosso próprio universo fenomênico ganha uma espécie de abertura; por ele nos confrontamos com nossos valores profundos, com nossa essência humana mais aguda. A metáfora, o significante, elementos apenas representativos da própria realidade fenomênica, ganham um estatuto ontológico, tornam-se signos motivados, ao ponto de eles passarem a imprimir sentido à própria realidade. Pela literatura, mergulhamos no fictício, para abarcarmos, paradoxalmente, a nossa essência e a essência do nosso habitat.

Sophia, consciente desse importante papel da literatura, vivenciou sua escrita de forma ardorosa e plena, fazendo da poesia um instrumento capaz de vislumbrar o mundo em sua grandeza e profundidade. Seu signo lírico, cristalino, puro, adensou as forças justamente para aproximar-se, em fidelidade, do real, numa tentativa de fazer da escritura um mergulho no existente, uma intensificação do existir humano.

Nesse sentido, em sua obra, a criação do espaço lírico guarda importante efeito de sentido. Tal espacialidade fictícia, poética, não apenas é um espelho do mundo, mas um pergaminho capaz de determinar valores novos de nossa estadia terrenal, permitindo-nos a reinvenção do nosso lugar fenomênico. Pelos espaços inventados por Sophia, enraizamos, em nós, a nossa essencialidade de habitantes de um espaço, de uma região do universo.

Mesmo quando a autora incide, em sua escrita, os espaço conspurcados, reificados de nossa era de desumanização, ela assim o faz com o intuito de legar uma estranheza fundamental, capaz de nos levar ao choque necessário para percebermos as mazelas de nossa era.

Nesse sentido, pela criação do espaço poético, a poeta delineia uma tipologia do ser lírico, um arquétipo de poeta que, pela metáfora, torna-se emblema do humano universal. Essa tipologia parte do princípio de que o poeta, enraizado em um lócus, está em permanente embate com esse lugar circunscrito, no qual ele vive e onde ele toma ampla consciência da condição humana. Com efeito, o eu lírico da poesia de Sophia, em muitos textos, confronta-se com a exiguidade do seu estar no mundo, com as fronteiras de sua permanência terrenal, desvelando, assim, as questões metafísicas essenciais do existir do homem: de onde ele veio, qual o porquê de sua estadia na terra, qual o sentido de sua vida, para onde ele vai após a morte.

O estar aqui e agora é a fagulha que acende e aflora a demasiada consciência da finitude e da limitação física e corpórea do homem. Assim, pelos espaços, a autora delineia uma espécie de filosofia lírica, irmã daquela promulgada por Rainer Maria Rilke e pelos filósofos da existência.

Sophia, numa fidelidade às suas diretrizes estéticas e temáticas, apreende a compreensão de que o ser do homem dá-se em um “estar-aí”, em um permanecer atirado, jogado em um dado lugar. Dessa forma, ser é antes de tudo espacializar-se, fazer-se não mais como um ente apartado do mundo dos objetos, mas um ser vivo na confluência, na intersecção do eu e do mundo. Daí a noção de que o eu lírico dos poemas de Sophia, em muitos momentos, sofre um fenômeno chamado de “espaçomofização”. Tal neologismo, criado pela pesquisadora Raquel de Sousa Ribeiro, define com argúcia a questão da espacialidade na lírica de Sophia: o eu é antes de tudo um espaço, ele por si espacializa-se, ganha contundência a partir do ser em um dado lugar. Portanto, o eu é a casa, o jardim, a cidade, as ruas, o mundo. Seu âmago enraíza-se em um centro gravitacional que é a ordem de um cosmos, o princípio de um universo.

Nesse sentido, a lírica de Sophia caminha, em relação aos espaços, para dois tipos de postura: uma extática, de encantamento epifânico, outra da ordem do aturdimiento, da estranheza, em que o estar na terra é antes de tudo algo sobrenatural e assombroso. Dessas duas posturas, nascem duas vozes líricas: uma que se faz no mundo em completude, em entrega irrestrita à paixão do ver, do sentir, do acariciar as coisas e o mundo, e outra que se torna um verdadeiro estrangeiro, pária, ser em ostracismo e errância, por não conseguir vislumbrar no mundo vilipendiado da era técnica, o seu lar, a sua moradia.

A relação encantatória entre o eu lírico e o mundo, desvelado pelo êxtase, liga-se essencialmente ao espaço da natureza, límpido, em que o ser se integra, em completude, no cosmos. Nesses momentos, temos o desvelar do espaço sacro, verdadeira *imago mundi*, tal

como formulada por Mircea Eliade e George Gusdorf, cerne espacial em que a comunhão com o sagrado faz-se em completude e intensidade.

Em outro sentido, na esteira do pensamento de Rainer Maria Rilke e do filósofo existencialista Otto Friedrich Bollnow, o eu lírico de muitos outros textos de Sophia, no confronto com a era da mercancia, tempo cindido, fraturado, em que a morte e a banalização da vida ganham ampla força, perde o sentido de sua permanência terrenal, gerando, assim, o oposto do espaço do sagrado: o lócus conspurcado pelo capitalismo, região representada pelas cidades vilipendiadas, onde as mazelas de nosso mundo se explicitam de forma escancarada.

O objetivo de nossa tese é justamente vasculhar os meandros dessa espacialidade lírica, desvelando a identidade físico-existencial da poesia de Sophia, a caracterização dos espaços de sua predileção e a postura do eu lírico perante as angulações do mundo.

Para tanto, empreendemos uma ampla leitura da obra da autora, selecionando poemas nos quais a espacialidade torna-se uma essência, um fundamento. Nesse sentido, buscamos uma ampla gama de leituras teóricas, pelas quais a questão do espaço vivenciado, existencialmente ativo, foi o foco de nosso recorte.

No primeiro capítulo, traçamos as principais linhas de força da espacialidade na obra de Sophia e verificamos não apenas a conformação dos espaços pela linguagem, como também a postura existencial frente a tais regiões de predileção.

Com efeito, nesse primeiro momento, rastreamos a perspectiva, a postura essencial da autora ao tramar, liricamente, a espacialidade de seus textos. Assim, uma questão fundamental destacada nesse primeiro capítulo foi a linguagem escolhida pela autora, o seu estilo peculiar pelo qual o signo linguístico, coleado ao mundo, busca aproximar-se, de forma intensa, dos referentes, imprimindo-lhes, no texto, uma aura mágica e feérica. Tal escritura irá filiar a autora ao grupo dos poetas engenheiros, para os quais o poema é não apenas uma obra arquitetural, como também um objeto integrado no mundo.

Também nesse primeiro capítulo, traçamos a geografia lírica da poeta, delineando os espaços fundamentais de sua escrita e a função que eles exercem ao longo de sua obra. Com efeito, iremos verificar, por exemplo, o quanto o espaço adâmico do mar, universo límpido e cristalino, fará um contraponto às cidades conspurcadas pelo capitalismo.

Dessa forma, nessa primeira etapa, nossa finalidade é abordar, pelos poemas, as diretrizes, os sentidos, as linhas de força da espacialidade dos poemas de Sophia, delineando, assim, a “topoética”, tão peculiar, da escritora portuguesa.

Em seguida, nos próximos capítulos, fizemos a seleção de um corpus, em que tal espacialidade fosse nuançada de forma mais detalhada, num desvelamento de aspectos

estruturais e linguísticos dos poemas. Assim, fizemos uma seleção a partir dos principais espaços representativos da geografia poética da autora: o jardim, a casa, o mar, a metrópole despersonalizada e a urbe mítica, sacra.

Em tais capítulos, priorizamos um estudo pormenorizado da forma lírica, dos recursos linguísticos e estilísticos, bem como os aspectos temáticos e filosóficos de relevância para a estruturação do texto. Partindo do princípio do *close reading*, empreendemos um estudo em que o poema, o texto literário, é o objeto central de nosso interesse e análise. Assim, além de verificarmos a questão do espaço na conformação de tais textos, abordamos também os elementos peculiares da linguagem, sua estruturação, bem como os valores semânticos alcançados pelo encadeamento formal do poema. Com efeito, nossa análise segue, como exemplo, o rigor estruturalista e filosófico do crítico David Arigucci Jr. em sua obra **Humildade, paixão e morte**, livro em que a poesia de Manuel Bandeira é rigorosamente estudada.

Por conseguinte, seguimos a linha teórica de um importante filósofo do espaço, o existencialista Otto Friedrich Bollnow que, em sua obra **O homem e o espaço**, delineou os sentidos fundamentais da espacialidade humana, bem como a valoração do lugar da psique e dos sentimentos do homem.

Ao mergulharmos na análise temático-estrutural dos textos, expandimos o leque de chaves de leitura, propiciando uma análise peculiar para cada poema, de acordo com as exigências temáticas de cada texto. Assim, por exemplo, no primeiro poema, “Jardim do mar”, abordamos os efeitos dionisíacos da espacialidade, ao passo que no terceiro capítulo, ao lermos o poema “O anjo”, mergulhamos nos significados existenciais da simbologia do anjo, rastreando, assim, singularidades fundamentais do poema.

Dessa maneira, em nossas leituras, intentamos respeitar a forma essencial do texto, numa abordagem que visasse o poema em suas características mais essenciais, numa valoração de sua completude estética, formal e temática.

Nossa pesquisa, ao longo dessa caminhada, abriu veredas inusitadas na obra da escritora de **Dia do mar**, desvelando-nos não apenas a grande artista que foi Sophia, mas o humano sensível, arrebatado pelo ardor de ser e estar no mundo.

1 Espaço e existência em Sophia de Mello Breyner Andresen

1.1 Introdução: a paixão pelo real

Para Sophia de Mello Breyner Andresen, a espacialidade humana é mais que um tema, uma preocupação, um cenário. O espaço em seus textos é uma essência, um fundamento gerador da escritura. Em grande parte de sua obra, como um todo, os poemas centram-se em um cerne espacial catalisador, ponto de apoio para a estruturação das palavras, para a articulação dos dilemas da existência. O poema funda-se em um lugar criado pela linguagem que, em sua força expressiva, transforma a nossa percepção do espaço humano, fenomênico, real.

Tanto a espacialidade é fundamental, que podemos dizer que a poesia de Sophia é uma “topoiesis” ou “topoética”. Dessa forma, para a escritora portuguesa, o ser do homem traduz-se, liricamente, pelo estar no mundo. Diz-nos a própria autora: “É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e me faz estar no ser. É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra” (ANDRESEN, 1977, p. 77). A palavra poética não é uma mediadora entre ser e estar, mas a própria essencialidade desse ser no mundo. Ser é estar, estar é ser, porque a poesia insere o cerne do eu poético no âmago do mundo. Conforme nos aponta Eduardo Prado Coelho, a poesia de Sophia compõe-se “de uma positividade original, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e etéreo, uma identificação imediata com o coração do mundo” (COELHO, 1980, p.21).

Com efeito, para identificar ser e estar, a poeta busca, de forma ardorosa, arrebatada, o real¹ como uma meta da própria escrita. Ao escrever, numa linguagem consubstancial ao mundo, Andresen intenta tornar o poema um ser integrado no cosmos, parte do universo pelo qual o mundo incide suas formas, intensificando-as, louvando-as, tornando-as uma realidade ainda mais real.

Tal efeito acontece, porque Sophia empreende uma mimese dos seres, dos objetos e dos espaços, através de uma completa aderência das palavras aos referentes. É dessa identificação entre signo verbal e coisa que nascerá a claridade, a transparência de seus poemas. Sua poesia,

¹ Entendemos que o espaço é uma abertura para o real. Nesse sentido, ao lidarmos, em nossa pesquisa, com as relações entre o eu lírico dos textos de Sophia e o mundo dos objetos, dos seres imersos na realidade, estamos, evidentemente, travando contato com um dado espaço, com o tema de nossa pesquisa enfim.

portanto, funde-se no mundo, ressoando texto e objeto de maneira uníssona; pela palavra nós adentramos a concretude do universo fenomênico, a carnadura dos objetos. Conforme aponta Luis Miguel Nava, a escritora de **Navegações** nos propõe “uma aventura radicada no contacto com um mundo encarado como imanência pura e na capacidade de o homem se deixar maravilhar por um real que excede todas as expectativas” (NAVA, 2004, p.174). A manifestação do mundo, assim, expressa-se “numa nudez desprovida de qualquer adorno [...] retórico”, sendo “imediatamente apreendida como um excesso” (NAVA, 2004, p. 174).

Intensificação do mundo, a palavra torna aguda a existência do seres e das coisas, sublinhando-os pelo rigor de uma escrita aderida aos espaços. Para Sophia, o real “é (ou se transforma em) espaço de claridades e de transparências, aparece-nos em igual medida referenciado através de um léxico em que *lucidez*, *exactidão* e *brancura* (ou, paralelamente, *atenção*, *nitidez* e *pureza*) constituem o mais permanente da sua substância”. (SOUSA, 1973, p.85-86).

Por sua vez, pela expressão lírica, o real torna-se ainda mais agudo, mais visível e concreto, graças a uma subjetividade atenta, capaz de dar mais transparência ao concreto, pois está movida por uma paixão ardorosa e incondicional pelo estar no mundo. Nesse sentido, conforme aponta Eduardo Prado Coelho, a poesia de Sophia é a “afirmação ontológica e ética da coincidência total entre o simbólico (o lógico) e o real (o lírico). [...] E é o curto-circuito que faz que o real apareça, não como representação estética, mas como alucinação poética, de uma nitidez insuportável, apenas acessível na sua plenitude a um olhar vazio de deuses ou de estátuas” (COELHO, 1980, p.33).

Dessa forma, a poesia de Sophia estaria ligada ao mundo sensível dos objetos, lirismo expresso por uma linguagem desnuda, atenta aos referentes e, portanto, de expressão mais factual. Esse lirismo se distanciaria, por sua vez, das funduras e aturdimentos do eu e tenderia a certa despersonalização da voz lírica, ou àquilo que Hugo Friedrich chamou de “desumanização” da poesia. O paradoxo dessa lírica, portanto, residiria no distanciamento do eu em direção a um supra-eu, a um eu universal e cósmico, capaz de abraçar o mundo pela palavra, realçando-o por uma força de encantamento vivo e pleno.

A poesia de Sophia, portanto, afirma um neo-classicismo, uma nova vertente da arte como *mimesis* do real. Nesse aspecto, tal motivação pelo mundo concreto teria raízes no parnasianismo, escola literária cujos autores tinham como obsessão descrever o mundo dos objetos. Todavia, assim como João Cabral, Sophia irá divergir dos postulados dessa escola ao tramar uma obra poética de forte preocupação social e ética.

Essa busca pelo real, conforme salienta Michael Hamburger, foi uma das linhas de força

da lírica moderna e constituiu a expressão de um lirismo rigoroso, fiel às angulações do mundo físico, às formas da espacialidade humana. Tal lírica pode ser encontrada na *poesia-coisa* de Rilke, no realismo poético de William Carlos Williams, ou na poesia de imensa concretude de Francis Ponge. Portanto, Sophia afina-se a esse filão da poesia moderna, tão voltada à materialidade sensível.

Com relação a Ponge, Hamburger ainda esboça importantes reflexões sobre essa poesia agarrada ao concreto: “dos poemas de Francis Ponge em particular igualmente se poderia dizer que eles expressam não as coisas, mas um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas” (HAMBURGER, 2007, p.46). O mesmo poderíamos dizer a respeito da escrita de Sophia: o poema em si, evidentemente, jamais poderá ser a coisa, mas um enfoque, um olhar capaz de dar ânimo, frêmito vital ao inanimado.

Conforme Paz: “a palavra não é idêntica à realidade que ela nomeia porque, entre o homem e as coisas – e, num sentido mais profundo, entre o homem e seu ser – interpõe-se a autoconsciência” (apud HAMBURGER, 2007, p. 47). O feito do poeta torna-se a partir daí, conforme o escritor mexicano, mágico, pois é capaz de abrandar essa autoconsciência que nos separa do mundo natural. Nesse sentido, o poeta quer “perder-se para sempre no mundo natural, ou libertar-se da história”.

Enfim, tais palavras de Octavio Paz servem para iluminar a poesia de Sophia, pois podemos observar em sua escrita essa mesma volúpia por dissolver a subjetividade na natureza, no cosmos.

Nesse sentido, há na poesia da autora um desejo de plasmar, de esculpir o mundo. As nuances dos objetos, das coisas, são captadas com precisão e argúcia. É dessa mesma verve escultórica que Sophia irá, em diversos poemas, aludir à presença de estátuas, como elementos simbólicos de seu lirismo. Há, portanto, em Sophia, conforme palavras de Prado Coelho, um “caráter escultórico”, pelo qual captamos uma “concepção estética do mundo: a paisagem humana que cria é feita de estátuas vibrantes. Os outros [...] são sempre apresentados numa galeria de estátuas, isto é, como duplos de seres divinos, ou ausentes, ou mortos. [...] Esta natureza escultórica tem que ver com o modo como as personagens se recortam face ao destino, como os objetos se recortam face ao mar. Por outras palavras, ‘os gestos se esculpem/ em geometrias exactas de destino’ (COELHO, 1980, p.23). Em inúmeros poemas, as estátuas são exaltadas, como expressão metafórica do lirismo de Sophia, sempre entregue ao seu ardoroso encantamento pelas formas do mundo. Os poemas da autora são, portanto, metaforicamente verdadeiras estátuas, duplos do mundo:

A PEQUENA ESTÁTUA

Presença ritual e tutelar
Companheira da sombra desenho do silêncio
(ANDRESEN, 2001, p.143)

Mesmo diante da vacuidade do silêncio, esse, sinestesicamente, ganha a concretude das estátuas. Por essa metáfora, Sophia escrutina não apenas o existente aos seus olhos, mas também o inescrutável, o silêncio, os vazios. A estátua, portanto, não é apenas emblema de uma presença sugerida no mundo, mas também representação da ausência e da solidão.

Conforme Eduardo Prado Coelho, “Existe um processo de exaltação dos seres que corresponde a um devir-estátua, a uma hieratização do humano”. A estátua, portanto, faculta o momento exaltado, o instante-já, congelado, tão típico na lírica da escritora de **Dia do mar**, e que corresponde ao momento de epifania do visível. Mais a frente, quando lidarmos com a questão do tempo imerso na espacialidade, aprofundaremos tal questão. Por hora, fica-nos uma importante sugestão de Prado Coelho: há na poesia de Sophia “a tentativa de um movimento imóvel”. O “movimento imóvel” é fruto dessa atenção escultórica que quer captar os fenômenos do mundo em sua inteireza e integridade. Assim, a estátua corresponde a essa busca do congelamento do instante-já, capaz de definir o real em sua mais vasta extensão. É o que podemos observar em “A estátua”:

Nas suas mãos a voz do mar dormia
Nos seus cabelos o vento se esculpia

A luz rolava entre os seus braços frios
E nos seus olhos cegos e vazios
Boiava o rasto branco dos navios.
(ANDRESEN, 1999a, p. 35)

A estátua serve como uma moldura, um ponto de fuga no qual se concentra o movimento do mundo. Os espaços adensam-se, ganham amplitude a partir desse centro, sublinhando, assim, o esplendor de tudo o que gira em volta da estátua.

Por outro lado, paradoxalmente, quanto mais fiel à verdade das coisas, mais feérico, absurdo, tona-se o universo físico de Sophia. Essa intensa motivação do signo poético desvela o mergulho apaixonado, empreendido pela poeta, na fecundidade do real. Com efeito, a obra da escritora portuguesa tem parentescos com a do espanhol Jorge Guillén. Na escrita desse autor, a palavra, imiscuída no mundo dos fenômenos, visa à exaltação, à purificação da realidade. Pedro Salinas descreve, com exatidão, esse procedimento:

[...] uma poesia da realidade pode muito bem não ser, acaso deva não ser, uma poesia realista [...]. A realidade, as coisas estão já aí, criadas. Ao produzi-las tal qual, nada novo se cria, e a poesia tem o dever primordial de criar. Mas, e esse é seu conflito, a base do já criado: a realidade. Seu labor não pode ser outro senão transmutar a realidade material em realidade poética. Se a poesia de Guillén, sendo tão real, é ao mesmo tempo tão anti-realista e dá uma sensação tão perfeita do mundo purificado, esbelto, platônico, de maravilhosa selva de ideias das coisas, é pelo potente e eficaz instrumento de transmutação. A nosso juízo, esse instrumento de transmutação é a claridade de sua consciência poética. O belo do mundo, o que tem de poético, dá-se de um modo vago, disperso, genérico; há poesia em todas as partes, em nenhuma. O primeiro passo da atividade poética é deixar-se apoderar por essa beleza, recebê-la, entregar-se a ela. (SALLINAS, 2001, p.195-196)

A poesia de Sophia, semelhantemente à de Guillén, nasce dessa consciência cristalina, dessa claridade da visão atenta ao mundo. Daí irrompe, no texto, outro universo, glorificado, puro, intenso: a realidade feita poesia.

Podemos notar tal feito no poema “Paisagem”, da obra de estreia de Sophia, **Poesia I**:

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre.
(ANDRESEN, 2001, p.44)

Nesse poema, o eu lírico atém-se ao mundo, esmiuçando-o numa descrição fincada no

esplendor do real. Uma profusão de sensações físicas, corpóreas, permite uma configuração demasiadamente plástica das palavras, quebrando-se, assim, a distância entre signo e coisa. O voo das aves, o cheiro e a cor escura da terra, o céu azul, o campo verde, as ondas a cavalgar, os pinheirais delineiam um espaço vivo, de grande força pictórica, de grande apelo imagético e sensorial. No último verso da quarta estrofe, a expressão “exaltação afirmativa” confirma o que até agora vínhamos enumerando e salientando na poesia de Sophia. Com efeito, nessa lírica as coisas, os seres e os espaços afirmam-se positivamente, abertos, em plenitude; eles ganham um gesto expressivo, uma moldura viva, tornando-se exaltados. O substantivo “exaltação” é emblemático e compõe um termo fundamental para o fazer poético da escritora de **Ilhas**. Ao usar tal termo, Sophia exalta, pela escrita, a existência de tudo o que compõe a dimensão espacial do homem.

A exatidão da escrita, escrutinando o sensível, pode ser notada no seguinte verso: “Era o peso e era a cor de cada coisa”. Tal afirmativa, pela obviedade, denota, paradoxalmente, o sentido inaugural do mundo, desvelando o ineditismo das coisas, o absurdo que é o simples existir do estar aí, aos nossos olhos. O verbo ser não dá relevo à “coisa” propriamente dita, mas aos seus qualificadores. Paradoxalmente, ele torna os elementos físicos abstratos, para em seguida intensificar a presença do objeto. Ao nuançar o detalhe e não o conjunto da coisa, o poema exalta o ente descrito, metonimicamente, destacando-lhe seus atributos físicos, sua carnadura. Por conseguinte, o verbo ser no infinitivo, permite-nos também apreender uma situação física, espacial, singular. Ele funciona no sentido de algo que se realiza, de algo que se faz, que acontece. Poderíamos traduzi-lo da seguinte maneira: fez-se o peso e a cor de cada coisa, fez-se a concretude sensível como algo inédito. Ao nomear o mundo físico, a palavra arrebatava-o, dando-lhe um peso maior, uma corporalidade mais densa, mais plena. Esse verso, portanto, em sua justeza e simplicidade, instaura o próprio absurdo do existente: as coisas simplesmente são e o poema capta esse deslumbramento do saber a própria coisa em si.

Grande parte da obra de Sophia expressa essa mesma cosmovisão. Fiel a si mesma e aos seus postulados estéticos e filosóficos, a escritora de **Dia do mar** usa a palavra como um cinzel a delinear formas, volteios, a talhar a arquitetura de tudo o que compõe os cenários do poema. Vejamos novamente, em outro texto, como tal feito se dá ao leitor:

QUANDO BRILHOU A AURORA

Quando brilhou a aurora, dissolveram-se
Entre a luz as florestas encantadas.
Arvoredos azuis e sombras verdes,
Como os astros da noite embranqueceram

Através da verdade da manhã.

E encontrei um país de areia e sol,
Plano, deserto, nu e sem caminhos.
Aí, ante a manhã, quebrado o encanto,
Não fui sol nem céu nem areal,
Fui só o meu olhar e o meu desejo.
Tinha a alma a cantar e os membros leves
E ouvia no silêncio os meus passos.

Caminhei na manhã eternamente.
O sol encheu o céu, foi meio-dia,
Branco, a pique, sobre as coisas mortas.
Mais adiante encontrei a tarde líquida,
A tarde leve, cheia de distâncias,
Escorrendo de céus azuis e fundos
Onde as nuvens se vão para outros mundos.

Um ponto apareceu no horizonte
Verde de areais, como um sinal.

Era um lago entre calmos arvoredos.

Não bebi a sua água nem beijei
O homem que dormia junto às margens.

E ao encontro da noite caminhei.
(ADRESEN, 2001, p.66-67)

Todo o cenário do poema é afagado por um olhar de arrebatamento, encanto vivo pelas formas e minúcias. A luz a invadir a floresta acende a força pictórica das árvores, inundando tudo em uma transparência cristalina.

O sintagma “verdade da manhã” expressa, por sua vez, essa poética da fidelidade da palavra em relação ao mundo. O poema procura espelhar com exatidão tudo o que o eu lírico registra em sua caminhada. A voz poética, portanto, intenta expressar uma verdade viva, fincada nas coisas do mundo.

Todavia, a despeito de toda a concretude dos objetos e espaços, o poema delineia um lugar altamente abstrato: o país de areia e sol. Tal região abre-se aos olhos do leitor como um verdadeiro vazio, uma pátria cuja transparência e nudez são altamente sublinhadas pela voz poética, através da adjetivação.

Há um verso que, por sua vez, possui grande importância no texto e é revelador da cosmovisão de Sophia. Referimo-nos ao quinto verso da segunda estrofe: “Fui só o meu olhar e o meu desejo”. A essencialidade desse verso permite-nos explorar, mais de perto, a postura lírica da autora. Para Sophia, o olhar é o fundamento dessa poética de ordem factual,

arrebatada pela grande paixão de expressar o real, com maior intensidade, no texto. Daí o grande apelo imagístico desse poema, como também de grande parte da obra de Andresen. Luís Miguel Nava sublinha tal importância do apelo visual em Sophia:

A intensidade com que as coisas se oferecem aos sentidos, ao ponto de as sensações daí resultantes transmutarem a sua natureza, faz com que nesta poesia os sentidos adquiram um relevo muito especial. A vista mais que qualquer outro, já o sabemos. Daí que assuma aqui uma importância capital a sua associação à própria dicção poética. Dir-se-ia que Sophia, invertendo os termos de uma proposição de Pessoa/Bernardo Soares – “ver claro para escrever justo” (in *O livro do desassossego*) – procura “escrever justo” para “ver claro”. (NAVA, 2004, p. 176)

Tal fome pelo ver constitui o eixo de gravitação da poesia de Sophia e faz dela uma poeta eminentemente votada ao olhar. Inúmeros são os poemas em que esse apelo ao ato de ver ganha grande importância: “Ali vimos a veemência do visível” (ANDRESEN, 1999b, p. 255), “Aqui viu o surgir em flor das ilhas” (1999b, p. 254), “Digo o nome da cidade/ - Digo para ver” (1999b, p. 247), “Vi prodígios espantos maravilhas/ Vi homens nus bailando nos areais” (1999b, p. 268). Dessa forma, é fácil recolher uma exaustiva coleção de poemas nos quais ver é crucial, é a essência da escrita. Com efeito, ver algo é abarcar sempre sua totalidade. A esse respeito nos elucida Eduardo do Prado Coelho (1972, p. 226):

Sophia de Mello Breyner Andresen diz-nos que “aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno”. Aqui se expressa uma exigência radical: ver uma coisa é procurar ver a totalidade onde essa coisa é. Não poderemos pois dizer que a poesia de Sophia se aproxima progressivamente do real, porque quanto mais o real é abordado na sua particularidade, maior é a necessidade de encontrar a dimensão universal que o articula. Quer dizer que não poderemos ver as coisas sem nelas ver o seu “fogo devorador”.

A partir dessa sede de ver, podemos vislumbrar o mundo pela luminosidade desse olhar vivo, pulsante, a abraçar tudo à sua frente. Dessa forma, no poema “Quando brilhou a aurora”, o meio-dia branco, a tarde líquida, os céus azuis, o horizonte verde e, por fim, o lago são imagens de grande força plástica e índices de uma descrição detalhada com esmero.

Estamos, portanto, diante de uma poética substantiva, em que termos concretos e adjetivos de grande força plástica servem para destacar a presença dos espaços, dos seres e dos objetos. Com efeito, são de fundamental importância, portanto, os qualificadores do substantivo, pois eles, pela redundância, funcionam como elementos intensificadores. Vejamos o que Luis Minguel Nava nos afirma sobre tal questão:

[...] a atribuição da cor tem nestes poemas uma função aparentemente redundante – a costa é verde, brancas são as praias e as nuvens, azuis as ilhas e as lagunas –, tal facto resulta do desejo de afirmar a existência das coisas tal como elas são. Eduardo Prado Coelho fala a este respeito de uma “exaltação afirmativa do real” [...]. Mas, atendo-se a essas notações cromáticas, podemos ir mais longe. Verificamos, por exemplo, que elas não raro surgem acompanhadas dum adjectivo [...], deslizando assim para um plano que, não sendo já o da mera descrição, nem tão pouco o de uma subjectividade que sobre ela se projectasse, nos põe antes em presença de uma realidade cuja violência abala essa própria subjectividade. Há um momento em que o visível (“a veemência do visível”, “o brilho do visível”) se torna de tal modo violento, que deixa de poder ser captado, transformando-se o que era excesso de luz num excesso de som, isto é, num “clamor” [...] (NAVA, 2004, p. 175)

Tem razão Luis Miguel Nava ao notar a força desse olhar capaz de fundir-se em outras sensações, criando assim, uma percepção sinestésica em uníssono, pelo qual todo o corpo participa do influxo do olhar. A poeta olha o mundo não com os olhos, mas com todo o corpo. Eis, portanto, o quanto a palavra “clamor” torna-se emblemática nessa poética e transpassa inúmeros poemas. Sophia intenta, pela escrita, captar o clamor do mundo, seu apelo mais vivo e intenso. Dessa forma, as coisas e seres clamam para ser expressos, para existirem. O poema, assim, funda a existência do real. Conforme apontamentos de Eduardo Prado Coelho, os adjetivos de Sophia:

[...] não adornam, são verificações de uma experiência visual, um dizer exato do que é. Mas como aqui as coisas são no seu essencial modo de ser, mais do que afirmar sobre um dado de cor, o que se afirma é que as coisas são como são. Temos assim uma exaltação afirmativa do real. E exaltação é a palavra certa, porque ela nos diz que em Sophia as coisas são como são e são altas de o serem” (COELHO, 1980, p.21)

A partir dessa fidelidade ao real, Sophia escrutina seus espaços, conformando-os à escrita, moldando-os linguisticamente num espelhismo de exatidão e fidelidade. Diante dos lugares, das coisas e seres neles imersos, a poeta delineia um “estar de frente” ao mundo, muito recorrente em sua escrita. Dessa forma, podemos observar, na poesia da escritora portuguesa, “A nitidez das articulações do espaço: ‘em frente de’, ‘dentro do qual’, ‘em cima de’, - relações precisas, objectivas, não subjectivadas, sem ponto de vista que não seja anônimo” (COELHO, 1980, p.21).

Essa precisão da percepção espacial, aparentemente distanciada da subjectividade, olhar anônimo, límpido, dá-se por uma postura de ardorosa observação do espetáculo do mundo. Conforme Estela Pinto Ribeiro Lamas (1998, p. 45), ao “estudarmos a obra de Sophia,

reparamos como é freqüente o uso da locução *em frente de* ou *na minha frente*, reforçando desse modo, pela acumulação duma determinada fórmula, o (en)frent(ar) as coisas, o não evitar o encontro. Um encontro que Sophia quer completo, inteiro, através de todos os sentidos, através de todo o seu ser”.

Esse estar de frente ao mundo, por sua vez, caracteriza-se como uma situação corpórea privilegiada. Ao ver os espaços sempre de frente, como um espectador vivo a ocupar um lugar especial, Sophia traduz, pela sua escrita, o lugar mítico e sacro, no qual o homem preenche um cerne cósmico e atinge o tempo auroral das origens.

Vejamos com mais detalhes, a partir de agora, como esse espaço mítico e sagrado se configura na poesia da autora de **Dia do mar**.

1.2 O espaço mítico

Seguindo as orientações de Mircea Eliade, a geografia de Sophia será marcada por espaços eleitos, espaços que sofrem uma rotura, uma separação do cosmos. Com efeito, encontraríamos nesses rincões, conforme ainda a expressão de Eliade, uma verdadeira *imago mundi*, um umbigo do mundo.

Há muita semelhança entre esses espaços e aqueles onde os povos arcaicos reatualizavam os mitos cosmogônicos. Nesses lugares privilegiados, o homem mítico acessava o tempo das origens, o tempo da criação do mundo e o reinseria, através do rito, no instante do agora. Conforme Georges Gusdorf:

O lugar consagrado, tal como ele se nos oferece e não somente para o primitivo, [...] constitui pois uma espécie de promoção figurativa de uma parte do universo chamada a valer pelo todo. Uma certa porção de espaço, recortada na realidade humana, faz função do espaço inteiro para o serviço dos deuses. (1980, p.69)

Digamos que, de maneira semelhante, o eu lírico dos poemas de Sophia trava contato com esse mesmo lugar das origens, região adâmica onde o homem revigora o existir, restaura o olhar primevo, o olhar auroral das origens. Ainda conforme o autor de **Mito e metafísica**, “O lugar consagrado é, pois, por excelência, o do encontro entre o homem e o divino” (p.70). Para Sophia, assim, os espaços imersos em seus poemas são o cenário de um encontro fecundo com o sagrado e também com aquilo que Heidegger chamou de “a verdade do ser”, nossa essência humana mais fecunda.

De acordo ainda com Gusdorf, “O primitivo não se sente situado num horizonte estritamente geográfico. O lugar do seu presente é sempre indivisamente um posto

ontológico”. Semelhantemente, o espaço na poesia de Sophia também será, em muitos momentos, um “lugar ontológico”, dimensão física onde as verdades da condição humana encontram expressão.

A rotura, a consagração de tal espaço confirma-se pelas próprias palavras da autora que, na sua arrebatada atenção pelo real, intenta concentrar seu mundo num círculo fechado, ponto crucial de uma região onde o ser do homem se desvela em plenitude: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 1991b, p. 7). Essa circuncisão espacial potencializa a força simbólica de tal região eleita, afirmando-se, nesse ponto do mundo, o tempo forte do mito, o instante de nascimento perene do mundo. Daí a importância do traçado, do delineamento de determinadas paragens:

Esta concepção de poesia é intensamente afirmada através da homonímia presente na expressão “traço que traço”, que expressa com total clareza o gesto do sujeito poético para delimitar com rigor a parcela do real que quer reter no poema. A missão do Poeta é pois transpor o mundo real para o “mundo do poema limpo e rigoroso”, a fim de fazer aparecer a mais funda verdade que o habita [...]. (CUNHA, 2004, p.34)

O traçado ao redor de um ser, de uma coisa, torna agudo o espaço, intensificando-o e potencializando seu valor simbólico. Assim, conforme as palavras da própria autora, “A poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra” (apud CUNHA, 2004, p. 62).

Vejamos como em alguns poemas, tal concentração espacial é o fundamento de uma cosmovisão mítica. Em “Mar”, a poeta elege seu espaço de predileção, para nele integrar-se em plenitude, numa consubstanciação entre ser e mundo:

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.
(ANDRESEN, 2001, p. 18)

A praia se circunscreve, ganha agudeza em relação ao cosmos, torna-se um “umbigo do mundo”. Nesse ponto privilegiado, não há cisão entre o ser e o cosmos. Forma-se entre o eu lírico e a natureza uma túnica inconsútil, em que a pele humana se funde nos elementos físicos da paisagem. A plenitude desse encontro com o real manifesta, portanto, um momento especial da condição humana, instante em que a vida atinge seu ápice, sua verdadeira essência.

O espaço circunscrito é, portanto, fundamental para Sophia, pois ele é a representação de um estar que, paradoxalmente, torna-se ilimitado nas grades do real. Em “Noite”, essa finitude espacial dá-se pelas quatro paredes da casa, em um texto de concisão e grande expressão semântica:

Sozinha estou entre quatro paredes brancas
Pela janela azul entrou a noite
Com o seu rosto altíssimo de estrelas.
(ANDRESEN, 1999a, p. 82)

É na intimidade finita das quatro paredes que o ilimitado se manifesta pela bela epifania do “rosto altíssimo de estrelas”. Sophia ao delimitar o cosmos, ao retê-lo no círculo mágico da escrita, manifesta, por sua vez, a grande alegria da limitação humana, a grande felicidade de termos um corpo circunscrito, preso em diminuta dimensão, acorrentado à paixão das cores, dos cheiros, dos sons, da vida em seu burburinho extasiante. Tal antítese do finito que contém uma vida plena, em estado de infinitude, é precisamente definida no poema “Promessa”: “Na clara paisagem essencial e pobre/ Viverei segundo a lei da liberdade/ Segundo a lei da exata eternidade” (ANDRESEN, 1999a, p. 31). É na paisagem essencial, pobre, do nosso estar em um mundo aprisionado, que se manifesta o estertor de uma liberdade eterna, sem fronteiras.

Dessa busca de um espaço consagrado, nasce também o tempo das origens, o instante dos nascimentos, tão manifesto na poesia de Sophia. A busca do tempo auroral é a busca de uma visão primeva do cosmos e uma purificação do ser inscrito nesse tempo forte do mito. Assim, o olhar, expressão tão apaixonadamente alentada por Sophia, ganha força, plenitude, ao travar contato com esse momento iniciante, esse átimo da cosmogonia de um cosmos novo, límpido. “Inicial” é um desses poemas emblemáticos, em que o lugar eleito desvela a cosmogonia do ser contemplador:

O mar azul e branco e as luzidias
Pedras – O arfado espaço
Onde o que está lavado se relava
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou a mim mesma devolvida
Em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida.
(ANDRESEN, 1999b, p. 134)

O eu lírico se devolve às origens do mundo, numa região nova onde ele se integra ao cosmos originário de sua vida. Essa noção de ser que se desconstrói, a fim de se silenciar

numa fusão com a natureza, torna-se o emblema dessa paixão pelo universo, pelos espaços, pelo cosmos em si. Portanto, é na busca desse tempo inicial, tão fecundo de alumbramentos, que o olhar de Sophia também se renova constantemente, permitindo-lhe sempre ver o mundo com olhos de inocência, com pupilas de uma primeira mirada. Daí a noção de que as coisas se vestem de inocência, tal como podemos perceber no poema “Luar”:

O luar enche a terra de miragens
E as coisas têm hoje uma alma virgem,
O vento acordou entre as folhagens
Uma vida secreta e fugitiva,
Feita de sombra e luz, terror e calma,
Que é o perfeito acorde da minha alma.
(ANDRESEN, 2001, p.17)

O terror surge no poema como expressão de uma perplexidade em estado de vigília, de abertura plena para o mundo. Em **Geografia**, livro de 1967, no poema em prosa “Igrina”, Sophia novamente expressa essa renovação do universo, essa capacidade de influir uma perene juventude no mundo: “O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo” (ANDRESEN, 1999b, p.11). A metáfora do mundo, do espaço, como um vestido, delineia com detalhe essa cosmovisão da autora e nos possibilita compreender com maior afinco a grandeza dessa entrega ao estar numa dimensão. Sophia se veste de mundo, usa os espaços como se eles fossem uma túnica, numa proximidade reveladora de seu ardoroso amor pela condição humana. Uma relação de tal intimidade com a dimensão espacial faz com que a poeta expresse esse mesmo mundo com uma naturalidade viva, fazendo do real a dimensão do próprio poema. Conforme já assinalamos, a situação fenomênica de estar em um dado espaço torna-se, assim, uma “topoética”, uma poética do espaço, expressão do real que se torna ainda mais aguda pela palavra.

Todavia, além desse tempo inicial, um outro, cindido, instante conspurcado pelo mercado, pelo dinheiro, irrompe nessa lírica, como uma queda do paraíso: “Sophia, marcada pelo dogmatismo da modernidade, ‘retalha o seu entusiasmo e intercepta a sua influência’, e daí recusar um tempo que seja uno, fluente e inespacial: ei-la assim chegada *ao tempo dividido*.” (COELHO, 1980, p.25)

Vejamos, a partir de agora, como esse tempo reificado, instante de inserção da história, expressa espaços distintos na obra de Sophia.

1.3 O tempo dividido, o espaço também cindido

Na poesia de Sophia, observamos “aquela dualidade que [...] tem caracterizado a voz da Autora: a que se joga entre um irreprimível impulso para a idealização do real (ou o apontar para uma serena unidade não raro obtida pela omissão do que a essa unidade não convém), e a inserção de um tempo comum numa história coletiva por onde a fluidez, a divisão e a perplexidade surgem”. (SOUSA, 1973, p.85)

Conforme aponta Joaquim Manuel Magalhães, o tempo em Sophia sofre uma traumática divisão, ganhando dupla condição: de um lado o tempo mítico, lírico, das origens do universo, do outro o tempo massificado pelo capitalismo. Desse tempo dividido, nasce a aspiração ética de um mundo melhor. A lírica de Sophia, assim, torna-se expressão de resistência ao mundo da injustiça e da desigualdade entre os homens:

A poesia de Sophia Andresen vive de um sortilégio peculiar: o do conflito entre a aspiração a uma plenitude silenciosa, um retorno fulgurante ao sentido espiritual profundo da existência e a declaração ética diante de uma comunidade, o rumor insistente e partilhável em busca de uma justiça [...]. (MAGALHÃES, 1989, p.59)

Na obra de Sophia, portanto, há “uma dialética entre o intento da unidade, pressuposta através de uma operação de idealizante filtragem do real, e a ruptura e dispersão que uma agudizada atenção ao quotidiano e à circunstância histórica não pode deixar de reflectir” (SOUSA, 1973, p.86). Dessa forma, “para Sophia, o tempo da história é um tempo ruidoso de acontecimentos dispensáveis; é um tempo sem nudez: ‘as coisas têm máscaras e véus’” (COELHO, 1980, p.26). Se no tempo uno do mito, as coisas vestem-se de nudez, de virgindade, no mundo reificado das mercancias elas despem-se de aura, tornando-se objetos mascarados pela hipocrisia e pela ganância. Essa divisão, como tão bem salienta Eduardo Prado Coelho, instaura a divisão de dois espaços, o do mito e o da história:

Sophia, em determinados textos, supõe que a divisão que se instala no interior do tempo, essa divisão entre o espaço dos deuses e o espaço dos homens que funciona de matriz de todas as outras divisões (do homem consigo mesmo, do homem com as coisas, do homem com os outros, do animal e do humano, da vida e da morte), é uma divisão de origem burguesa. Assim, em O nome das coisas podemos ler: ‘o uso burguês da cultura é [...] o reino da divisão, o fracasso do projeto da inteireza’. Daí os labirintos irrecuperáveis de Pessoa, o poeta, tendo vivido imerso na cultura burguesa, só consegue viver o seu mundo como exílio e como viuvez – como castração” (COELHO, 1980, p.30)

Assim, conforme ainda Coelho “O tempo dividido é o tempo do capitalismo” (COELHO, 1980, p.30). A partir da inserção desse tempo histórico, a poesia de Sophia parece se distanciar da natureza e adentrar espaços marcados pelo exílio, pelo sofrimento, pelo egoísmo de uma sociedade em crise. A partir desse movimento, o factual, o prosaico e o vulgar ganham expressão em sua escrita, num movimento distante daquela purificação da palavra coleada ao mundo da natureza. Tal situação pode ser percebida no poema “Eu me perdi”:

Eu me perdi na sordidez de um mundo
Onde era preciso ser
Polícia agiota fariseu
Ou cocote

Eu me perdi na sordidez do mundo
Eu me salvei na limpidez da terra

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar
E nunca
Um navio da costa se afastou
Sem me levar
(ANDRESEN, 1999b, p. 21)

O tempo dividido insere o espaço também dividido, o espaço da sordidez, do sujo, do nojo. Assim, se antes, conforme notamos, o espaço servia como túnica para o eu lírico, agora ele é uma veste demasiadamente pequena para um corpo estranho no mundo: “A nossa vida é como um vestido que não cresceu conosco” (ANDRESEN, 1999b, p. 49). Um sentimento de exílio, de estranheza, passa a vigorar na lírica de Sophia, principalmente a partir do livro **Geografia**, numa perplexidade perante os espaços do mundo, como se esses fossem demasiadamente exíguos para conter um corpo. As coisas tornam-se estranhas, alheias à natureza humana. É o que podemos perceber, por exemplo, em “Néon”:

Luz descerrada e crua
Que não rodeia as coisas
Mas as desventra
De fora para dentro

Espaço de uma insônia sem refúgio

Tudo é como um interior violado
Como um quarto saqueado

Luz de máquina e fantasia

(ANDRESEN, 1999b, p. 27)

Uma luz crua, impiedosa, varre o íntimo de tudo, numa metáfora para os nossos tempos sem mistério, sem encantamento. Tal luminosidade do néon acaba revelando um espaço de desassossego, onde a insônia se insurge como expressão de uma errância sem fim, de um cansaço pleno perante um mundo em ruínas. Nesse poema, entrevemos, assim, “um ponto muito importante na poesia de Sophia: a historicização do exílio.” (COELHO, 1980, p.30). O ser não se integra no seu espaço. Está muito distante de um centro, de uma postura que o insere em um lugar. O cerne mítico do mundo desaparece nessa dimensão conspurcada, vilipendiada pela usura e pelo lucro.

Nesse sentido, as cidades reificadas, tomadas pelo poder do capitalismo, tornam-se frequentes na lírica de Sophia, como emblemas da morte e do exílio.

Vejamos, a partir de agora, como as cidades tornam-se referência desse tempo dividido.

1.4 Cidades conspurcadas

Conforme aponta Eduardo Prado Coelho, “O tempo dividido é o tempo da história, e a história é o que produz o torvelinho das cidades execradas, o exílio da casa, do tempo fora do tempo, da morada primitiva dos deuses” (COELHO, 1980, p.26). Assim, “em Sophia, a recusa das cidades é a recusa do que é o caos, transbordância informe, proliferação cancerosa e inconsciente, excesso monstruoso e tentacular” (COELHO, 1980, p.26). A cidade torna-se presídio, lugar informe, onde o homem perde sua essência, sua dignidade. A condição humana, já naturalmente sofrida, torna-se um peso agigantado, pois se perde constantemente na burocracia, em espaços reificados, em não-lugares, conforme famosa expressão de Marc Augé. Inúmeros são os exemplos em Sophia, nos quais podemos observar tal situação:

CIDADE

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nome e planícies mais vastas
Que o mais vasto desejo
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às flores verdes.
 (ANDRESEN, 2001, p.27)

Conforme, portanto, podemos notar nesse poema, a cidade torna-se inimiga do eu lírico que, uma vez aprisionado nas garras desse verdadeiro monstro, perde todo o vigor de sua liberdade. Conforme Prado Coelho, “Sophia tem, pelo menos, dois grandes inimigos: o tempo (que é dado como um monstro) e a cidade (que é dada como um polvo)” (COELHO, 1980, p.25).

A cidade, dessa forma, irrompe como lugar de um exílio absoluto, profunda estranheza que se volta, por sua vez, à própria condição humana. A morte, o tempo e o existir perdem sua naturalidade e ganham a expressão angustiada de um existencialismo desencantado. Nesse aspecto, Eduardo Prado Coelho, com sua precisão típica, alude-nos: “Se Sophia recusa a cidade e o tempo dividido é porque a cidade é feita pelo tecer do tempo, pelo tecido da história, esse mesmo tecido que produz as máscaras e o véu. E Sophia apenas aceita a hipótese de uma túnica sem costura, fabricada com um tecido divino e sem memória, translúcido e divino como um objeto marinho”² (COELHO, 1980, p.26).

O nojo torna-se expressão ante esse espaço conspurcado pela burocracia, pela sujeira e pelo dinheiro: “Exacta é a recusa/ E puro é o nojo” (2004, p.105). O tempo cindido, esfacelado, que lhe serviu, inclusive, de título para um de seus mais importantes livros, **No tempo dividido**, ganha a expressão monstruosa de um agora histórico a se consumir numa combustão destrutiva e inexorável: “Caminho nos caminhos onde o tempo/ Como um monstro a si próprio se devora” (ANDRESEN, 1999, p. 34). Daí a cidade como um polvo que aprisiona a voz lírica em seus tentáculos, envolvendo-a em sua malha asquerosa e terrífica. A rua, assim, é o palco onde desfila a morte e a finitude do amor: “Numa noite sem lua o meu amor morreu/ Homens sem nome levaram pela rua/ Um corpo nu e morto que era o meu” (ANDRESEN, 1999a, p. 49). Enquanto lugar de errância, de clausura, a cidade reificada é toda cercada por garras, grades, noites compactas, metáforas recorrentes com as quais Sophia

² Os países de sistema capitalista legaram, à humanidade, cidades de grande beleza. Para além das questões ideológicas, Sophia, ao refutar o espaço citadino, intentava, pelo viés de sua cultura de cunho clássico, atualizar o velho tema do “fugere urbem”. Nesse aspecto, a refutação das cidades, na obra da autora, é muito mais complexa e vai além de uma mera resistência ao capitalismo, tal como formula Coelho.

delineia um lugar onde a existência se animaliza, tal como podemos perceber no poema “Este é o tempo”:

Este é o tempo
Da selva mais obscura

Até o ar azul se tornou grades
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite
Densa de chacais
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciam.
(ANDRESEN, 1999a, p. 68)

O azul é cercado por grades e a luz do sol se conspurca. A noite, símbolo desse tempo dividido, é associada aos chacais, verdadeira metáfora da condição feroz do homem aglutinado, animalizado em um espaço angustiante e ameaçador. A cidade torna-se, assim, uma selva obscura onde erramos abandonados pelo destino e pelos deuses.

Apesar de toda essa negatividade, Sophia, entretanto, elege algumas cidades onde o esplendor do real, a força lírica da natureza e o encontro com o sagrado ainda se tornam emblemas possíveis de uma humanização do homem moderno.

Vejamos, agora, como o espaço da cidade ganha um relevo mítico e encantatório na escrita da poeta de **Geografia**.

1.5 A cidade mítica como emblema da pureza do ser

Em face do tempo dividido, momento de ruína, Sophia desvela, paradoxalmente, um descomunal desejo de ajustá-lo a um senso ético de beleza. Conforme Belchior, “Este tempo dividido opõe-se radicalmente ao tempo absoluto do seu desejo. Onde a procura de valores éticos como antídoto da podridão” (BELCHIOR, 1986, 39). Dessa forma, Sophia “aponta para a consciência da dignidade do ser, donde, em última instância, a sua fidelidade à demanda de um tempo não dividido” (BELCHIOR, 1986, 39).

Se a poeta viveu, fenomenicamente inserida nesse mundo moderno, alienado, sua poesia, de tom idealizante e utópico, serviu-lhe como uma morada a protegê-la da banalidade desse universo. Daí sua poesia insurgir-se, em muitos casos, como uma mitologia pessoalíssima, pela qual a escritora resguardou-se e angariou forças para a luta contra o

cotidiano vilipendiado pelas ditaduras, pelas injustiças e principalmente pela violência. Conforme mais uma vez aponta Prado Coelho, há em Sophia “o mito de uma linguagem e de um pensamento sem divisão entre as palavras e as coisas, entre o consciente e o inconsciente, isto é, o mito de um universo sem castração” (COELHO, 1980, p.31). Dessa forma, a escritora “propõe-nos um mundo sem culpa nem repressão – isenta da sombra castradora do superego. E, simultaneamente, um mundo de eus esvaziados e virados para a fascinação do exterior” (COELHO, 1980, p.31).

Mais uma vez é dessa fascinação que irrompe o espaço da cidade mítica, arcaica, iluminada ainda pelos deuses. De todos os poemas que tematizam tal espaço citadino, com toda a certeza é “Caminho da manhã”³ o mais emblemático e importante: “Também ali entre a cidade e a água não encontrarás nenhuma sombra” (ANDRESEN, 1999a, p. 105). Tal espaço é só luminosidade, esplendor e brancura. A lisura desse lugar nos insere no âmago do sagrado: “Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente ao grande Deus invisível” (ANDRESEN, 1999a, p. 106).

Outra cidade, por sua vez, emblemática desse tempo auroral e uno, em que o ser ganha expressividade e vida é Brasília. Tal espaço encarna os arquétipos artísticos mais caros à autora, conforme nos expressa Eduardo Prado Coelho:

Brasília é uma cidade que não resulta de um trabalho do tempo, involuntário e obstinado, inconsciente e tumultuoso. Pelo contrário, Brasília é uma afirmação da vontade do homem contra as contingências da história, é uma vitória do número sobre o barroco. [...] Esse projecto de Brasília é o de uma vontade que se ergue contra a desordem da memória, contra a confusão da história e babelização dos tempos. Brasília é uma cidade *lógica e lírica*, na medida em que, para Sophia, o lirismo é o que emerge de uma depuração lógica que ‘conduz à essência universal das formas justas’” (COELHO, 1980, p.26)

Assim, Brasília insurge, para Sophia, como espaço do metapoético, em que características dessa urbanidade são também emblemas centrais de sua poética pessoal. A limpidez das formas da capital do Brasil corresponde à mesma ânsia de justeza e fidelidade ao real expressos na lírica da escritora portuguesa:

Brasília
Desenhada por Lúcio Costa Niemayer e Pitágoras
Lógica e lírica

³ Como iremos analisar, no último capítulo, tal poema, nós apenas o citaremos aqui como exemplo de relevância para essa parte de nosso estudo.

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 Babilónia
 Esguia como um fuste de palmeira
 Sobre a lisa página do planalto
 A arquitectura escreveu sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número
 No centro do reino de Ártemis
 - Deusa da natureza inviolada –
 [...]

Atena ergueu sua cidade de cimento e vidro
 Atena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento
 [...]

(ANDRESEN, 1999, p. 80)

A exatidão de Brasília, sua limpidez, a lisura de sua forma correspondem ao desejo ascético de Sophia de domar o real e traduzi-lo em formas poéticas exatas, precisas, como os ângulos de um prédio da capital do Brasil.

Em outro aspecto, o desejo de precisão, de limpidez, manifesta-se na cidade geométrica, arqueada pela ordem típica dos burgos alentejanos, em que a limpidez das paredes e das casas soa para a poeta como uma idealização de um projeto poético. É o que podemos perceber em “Lagos”, poema cujo título é o nome de uma aldeia portuguesa: “A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza/ É uma arte poética e uma forma de honestidade/ Acorda em mim a nostalgia de um projecto/ Racional limpo e poético” (ANDRESEN, 1999b, p. 193). O espaço geométrico, branco, límpido, das cidades, portanto, comportará, em Sophia, uma arte poética, pela qual ela expressa o rigor formal de sua escrita e mais uma vez e, incansavelmente, o seu amor ao real.

A casa, por sua vez, mesmo na cidade ou no campo, constitui também um espaço pelo qual a poeta expressa seu amor pelas linhas do real. Conforme ainda aponta Eduardo Prado Coelho, à “desvalorização da cidade opõe-se, contudo, o valor da casa” (COELHO, 1980, p.25).

Vejamos como o espaço da casa ganha relevância na lírica de Andresen.

1.6 A casa: um corpo do mundo, o próprio mundo

Na poesia de Sophia, a casa ganha carnadura como um corpo que salta do espaço, uma personagem viva, plena. Nesse sentido, a casa serve-lhe como lugar da unidade, onde o eu lírico encontra sua harmonia, mesmo em face da morte e das dificuldades do mundo:

O JARDIM E A CASA

Não se perdeu nenhuma coisa em mim.
 Continuam as noites e os 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.
 (ANDRESEN, 2001, p.46)

Nesse poema, apesar da dispersão, do terror, o eu lírico vai pelas presenças do mundo, em direção à unidade de si. Com efeito, é na criação de um mito lírico, o da restauração da pureza do mundo, que a poesia de Sophia consegue se furtar ao tempo dividido, fundindo-se, enfim, numa sacralidade capaz de resgatar o esplendor do ser. Nesse sentido, a casa surge como símbolo dessa purificação. Espaço isolado dentro da cidade, ele funciona como pequeno oásis, onde o ser da pessoa lírica desvela-se em completude.

Em outro poema, observamos a casa como espaço de ressurreição e resgate de um vigor pleno de vida. Tal espaço torna-se uma redenção para essa voz poética tão esbatida pelo ritmo atroz das cidades, do tempo reificado:

CASA BRANCA

Casa branca em frente ao mar enorme,
 Como teu jardim de areia e flores marinhas
 E o teu silêncio intacto em que dorme
 O milagre das coisas que eram minhas

 A ti voltarei após o incerto
 Calor de tantos gestos recebidos
 Passados os tumultos e o deserto
 Beijados os fantasmas, percorridos
 Os murmúrios da terra indefinida.

 Em ti renascerei num mundo meu
 E a redenção virá nas tuas linhas
 Onde nenhuma coisa se perdeu
 Do milagre das coisas que eram minhas.
 (ANDRESEN, 2001, p.31)

A brancura da casa, sua precisa arquitetura de formas sóbrias, serve como uma redenção, uma salvação para o eu lírico. Nessa habitação, a ideia de proteção é amplamente assinalada. O eu lírico está, no íntimo dessa casa, resguardado inclusive da ação corrosiva do tempo. A casa surge como emblema simbólico da busca de perenidade da vida humana. Daí a noção de espaço iniciático, pelo qual o eu lírico renasce, num mundo particularizado, entranhado pelos afetos. Tal espaço, portanto, região da emotividade e da subjetivação, a voz poética encontra novamente o seu eixo, resguardando-se, portanto, da balbúrdia do mundo corrompido.

Nesses poemas, a casa insurge-se, recorta-se na paisagem, como um ser, uma personagem. Como iremos verificar mais a frente, temos aqui um fenômeno recorrente na obra da autora: a *espaçomorfização* e a *antropomorfização*. Fenômenos atrelados, inseridos um no outro, na obra de Sophia não observamos apenas um mundo humanizado, a natureza que se faz humana, mas um procedimento ainda mais radical: a espacialização do homem. O eu lírico em vários poemas torna-se espaço, num processo que nós apreendemos do pensamento de Raquel de Sousa Ribeiro, intitulado por ela de “espaçomorfização”. A “topoética” de Sophia, assim, ganha ainda mais contundência, quando a voz que se articula no texto transmuta-se em espaço. Dessa forma, na obra da autora portuguesa, a casa é um ser vivo, pleno, uma voz que se adensa em espaço, tornando-se um ser humano espacializado.

Em outros textos, o espaço íntimo da casa é retratado, como lugar onde o real novamente se desvela em plenitude. Em um importante texto em prosa, Sophia desvela, na intimidade do lar, novamente a sua arte poética:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. (ANDRESEN, 2001, p. 155)

A maçã no interior da casa desvela, mais uma vez, a incansável busca pelo real, como meta do poema. Dessa forma, a interioridade da casa, resgatando as ideias de Bachelard, irrompe como espaço de preservação de uma intimidade necessária, aconchegante, capaz de instaurar a segurança, o conforto e o devaneio poético. Sophia, assim, através de seus poemas sobre tal espacialidade, afirma, portanto, um porto seguro em meio à balbúrdia do mundo, numa verdadeira enseada de serenidade e paz.

Outro espaço também a se furtar desse tempo dividido, capitalizado, é o jardim. No próximo capítulo, iremos detalhar a análise do poema “Jardim do mar”, no qual tal espaço é

preponderante. Aqui, por hora, vamos apenas rastrear, em alguns textos, linhas de força capazes de nos configurar uma noção da importância de tal região para Sophia.

1.7 O jardim como região aprazível

Em inúmeros textos, Sophia irá eleger o jardim como espaço de tranquilidade e sossego, lugar onde o tempo totalizador, não conspurcado pelo consumo, insurge-se como fonte de lirismo e inspiração.

O jardim, conforme Nelson Saldanha, é região de intimidade e privacidade: “O que se edifica para a privacidade é evidentemente uma parte muito especial da instalação do ser humano no mundo, uma parte que exprime em termos concretos e particulares [...] o próprio ser do homem, com suas fraquezas e seus prolongamentos” (SALDANHA, 1993, p. 27). O jardim, conforme Saldanha, expressa a fragilidade, a topografia do ser do homem. Da mesma maneira, em Sophia, podemos vislumbrar tal espaço como correlato objetivo da efemeridade humana, da caducidade de nossa condição:

Jardim em flor, jardim de impossessão,
Transbordante de imagens mas informe,
Em ti se dissolveu o mundo enorme,
Carregado de amor e solidão.

[...]
Os instantes em ti eram eternos
De possibilidade e suspensão.

Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
Dum gesto mais profundo em si contido,
Pois trazias em ti sempre suspenso
Outro jardim possível perdido.
(ANDRESEN, 2001, p.47)

Nessa região, os gestos se quebram, os instantes, apesar de eternos, são apenas possibilidades. O jardim em Sophia é signo da própria fragilidade corpórea do homem. Tal espaço registra, em sua factualidade vegetal, efêmera, a própria deficiência do ser humano, a nossa incompletude e mortalidade.

O jardim, por outro viés, é também espaço reservado da cidade e aberto para a casa. Torna-se o último recanto, o derradeiro paraíso da natureza para o homem aprisionado na urbe

de pedra. Benedito Nunes, em sucinto, mas contundente artigo intitulado “Casa, praça, jardim e quintal”, dá-nos uma precisa descrição dessa circunstância:

Outra seria a dinâmica do jardim, lugar ambíguo, que é “e ao mesmo tempo não é um parte da casa”: surja dentro ou fora dela, acrescenta ao interior doméstico do qual se desprende, o exterior da natureza sobre o qual se abre, fechando-a, porém, num recinto cultivado que a domestica. Nesse sentido, a natureza domesticada é um segundo interior, extramuros, aberto em relação à casa e fechado em relação ao exterior urbano de ruas e praças, que se afastam da natureza. Em ambos os casos, a oposição interior/exterior reverte ao constante intensificado pela cidade, entre cultura e natureza, que o jardim recobra e alivia, como um limite tanto do espaço privado da casa em relação ao público, quanto do público em relação ao espaço natural, que é, por si, o ilimitado lugar da “instalação” humana. Sem essa dialética da vida urbana, não poderíamos reaproximar-nos da natureza de que a cidade nos distanciou: a primeira reaproximação é a do olhar que a circunvaga da perspectiva da cidade, antes de circundá-la, transformando-a em paisagem. O jardim pressupõe a paisagem, assim como a paisagem pressupõe a cidade. Mas ele traria de volta o mítico envolvimento, não paisagístico, do espaço natural edênico. (NUNES, 1996, p. 37-38)

Tal como nesses apontamentos de Nunes, o jardim para Sophia é espaço circunscrito na casa e, num âmbito mais global, encarcerado na cidade vilipendiada. O jardim, assim, irrompe como região de resgate de uma força de vida, capaz de alentar e irrigar o ânimo do eu lírico de Sophia, esse eu tão fragilizado por um tempo de mercancias e de egoísmos.

Dessa forma, a antítese jardim X cidade é frequente em sua escrita e torna-se um eixo dilemático, contradição espacial a expressar as mazelas de um tempo cujo derradeiro refúgio edênico é o frágil jardim das casas burguesas. Em um poema de esmerado feitio, Sophia expressa tal contradição, antepondo o espaço da rua, lugar da dispersão, ao do jardim, lócus onde o amor se refugia repleto de medo:

Passam os carros e fazem tremer a casa
A casa em que estou só.
As coisas há muito já foram vividas:
Há no ar espaços extintos
A forma gravada no vazio
Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.
E as minhas mãos não podem prender nada.

Porém eu olho para a noite
E preciso de cada folha.

[...]

Creio na nudez da minha vida.
Tudo quanto me acontece é dispensável.

Só tenho o sentimento suspenso de tudo
Com a eternidade a boiar sobre as montanhas.

Jardim, jardim perdido
Os nossos membros cercando a tua ausência...
As folhas dizem uma à outra o teu segredo,
E o meu amor é oculto como o medo.
(ANDRESEN, 2001, p. 171-172)

Três espaços se entrecruzam nesse poema, formando um mosaico fluido de interpenetrações dimensionais, costuradas pela subjetividade lírica, dispersa em um vagar melancólico e meditativo. Do interior da casa, o eu lírico olha a noite, o jardim, perscruta a cidade pelo barulho dos carros, numa entrega sofrida ao ato de refletir sobre o passado e o agora. Da casa irrompem os ecos do que já não mais existe e a solidão contamina tudo em volta, deixando a voz poética na sua completa nudez existencial. O jardim, com efeito, será evocado pela pessoa lírica como o derradeiro refúgio do amor e do medo.

Nesse poema, a oposição jardim X cidade insere a vida íntima em uma clausura, em um aprisionamento intensificado, metaforicamente, pelo encarcerar-se em si, no inferno do eu ferido pelas memórias, pelos vestígios de sua história e de seus afetos.

Aqui, conforme apontamentos de Benedito Nunes, podemos antever o espaço do jardim como o derradeiro refúgio da intimidade burguesa:

O jardim é antes de tudo um quadro da natureza viva, que combina “de maneira interessante o ar, a terra e a água com a luz e a sombra”. Tal como na bela pintura, a pintura estética, sua contemplação incita o jogo livre da imaginação: o espaço ajardinado abre para o sujeito contemplativo menos um exterior ilimitado do que o recesso de sua vida interior, de que é o espelho reflexivo. O paisagismo assinala a estetização da natureza, que possibilitaria, na urbanização da era industrial, quando se operou o recesso do espaço público, a fixação romântica, burguesa, do jardim, como refúgio da vida privada, posta à margem do movimento das ruas e imune à avalanche das multidões nas praças. Não demora muito para que o jardim se tornasse “*une paysage choisi*”, interiorizado enquanto estado d’alma. (NUNES, 1996, p. 38)

Conforme Benedito Nunes, o jardim é a região onde a subjetividade contemplativa encontra guarida e expressão. Com efeito, na poesia de Sophia, o estado meditativo é inerente ao espaço do jardim, lócus onde o ser se debruça sobre si mesmo, ensimesmado, numa permanente e árdua escavação do eu. A solidão, dessa forma, torna-se expressiva nessa dimensão contemplativa, onde a natureza serve como enseada, bálsamo capaz de pelo menos permitir a vazão dos solilóquios íntimos da voz poética.

Por sua vez, a partir da autorreflexão, o eu lírico devasta, em sua sede ontológica pelo sentido do mundo, as instâncias metafísicas, em que o eterno, o divino e o mortal ganham expressão pelas delicadas formas do jardim:

Jardim perdido, a grande maravilha
Pela qual eternamente em mim
A tua face se ergue e brilha
Foi esse teu poder de não ter fim,
Nem tempo, nem lugar e não ter nome.

Sempre me abandonaste à beira duma fome.
As coisas nas tuas linhas oferecidas
Sempre ao meu encontro vieram já perdidas.

Em cada um dos teus gestos sonhava
Um caminho de estranhas perspectivas,
E cada flor no vento desdobrava
Um tumulto de danças fugitivas.

Os sons, os gestos, os motivos humanos
Passaram em redor sem te tocar,
E só os deuses vieram habitar
No vazio infinito dos teus planos.
(ANDRESEN, 2001, p. 146)

Nesse poema, a limitação do espaço ajardinado paradoxalmente subverte-se, ganhando a prodigalidade do infinito. Um vazio sem fim instaura-se nas formas do jardim, esboroando sua factualidade, sua presença mundana. Isso faz com que tal espaço se torne impreciso, impalpável, sem referências: “teu poder de não ter fim,/ Nem tempo, nem lugar e não ter nome”. O eu lírico, por sua vez, espelha o espaço, agregando, pelo correlato objetivo, essas marcas de imprecisão do espaço. O vazio faz-se, sobretudo, na face desse eu a se autocontemplar no lócus ajardinado: “eternamente em mim/ A tua face se ergue e brilha”. A falta de precisão temporal, de marcação espacial, agregam-se, por sua vez, a dimensão da efemeridade da existência: “As coisas nas tuas linhas oferecidas/ Sempre ao meu encontro vieram já perdidas”. Tudo no poema parece esgarçar-se, flutuar no perecimento, no esvair do vento e da dança, metáfora da fugacidade do existente: “E cada flor no vento desdobrava/ Um tumulto de danças fugitivas”. Esse espaço marcado pelo vazio, por sua vez, abre-se para a manifestação do sagrado, como força viva, porém também fincada no vazio: “E só os deuses vieram habitar/ No vazio infinito dos teus planos”. Tema recorrente, o vazio é uma obsessão para Sophia e, ontologicamente, serve como antítese à busca da densidade do real.

O vazio do jardim expresso nesse derradeiro texto acentua, paradoxalmente, a contingência do espaço florido. O paradoxo de um jardim infinito serve como hipérbole a acentuar, contraditoriamente, a grande limitação desse lócus ameno.

A contundente antítese ao jardim, como veremos mais a frente, ao analisarmos o poema “Jardim do mar”, será justamente o oceano.

1.8 O mar de Sophia

De todos os elementos espaciais da lírica de Sophia, com toda a certeza o espaço de maior prestígio é o mar. Tal região é vista com êxtase, encantamento e paixão. O mar é signo de harmonia, terror sublime, revelação epifânica do grande Deus invisível. Nesse sentido, tal espacialidade, símbolo de contundente amplitude significativa para Sophia, tresmalha o estertor terrífico do sagrado em estado selvagem, tal como apresentado por Rudolf Otto, em sua obra **O sagrado**:

Quando a alma se abre às impressões do Universo, a elas se abandona e nelas mergulha, torna-se suscetível, segundo Schleiermacher, de experimentar intuições e os sentimentos de algo que é, por assim dizer, um excesso característico e livre que se acrescenta à realidade empírica, um excesso não apreendido pelo conhecimento teórico do mundo e da conexão cósmica, tal como está constituído pela ciência. (OTTO, 1992, p.188)

Para Sophia, o mar extrapola as limitações da razão, do senso de compreensão e análise. Ele enraíza-se nas fecundidades do inconsciente, despertando as forças anímicas de nossa natureza mais sensível. Tal como afirma Rudolf Otto, para Sophia o mar é um excesso, uma fecundidade repleta de mistério e alumbramento. Nesse sentido, conforme Dutra Bay, o espaço marítimo reveste-se com a aura do *numen*, palavra que designa o sagrado selvagem, o sagrado estertorante, capaz de nos reduzir em nossa ínfima condição de pequenez humana:

Os elementos que compõem a parte irracional do sagrado são descritos [por Rudolf Otto]⁴ a partir da reação sentimental que vivenciamos diante do objeto *numinoso*, uma vez que este, o *numinoso*, pertence ao plano da experiência vivida, da vivência religiosa. A presença do *numen*, do divino, provoca uma reação emocional denominada de estado de criatura, ou sentimento de ser criatura, que desencadeia uma espécie de aniquilamento do ser, ou percepção de

⁴ As palavras em colchete pertencem a nós.

pura existência. Este sentimento de ínfima criatura frente ao mistério do divino é experienciado como se fosse a projeção de uma sombra, oriunda do objeto *numinoso*, na consciência. É neste momento que estamos perante o *mysterium tremendum et fascinans*, o conjunto de sentimentos que correspondem à apreensão do *numinoso*. O elemento *mysterium* é a forma; seu conteúdo qualitativo repulsivo é o *tremendum*, pois provoca terror; e o *fascinans*, que exerce fascinação, é o que nos atrai. (BAY, 2004, p.7)

Na obra de Sophia, o mar reduz a voz lírica à condição ínfima de criatura, de ser menor, sujeito da falta, da finitude e da efemeridade. A colossal grandeza das águas, entretanto, apesar de sublinhar a pequenez humana, permite-lhe participar do sentimento de prodigalização do eu. A abertura do ser, à maneira heideggeriana, faz-se diante do mar com uma potência avassaladora. Ante tal espacialidade, Sophia é o seu inteiro ser, íntegro, pródigo, e também pequeno, mesquinho, parco. A harmonização dessa antítese entre a miserabilidade humana e o sentimento de infinitude encontrará no poema o rito iniciático de celebração tanto do espaço marítimo, quanto da beleza estertorante de existir face ao que nunca termina:

Um objeto belo só pode causar impressão pela sua beleza, se existir e na medida em que existe a priori no próprio homem um critério de apreciação pessoal, especificamente um critério estético. Uma tal predisposição só se explica mediante um obscuro saber originário, que tem como objeto o valor do belo. Uma vez que este saber está no homem, ou antes, uma vez que o homem é capaz de ter e formar, está apto a reconhecer a beleza quando se encontra na presença de um dado objeto que é belo e de sentir que este objeto corresponde ao critério escondido que o homem possui em si mesmo. Tal é precisamente a impressão. (OTTO, 1992, p. 202-203)

É dessa beleza, enfim, que nasce o estertor terrífico a sacudir o eu dos poemas de Sophia e que o insere no mistério mais fecundo da condição humana. Espaço “marcado pela imprevisibilidade, pelos perigos muitos, mas também pela prodigalidade” (DIEGUES, 2000, p. 5), o mar abre-se, para Sophia, como dimensão de questionamento metafísico e existencial. Tal espaço, dessa forma, torna-se, para a escritora portuguesa, dimensão do tempo mítico, experimentação do instante vivo da epifania:

LIBERDADE

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,

Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.
(SOPHIA, 1999a, p. 60)

Com efeito, conforme Langrouva, a essência da alma poética de Sophia “vive da cumplicidade da maresia e da sua identidade como respiração da brisa marinha, numa harmonia perfeita de ritmo vital anímico e espiritual.” (LANGROUVA, 2002, p. 6). Sophia encontra no mar a força onírica capaz de alimentar sua alma, resguardando-a do tempo dividido, cindido, momento histórico em que a dor e a alienação são imperantes. Dessa forma, conforme podemos notar no poema “Liberdade”, o mar surge como espaço do instante uno, inteiro e fecundo, no qual o eu lírico encontra a consagração de sua inteireza. Esse “aqui”, dêitico reiterado ao longo desse texto, confirma novamente a eleição do mar como lócus sacro, numa rotura espacial de forte apelo imagístico e lírico.

A partir dessa valorização positiva do espaço marítimo, o eu lírico abre-se inteiro para o oceano, quebrando a clássica cisão entre ser e objeto, numa entrega íntima e arrebatada ao mundo, conforme podemos notar no poema que se segue:

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.
(ANDRESEN, 2001, p. 18)

A paixão pelo real, tão típica em Sophia, conforme já notamos até agora, arraiga-se ainda mais nesse espaço de maresia, areia e vento. Conforme as pesquisadoras Gelinski e Thimóteo:

Para Sophia, seu refúgio é a praia. Seu canto predileto (mesmo sem ângulos, sem paredes, sem teto) é a imensidão da praia. É ela quem lhe assegura a imobilidade mesmo sem a pressão das paredes, pois como num êxtase, o eu-lírico contempla tal espaço. A solidão e a imobilidade que encontramos num canto, o eu-lírico encontra na praia. Para ele não importa outros amores, outros cantos, outras pessoas... Seu local seguro que lhe dá a consciência de paz e imobilidade é o conjunto de areia mais mar. Além do eu-lírico poder encontrar-se consigo mesmo de frente ao mar, ele tem a liberdade de amar com maior apressado esta praia e unir-se ao mar, ao vento e à lua. (GELINSKI & THIMOTEO, 2010, p. 11)

Esse idílio de um espaço edênico, puro, onde a totalidade do ser se expressa, é confirmado por Bachelard, quando ele designa o onirismo poético relacionado à água pura:

“Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado.” (BACHELARD, 2002, p.151).

De todos os textos marítimos de Sophia, um, todavia, ganha grande expressão por se tratar de um longo texto, no qual o mergulho no oceano, captado pelas minúcias de uma descrição precisa, ganha conotações metafóricas para o existir ontológico do homem no mundo. Tal texto, intitulado “As grutas”, é um dos raríssimos poemas em prosa da autora e, por ele, podemos apreender com grande precisão o imenso e fecundo amor de Sophia pelo mar:

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 solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. (ANDRESEN, 1999a, p. 107)

Com efeito, no fundo do mar instaura-se o olhar primevo, extático, capaz de apreender, pelo devaneio poético, o nascimento do mundo. A cosmogonia, embrionária, original, nascer de todo o existente, dá-se, portanto nas fecundidades do ventre marítimo, numa entrega arrebatada, estertorante do eu lírico à sagração do mundo.

Nesse sentido, tal entrega ao desconhecido relaciona-se à concepção de mar proposta por Jung e que configura, no poema, a entrega do eu lírico às pulsões cegas do inconsciente:

Nos sonhos ou nas fantasias, o mar ou toda extensão vasta de água designa o inconsciente. O aspecto maternal da água coincide com a natureza do inconsciente no sentido em que este último [...] pode ser visto como a mãe, a matriz do inconsciente. Assim, quando se interpreta no plano do sujeito, o inconsciente tem, como a água, um significado maternal (JUNG, 1993, p.352)

Nesse aspecto, o mergulho do eu lírico de Sophia, nesse seu poema, pode relacionar-se atavicamente à busca mais originária da vida, a procura da raiz primitiva da existência, momento zero da origem de nosso ser, fundamento crucial de nosso estar no mundo.

Nessa região das profundezas, nesse encontro fecundo do eu com o mar, nascem imagens de grande precisão plástica, de um descritivismo preciso, afeito àquela sempre renovada paixão de Sophia pelo real. Daí a importância do sonho como metáfora do existir em lucidez. Como iremos ver, a estadia do eu lírico no fundo do mar é comparada a um delírio do sono e, a partir daí, a autora faz insurgir uma verdadeira lição metapoética, de grande consciência e lucidez ante os fenômenos da vida. Com efeito, um mundo virginal exige, como expressão, uma palavra também em estado de nascimento e pureza: “É tudo igual a um sonho extremamente lícido e acordado. Sem dúvida um mundo novo 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” (ANDRESEN, 1999a, p. 107).

A descrição, no poema, prossegue, como uma forma de constatar tal metapoesia, confirmando, assim, uma espécie de lição poética que o próprio texto encerra em si. Sophia prova, por esse poema, num jogo de grande maestria, uma concepção de poética, pela qual antevemos aquela sua necessidade de buscar uma palavra coleada aos referentes:

Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetração 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 parece 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 do 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 água e luz. Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. (ANDRESEN, 1999a, p. 108)

Ver o que jamais se viu torna-se, metapoeticamente, a verdadeira lição de Sophia. Sua poesia busca expressar o real, esse real sempre banalizado aos nossos olhos, de forma paradoxal, tornando-o um fenômeno jamais antevisto. No íntimo das coisas e dos espaços, está resguardado um sentido obscuro, inédito, pelo qual tudo se transfigura, magicamente, em aparição extática, exaltada. Nesse aspecto, em “As grutas”, vislumbramos uma pedagogia do olhar, pela qual se pode apreender de uma maneira particular, exata, precisa, uma retidão do que existe: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam” (ANDRESEN, 1999, p. 108).

Daí esse impulso anímico a se imiscuir no mundo, confirmando aquele verdadeiro “Dasein” heideggeriano, em que o mundo e ser se integram na mundanidade do homem.

Conforme Corbin (1989, p.12), o mar: [...] impõe a visão do “Grande abismo”, lugar de mistérios insondáveis, massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível”. Dessa forma, querer “penetrar os mistérios do oceano é resvalar no sacrilégio, assim como querer abarcar a insondável natureza divina”.

Em “As grutas”, Sophia impõe-se justamente essa tarefa árdua e difícil, a de penetrar o insondável, numa metáfora plena para a nossa inserção tanto na escrita quanto na vida. Mergulhar no segredo da abissal fecundidade marítima é tão misterioso e incrível quanto viver cravado na terra do cotidiano ou adentrar os segredos da palavra poética.

Nesse sentido, ainda pelo viés metafórico desse mergulho, antevemos no mar uma estranheza absoluta, plena, aplicável à essencialidade existencial humana. Viver, respirar, estar no chão é tão estranho quanto um mergulho na escuridão dos abismos. Nesse sentido, é importante verificar na imagem do mar a sua estranheza absoluta, a sua alteridade incontestada, pela qual sublinhamos nossa completa diferenciação ontológica frente ao infinito das águas:

Tudo o que existe no mar é contrário à vida humana, pois o peixe é fleumático, o vento atrapalha, a água é salgada e a navegação, perigosa. O mar demonstra, pela monstruosidade de seus peixes, a profundidade de seus abismos, a imensidão de seus rochedos e a crueldade de suas tempestades, seu poder terrífico[...]. Sem um ponto comum com a humanidade terrestre, o mar é prejudicial ao equilíbrio da hierarquia social [...] pois, no momento das mortes macabras, não existe nenhuma diferença entre um rei e um camponês. (CABANTOUS, 1990, p.29)

Todo o mar na poesia de Sophia encarnará justamente essa estranheza alienígena, alheia à condição terrena do homem. Trata-se, para a autora, de um elemento radical, no qual podemos vislumbrar a também radical estranheza de se ser um humano, ser pensante aprisionado fatalmente à sua condição terráquea. Nesse sentido, podemos vislumbrar na sensibilidade poética de Sophia um senso marinho, da gente que habita nas praias e vive da pesca e do sal, tal como pontuado por Mollat:

Definitivamente, a gente do mar passa boa parte de sua existência em ambiente muito diferente do ‘continental’. Sua mobilidade se opõe à estabilidade; a abertura de seus horizontes e de suas relações se opõe à estreiteza das relações domingueiras: a pontualidade dos trabalhos agrícolas nada tem a ver com a disponibilidade do marinheiro diante de circunstâncias imprevisíveis, frequentemente perigosas: a espera perpétua da gente do mar nada tem em comum com a regularidade da vida rural. (MOLLAT, 1983, p. 220)

Esse senso marítimo, tão típico do povo do mar, desperta na poeta uma sensibilidade apta para sondar tanto o estertor belíssimo das ondas, quanto a força simbólica de um existir na proximidade sempre iminente dos abismos. Ser poeta torna, simbolicamente, para Sophia, ser um marinheiro. Daí a exploração dessa personagem tão viva e cheia pujança em sua lírica:

Vem do mar azul o marinheiro
Vem tranqüilo ritmado inteiro
Perfeito como um deus,
Alheio às ruas.
(ANDRESEN, 1999a, p. 72)

O marinheiro, como iremos verificar mais a frente, quando fizermos a análise de um importante poema intitulado “Marinheiro sem mar”, configura-se como emblema do estrangeiro, ser em dispersão, errático, para quem existir ganha tonalidades sobrenaturais, de um ontologia do susto e do espasmo ante a condição humana. Nesse sentido, as palavras de Föex são de grande precisão na definição desse universo de estranheza do mar, tão típico na vida do marinheiro e que ganhará, em Sophia, status existencial e metafórico:

[...] verde ou azul, liso como um espelho ou ondulado pelo vento, morno ou gelado, calmo ou catastrófico, o mar, aos olhos dos marinheiros, nunca é o amigo fiel, confiável, ele é estranho ao homem, instável ou, no melhor dos casos, indiferente, mas pode ser o mar Tenebroso, superfície que dissimula infernos insondáveis, ameaça jamais afastada de suplícios da fome, da sede e de morte lenta... Os portos dos marinheiros são raras vezes traços de união entre a terra e o mar, muito frequentemente são cidadelas terrestres opostas ao mar. (FOEX, 1964, p. 11)

Sophia, portanto, com sua sensibilidade marítima, fará do espaço oceânico um *leitmotiv* recorrente, pelo qual mimeticamente, como no fluxo irreprimível das ondas,

tal elemento frequentará sua escritura, como tema do louvor, do êxtase, mas também do horror sinistro e magnífico, estranheza inerente à nossa condição.

O mar, por sua vez, liga-se a outra importante geografia lírica de Sophia. Referimo-nos à Grécia e todo o seu legado filosófico-estético, matriz cultural na qual a poeta irá sorver e modular a sua palavra, num lento enriquecimento de seu húmus existencial e ontológico. A maneira de poetar de Sophia, numa tentativa sôfrega de negar o nosso tempo de mercancias, pauta-se numa restauração de uma nudez, de uma limpidez tanto do pensamento, quanto das palavras, ambos irrigados pela cosmovisão dos gregos antigos.

Vejamos, agora, mais detalhadamente, como tal espaço constitui-se, para a escritora portuguesa, não como um tema, mas como força de expressão de uma escrita límpida, modulada pela justeza e pela claridade mediterrânea.

1.9 A Grécia de Sophia

Apaixonada pelo mundo antigo, Sophia irá beber, na cultura grega, importantes lições líricas, com as quais ela irá gestar e arregimentar suas palavras.

Nesse sentido, paralela à sua própria poesia, na qual tal expressão grega é um fundamento, encontramos em uma obra teórica da autora, de cunho também lírico, importantes esclarecimentos referentes à sua cosmovisão. Em tal livro, intitulado **O nu na antiguidade clássica**, encontramos não apenas a expressão de um feitio poético, mas a própria concepção espacial da autora, intimamente ligada àquela visão heideggeriana do *Dasein* enquanto integrante inconsútil de um lugar. Dessa forma, o ser, para o grego e, por conseguinte, para Sophia, está no seu enraizamento terrenal:

Desde o início o escultor grego, fundamentalmente, coloca-se não em frente do homem vestido com armadura de guerreiro ou vestes de escravo, sacerdote ou príncipe mas em frente da nudez do homem em si. Porque crê que o ser está na *physis*, *o Grego crê que o ser está no mundo em que estamos*. Para o Assírio, para o Egípcio, para o Caldeu, a verdade do ser está num outro mundo, no mundo do sagrado exterior ao universo e oculto. Mas o Grego crê no divino interior ao universo. *É neste mundo, no estar, no aparecer, na aletheia, que ele busca o ser.* [grifos nossos] (ANDRESEN, 1992, 13)

Bem à maneira de Heidegger, o ser desvela-se, apenas e somente, no estar. Desse fundamento filosófico, Sophia, como já notamos anteriormente, extrai sua

matriz espacial, sua concepção empírica do ser no mundo, corporificando, tornando maciça a presença física do homem em seu estar terrenal. Dessa forma, numa obviedade que, por ser primacial, torna-se terrífica e espantosa, Sophia afirma o existir do homem, o seu brotar e irromper enquanto ser, como fenômeno concreto, mundano. O espaço terráqueo permite a dádiva de ser, gera o próprio existir como um *a priori* não apenas fundamental, mas originário e germinal. Com efeito, o espaço torna-se mais que um adendo, uma extensão do corpo humano; ele se transforma na própria carnadura da existência, a sua raiz, a sua nudez, para usarmos metáforas caras à própria poeta. Daí a importância do corpo para os gregos e, conseqüentemente, para Sophia: “O corpo humano para o artista grego não é um modelo mas um módulo. E é o fenômeno em que o ser se manifesta, emerge e brilha. *É ser, estar, aparecer*” [grifos nossos] (ANDRESEN, 1999, p. 14).

Nesse sentido, o espaço da natureza, crucial para Sophia, principalmente como derradeiro reduto de resistência àquele tempo cindido, capitalizado, encontra na mudividência grega sua autenticação. Para os gregos, a sacralização cósmica torna-se um fundamento religioso e ético. É na natureza que os deuses desvelam sua face, numa imanência do transcendente, também fundamental na lírica de Sophia. Assim, tanto para o pensamento grego quanto para Sophia, “O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na *physis*. O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, emerge” (ANDRESEN, 1992, p. 17). Essa mesma alegria, estertor do sublime, também trespassa, como já vimos em vários poemas, a lírica da escritora portuguesa. O espaço torna-se, em muitos textos, feliz por ser espacialidade encarnada, humanizada, exaltada como um elemento a interpenetrar a sensibilidade, a percepção da voz lírica, reafirmando a mundanidade do *Dasein* heideggeriano. A arte de Sophia, como a dos gregos, torna-se, portanto, uma naturalização da expressão humana: “Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino. Por isso a arte grega é naturalista” (ANDRESEN, 1999, p.17).

O sagrado, dessa forma, manifesta-se no concreto chão da vida, com sua força e esplendor. Em um poema intitulado “No Golfo de Corinto”, Sophia exprime com exatidão essa imanência do transcendente, ao fincar a presença dos deuses no seio do real:

A respiração dos deuses é visível:
 É um arco um halo uma nuvem
 Em redor das montanhas e das ilhas
 Como um céu mais intenso e deslumbrado

E também o cheiro dos deuses invade as estradas
 É um cheiro a resina a mel e a fruta
 Onde se desenham grandes corpos lisos e brilhantes
 Sem dor sem suor sem pranto
 Sem a menor ruga de tempo

E uma luz cor de amora no poente se espalha
 É o sangue dos deuses imortal e secreto
 Que se une ao nosso sangue e com ele batalha
 (ANDRESEN, 1999b, p.62)

Nesse poema, a sacralidade está distante de ser transcendente, ideal. Ela é uma respiração visível, tamanha a força concreta e expressiva da aparição dos deuses. Por isso Sophia busca elementos da espacialidade, objetos concretos, densos, para servirem de correlatos objetivos para a aparição dos deuses. Mais uma vez o cromatismo, tão expressivo na lírica de Sophia, ganha novamente amplitude nesse poema. A luz vermelha do poente, metáfora para o sangue dos deuses, tresmalha-se à carne humana, numa confluência viva entre o mortal e o eterno.

Também vem da Grécia o amor de Sophia pela transparência e pela limpidez do mundo, pela purificação de um olhar íntegro capaz de apreender os fenômenos em sua floração mais viva. Nesse sentido, torna-se importante observarmos como Sophia descreve a Grécia:

A Grécia é um país envolvido e penetrado pelo mar. As montanhas quase sempre presentes contrapõe a sua elevação à linha horizontal de um mar quase sempre presente. A relação entre a ascensão das montanhas e a lisura das águas estabelece a extrema solenidade da paisagem grega. Uma solenidade nua onde as coisas têm a mesma qualidade radiosa que aparece na poesia de Homero, onde as coisas estão como interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas e nos quais o espírito reconhece aquela serenidade exaltada e dinâmica que está na raiz daquilo a que chamamos felicidade e que é o nosso acordo com o terrestre.
 (ANDRESEN, 1992, p. 21)

Sophia, nesse fragmento, ao nuançar o espaço grego e a arte de Homero, salienta importantes sentidos de sua própria escrita. As coisas, para a autora, conforme já antevimos ao longo desse capítulo, têm também uma “qualidade

radiosa”, uma “atenta claridade”, uma aguda transparência. Há, na escrita de Sophia, essa mesma felicidade em acordo com o terrestre. Conforme António Manuel dos Santos Cunha, tal como os Gregos, assistimos na poesia de Sophia “a uma busca instintiva da unidade e da ordem do Universo, numa clara e justa medida” (CUNHA, 2004, p.15).

A partir desse fecundo encontro com a cultura grega, Sophia apreende não somente uma cosmovisão afinada com a dos gregos, mas também todo um repertório de mitos fecundantes em sua escrita. Com efeito, por esses mitos helênicos, a escritora portuguesa delinea uma lírica afinada ao feérico, à lenda, num mergulho onírico no fascinante destino de deuses, semideuses e mortais, entidades vivas da mitologia grega. Assim, para Sophia, a força do mito torna-se capaz de construir “uma explicação cabal da vida e da alma humana, contribuindo para uma clara ordenação e fundamentação da realidade” (CUNHA, 2004, p. 12).

Tais mitos, por sua vez, delineiam determinadas espacialidades específicas. É o caso, por exemplo, do labirinto, paisagem extraída do mito grego do Minotauro.

António Manuel dos Santos Cunha, em seu livro **Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real**, salienta-nos a importância do Minotauro mítico, na construção do espaço labiríntico. Vejamos como esse estudioso descreve tal mito:

Foi em Creta, a maior das ilhas gregas, situada em pleno Mediterrâneo, que o mito do labirinto nasceu. Conta a lenda que Minos, filho de Zeus e rei de Conossos, ao se recusar a sacrificar um touro branco em honra de Poséidon, o deus fez despertar em Pasífae, sua esposa, um monstruoso amor por esse touro. [...]

Dessa pérfida união nasce o Minotauro, geralmente caracterizada como uma criatura híbrida, com cabeça de touro e corpo de homem. Minos encarrega Dédalo, o engenhoso arquitecto, de construir um edifício tal que dele ninguém consiga sair, para aí encerrar o Minotauro. Em consequência de uma estrondosa vitória sobre a Grécia continental, os Atenienses ficam obrigados a pagar um horrível tributo que consistia em enviar anualmente sete rapazes e sete raparigas para saciarem o monstro. Um dia, porém, Teseu, filho de Egeu, que voluntariamente integrava o grupo, conseguiu matar o Minotauro e sair do labirinto, seguindo o fio que Ariadne, filha de Minos, lhe havia dado. [...] (CUNHA, 2004, 55-56)

O labirinto, dessa forma, torna-se emblemático na lírica de Sophia, e compõe um cenário onde o horror e a perdição são expressões do assombro da alma lírica ante o mundo. Conforme já notamos anteriormente, a cidade reficada é expressa, por

Sophia, pela metáfora do labirinto, espaço que se entrecruza com o arcaico mítico e a modernidade das metrópoles.

Daí a metáfora do labirinto enquanto espaço da busca, da procura e da errância:

LABIRINTO

Sozinha caminhei no labirinto
Aproximei meu rosto do silêncio e da treva
Para buscar a luz de um dia limpo.
(ANDRESEN, 1999, p.123)

O labirinto, dessa forma, torna-se, para usarmos uma expressão de Marc Augé, um não-lugar. Lugar de dispersão, ponto de fuga, em que o estar não é, em sua essência, o desvelar agudo do ser. Conforme aponta Santos da Cunha, o eu lírico desse texto “percorre o labirinto [...], combatendo a mágoa e a revolta sentidas em solidão, sem perder a esperança de encontrar a felicidade” (CUNHA, 2004, p. 58). Dessa forma, de tal sentimento esperançoso nasce a confiança utópica do raiar de um outro dia, límpido, em que a vida possa, enfim, recuperar sua unidade com o cosmos.

Vejamos outro texto, em que tal espaço é novamente nuançado em sua dispersão:

O POETA TRÁGICO

No princípio era o labirinto
O secreto palácio do terror calado
Ele trouxe para o exterior o medo
Disse-o na lisura dos pátios no quadrado
De sol de nudez e de confronto
Expôs o medo com um toiro dedelado.
(ANDRESEN, 1999b, p.150)

Nesse texto, a escritora portuguesa delineia o ofício do poeta trágico, desvelando a compreensão, tão grega, de que a arte é a expressão de um patos, estertorado através de uma catarse capaz de amainar as angústias vivas da morte. Sobre tal poema, assim expressa Cunha (2004, p. 61): “Foi precisamente o ‘poeta trágico’, através da palavra, que exteriorizou o medo ‘como um toiro debelado’ e o enfrentou, dando assim o seu contributo para a reconstrução do mundo”. Assim, prosseguindo nos apontamentos de Cunha (2004, p.62), “Este modo de conceber a

criação poética como meio primordial de confrontação com o medo e que, segundo Sophia de Mello Breyner Andresen, ‘muitas vezes funciona como esconjuro do mal e da sombra’.

Dessa forma, a rede espacial abre-se como esgarçamento, espraiando-se em redes e conexões pelas quais o eu lírico dos poemas perde-se, na esperança de achar o fio de Ariadne capaz de integrá-lo ao espaço uno e completo, no qual uma vida nova e límpida se erige.

A partir dessas considerações sobre a Grécia, na poesia de Sophia, vejamos outros elementos espaciais de grande importância na lírica da autora e que ainda se relacionam com esse espírito de errância da teia labiríntica.

1.10 Direções e sentidos espaciais: verticalidade e horizontalidade

Outra característica da geografia de Sophia está na revelação de um “tu” errático, de uma segunda pessoa em trânsito. Nos espaços da poesia da autora, alguém indeterminado foge por caminhos tortuosos, por diretrizes sem rumo certo. Delinear essa presença torna-se quase impossível, visto ser uma segunda pessoa de realidade inescrutável. Poderia ser o amado, ou até mesmo um ser fantástico, fantasmal. Há, portanto, nesse “tu”, certo ar de mistério, que lhe acaba conferindo um aspecto sacro, de ser intangível.

Dessa maneira, quando esse “tu” se revela ao eu lírico, os espaços tornam-se transitórios, receptáculos de um rito de passagem, em que uma presença muito estimada perde-se, esvai-se, sem justificativa, causando assombro na voz poética. Dentre os espaços que marcarão essa falta, estão o caminho, a passagem e a estrada. Esses lugares onde a transitoriedade é marcante ganham imensa importância para Sophia; eles tornam-se metáfora da própria efemeridade do destino humano, destino esse em permanente fuga.

Nesse aspecto, o espaço cinde-se entre um aqui, região do encontro e da despedida, lugar onde o eu lírico amargará a solidão, e um lá impreciso, metáfora da morte, do desconhecido a circundar a própria condição do homem.

Como exemplo, citamos o poema “Quem és tu?”, do livro **Poesia I**, livro de estréia da autora:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,
Poisando o luar branco dos caminhos,
Sob o rumor das folhas inspiradas?

A perfeição nasce do eco dos teus passos,
E a tua presença acorda a plenitude
A que as coisas tinham sido destinadas.

A história da noite é o gesto dos teus braços,
O ardor do vento a tua juventude,
E o teu andar é a beleza das estradas.
(2001, p.42)

Como se pode notar nesse poema, o forasteiro exalta o esplendor das coisas, a plenitude do que existe. A presença, fincada no chão do encontro, no aqui da comunhão, ressalta, sublinha tudo ao redor, como se esse tu tivesse uma aura capaz de fecundar todo o real, tornando-o pleno, agudo. A estrada, assim, abre caminhos para esse pária que prossegue, sem medo, pelas estradas, como um anunciador de boas novas e de encantamentos.

Continuando nossa análise, temos, na poesia da autora, além do caminhar, outro movimento corpóreo de importante significação. Referimo-nos à dança.

Na escrita da autora de **Cristo cigano**, a dança semeia movimentos de suavidade, de encantamento pelos espaços, delimitando o âmago não só do corpo do bailarino, mas também do próprio lugar. O eixo corporal alinha-se a um eixo espacial, o eixo do próprio cosmos, onde toda a natureza encontra sua plenitude. Corpo e espaço, assim, tornam-se uníssonos, indiscerníveis, formando um amálgama perfeito. Dessa forma, a dança passa a ser uma ação de pesquisa da dimensão do corpo e do espaço.

Essa característica da dança na poesia de Sophia se difere de outras posturas físicas encontradas na literatura, em que o corpo se acha deslocado no mundo, como se o homem não encontrasse o seu devido lugar. Um exemplo típico desse estranhamento do corpo em relação ao espaço pode ser notado nos romances de Kafka, em que as personagens, persecutórias, vivem fugindo de algozes, seres estranhos e às vezes indiscerníveis.

A dança, como se sabe, desempenhou importante papel na formação do pensamento filosófico e das artes. Paul Valéry comparou o ritmo da poesia à dança. Nas artes plásticas, Degas utilizou-se de suas famosas bailarinas como tema pictórico recorrente, pelo qual intentou imprimir certo ritmo à natureza estática da tela. E, claro, não podemos nos esquecer da seguinte afirmação de Nietzsche: “só sou capaz de acreditar em um Deus que dança”.

É flagrante, aqui, a relação de Nietzsche com a cultura grega, principalmente com a tradição do deus Dionísio, deus da dança e da embriaguez. Podemos encontrar essa celebração da dança, dos movimentos do corpo, no poema “Divaga entre a folhagem” (2001, p.129), do livro **Dia do mar**:

Divaga entre a folhagem perfumada
E adormece nas brisas embalada.

Aos lagos mostra sua face nua,
E vai dançar nos palcos vazios da Lua.

Pálida, de reflexo em reflexo desliza.
Não se curvam sequer as ervas que ela pisa.

É ela quem baloiça os lânguidos pinheiros,
Quem enrola em luar as suas mãos
E depois as espalha brancas nos canteiros.

Conforme já comentamos, verificamos aqui a total sincronia entre os gestos e os movimentos cósmicos. De tal modo a personagem do poema encarna os ritmos da natureza, que poderíamos pensar em uma consubstanciação entre corpo humano e cosmos, fusão essa em que a ordem do sujeito, fenomenologicamente, se funde à ordem dos objetos.

Até este ponto, discurremos sobre os movimentos do caminhar e da dança na obra da autora. Tais ações estendem-se horizontalmente pelo espaço. Em oposição a elas, temos a descida vertical às profundezas do mar e da terra e a escalada em direção às alturas, ao céu, sobre as quais passaremos a discutir agora.

Em inúmeros poemas de Sophia, conforme já notamos antes, o eu lírico empreende um mergulho no oceano, em busca das profundezas. Tal ação ganha caráter simbólico. O mar, conforme pudemos detalhar antes, materializa, nos sonhos, a pulsão incognoscível do ser.

Tais experiências das profundezas, descida vertical aos abismos, às vezes ganham um caráter destrutivo, ligado à morte. É o caso, por exemplo, de “Navio naufragado”, em que a morte é expressa por imagens absurdas. Os cadáveres da tripulação, esqueletos vivos, continuam a velejar, agora, em uma pátria estranha, o fundo das águas:

Vinha dum mundo
Sonoro, nítido e denso.
E agora o mar o guarda no seu fundo
Silencioso e suspenso.

É um esqueleto branco o capitão,
Branco como as areias,
Tem duas conchas na mão
Tem algas em vez de veias
E uma medusa em vez de coração.

Em seu redor as grutas de mil cores
Tomam formas incertas quase ausentes
E a cor das águas toma a cor das flores

E os animais são mudos, transparentes.

E os corpos espalhados nas areias
Tremem à passagem das sereias,
As sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.
(ANDRESEN, 2001, p.111)

Temos de salientar, ainda, que a descida às profundezas do mar é acrescida de outro movimento semelhante. Refiro-me à visita de Orfeu ao mundo do Hades. A lírica de Sophia, meditativa, sobressaltada por uma inquietação existencial, tem a morte como um dos temas centrais de suas indagações. Tal poesia torna-se expressão das ausências, dos mortos a povoarem os sonhos e os delírios do eu lírico. Assim, a figura mítica de Orfeu será exaltada por Sophia, como um “mitema” desse assombro do viver.

Com efeito, Sophia insere sua obra naquele tipo de escrita pela e na morte. Sua lírica, conforme idéias de Eugênio Drumond, não versa apenas “sobre a morte, mas, especificamente, sobre o estar a morrer, infinitamente, no texto”. Retomando o pensamento de Maurice Blanchot, afirma ainda Drumond:

Impossibilitado de calar, o escritor, mortificado pela errância infinita da palavra, mantém-se na escrita para além do instante da morte, pois só lhe resta escrever, “morrendo”, ou seja, num incessante estar a morrer, pois “a morte é um além que temos de apreender, reconhecer e acolher” [...], já que ela “não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo” (DRUMOND apud DUARTE, 2008, p.140)

Há, na lírica da poeta, aquele não deixar os mortos morrerem, de que nos fala a filósofa espanhola Maria Zambrano: “Levei [...] os meus mortos sobre mim, sentindo o seu peso, esse torpor de seu novo estado; retive-os enquanto não podiam partir” (p.143), “Sumiam-se em mim quando ficavam sem corpo. E padecia eu as suas dores indizíveis, as que não tinham tido nome” (p.142). Há, nesse monólogo poético de Zambrano, à maneira nietzschiana, uma verdadeira compaixão pelos mortos e, mais além, uma compaixão irrestrita pelos condenados a serem humanos e, portanto, mortais. Tal compaixão irriga também a lírica de Sophia e a faz poeta atenta ao fluxo do tempo, à impermanência do existir.

Todo esse escrever pela e para a morte encontra na descida ao centro da terra o movimento arquetípico daqueles que desafiam o perecimento da vida. Emblemático, no

poema “Eurydice”, o eu lírico assume a própria voz de Orfeu e canta a perda da amada, do viver humano em geral:

I
 Este é o traço que traço em redor de teu corpo amado e perdido
 Para que cercada sejas minha

 Este é o canto do amor em que te falo
 Para que escutando sejas minha

 Este é o poema – engano do teu rosto
 No qual eu busco a abolição da morte.
 (ANDRESEN, 1999a, p.12)

Texto dividido em um ciclo de sete poemas, é no segundo que o espaço das profundezas da terra é delineado. O Hades surge-nos como quarto onde o eu lírico expressa, pela claustrofobia, sua sofreguidão existencial, sua angústia:

II
 As paredes são brancas e suam de terror
 A sombra devagar suga o meu sangue
 Tudo é como eu fechado e interior
 Não sei por onde o vento possa entrar

 Toda esta verdura é um segredo
 Um murmúrio em voz baixa para os mortos
 A lamentação húmida da terra
 Numa sombra sem dias e sem noites
 (ANDRESEN, 1999a, p. 13)

Compondo um movimento dialético complementar, a descida às profundezas é correlata a outra ação, a de subir, de mover-se em direção oposta ao chão, rumo aos píncaros e altitudes. Mais rara na obra de Sophia, essa busca das alturas se dá em diversas situações, seja na descrição do céu, da amplidão, da lua, ou na busca de espaços elevados, montanhosos.

Diferentemente da descida, essa ascensão, em muitos aspectos, liga-se a sentidos positivos, de sublimação, de sobrelevação moral e ascética. Essa busca pelos píncaros, pelos espaços aéreos, traduz certo gosto platonizante da realidade, em que o idealismo recobre os fatos, coisas e seres, tornando-os alvos de uma exigência de perfeição, de retidão e de pureza. Como já observamos, em sua obra, Sophia espelha, mimetiza o real, numa perfeita aderência do signo à coisa. Daí advém o que os críticos chamam de lírica substantiva. Entretanto, uma vez tornando-se poesia, tal realidade, conforme já notamos, tende a ser filtrada, sobrelevada pela força da idealização.

A poesia torna-se, portanto, uma busca da idealidade, do que paira acima dos desacertos da existência. Isso se dá pela geometrização de sua palavra. As coisas sensíveis são perscrutadas com tanta fidelidade, que o real mais concreto tende a se tornar abstrato, imponderável. Eis a grande dialética da lírica de Sophia: quanto mais se busca espelhar com fidelidade as coisas sensíveis, mais elas se tornam abstratas, esgarçadas, idealizadas.

Nesse aspecto, a metáfora da fonte irá permear essa busca, dando concretude a essa pureza; é o que podemos ver no poema “As fontes”:

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até às fontes.

Irei até às fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora,
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um vôo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.

(ANDRESEN, 2001, p.60)

Eis a grande magia dessa lírica, tornar o prosaico, o banal, em fato irrevelado, em acontecimento margeado por um grande mistério, o mistério que no fundo é o da nossa existência. Percorrer os espaços líricos de Sophia é simplesmente, portanto, nos debatermos nas velhas e caducas questões metafísicas: O que estou fazendo aqui? Por que vivo aqui? Para onde vou?

2 O jardim e o mar: dialética existencial no poema “Jardim do mar”

JARDIM DO MAR

1. Vi um jardim que se desenrolava
 2. Ao longo de uma encosta suspenso
 3. Milagrosamente sobre o mar
 4. Que do largo contra ele cavalgava
 5. Desconhecido e imenso.

 6. Jardim de flores selvagens e duras
 7. E cactos torcidos em mil dobras,
 8. Caminhos de areia branca e estreitos
 9. Entre as rochas escuras
 10. E aqui além, os pinheiros
 11. Magros e direitos.

 12. Jardim do mar, do sol e do vento,
 13. Áspero e salgado,
 14. Pelos duros elementos devastado
 15. Como por um obscuro tormento:
 16. E que não podendo como as ondas
 17. Florescer em espuma.
 18. Raivoso atira para o largo, uma a uma,
 19. As pétalas redondas
 20. Das suas raras flores.

 21. Jardim que a água chama e devora
 22. Exausto pelos mil esplendores
 23. De que o mar se reveste em cada hora.
 24. Jardim onde o vento batalha
 25. E que a mão do mar esculpe e talha.
 26. Nu, áspero, devastado,
 27. Numa contínua exaltação,
 28. Jardim quebrado
 29. Da imensidão.
 30. Estreita taça
 31. A transbordar da anunciação
 32. Que às vezes nas coisas passa.
- (ANDRESEN, 2001, p.82-83)

2.1 Introdução

Em "Jardim do mar", Sophia irá traçar aquilo que David Arrigucci Jr., em importante ensaio sobre a poesia de Manuel Bandeira, intitulou de "objetivismo lírico". Tal recurso prima

pela ocultação do sujeito poético, "abrindo espaço para o objeto, tratado com relativa autonomia e distância" (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p.37).

Como iremos perceber, Sophia, nesse poema, empreende uma busca pelo sensível, pela concretude do mundo. O signo poético coliga-se ao real, aderindo-se à superfície das coisas, em uma transparência aberta à visibilidade do mundo.

Claro está que tal realismo é apenas aparente. A arte é sempre criação; nunca é o próprio real, mas uma representação, uma "mímesis". O poema de Sophia, portanto, é uma captação do sensível transposta para o universo espiritual da criação humana. Desse efeito nasce o clima ao mesmo tempo realista e onírico de "Jardim do mar", em que aspectos feéricos se mesclam a um descritivismo realista, pinçado nas circunstâncias fenomênicas.

Nesse texto, os espaços tornam-se personagens; eles ganham dinamicidade, movimento e vida. A espacialidade é humanizada a fim de tornar-se correlato objetivo da disposição anímica do eu lírico. Esse, por sua vez, apenas aparentemente se apaga. Ele na verdade oculta-se, esconde-se, mas está vivo lá, por detrás da arquitetura textual, animando o discurso, enraizando-o em seu olhar. Na verdade, o efeito objetivista do poema é apenas uma simulação. É o eu lírico quem irá sustentar todo o jogo dramático entre o jardim e o mar, irradiando suas emoções nos signos, carregando-os de seu "patos" emocional. Também é a voz poética, em primeira pessoa, fundo vivo de uma cosmovisão, quem irá dinamizar a enunciação, possibilitando o encadeamento do discurso.

A aparente objetividade do poema está calcada em uma fecunda força anímica; está imantada por uma dicção subjetivista, feito que na verdade é gerado em todo discurso pretensamente objetivo. Como sabemos, toda construção textual nasce de um indivíduo, de um enunciador, voz capaz de apenas gerar efeito de objetividade. Todo texto é a expressão de uma visão de mundo e, nesse poema, Sophia trabalha essa intrincada relação entre o eu e o discurso; a poeta dramatiza essa luta que todo falante expressa em relação à linguagem, transformando-a em poema, em arte. Tal embate, por sua vez, é correlato de outro, entre o jardim e o mar. A dolorosa refrega entre os protagonistas espaciais do texto e entre o eu e a expressão verbal irá expandir-se por todo poema, tornando tensa a relação entre as figuras, entre as palavras. Não é a toa que a imagem utilizada em grande escala é a antítese, meio expressivo inerente aos embates, às contradições.

2.2 O jardim e o mar: um embate existencial

Salta aos olhos, em uma primeira leitura do poema, a tensão entre os dois espaços, tão detalhadamente retratados por Sophia. Poderíamos pensar em um jogo de forças em oposição, entrecruzados por dois sentidos físicos: um horizontal e outro vertical. Essa disposição espacial do jardim em relação ao mar ganha, como detalharemos mais adiante, uma dimensão metafórica, repleta de significados de grande relevância para a compreensão do poema.

Em um primeiro plano, horizontalmente, teríamos o jogo antitético entre o contingente, expresso pelo espaço exíguo e limitado do jardim, e o infinitamente grande, simbolizado pelo mar. Tal oposição dimensional é expressa pelo oxímoro que serve de título ao poema. Esse oxímoro, revelador da oposição entre o ínfimo e o infinito, funciona como um índice de toda a estrutura e organização do texto. É como se ele contaminasse todo o poema, cindindo-o nessa antítese espacial do pequeno e do grande.

A partir dessa primeira característica física, segue-se outra oposição, de nível mais abstrato, metafórico: o jardim se desvela pequeno ante o mar, justamente por ser mais frágil que ele. Isso fica explicitado também no título. O substantivo "Jardim" é delineado pelo adjunto "do mar". Há um significado sutil nessa interação sintagmática. Ela indica que o jardim, de certa forma, pertence ao mar, é dele. Daí podemos inferir uma espécie de relação de submissão, pela qual o jardim se vê meramente possuído pela imponentia do mar.

Ao iniciarmos a leitura do texto, nos deparamos com um verbo em primeira pessoa, o verbo ver. Tal voz enunciativa aparece somente aqui, na abertura do poema, para em seguida ficar velada, apenas sugerida ao longo da leitura. Com efeito, as marcas de subjetividades do texto ficarão latentes, submersas no fundo do quadro descritivo. O eu lírico, tal como um mero espectador, permanecerá escondido por detrás da arquitetura textual, animando os espaços retratados no poema, captando, com minúcias, toda uma geografia nuançada pela completa ausência de outro humano.

Ao ocultar-se, o eu lírico cede presença ao espaço que, por sua vez, ganha em exaltação, em intensidade, tornando-se, assim, personagem, ou melhor, personagens do poema, visto tal geografia se desdobrar em um duplo: jardim X mar.

A solidão, portanto, tão amplamente cultivada por Sophia ao longo de sua obra, funciona, novamente aqui, como uma espécie de ascese mística, pela qual o olhar do sujeito lírico irá acentuar, intensificar o mundo sensível.

O pretérito perfeito do verbo *ver* indica um distanciamento do eu em relação ao fato, acentuando, assim, o efeito de objetividade do discurso. Esse tempo verbal sublinha o caráter de denúncia, de testemunho da voz lírica. O eu poético é o guardião desse fato, dessa batalha entre os protagonistas do poema.

Tal tempo verbal dá-nos o conhecimento de um fato concluído. Todo o drama do texto desenrola-se em um passado que, paradoxalmente, é atualizado pelo discurso, transformando-se em um presente atemporal. Conforme iremos notar, ao longo do texto, a disputa entre os espaços ganha uma conotação de atemporalidade. Parece-nos que o jardim peleja contra o mar desde sempre e continuará nessa batalha por um tempo indefinido. Como podemos verificar mais a frente, o discurso muda de tempo enunciator. Do pretérito ele parte para o presente (verso dezoito: “Raivoso atira...”), enfatizando esse caráter intemporal do acontecimento. A luta deu-se no passado, mas é narrada, em seguida, no presente, em um retorno do que se findou ao agora da enunciação.

Esse efeito também é sublinhado pelo verbo que se segue: “desenrolava”. O pretérito imperfeito, portanto, pontua essa mistura de tempos, em que o passado se atualiza, transformando-se em um “agora perene”.

A forma verbal “desenrolava” ligada ao sujeito “jardim” desvela-nos o caráter dinâmico desse espaço. Tal verbo, diferentemente do pontual pretérito perfeito, sonoramente expande-se, espraia-se, dando-nos o sentimento de algo que não se contém, não se limita. Isso é nuançado pelo próprio traço semântico do imperfeito, tempo verbal que caracteriza acontecimentos inacabados, acontecimentos a repercutirem em uma duração temporal.

O plano fônico do verbo no imperfeito acompanha o extrato semântico. A sonoridade metaforiza um espaço não estático, em agitação, em movimento. Aqui podemos antever a primeira antítese do texto: um jardim, naturalmente fixo, ganha dinamicidade, movimento. Metaforicamente o verbo “desenrolava” revela-nos o “patos” anímico desse espaço. Como iremos confirmar ao longo da leitura, trata-se de um jardim tomado pelo desassossego, pela angústia. Tais sentimentos de inquietude imprimem ritmo, agitação física ao espaço. Nesse ponto, torna-se importante lembrar um fato relevante: a ansiedade e a angústia geram nas pessoas, em geral, uma agitação, um sentimento de não pertencimento ao lugar. Isso provavelmente serviria como uma explicação à agitação do jardim.

Iconicamente, no plano estilístico, esse desenrolar, índice do movimento e do estado emocional desse jardim humanizado, exprime-se pela versificação livre, pautada em versos oscilantes, incontidos, erráticos. Como um sismógrafo, esse metro caracteriza a inquietação, a

angústia do jardim, como se os versos não tivessem força para se conterem: eles se desenrolam tal como o espaço ajardinado.

A irregularidade dos versos funciona por um processo de expansão e concentração, versos longos sobrepostos a versos curtos, em uma perfeita analogia às ondas do mar. Esse efeito gera grande motivação dinâmica ao texto. Os espaços agitam-se, movem-se, esbravejam-se, em um índice metafórico da luta existencial do jardim.

O segundo verso inicia-se com uma locução preposicional: “Ao longo de...”. Essa expressão indica justamente a maneira como o jardim se situa no mundo: espalhando-se, derramando-se por uma dimensão extensa, que se alonga. Tal situação reafirma aquele estado de impulsividade, de movimento, expresso pelo verbo desenrolar. O jardim necessita de espaço para o seu alongamento. Temos, portanto, uma dimensão física movente, espalhada. Essas situações físicas metaforizam o desassossego incontido, que não se retém, não se limita.

O lugar onde o jardim se espalha é uma encosta. Tal região marítima, por sua vez, está em um lugar privilegiado: ela está acima do mar, suspensa. O qualificador de jardim, “suspense”, indica certa leveza, uma posição aérea, superior de tal espaço. Tais significados irão, de certa forma, quebrar os aspectos negativos relacionados à angústia, ao sofrimento do espaço ajardinado. Mais a frente nós iremos detalhar tais questões. Por hora, fica-nos essa imagem de um jardim elevado, a pairar acima do mar.

No terceiro verso, a realidade ganhará uma espécie de aura mágica, transcendente. Conforme a própria autora explicita, textualmente, ao iniciar o terceiro verso da primeira estrofe com o advérbio “milagrosamente”, o real torna-se encantado. Tal advérbio irá expressar um olhar que, ao redefinir textualmente a concretude dos elementos da natureza, insere certa aura feérica no espaço retratado pelo poema. Desse efeito, podemos extrair uma importante lição de Sophia: devemos buscar, na realidade banal, o assombro, o espanto primevo, tornando a experiência humana um êxtase.

O ser humano, imerso no cotidiano, muitas vezes perde a força da percepção; acostuma-se, em demasia, ao real. Nesse aspecto, o que encontramos em “Jardim do mar” é uma restauração do olhar, um regresso da sensibilidade visual às fontes originais, à capacidade de estranhamento em relação ao mundo fenomênico. Assim como o olhar do filósofo, da criança, do selvagem, olhar esse em estado de constante aguçamento ante o espetáculo do cosmos, o olhar do eu lírico do texto de Sophia abarca os espaços como uma realidade fantástica, fundamental. Em “Jardim do mar” poderíamos pensar em uma espécie de “pedagogia do olhar”, em uma aprendizagem do ver. No poema, percebe-se a realidade pelo arrebatamento inaugural, pelo aturdimento visceral de se saber existencialmente em um

mundo, o nosso mundo. Digamos que, para Sophia, o milagre, portanto, não seria o absurdo, mas a simplicidade do que meramente existe.

Ainda no terceiro verso temos um fragmento com valor de advérbio de lugar: “sobre o mar”. Aqui, uma importante significação se revela. O excerto “sobre o mar” sublinha o sentido de “suspensão”. Temos, aqui, outro eixo espacial de grande relevância: o eixo da verticalidade. A horizontalidade entre jardim e mar possui, como antítese, o seguimento vertical dos espaços. Nesse plano, a relação entre fragilidade e força subverte-se. Se o jardim é dominado pelas águas, vencido por elas, por outro lado, ele possui leveza (marcada como já foi notado pelo verbo desenrolar) e um ar sagrado, purificador (expresso, como já vimos, pelo advérbio “milagrosamente”). Essa oposição irá se acentuar, como veremos, nas próximas estrofes.

A submissão e a fragilidade do jardim são novamente sublinhadas no quarto verso. Tal situação de dominação fica ainda mais realçada quando o verbo “cavalgar” metaforiza o mar. As águas marítimas seriam um cavalo a galopar “contra” e não “sobre” o jardim. A preposição escolhida por Sophia intensifica, hiperbolicamente, a tensão entre os espaços. Esse “cavalo” de águas desvela-se em agressividade, como força adversa, imperiosa, a reger o destino desse jardim.

De qualquer maneira, essa verticalidade desvela uma espécie de altivez, de impetuosidade do jardim que, mesmo à mercê do império do mar, guarda certa aura metafísica, sagrada, capaz de sublevá-lo, de torná-lo, em sua fragilidade, uma fortaleza. Cabe aqui a bela antítese criada pela poeta gaúcha Maria Carpi: em sua fragilidade o jardim possui a “força de não ter força”.

Em seguida, ao encerrar a primeira estrofe, suspensos no quinto verso, os adjetivos “desconhecido” e “imenso” ampliam a fortaleza desse mar, dando-lhe uma aura de profundo mistério, de estranheza. Ao colocá-los justapostos, isolados pela versificação (esses duas palavras formam, por si, um verso inteiro, conciso, enxuto), tais adjetivos entrelaçam-se semanticamente: é da grandeza, da força desse mar, que nasce o seu mistério, a sua natureza incognoscível, impossível de ser apreendida pela razão. E, indo mais além, essa natureza secreta do mar dá-lhe certo ar sedutor, encantador. O mar se opõe, violentamente, ao jardim, mas é magnífico em sua imensidão.

O metro dessa primeira estrofe oscila entre dez (verso primeiro) a seis sílabas poéticas (verso seis). As rimas são intercaladas: desenrolava/cavalgava, suspensão/ imenso. Enquanto o primeiro par de rimas designa a força da ação, do movimento a impelir as personagens do texto, o segundo expressa a estaticidade, a forma como elas se expressam no mundo.

Na segunda estrofe, atenta à sua fidelidade aos referentes, Sophia irá descrever, com minúcias, o jardim, revelando-nos uma vegetação selvagem, abandonada, sem os cuidados de um cultivador. Trata-se de uma estrofe constituída por frases nominais, marcada pelo zeugma dos verbos. Isso imprime maior concretude à descrição.

Nesse sentido, chama atenção a força expressiva com que os adjetivos irão caracterizar esse jardim. Eles irão nuançar a plasticidade do cenário, tornando-o altamente concreto, fisicamente acentuado. Dessa forma, as flores serão “selvagens” e “duras”, os cactos “torcidos”, os pinheiros “magros” e “direitos”. O adjetivo, assim, torna-se cinzel a esculpir a materialidade da coisa. Mais que mero artefato, ele terá papel decisivo na construção textual, pois determinará a concretude do jardim, a “maneira de ser” desse espaço e, por conseguinte, pela metaforização, a sua expressão existencial frente ao mar.

Dessa forma, se essa adjetivação tem como função, em um primeiro momento, detalhar o aspecto físico do jardim, em um segundo instante, ela expressará atributos espirituais do espaço. Isso acontece porque os adjetivos possuem uma plurissignificação; eles podem demarcar tanto aspectos físicos, como também expressar características psíquicas do homem. É o caso, por exemplo, de “duro”, “torcido” e “direito”. Duro pode especificar tanto um objeto inflexível, de matéria consistente, como também uma pessoa de personalidade incorruptível, de comportamento rigoroso, sistemático. Seguindo essa lógica, teríamos, portanto, o seguinte jogo de significações: “torcido” (objeto irregular - pessoa angustiada), “direito” (objeto de bom feitio - pessoa de comportamento ético).

Dois adjetivos escaparão desse processo de dupla significação. Entretanto, eles irão formar, por sua vez, um elo de grande importância, na medida em que um esboçará apenas o nível físico do vegetal e o outro, o espiritual. Refiro-me aos qualificadores “magro” e “selvagem”. No plano físico, o adjetivo “magro” tem grande relevância, pois desvela a fragilidade do jardim frente à pujança do mar. Já a palavra “selvagem”, por sua vez, pode ser imputada ao campo semântico das qualificações psicológicas (pelo senso comum, uma pessoa selvagem é indômita, livre das regras sociais aglutinadoras). Por conseguinte, tal adjetivo possui imensa importância, pois dá o tom existencial desse jardim. Pelo adjetivo “selvagem”, podemos captar um comportamento, um tônus psíquico. Nesse sentido, aqui temos a maneira, a forma como o jardim, metáfora do ser humano entregue às forças impolutas do cosmos, reage frente à sua problemática existencial. Ante o mar, ele é frágil, contorcido, mas também é selvagem, corajoso, direito, reto, possui uma força inquebrantável.

Também os substantivos estão repletos de sugestão. O jardim decompõe-se em metonímias, pelas quais as partes designam o todo: “cacto”, “caminho”, “rochas”, “areia”,

“pinheiros”. Essa decomposição sugere, metaforicamente, o esboroar das forças desse jardim, sua fragilidade. Como a areia decomposta em grãos, o jardim se desfibra, em um gesto de demasiada fraqueza ante a fúria imponente do mar.

O cacto sugere, por sua vez, a agressividade do jardim, da natureza. Tal vegetal, repleto de espinho, pode nos designar, simbolicamente, a irredutível selvageria da natureza. A despeito da mão do jardineiro, da vontade de atuar na formação do espaço controlado do jardim, a natureza sempre estará marcada pela revolta a toda regra de dominação. O cacto representa essa fúria indomável, áspera do cosmos, como forma de afronta à civilização.

Os caminhos são arenosos e estreitos, o que designa a dificuldade de acesso ao lugar. Tal fato pontua novamente a rebelião desse jardim frente ao engenho humano. Ele é um locus de difícil acesso, região longínqua, íngreme. No plano simbólico, o caminho estreito, para a religiosidade cristã, designa a via ascética do crescimento espiritual. Portanto, pela estreiteza de seus caminhos, o jardim revela-se audaz e moralmente soberano, a despeito de sua imensa fraqueza ante o mar. Esse significado de obstinação na luta, de coragem é realçado pelas rochas, símbolos dessa altivez, dessa gana em lutar apesar das adversidades.

Os pinheiros, por sua vez, farão uma antítese em relação às rochas. Eles representam juntamente a exiguidade de forças do jardim (são magros). Entretanto, como já notamos, eles também são altos, em um perfeito anagrama de outro adjetivo marcante na caracterização do jardim: altivo.

Sobre o significado das flores, iremos detalhá-lo mais a frente, na estrofe em que elas são despetaladas. Por hora, fica-nos a sua beleza como elemento de fascínio interligado ao jardim. Arrebata o leitor a luta desse ser frágil, porém corajoso, contorcido, magro, mas belíssimo em sua caracterização floral.

Na terceira estrofe, Sophia irá interligar o jardim a atributos cósmicos. Nesse aspecto, apesar de tal espaço ser uma invenção humana, ele se aproxima de suas raízes naturais, quando, em uma série de locuções adjetivas, a autora o interliga ao cosmos: “Jardim do mar, do sol, do vento” (p.82).

Como se pode perceber ao longo da obra da autora, a poética de Sophia é, sobretudo, cósmica. Ela canta em sua palavra o universo límpido, não conspurcado da natureza. Daí o fato do jardim, lugar moldado pela vontade do homem, estar ligado ao universo natural e não ao mundo da produção humana.

Entretanto, é preciso salientar que, por mais que tal espaço esteja associado ao campo semântico da natureza, ele jamais deixará de ser um jardim, ou seja, um espaço controlado pelo homem.

Dessa maneira, seguindo tal raciocínio, poderíamos fazer, portanto, um paralelo entre o ofício do jardineiro e o do próprio poeta. Nesse sentido, metaforicamente, o jardim representaria certo tipo de poesia. Há, portanto, em “Jardim do mar”, uma arte poética, o que nos levaria a pensar que, por detrás das imagens, das metáforas, teríamos um metapoema.

Se seguirmos esse raciocínio, encontraremos, nesse texto de Sophia, uma concepção de poesia ligada à coisa, uma poética substantiva, agarrada à concretude dos objetos, lirismo que, por outro lado, prima pela concisão, pela concentração dos recursos poéticos.

Sendo assim, faz sentido, portanto, pensar o jardim como metáfora do próprio poeta. As qualificações do jardim e de sua vegetação são as que se seguem: áspero, salgado, duro, magro, direito. Tais adjetivos serviriam, perfeitamente, como qualificativos da própria poética de Sophia.

Pensemos, agora, a funcionalidade de cada uma dessas palavras, na qualificação dessa arte poética da escritora portuguesa.

O adjetivo áspero poderia conotar um lirismo pouco afeito aos derramamentos subjetivos, aos “suspiros poéticos”. Em “Jardim do mar”, como já notamos, é visível essa objetivação da pessoa lírica desde o início do texto, quando a voz poética se dissolve na argamassa das coisas, na arquitetura da própria escrita. O poema se auto-enuncia, como se as palavras fossem coisas vivas, capazes de terem, por si, uma voz autônoma.

Ao áspero junta-se o qualificador salgado. Assim, a partir dessa palavra, teríamos uma poética sinestesicamente salgada, pouco afeita aos discursos adocicados, floreados, feitos de uma retórica rebuscada, forçosamente lírica. O sal também é elemento da aridez e, por isso, substância que metaforicamente liga a poesia de Sophia ao mineral, à aspereza e concretude dos elementos da terra.

Se, acrescentarmos a esses adjetivos os da estrofe anterior, pensando-os também metapoeticamente, teríamos um lirismo da dureza, representado pelo adjetivo “dura”. Conforme já notamos no início desse estudo, essa inflexibilidade estaria agarrada à concretude do mundo, à transparência dos referentes. A poesia de Sophia expressaria, em sua “dureza”, a maciça consistência do mundo e, nesse sentido, teríamos uma arte encarnada na materialidade da vida.

Quanto aos adjetivos “magro” e “direita”, eles poderiam designar a economia dos recursos líricos, a concisão dos elementos poéticos, tão peculiares na escrita da autora, como também a busca pela justeza do real, pela geometria dos objetos.

Toda essa lição sobre o fazer poético, enraizada na profundidade das imagens do jardim, coloca-nos frente a uma poeta que, à maneira de João Cabral de Melo Neto e de Joaquim

Cardozo, concebem a escrita como engenharia, labor altamente pensado, engenhosamente elaborado, resultando sempre em artefatos, no caso os poemas, limados, lapidados. Nesse aspecto, poderíamos pensar a poesia de Sophia como uma harmoniosa arquitetura.

Leitora de João Cabral de Melo Neto, a autora de **Mar novo** chegou a redigir um livro sobre a tutela dos conselhos do poeta brasileiro. Referimo-nos ao **Cristo Cigano**, obra na qual Sophia explora o imaginário popular ibérico.

Dessa maneira, podemos observar não apenas em “Jardim do mar”, mas em quase toda a obra da autora, um pendor para a mesma seca dicção cabralina, tão admiravelmente trabalhada no poema “Educação pela pedra”:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.
(CABRAL apud GONÇALVES, 1989, p.42)

Na lírica de Andresen, podemos encontrar essas mesmas lições magistralmente transformadas em arte pelo escritor brasileiro. A poesia da autora de **Coral** é, portanto, “inenfática” (não se detém em redundâncias exclamativas, declamatórias), impessoal (despida de subjetivismo e hipérboles sentimentais), concreta (agarrada ao real e, portanto, povoada por substantivos densos) e compacta (concisa, enxuta).

Com tudo isso, podemos afirmar, a partir das considerações de José Aguiinaldo Gonçalves, que o lirismo de Sophia, assim como o de Cabral, possui “um gosto pelo concreto, a preferência pela imagem visual, através do uso do substantivo concreto” (GONÇALVES, 1989, p.34). O ideal poético da autora é o “de contenção e de impessoalidade, de petrificação ou mineralização das palavras” (GONÇALVES, 1989, p.46). Todos esses procedimentos pudemos encontrar, como já mencionamos, ao longo do poema “Jardim do mar”.

Sophia, portanto, apaixonada pelo real, busca-o livremente, arrebatadoramente, traduzindo-o pela fidelidade de sua palavra, em poesia. Temos, dessa maneira, um lirismo realista que, longe de ser exíguo, como exíguo é o real, abre-se em celebração para o que se faz presente no mundo.

Prosseguindo nossa leitura, encontraremos, a partir do terceiro e quarto versos da terceira estrofe, uma situação existencial agônica (“obscuro tormento”), espelhada, pela antropomorfização, no espaço do jardim. A tensão entre os espaços acentua-se consideravelmente, ampliando a angústia existencial desse jardim humanizado. Dessa forma, poderíamos pensar o mar enquanto região cósmica a encarnar as forças de Tânetos, da morte e da destruição, ao passo que o jardim concentraria a fragilidade de Eros, engastada na efemeridade do existir.

Nesse instante do texto, o eu lírico manifesta-se textualmente, de maneira mais enfática, abrindo-nos o seu sentimento. Essa subjetividade, até então submersa na armadura física das palavras, empreende uma irrupção, à flor do texto, de seu ‘patos’ ontológico, de seu sofrimento trágico.

Com vista nessa possibilidade de leitura, poderíamos inserir, nesse momento de nossa análise, uma reflexão a respeito da fenomenologia, a partir das considerações de Monique Augras.

No poema de Sophia, temos a presença daquele sentimento atônito ante a contingência e a caducidade inerentes à condição humana. Augras (1986, p.22), com base na obra de Heidegger, afirma que só o homem possui a consciência de sua finitude. O homem é o ser do projeto, ele sempre constrói a sua vida no futuro. Entretanto, quanto mais ele se percebe em um tempo vindouro, mais ele se aproxima do limite que marca a vida humana, ou seja, a morte: “Na lonjura desponta a morte. O ser do projeto é apenas, irremediavelmente, o ser para a morte. A morte que denuncia a possibilidade dos possíveis”.

Digamos que, no frágil jardim de Sophia, temos uma densa humanização. Ele se torna um verdadeiro humano, demasiadamente humano. Isso se nota quando o mar, ao devastar o indefeso jardim com seus “duros elementos”, suscita, no espaço humanizado, um “tormento” ou um sentimento de revolta explicitado pelo termo “raivoso”: “Jardim do mar [...]/ Pelos duros elementos devastado/ Como que por um obscuro tormento/ E que não podendo como as ondas/ Florescer em espuma/ Raivoso atira para o largo [...]/ As pétalas redondas/ De suas raras flores” (Ob. p. 82).

O adjetivo, mais uma vez determinante na poesia de Sophia, delineia o sentimento desse jardim frente ao mar. Trata-se de um tormento, mas de um tormento obscuro. Essa obscuridade da angústia acentua seu caráter agônico, intensificando a tensão entre os espaços.

Nessa refrega, o poema alimenta-se, permanentemente, do embate, da luta, entre essas duas regiões marítimas. O equilíbrio do texto dá-se, portanto, pelo jogo de forças em oposição. Essa verdadeira guerra, por outro lado, encontra-se congelada, estática, pelo

enquadramento pictórico do poema. Captamos apenas um dos níveis desse embate, não o seu desenrolar temporal que, pela lógica, teria de culminar com a “morte” do jardim, ou melhor, a dissolução da vida humana. Nessa luta de Titãs, claro está que a fragilidade reside no jardim humanizado, condenado a ser totalmente devastado pela fúria do mar. Esse existencialismo desvela-nos a fatalidade do destino humano, frágil como o jardim, condenado a ser dissipado pela fúria do destino, do tempo, metaforizados pela impetuosidade do mar.

Outro aspecto importante do texto é o fato do jardim estar condenado à prisão de si, à clausura de sua estaticidade⁵. Por isso ele não pode “florescer em espuma”, pois está fatalmente condenado a ser demasiadamente humano. O florescimento das águas ganha, portanto, atributo metafórico: trata-se da liberdade, da possibilidade idílica do eterno, da total ausência, em nosso existir, de todo sofrimento.

Todavia, nessa ultra-humanidade do jardim, podemos encontrar uma espécie de compensação para toda essa fatalidade inexorável a qual ele está condenado. Trata-se do caráter epifânico das flores a se despirem de suas pétalas. O símbolo da flor, enraizado em nossa tradição desde a eminente “flor do Lácio”, designa a própria poesia. Eis a maneira como Sophia subverte o jogo de tensões entre os espaços. Se o mar é poderoso, é imensamente pujante, o jardim tem como glória o dissipar de suas pétalas. Poderíamos traduzir tal metáfora da seguinte maneira: se vamos morrer, é necessário pôr as mãos em movimento, produzir, fazer, situação essa muito bem definida pelo seguinte fragmento de uma canção de Caetano Veloso: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”.

Essa verdadeira manifestação do “*homo faber*” encontrará na figura do poeta sua grande expressão. Se o poeta é finito, contingente enquanto ser humano, por outro lado ele é também infinito, pois tem o dom da poesia, tem a capacidade de tecer o poema. A arte, para Sophia, é, portanto, uma espécie de epifania a salvar o homem de sua morte. Assim, o poema subverte a lógica da vida, ao propiciar ao humano um contato com o sagrado e o eterno.

Na próxima estrofe, o embate continua sendo o tônus do poema. A água devora o jardim, os esplendores causam-lhe exaustão, o vento nele batalha, deixando-o “Nu, áspero,

⁵ Vimos, anteriormente, que o jardim também se movimenta, também é dotado de ação. Aqui podemos, portanto, verificar outra antítese: movimento X estaticidade do jardim. Ambas as características acentuam a luta e a fragilidade desse ser contingente e finito. Apesar de designarmos o jardim como imagem antropomórfica, também o mar recebe, do eu lírico, um “patos” ontológico e existencial. O lócus marítimo encarnaria, por sua vez, a fúria do homem, seu ímpeto agressivo. Toda a espacialidade do texto, conforme já notamos, serve de correlato objetivo dos sobressaltos espirituais da voz lírica.

devastado”. A mão do mar o esculpe, talha. Enfim, a força devastadora do mar age impetuosamente, de forma descomunal, sem nenhuma piedade.

Nesse sentido, todos os verbos carregam a força dessa brutalidade, dessa agressividade. São gestos de violência, invasivos, repletos de uma força impetuosa: “devora”, “batalha”, “talha”. Como já afirmamos no início desse estudo, os verbos no presente atualizam o passado, concretizando a ação em um agora atemporal. A violência repercute com seu poder imenso, como um jogo de energias cósmicas em perpétua ação, em um sorvedouro de movimentos que, na verdade, são os movimentos primordiais do universo, da natureza.

É importante notar que, apesar de ser devastador, esse mar guarda, por outro lado, os mil esplendores. Nesse sentido, poderíamos pensar que o mar também reserva o seu encanto, a sua capacidade de suscitar o alumbramento poético. Aqui, dessa forma, encontramos uma aprendizagem do viver. O destino, metaforizado pelas águas marítimas, dissolve o homem, mas esse mesmo destino é portador de encantos, de belezas, o que nos faz acreditar que, muito além de esboçar a tragicidade de nosso destino, Sophia brada o seu profundo amor pela vida.

A poeta, por fim, encerra seu poema com uma metáfora de grande beleza. O jardim, ligado pela expressão adjetiva ao incomensurável (“Jardim da imensidão”), é, paradoxalmente, uma “Estreita taça” a anunciar a passagem das coisas. A taça, como sabemos, é o recipiente pelo qual brindamos, homenageamos alguém ou algum acontecimento. É pela celebração, epifania a coroar todas as outras do texto, que a poeta finaliza seu poema.

Faz-se necessário, nesse momento, sondarmos as ressonâncias significativas do símbolo da taça, para que possamos desvendar uma maior compreensão do texto de Sophia. Conforme aponta Chevalier e Cheebrant, a taça “serviu de base a um simbolismo bastante desenvolvido nas tradições judaica e cristã” (2008, p. 859). Tal simbolismo, portanto, está na base de nossa cultura e serve-nos como elemento de comunhão com o cosmos e o sagrado. É, portanto, o símbolo emblemático da imortalidade:

O simbolismo mais geral da taça aplica-se ao Graal do Medievo, cálice que recolheu o sangue do Cristo e que contém simultaneamente [...] a tradição [...] perdida e a bebida da imortalidade. O cálice contém o sangue – princípio de vida – sendo, portanto, homólogo do coração e, em consequência, do centro. [...] O Graal é, etimologicamente, tanto um vaso quanto um livro, o que confirma o duplo significado do seu conteúdo: revelação e vida.

[...]

É ainda expressão da imortalidade ou do conhecimento obtido ao preço da morte no estado presente, logo, do renascimento iniciático ou supra-humano.

[...]

A taça é ainda um símbolo cósmico: o Ovo do mundo separado em duas formas. (CHEVALIER, 2008, p. 858-859)

Chevalier e Cheebrant trazem-nos informações de relevância para a compreensão do símbolo da taça e, por extensão, do poema de Sophia. Se pensarmos a taça como um livro, poderíamos sugerir que tal símbolo liga-se à palavra e, por extensão, à própria poesia. A partir dessa inferência, temos novamente confirmada a epifania da poesia como gesto a instaurar a vida, a imortalidade frente à miséria humana. Fenomenologicamente, o livro liga-se a um desejo de permanência. O escritor, ao compor a obra, deixa-se seduzir pelo desejo de perenidade: o homem morrerá, mas a palavra estende a vida para além da finitude. Essa celebração ligada à palavra ganha, no poema, importante atuação: o jardim, metáfora do próprio poema e do poeta, a despeito de sua mísera condição, tem o gesto corajoso de desafiar a morte, em uma aposta de amor irrestrito à imortalidade. Esse mito, a despeito de nossa era de racionalismo técnico, ainda irriga a poesia ocidental e permite-nos reconhecer, nessa epifania, um dos dons mais importantes da poesia: a de transfigurar o real pela imaginação criadora. Toda poesia, por mais pretensamente realista, é transfiguração metafórica do real e, por conseguinte, uma aposta em mundos paralelos, como o reino do sonho e do mito.

As significações simbólicas da taça vão ainda além, conforme podemos verificar nas informações de Chevalier e Cheebrant. A taça é também uma *imago mundi*, uma representação do cosmos. O jardim e o mar são uma homenagem ao cosmos inteiro. No poema de Sophia, antevemos a celebração das forças da natureza, forças essas a atuarem no destino do homem, cinzelando-o, talhando-o, conduzindo-o à sua morte, mas também lhe permitindo o arrebatamento da beleza cósmica, viva nos elementos físicos do universo.

No verso vinte e oito, temos a imagem final de um jardim vencido, um jardim que se encontra quebrado. Além de ser um espaço em cacos, é também uma taça, porém estreita, pouco generosa em seu tamanho. Desses qualificadores negativos (quebrado e estreito), encontramos um sentido positivo: a taça transborda da anunciação das coisas passageiras. Vemos, portanto, confirmado o caráter de perenidade do texto. Do que se finda, do que é passageiro, faz-se uma anunciação: a palavra, o poema a pairar como gesto fundador da vida.

Nessa estrofe, o metro oscila de maneira mais enfática: temos versos de quatro a onze versos. Iconicamente essa oscilação acaba delineando, pelos volteios dos versos, uma imagem da taça. A versificação parece ondular em formas semelhantes às de um cálice.

Em versos livres, porém controlados por um senso rítmico de grande precisão, Sophia, em “Jardim do mar”, traça, pelos espaços, todo o destino do homem. Com efeito, mais que

um exercício de leitura, a poesia da escritora de **Mar novo** é mergulho fecundo na imensidão da vida, do nosso destino. Ler Sophia é, portanto, antes de tudo, um exercício de nossa humanidade.

2.3 O jardim e o mar: espaços antagônicos

Em “Jardim do mar”, Sophia traça um espaço em sintonia com uma concepção de mundo típica da literatura moderna. Tal cosmovisão primou pela quebra de parâmetros, de regras, de limites. Assistimos, na arte literária, à relativização das dimensões cartesianas de tempo e de espaço e a ascensão de uma espacialidade inventiva, tramada pelo onirismo e pelo afeto. Tudo isso nasce do anseio de liberdade inerente ao artista, no seu desejo sempre renovado de pesquisar o mundo e a sua linguagem.

Na literatura moderna, as dimensões físicas, fenomenológicas do estar no mundo, do nosso enraizamento no plano sensível, sofreram uma grande revolução. O espaço abre-se para zonas inusitadas, vastas, até então raramente exploradas. James Joyce, Marcel Proust, Fernando Pessoa, Jorge de Lima, dentre muitos outros, plasmaram em suas obras uma topografia insólita, em que memória e afeto esboroam os limites físicos onde o homem vive. Para lembrarmos Bachelard, o espaço do devaneio prodigalizou nossa experiência, abrindo-nos para realidades infinitas, marcadas pelos sonhos e pelas zonas de sombra do inconsciente. Na moderna literatura, o espaço fluvial, aberto, enraizado na memória e no sentimento, região muitas vezes mágica e sombria, torna-se símbolo dessa libertação do homem em relação ao imperialismo da topografia racional. A arte verbal passa a constituir também o espaço de vida do homem aberto ao sonho e ao onirismo. Tal revolução caracterizou-se pela lenta abertura do espaço euclidiano a outro, de natureza “espiritualista”, lírica, topos da literatura moderna⁶.

Nesse sentido, o espaço da escrita da modernidade não está dissociado do tempo. Na lírica e na prosa, as relações entre temporalidade e espacialidade são indestrinçáveis. Seguindo o que Osman Lins afirma, o “espaço e o tempo, quando nos debruçamos sobre a

⁶ Na verdade, tal feito se observa na literatura em geral. Sempre a arte da palavra foi um espaço a se diferenciar da realidade puramente matemática e mensurável. Entretanto, a moderna literatura irá desconfigurar, com ainda maior ímpeto, a realidade física, plasmando uma região de puro onirismo e sonho. Com toda certeza, Proust foi o grande gênio dessa transformação. Sua obra permitiu-nos vislumbrar um espaço totalmente integrado no tempo, formando com esse um núcleo inconsútil.

narrativa, são indissociáveis” (LINS, 1976, p.63). Tal afirmação também pode ser perfeitamente aplicada à poesia.

Como vimos, Sophia ao utilizar verbos no presente do indicativo, verbos em sua maioria de estado, imprime estaticidade ao texto. Tal tempo do agora, por sua vez, está relacionado ao pretérito do verbo ver. Portanto, passado e presente formam um elo em uníssono, em perfeita consubstanciação. Dessa maneira, o tempo é fundamental no texto, justamente porque ao tornar-se estático, ele espacializa-se, torna-se topografia. Da mesma forma, o espaço conflui-se no tempo estático, atingindo uma dimensão de atemporalidade espacial.

Nesse aspecto, o tempo no poema ganha em profundidade, pois o eu lírico entrega-se à meditação de um passado que se faz agora. Contemplar-se ao longo do tempo é, sobretudo, perceber-se com maior afinco, é conquistar regiões de si mesmo até então escondidas. Torna-se maior aquele que se lança no passado, porque a profundidade do tempo transcorrido vinca, nesse ser memorialista, uma vida mais intensa, mais concentrada.

O tempo, para o ser que lembra, desdobra-se em múltiplos tempos. Com isso, a memória multiplica a existência daquele que se perde em seus escaninhos. Da mesma forma, o espaço onde ocorreu a lembrança é um espaço multifacetado, repleto de segredos e recantos imprevisíveis. O espaço do agora comunica-se, pela memória, com todos os espaços vividos, com todas as paisagens perdidas no passado daquele que recorda. No poema de Sophia, esse espaço, no qual tempo e mundo formam um todo indivisível, recorda-nos o espaço proustiano, tal como Poulet nos delineia:

O fenômeno da lembrança proustiana não tem somente por efeito fazer com que o espírito oscile entre duas épocas distintas: força-o a escolher entre lugares mutuamente incompatíveis. A ressurreição do passado diz Proust, em resumo, força nosso espírito a “*trébucher*” [tropeçar] entre lugares remotos e lugares presentes “no atordoamento de uma incerteza semelhante a que por vezes sentimos diante de uma visão inefável”. (POULET, 1992, p.16-17)

Conforme Poulet, definindo a literatura de Proust, a escrita da memória expressa a “busca não somente do tempo, mas também do espaço perdido” (POULET, 1992, p.18). Nesse aspecto, Poulet revela o quanto são dinâmicos os espaços vivos na memória:

Como ligar o lugar que se está, o momento em que se vive, a todos os outros momentos e lugares de algum modo disseminados ao longo da *étendue* [extensão]? Poder-se-ia dizer que o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico. O movimento dos planetas, porém, é calculável. Mas como calcular o movimento de lugares? O espaço não os enquadra, não determina nenhuma posição imutável. (POULET, 1992, p.18-19)

Poulet revela, portanto, um paradoxo que é inerente aos lugares presentificados pela memória. Eles são, na verdade, regiões móveis, flutuantes como os planetas de um sistema solar. Dessa forma, os lugares do afeto, as regiões onde as vivências mais importantes se concretizaram, formam um verdadeiro *locus* errante, terra a vagar pela alma daquele que lembra. Tais lugares revelam, portanto, a própria dinamicidade que compõe o espírito de quem lembra. Relembrar os lugares do passado faz com que eles sejam restaurados, ressuscitando, por sua vez, aquele que viveu em tais paragens. Assim, os lugares tornam-se tão dinâmicos quanto as lembranças:

Se os lugares familiares podem nos abandonar algumas vezes, também podem retornar e reocupar o seu lugar primitivo, para o nosso imenso alívio. Vê-se que os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como as lembranças. Eles vão e vêm. E assim como ocorre em certas épocas de nossa existência, quando, sem causa, sem nenhum esforço voluntário de nossa parte, reencontramos subitamente o tempo perdido, do mesmo modo aparentemente fortuito, e graças à intervenção de alguma providência, aquele ser perdido no espaço descobre-se em casa, e descobre ao mesmo tempo o lugar perdido. (POULET, 1992, 20-21)

Esse dinamismo pode ser rastreado no poema de Sophia. A memória do eu poético, movida pelo arrebatamento ante o espetáculo da natureza, modula o movimento não apenas do ser em direção ao vivido (“Vi um jardim...”), mas também do ser pelos caminhos do espaço recordado (“Caminhos de areia branca e estreitos...”). O movimento da memória corresponde ao movimento corporal. Este por sua vez, pelo nexos metafórico, expande-se pela natureza. O cosmos, no poema, torna-se uma topografia do afeto e da lembrança.

Dessa forma, no poema de Sophia, como veremos, o espaço não se configura como dimensão matemática, racionalista, mas como região de um profundo mergulho nas inquietações da pessoa lírica e na concretude sensível do mundo.

Conforme podemos notar ao longo da história, o espaço matemático constituiu um verdadeiro paradigma durante muitos séculos e até hoje impera em nossa mediação com a

realidade. George Gusdorf detalha com precisão esse lócus racionalista, imperante no mundo até meados do século XIX:

[...] o espaço visto [...] pela razão desempenha o papel de elemento racionalizador da diversidade das coisas. É um fator de inteligibilidade para tudo quanto nele se afirma. Situar um fato através de suas coordenadas espaciais, dar a medida exata de suas dimensões já é compreendê-lo e muito, reduzindo assim o que ele podia encerrar de insólito (GUSDORF, 1979, p. 65-64)

A literatura irá explorar, talvez, esse insólito ignorado pelo espaço racionalista, controlado pela ciência positivista. Bollnow por sua vez difere o espaço matemático do espaço vivenciado:

[...] Quando na vida diária falamos de espaço sem uma reflexão mais cuidadosa, iremos pensar costumeiramente no espaço matemático, o espaço mensurável em suas três dimensões, em metros e centímetros, assim como o conhecemos na escola e o tomamos por princípio sempre que, na vida prática, tenhamos de fazer uso das relações espaciais mensuráveis [...]. (BOLLNOW, 2008, p.14)

Esse espaço dado como um “apriori”, como fenômeno simplesmente independente do homem, abstração racionalista, muitas vezes configura ainda hoje nossa sensibilidade e nos enforma em uma percepção limitada do real. Michel Maffesoli pontua uma crítica contundente a esse racionalismo: “É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida” (1998, p. 27). A razão mensura, organiza, volatiliza o real, apartando-o de nossa vivência, de nossa corporalidade sinestésica; tal operação mental, portanto, passa “do concreto ao abstrato, do singular ao geral, sem que seja levada em conta a vida em sua complexidade, a vida polissêmica e plural, que não se acomoda, ou bem pouco, às idéias gerais e outras abstrações de contornos assaz mal definidos” (MAFFESOLI, 1998, p. 29). Dessa forma, o racionalismo torna-se “essa estranha quimera que quer que tudo entre num molde preestabelecido, desbastando ou acrescentando, conforme as necessidades da causa, sem verdadeira preocupação com o homem vivo, que sofre, que é feliz, que tem emoções e sentimentos, e do qual, em suma, nada se aprende etiquetando-o de um modo ou de outro” (MAFFESOLI, 1998, p. 31). “É ficando enclausurada na consciência pura que, pouco a pouco, a razão se distancia do mundo circundante” (MAFFESOLI, 1998, p. 34).

É dessa cosmovisão que nasce o espaço euclidiano, pretensamente concreto, mas distanciado da realidade afetiva do homem. Tal espaço torna-se, dessa forma, matemático, virtual, a despeito de sua natureza mensurável, concreta em formas, pesos e medidas geométricas. Maffesoli explicita com acuidade esse espaço racionalista: “A realidade cessa de ser uma globalidade a ser tomada enquanto tal, tal como é vivida ou se deixa ver, para tornar-se uma entidade abstrata a ser consumada em função de um objeto distante” (2008, p. 45).

A ciência durante séculos ignorou a literatura enquanto espaço de uma razão sensível, de uma corporalidade sinestésica. Talvez seja contra essa ditadura que os escritores da modernidade adensaram sua acuidade espacial, criando obras em que o lugar do eu lírico, da personagem de ficção, é puro onirismo, sonho desmesurado, incontido, tal como podemos perceber na literatura surrealista, ou na prosa do realismo mágico. O mítico, o arcaico, insurgem pela palavra literária, instituindo a lenda, o fabuloso, como novos paradigmas do sensível, da experiência fenomênica. Do espaço da literatura ou do espaço na literatura para o mundo, o escritor conclama a palavra como exercício de um novo viver, de uma nova percepção da vida. Nesse sentido, são iluminadoras as palavras de Osman Lins:

[...] o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas. (LINS, 1976, p. 90)

Esse espaço, que também é o espaço da poesia, evidentemente não é o real, mas não é menos verdadeiro que este. E para seguir as palavras do autor de **Avalorara**, o espaço plasmado pela literatura detona uma nova sensibilidade, uma forma inaugural de perceber o mundo.

Nesse sentido, partindo do poema de Sophia, o eu lírico, força anímica a dar vida aos espaços do texto, age através dessa percepção altamente sensível, em uma relação sinestésica, corporal com o espaço esboçado pela palavra lírica. Seguindo a reflexão de Maffesoli, podemos afirmar que esse eu está “enraizado no ordinário”, move-se por “um saber erótico que ama o mundo que descreve” (MAFFESOLI, 1998, p. 14). Nesse sentido, ele faz “sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste “mundo-aí” (MAFFESOLI, 1998, p. 20). Por essa percepção ultra-sensível, o eu lírico de Sophia está “atento à beleza do mundo, às suas expressões específicas”; ele “participa do esforço criativo deste” (MAFFESOLI, 1998, p. 21). Tal conhecimento, de natureza intuitiva, irrompe de um “nascimento com” o sensível. Saber encarnado, pulsante, vivo, tal forma de conhecimento estabelece um encontro

íntegro entre o ser do homem e o real. Essa é uma nova razão, a razão sensível promulgada por Maffesoli, “racionalidade mais ampla, flexível, inventiva, que exige uma audácia de pensamento e, sobretudo, que possui o sentimento de que é precária, aleatória, submissa ao instante” (MAFFESOLI, 1998, p. 56). Trata-se de uma “tomada de posição cosmológica e antropológica”, em que as correspondências sensíveis, a alquimia das cores, dos cheiros, dos sabores, dos afagos, instauram um novo real, o real vivo da razão corporal e não apenas abstrata, reflexiva. Nesse sentido, tal postura é um regresso à nossa “vida vivida”:

[...] a tarefa que nos cabe é bem a de voltar a essa vida vivida ou mais próxima, a essa empiria; para retomar uma expressão da fenomenologia, “à própria coisa”. É isso que pode fazer com que apreciemos o hedonismo cotidiano. É isso que pode nos permitir superar aquela filosofia apriorista que, a partir de uma distinção radical estabelecida entre as idéias e a vida, vai considerar que esta última é naturalmente – conforme tendências teóricas – seja alienada, seja banal ou sem interesse. Seus rituais encerram riquezas cuja importância ainda não foi toda explorada.
[...] É preciso retornar, com humildade, à matéria humana, à vida de todos os dias, sem procurar que causa a engendra, ou a faz como é” (MAFFESOLI, 1998, p.46-47)

O que Sophia faz, em seu poema, é retornar à coisa, é expressar pelo olhar poético, a materialidade viva e sensível do jardim e do mar. Apesar do eu lírico ocultar-se em grande parte da enunciação do texto, ele, por sua vez, está de tal modo encarnado no espetáculo do mundo, tão integrado no universo das coisas, que se funde no espaço, em uma entrega apaixonada à carnadura do sensível. Metonimicamente o eu torna-se espaço, presentifica-se na carnadura do sensível. Nesse sentido, descobrimos por fim a razão do ocultamento do eu no texto: ele abre mão do lugar seguro de ser um eu para tornar-se espaço; portanto ele nunca está distante, ele é o próprio jardim, o próprio mar. Com efeito, tudo é metamorfose de uma persona que nunca deixa de manifestar-se na superfície textual, que se apresenta vestindo-se de mundo para ser a palavra, o poema.

O espaço no texto de Sophia, por encarnar o sensível, torna-se ativo, configura-se como expressão dos movimentos cósmicos. Como na prosa moderna, em que o espaço deixa de ser mero cenário para desempenhar um papel ativo, também no poema de Sophia verificamos a preponderância do jardim e do mar como elementos atuantes no texto. Aqui, para lembrar as palavras de Raquel de Sousa Ribeiro, em importante estudo sobre a obra de José Rodrigues Miguéis, o “espaço passa a exercer uma função essencial” (RIBEIRO, 1987, p. 12). De acordo com essa estudiosa, tal espaço é dinâmico, vivo:

Atribuir atividade ao espaço contraria expectativas criadas pelo desempenho de papéis passivos que tradicionalmente lhe são reservados. Mas este fato prende-se a um “deslocamento do eixo da vontade e da ação”, a uma substituição de um espaço estático por outro, dinâmico [...].

[...]
O fato de exercer um papel ativo, modelador, retira-o [*o espaço*], pelo menos momentaneamente, desta condição subalterna e eleva-o a uma condição essencial, determinante da configuração assumida pelo espaço, pela personagem e pelo rumo dos acontecimentos da narrativa⁷, da história da vida da personagem. (RIBEIRO, 1987, p. 13-14)

O espaço, nessa perspectiva apontada por Raquel de Sousa Ribeiro, não se configura mais como elemento decorativo, paisagístico dos fatos expressos no texto; pelo contrário, ele torna-se elemento ativo, desencadeador de sentidos fundamentais na articulação textual. Esse princípio é importantíssimo, pois enforma o sentido básico do poema de Sophia: o espaço é o elo de fundamentação das articulações textuais, ele designa os significados e o movimento das palavras, ele, enfim, atribui sentidos à vida do homem. Nesse aspecto, ele necessita atuar, agir, expressar-se. Tal dinamismo espacial, por sua vez, promove a instabilidade. Conforme notamos, tudo é movimento e precariedade na luta do jardim e o mar, tensão em contínua falta de equilíbrio. Sobre tais questões, eis o que Raquel nos afirma a respeito dessa instabilidade:

Inicialmente preso a uma concepção marcada pela estaticidade, imobilidade, estabilidade e segurança, o espaço altera-se, dinamiza-se, leva à reformulação das noções de estabilidade e de segurança ou mostra-se ameaçador, gerador de instabilidade e insegurança. (RIBEIRO, 1987, p. 14)

Ao agir, ao atuar em uma tensa relação, os espaços do poema instauram um clima de caos, de embate, de disputa. O texto ganha ampla dinamicidade pelos personagens em luta. O mar esbate suas ondas no jardim suspenso, esse por sua vez, agita suas flores, seus ramos, em um processo dinâmico amplamente pictórico. O movimento da luta impele as imagens, anima a enunciação. Tudo parece contorcer no texto, em uma expressão viva da tensão entre os elementos cósmicos.

Bachelard, em **A terra e os devaneios da vontade**, irá delinear com precisão a força motriz dos movimentos cósmicos, como representações de nossa essência espiritual. Pela matéria o sonhador descobre a si mesmo, desvenda sentidos capazes de nortear o seu ser, de designarem sua natureza psicológica. As formas sensíveis, os contornos dos objetos, dos

⁷ Tais colocações, apesar de se dirigirem à narrativa, podem muito bem também designar a situação do espaço na poesia. Ao lermos a citação de Raquel, basta vislumbrarmos no lugar do narrador a presença do eu lírico.

elementos da natureza, dão ao sonhador uma imagem do eu. O mundo torna-se símbolo, metáfora, dos processos dinâmicos da alma sonhadora. Os movimentos da psique do sonhador, dessa forma, justificam-se, ganham corpo, pelo mundo dos elementos físicos: “Assim a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência” (BACHELARD, 1991, p. 19). Nesse sentido, a matéria torna-se “nosso espelho energético; é um espelho que focaliza nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias” (BACHELARD, 1991, p. 20).

No caso do poema de Sophia, conforme podemos notar, a subjetividade lírica encontrará na fragilidade do jardim um correlato de sua natureza humana. Os devaneios irão atuar no mundo, propiciando um correlato da alma do eu sonhador. Por sua vez, o mar, com o seu ímpeto, a sua força, servirá como índice das pulsões de morte da voz poética.

Em “Jardim do mar”, os espaços tornam-se sustentáculos da expressão e dos sentimentos humanos. Eles seriam aquilo que Eliot chamou de “correlato objetivo”. Eis o que o poeta nos afirma a respeito desse recurso tão importante para a poesia da modernidade:

O único modo de expressar emoções em forma de arte é através de um “*correlato objetivo*”, em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção particular. Assim quando os fatos externos que precisam convergir para a experiência sensorial são fornecidos, a emoção é imediatamente evocada. (ELIOT, 1972, p.145)

Pelo correlato objetivo, toda uma humanização paira sobre o jardim, tornando-o um lugar simbólico onde podemos ver espelhados os sentimentos humanos de impotência, de coragem, de fragilidade, ante os diversos entraves existenciais.

Nesse sentido, o aspecto descritivo do texto é fundamental para compreendermos esse nexos entre subjetividade e espaço. Pela descrição verificamos o quanto o eu lírico infunde sua presença psíquica, espiritual, nos espaços poéticos. Observamos, portanto, um processo de antropomorfização. Ao espacializar-se, o eu transforma coisas inanimadas em seres dotados de vontade, de força anímica. Mielietinski, importante estudioso dos mitos, afirma que tal procedimento é conhecido, na literatura como sincretismo. Pelo sincretismo, a linguagem poética combina subjetividade e objeto do mundo, em um processo de animismo, em que as coisas e seres não humanos ganham vida humanizada. Assim, na linguagem mítica, “o

universo inteiro se corresponde, pois o homem reconhece nos seres do mundo pensamentos e sentimentos tipicamente humanos” (MIELITINSKI apud BOSI, 2001, p.23).

Entretanto, conforme iremos notar, no poema essa relação entre eu e mundo dá-se de maneira ainda mais complexa. Ao interagir com o universo fenomênico, com o espaço da natureza, a subjetividade poética, por sua vez, encontra sentidos de sua existência na própria matéria. Já havia de antemão no jardim e no mar determinadas características físicas dotadas de sentido para o eu lírico. Nos contornos físicos, na manifestação das forças atuantes da natureza do mar e do jardim, já existiam elementos capazes de designar o ser do eu poético. Portanto não é só o homem que se reconhece no jardim e no mar, também esses espaços encontram acolhida no ser do homem. Não ocorre apenas a antropomorfização do espaço, mas a *topomorfização* do homem. Raquel de Sousa Ribeiro afirma que na *topomorfização* ou *espaçomorfização*, “elementos espaciais suscitam modos de ser, de sentir e atos que, sem essa provocação” a personagem romanesca, ou, no nosso caso, o eu lírico, não se manifestariam. Dessa forma, “este fato torna o espaço ativo”, dota-o de “poder de vontade, ação e expressão” (RIBEIRO, 1987, p. 15-21). Essa característica “contribui para uma inovação das funções tradicionalmente desempenhadas pelo espaço”, retirando-o de uma “condição subalterna” e colocando-o em uma posição essencial. Isso novamente gera o efeito de dinamicidade ao espaço:

Passa-se de uma concepção [de espaço] imobilista a uma concepção dinamizada, de um espaço como estabilidade, estaticidade a um espaço como forma provisória, constantemente modificada pelo movimento que a perpassa. Movimento, portanto, decorrente do desempenho de funções ativas e das constantes substituições. (RIBEIRO, 1987, p. 23)

Essa *topomorfização*, conforme já sublinhamos, advém de uma atuação do elemento espacial no ser do eu lírico. O espaço está dotado de sentidos atuantes, transformadores da existência humana. Por sua vez, os objetos atuam na vida prática, construindo o panorama do nosso cotidiano. Nesse aspecto, faz sentido o que Kurt Lewin chama de valência dos objetos. De acordo com esse psicólogo, as coisas têm uma função imperativa, elas determinam a direção do comportamento humano:

A valência de um objeto deriva, usualmente, do fato do objeto ser um meio para a satisfação de uma necessidade ou de ter, indiretamente, algo a ver com a satisfação de uma necessidade. A espécie (sinal) e força da valência de um objeto ou evento dependem, assim, de um modo direto, da condição momentânea das necessidades do indivíduo em questão; a valência dos

objetos ambientais e as necessidades do indivíduo são correlativas.
(LEWIN, 1975, p.52)

Não podemos confundir valência com estímulo. A primeira caracteriza-se muito mais como uma “ordem”, uma “intimação”, ou um “pedido”. As coisas conclamam no homem um desejo, um fazer, elas determinam uma atitude, um comportamento, uma postura.

Se notarmos os elementos a compor os espaços do poema de Sophia, observaremos que o jardim com sua vegetação, seus caminhos, seus objetos, bem como o mar, com sua fúria, seu fluxo violento exercem uma valência no eu lírico. Os objetos espaciais influem na disposição anímica da pessoa poética, na sua configuração afetiva. É preciso nuançar, aqui, a arqueologia da criação do poema. Poderíamos pensar que a visão extática da natureza configurou, inclusive, a valência da escrita, do ato de compor o próprio texto. Sophia, arrebatada pela contemplação cósmica, sofreu uma valência das coisas sensíveis, configurando em si a necessidade de compor seu poema.

A valência do jardim, seus aspectos físicos, sua configuração frágil, suscitam, portanto, no eu lírico a consciência da finitude, da tenuidade da condição humana, ao passo que as forças do mar representam, para o eu, o potencial destrutivo do tempo e das pulsões de morte.

Por fim, para encerrarmos essa etapa de nossa análise, cabe aqui pensarmos o papel da descrição no texto. Pela descrição, podemos antever, no espaço, marcas da subjetividade (antropomorfização) e, no eu lírico, reflexos do espaço (topomorfização). Mundo e homem são descritos de forma convexa, em um entrecruzamento de sentidos. A descrição, por mais que pese seu caráter pretensamente objetivista, compõe o cenário e o humano de forma oblíqua. Nesse sentido, cabe aqui retomarmos importantes apontamentos feitos por Osman Lins em seu livro **Lima Barreto e o espaço romanesco**. Nessa obra, Lins reflete sobre a descrição oblíqua. De acordo com esse autor, nesse tipo de descrição ocorre um “enlace entre o espaço e a ação”. Tal maneira de apreender o mundo sensível pauta-se na reconstituição do ambiente pela atuação da subjetividade. O eu faz surgir o mundo como “espaço nascente dos próprios gestos” (LINS, 1976, p. 83-84). Os verbos são impregnados de energia, de pulsão, “de modo que a imobilidade dos que observam é então compensada pela mobilidade das coisas observadas” (LINS, 1976, p. 84). A descrição oblíqua da atmosfera dá a ver verdades psicológicas vividas. O espaço, assim, empreende movimentos inerentes ao humano. No caso do poema de Sophia, pelo nexa metafórico, podemos afirmar que a descrição oblíqua opera

uma transformação dos movimentos cósmicos em movimentos da alma. O espaço, de maneira indireta, reflexa, opera a revelação do ser mais fecundo do homem.

2. 4 O jardim e o mar: uma antítese entre Eros e Civilização

Conforme podemos observar, o espaço do jardim é controlado pela vontade humana. Apesar de ser uma topografia preenchida por elementos da natureza, tais elementos são manipulados pela ação do homem. Nesse sentido, no espaço plasmado no texto de Sophia, temos a antítese entre as pulsões da natureza e a atuação do *homo faber*. O jardim, portanto, representa a criatividade humana, o domínio do cosmos pela nossa ação. Tal lugar representaria a técnica, a perícia humana, em um processo transformador, em que o mundo dos elementos cósmicos configura-se como espaço civilizado. Conforme Mariano Arigas, isso acontece porque estamos “imersos na natureza, mas, ao mesmo tempo, a transcendemos: podemos contemplá-la, conceituá-la, objetivá-la e controlá-la” (ARTIGAS, 2005, p. 56).

Se o jardim é um espaço domesticado, plasmado pelo engenho criativo, o mar, em oposição, representaria uma resistência da natureza à operação civilizatória. O cosmos, por mais que o homem tente integrá-lo em seu domínio, sempre será arredio, irredutível em sua força selvagem. O mar, de certa forma, torna-se, no texto, a reação viva da natureza à violência da civilização. Conforme aponta Mariano Artigas, a natureza possui um dinamismo próprio, absoluto, a pairar acima de toda ação humana:

A natureza tem uma consistência própria. Podemos intervir nos processos naturais, mas não podemos modificar as suas leis. De modo negativo, a autonomia do natural implica uma independência em relação à intervenção humana. De modo positivo, expressa que as entidades naturais possuem um dinamismo próprio.

O termo dinamismo provém do grego “*dynamis*”, que significa força, poder, capacidade. Afirmar que as entidades naturais possuem um dinamismo próprio equivale a afirmar que não são sujeitos meramente passivos aos quais o movimento é acrescentado como algo externo, mas que possuem uma atividade própria, um dinamismo interno que não depende somente das ações exercidas sobre elas.

[...]

Diante da experiência ordinária, o dinamismo próprio manifesta-se nos diversos âmbitos da natureza: é patente nos viventes, nos astros, nos fenômenos atmosféricos, no ar, na água e também na terra, cujos terremotos e erupções vulcânicas demonstram o seu dinamismo. (ARTIGAS, 2005, p. 49-50)

No poema de Sophia, portanto, a fúria do mar representaria esse dinamismo além de toda imposição do homem. Ante essa grandiosidade cósmica, irredutível à nossa vontade, compreendemos melhor a concepção de natureza em Sophia. Para a autora, o seu jardim, pequeno, humilde, fraco, designa, pela metáfora, a situação do homem na ordem do universo. O cosmos em sua grandeza nos reduz a marionetes, seres minúsculos, meros brinquedos no movimento infinito e descomunal da matéria.

Nesse sentido, o jardim representa o mundo da técnica, da civilização, espaço plasmado pela mão do ser humano. Apesar de o universo ser incomensuravelmente maior que o homem, esse jamais deixará de lutar contra as pulsões do cosmos. Essa luta, expressa no poema pela preposição *contra*, está muito bem representada pelo embate entre o mar e o jardim. A peleja desse último é emblemática, ela representa o esforço heróico do homem para domesticar o caos. O ser humano é, por sua própria essência, um agente transformador de sua vida e do espaço a cercá-lo. O desassossego de sua inteligência, a necessidade de avançar no conhecimento, sua curiosidade nata fazem com que ele abra novas perspectivas, crie novos mundos, novas invenções, em uma atuação sempre ativa no mundo. O jardim representa justamente esse espaço da invenção, da criatividade, pois é um lugar cultivado pelas mãos do homem. Ao brincar os elementos da natureza, criando assim o jardim, o ser humano explicita o seu desejo de harmonia, a sua inventividade. Sobre tal atuação do *homo faber*, Artigas explicita-nos importantes significados relacionados ao espaço artificial:

Em sentido estrito, o artificial não tem um dinamismo próprio: somente o têm as entidades naturais que o compõem. O artificial possui uma estruturação espaço-temporal que corresponde a um projeto exterior, planejado pelo artífice. Porém, essa estruturação não é o resultado de um dinamismo próprio. O dinamismo natural tem uma consistência própria que não depende da vontade humana: quando fabricamos artefatos, utilizamos o dinamismo natural, mas não podemos mudá-lo. (ARTIGAS, 2005, p. 55-56)

O artificial, conforme podemos notar no pensamento de Artigas, não tem seu dinamismo próprio. A energia que o enforma vem da força humana. O jardim de Sophia representa bem tal situação. Temos um espaço selvagem, devastado, árido. A sensação que nos dá é a de que se trata de um jardim abandonado, solitário. Conforme sabemos, é o permanente cuidado do *homo faber*, cortando, plantando, semeando, ceifando, que configura o jardim como tal. Tal recanto, no poema, verdadeira ruína, expressa justamente a pulsão livre das energias cósmicas atuando nesse espaço abandonado, tornando-o selvagem, próximo de uma natureza não cultivada, indomada. Tal aspecto desolador funciona, no texto, como uma verdadeira hipérbole a representar a nossa condição humana. Pelo exagero da fragilidade

desse jardim em ruínas, antevemos nossa própria miséria, nossa condição sempre à mercê das forças destruidoras do cosmos, do tempo e do espaço.

Por outro lado, o jardim, conforme notamos, representa o mundo da cultura, tal como formulado por Marcuse em seu livro **Eros e Civilização**. De acordo com esse filósofo, o homem, para engendrar seu universo técnico, teve de reprimir as pulsões da libido, as forças dionisíacas do inconsciente, para poder instaurar o processo civilizatório. Assim, para tornar possível a civilização, o homem teve de reprimir desejos primários, a sua aspiração a uma felicidade de imediata realização: “A felicidade deve estar subordinada à disciplina do trabalho como ocupação integral, à disciplina da reprodução monogâmica, ao sistema estabelecido de lei e ordem. O sacrifício metódico da libido, a sua sujeição rigidamente imposta às atividades e expressões socialmente úteis, é cultura” (MARCUSE, 1968, p. 27). Para existir a cultura, o homem tem de reprimir seus impulsos, a dimensão selvagem de seus desejos. Vejamos o que Marcuse nos afirma:

O conceito de homem que emerge na teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental – e, ao mesmo tempo, a mais inabalável defesa dessa civilização. Segundo Freud, a história do homem é a história da sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva. Contudo, essa coação é a própria precondition do progresso. Se tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontável é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades é abandonado. (MARCUSE, 1968, p. 33)

Essa repressão dos instintos, em nome de uma ordem instituída, conflui em uma eterna luta entre o princípio de realidade e o princípio de prazer. Segundo Marcuse, na esteira do pensamento de Freud, “a modificação repressiva dos instintos, sob o princípio de realidade, é imposta e mantida pela ‘eterna luta primordial pela existência’” (MARCUSE, 1968, p. 37). Tal luta se estabelece porque “o princípio de prazer e o princípio de realidade são ‘eternamente’ antagônicos” (MARCUSE, 1968, P. 37). Por conseguinte, em tal embate, inerente ao homem civilizado, antevemos uma luta mortífera, em que o princípio de morte margeia-nos, como um verdadeiro abismo: “A luta pelo destino da liberdade e felicidade

humanas é travada e decidida na luta dos instintos – literalmente, uma luta de vida e de morte – em que [...] a natureza e a civilização participam” (MARCUSE, 1968, p. 41).

No poema de Sophia, o mundo da civilização, representado pelo jardim, espaço ordenado, racional, trava justamente essa luta primordial contra o princípio de morte, do Eros desgovernado, imperioso. Tais pulsões mortíferas e ao mesmo tempo representantes do prazer livre, agudo, das pulsões eróticas, são muito bem representadas no poema pelo esplendor magnífico do mar. Como na energia de Eros, o mar exerce um fascínio, uma atração irresistível no jardim. Esse se deixa seduzir pelos mil esplendores dessa região magnífica. Por sua vez, como no princípio do prazer desgovernado, o mar é também a representação da morte, do caos. O frágil jardim de Sophia corresponde, portanto, a uma representação poética, metafórica, desses jogos de força em oposição. O poema expressa por imagens dinâmicas, pelos espaços em contorção, em movimento, o dilema da civilização, civilização essa marcada pela repressão e pela elaboração de um universo técnico.

2. 5 O jardim: um símbolo mítico

O jardim, ao longo de nossa tradição mítica, é elo entre os mitos ctônicos e solares. Por suas plantas, ele finca raízes nas profundezas da terra, no reino do Hades. Nas alturas de suas árvores, ele atinge o céu, o horizonte aéreo do Zéfiro. Dessa junção entre terra e ar nascem mitos que efetuam rupturas, transições de suma importância: a passagem do bem ao mal, a descida aos infernos, a descoberta do saber. Na poesia, esses significados são constantemente retomados, constituindo temas de grande relevância literária.

Na mitologia Grega, o jardim destaca-se, principalmente, como lugar onde se dá o rito de passagem da vida para a morte. Nesse aspecto, os mitos florais, apesar de não terem relação explícita com o espaço do jardim, ganham também importância nesse estudo, pois indiretamente as flores são elementos ligados à jardinagem. Dessa forma, Eurídice morre picada por uma serpente, no instante em que colhe flores. Perséfone, Deusa da primavera e senhora do mundo dos mortos, também tem o mesmo fim trágico. Jacinto, após ser abatido pelo disco de Apolo, verte no solo o próprio sangue, de onde nasce uma flor (KURY, 2003, p.138-220-317). Assim, a natureza, em contato com os seres míticos, torna-se espaço ajardinado, onde a morte, pela flor, revela-se como o grande absurdo da existência humana.

No poema de Sophia, o jardim apresenta essa mesma dimensão do trágico. A imensa fragilidade desse espaço humanizado, sua luta insana, representa também um espaço marcado

por um destino em ruína, drama de uma personagem a lutar desarmadamente contra as pulsões de morte representadas pelo mar.

Em outro aspecto, o jardim de Sophia subverte a lógica de alguns sentidos míticos. Não podemos identificar, no espaço ajardinado do poema, a representação de um lugar perfeito. Assim, o espaço humanizado do poema não se identifica, por exemplo, com o Jardim das Hespérides, lugar de idílio e harmonia. Vieira nos descreve esse lugar mágico:

Na antiga Grécia, encontramos o célebre Jardim das Hespérides onde eram cultivadas árvores que produziam pomos de ouro. Na antiga Arcádia no Peloponeso, era a morada do deus Pã; esse mítico jardim é considerado o berço de toda poesia pastoral; local de residência de todos os pastores com seus míticos e plácidos costumes – estes viviam em contato com a natureza e, com ela, desfrutavam a beleza, a pureza e a espiritualidade, em meio ao canto e à dança. (VIEIRA, 2007, p. 55)

Na tradição judaico-cristã, o mito de Adão e Eva é o fundador de nossa origem na terra. É nesse jardim que se dá a transmutação de um estado sublime, de perfeição, para a contingência de nossa humanidade. Dessa forma, o Éden apresenta-se como um “lugar ideal, um espaço sagrado, cercado – portanto intimista – repleto de delícias para o corpo e para a alma, livre das imperfeições humanas e absolutamente natural e original” (VIEIRA, 2007, p.51). Tal jardim representa, portanto, “a eterna busca da morada ideal da humanidade” (VIEIRA, 2007, p.53). Com efeito, esse espaço delimita uma porção do mundo, região eleita, onde se expressam os significados míticos do paraíso:

Ainda que o Éden do Gênesis não estivesse limitado, a mescla de tradições logo incorporou a imagem de Paraíso que chegou até nós. A palavra Paraíso, de raiz Persa, significa jardim cercado; a tradição o quis separado do resto do mundo, no cume de alguma ignota montanha, ainda que através de diversos testemunhos devamos pensar que inicialmente se referia ao ambiente mesopotâmico. A natureza exterior não era paradisíaca, mas sede dos anjos caídos, do trabalho, da dor: o preço do pecado, que a cultura européia medieval associou com a mulher. Se algum Éden podia existir sobre a terra, ou constituía uma ilha no meio do desconsolo (o oásis no deserto) ou devia se construir com um esforço técnico que necessitava de todos os avanços da civilização. Os edens terrestres deviam ser protegidos: como jardins, como reservas, como lugares sagrados. (ALIATA, 2008, p.32)

O paraíso revela, portanto, um arquétipo fundamental: o anelo do homem de ultrapassar sua precariedade e atingir uma existência perfeita, sem as agruras inerentes à nossa condição de mortais. Portanto, pelo Éden, o homem acentua seu desejo de perenidade, de fé

na perpetuação da vida para além da morte. Nesse sentido, a construção de todo jardim guarda, no fundo, a nostalgia da imortalidade.

Em “Jardim do mar”, conforme já notamos, temos o desejo de perenidade expresso pelo despetalar das flores. Esse ato corresponde, pelo nexos metafórico, ao gesto da escrita poética. O jardim, arquétipo do próprio poeta, atira suas pétalas ao mar, como o escritor que oferta seus escritos ao mundo. Nessa ação reside o desejo de transcender a finitude e deixar ao mundo uma obra capaz de vencer a morte. Portanto, no jardim de Sophia também identificamos essa nostalgia da imortalidade, tal como podemos verificar no mito relacionado ao Éden.

Se o jardim é o lugar da perfeição, é também o solo da queda, região em que o homem conquista sua liberdade e, em contrapartida, sua condição de ser frágil e finito. A busca pelo conhecimento revela a condição trágica do homem, a caducidade de uma existência fadada ao perecer. Dessa maneira, o Éden guarda em seu caráter antagônico o mito da origem da vida e também o da origem da morte, da perfeição e da precariedade da existência.

Baridon ressalta duas interpretações do Éden. A primeira ele extrai de Pascal. O filósofo francês associa o velho testamento ao novo, a queda à redenção, o Paraíso ao Golgóta: “Jesus está em um jardim, não de delícias, como o primeiro Adão, onde ele se perdeu e todo o gênero humano, mas em um de suplícios onde ele se salvou e a todo o gênero humano” (PASCAL apud BARIDON, 1998, p.24). A segunda baseia-se em senso crítico corrente: “Se Eva e Adão foram excluídos de um lugar onde eles não podiam nem dar a vida, nem trabalhar, é que eles queriam ser livres para cumprir três grandes coisas: selar a união do homem com natureza, abrir o processo de conhecimento e colocá-lo em marcha” (BARIDON, 1998, p.24).

No caso do poema de Sophia, seu jardim representa essa vertiginosa queda do Éden. Nesse espaço, o estigma da precariedade, da finitude, da caducidade da vida, é bem representado pelo mito do paraíso perdido. O jardim humano de Sophia paga a grande culpa de ser um decaído, um ser marcado pela queda, pela decadência. O seu castigo é enfrentar as forças da morte metaforizadas pelo mar. Tal como Adão e Eva, o jardim de Sophia é emblema da busca do conhecimento e da liberdade. Sua luta contra o mar é representativa dessa força de vontade, dessa busca incessante pela vida.

Ao longo da história, a busca pelo Éden guarda um aspecto idílico, de retomada das origens da vida. “Ao evocar o Éden, o homem não evoca uma fábula, mas reativa em sua memória uma realidade viva, uma experiência religiosa profunda, alimentada pela recordação imaginária de um Paraíso perdido” (VIEIRA, 2007, p. 54). Essa nostalgia de um paraíso

perdido, portanto, trespassa o poema de Sophia. Seu jardim imperfeito, incultivado, abandonado às forças cósmicas, representa, em um sentindo profundo, essa nostalgia imponderável de uma perfeição impossível. Apesar de nunca alcançado, tal paraíso é o anelo supremo do jardim de Sophia. Daí advém sua luta permanente, sua postura de combate em relação ao mar.

O jardim, por si, já é um obra de arte. Uma obra demasiadamente efêmera, passageira, pois suas bases materiais se assentam em elementos altamente perecíveis, como as flores e as plantas. Conforme Burle Marx, grande artista dos jardins no Brasil, o constante transmutar da planta, no jardim, é o seu signo de harmonia: “A planta goza, no mais alto grau, da propriedade de ser instável. Ela é viva enquanto se altera. Ela sofre uma mutação constante, um desequilíbrio permanente, cuja finalidade é a própria busca de equilíbrio” (MARX, 1987, p.37). Da efemeridade dessa arte, de seu permanente estado de mutação, caos constante, nasce sua harmonia e sua beleza. O sentimento do tempo dá-se, com mais intensidade, nesse espaço-arte em constante mudança. Dessa forma, o jardineiro encarna o arquétipo de Sísifo, reelaborando, infinitamente, o seu trabalho, em uma constante busca de aperfeiçoamento de sua obra. No instante mesmo em que finaliza seu trabalho, logo tudo se desfaz, se fragmenta novamente, exigindo, desse artífice, nova labuta estética. Aliata e Silvestre esboçam, com prioridade, esse trabalho em permanente ação:

[...] o jardim não permanece da forma em que permanece a obra de arquitetura, ainda que se trate de uma ação similar – construtiva, formativa, limitativa. É que as pedras permanecem, ainda que não se lhes cuide, e as plantas desaparecem se não são regadas todos os dias; o arquiteto trabalha com matéria inerte e o jardineiro com matéria viva; o trabalho do arquiteto começa e termina, o do jardineiro continua sempre. (2008, p.23)

O jardim é a arte cuja matéria prima é a própria vida no que ela tem de demasiado perecível; objeto estético que assimila o jogo dialético da existência, as pulsões de vida e de morte. Nesse sentido, o jardim de Sophia expressa com contundência a sua condição efêmera. Primeiro, conforme já vimos, pela ação do tempo e das forças da natureza, ação essa a tornar o jardim selvagem, incultivado; segundo pela sua luta furiosa contra a violência do mar, luta essa a ameaçar sua vida, sua segurança. Essa demasiada impermanência do jardim de Sophia, sua compleição em mudança constante, sela o seu destino pelo viés agônico, trágico. A efemeridade de sua condição é potencializada, em um verdadeiro símile da vida humana.

Com efeito, pelo jardim, o artista sente, com mais arroubo, o passar do tempo e toda a sua força destruidora. Tal obra artística nasce de uma fecunda consciência temporal, de uma

percepção apurada dos limites de nossa condição. A contingência do jardim representa a contingência do próprio homem, a sua fragilidade, a sua transitoriedade.

Com efeito, o jardim é o espaço da memória, da sensibilidade:

O sentido humano do jardim pode ser entendido como o significado que o jardim em si e cada um de seus elementos possuem para o homem. Está, portanto, relacionado à memória, na medida em que sua imagem pode despertar lembranças nos indivíduos; à afetividade, estabelecida no contato e nos cuidados quase diários com as plantas; à sensibilidade que se expressa na escolha e no arranjo dos elementos compositivos [...]. (ARAGÃO, 2008, p.97)

Nesse aspecto, o jardim difere-se, em relação a outros espaços, por ser o local da emoção, das expansões de afeto e da sensibilidade:

Se os quartos e a sala são abrigos da solidão e o sótão e o porão são lugares de sonho [...], qual é o papel do jardim? O jardim é o lugar da afetividade, do sentido humano; o lugar onde as flores têm um significado, onde o perfume evoca lembranças, o lugar que exige cuidado e atenção quase diários; é a parte ‘viva’ da casa, onde se concentram elementos naturais, um pedaço da natureza, um recanto com signos, metáforas e significações. Na topoanálise, pode-se dizer que o jardim da casa está ligado à sensibilidade. (ARAGÃO, 2008, p. 101)

Conforme já salientamos, no poema de Sophia, o eu lírico configura na materialidade do jardim a sua dimensão afetiva, a sua memória viva. Ao passear por esse espaço, eu funde-se com toda força nos elementos físicos, topomorfizando-se, transformando o cosmos em artefato de sua expressão sentimental e onírica. O jardim de Sophia concentra a memória do eu lírico, coligando as lembranças à carnadura do sensível.

Por outro lado, o “jardim nos conduz à questão do ornamento porque coloca em primeiro plano o assunto retórico da graça, a variedade permissível na unidade, distante de luxos e pedras preciosas” (ALIATA, 2008, p. 69). Graça singela, humilde, arte humana enraizada no cosmos, o jardim é a conformação da sensibilidade humana na harmonia do universo. Para tanto, esse sítio aprazível acaba transformando-se em um microcosmo, uma ‘imago mundi’. A arte da jardinagem consiste, assim, em “Tornar natural a natureza”, sublinhar as potencialidades artísticas das plantas, paisagens e minérios, na construção de uma “terceira natureza” (ALIATA, 2008, p.60). O recanto ajardinado nasce, assim, conforme já ponderamos, de um trabalho ordenador das pulsões cósmicas:

O jardim é uma natureza preparada, uma natureza domada, porém conservada [...]; é aí que se aprende a amar a natureza e sobretudo a não temê-la. [...] a arte dos jardins não é simples objeto de ornamentação, é uma arte de viver, uma arte de descansar da vida e de seu tumulto. (RIBON, 1991, p.107)

O eu lírico de Sophia expressa todo o seu amor ao cosmos através do espaço ajardinado. Os elementos da natureza fazem com que essa subjetividade se entregue a um amor descomunal, arrebatado, incontido, à beleza do universo. Desse convívio fecundo, mágico, com o espaço puro do mundo, nasce uma aprendizagem do viver, um desvelar do ser mais pródigo de nossa natureza humana.

Se o jardim, por si só é arte, por outro lado, também se tornou motivo temático para as demais atividades artísticas. Tanto para a literatura quanto para as artes plásticas, o jardim nasce da contemplação, do olhar do artista a espalhar-se pelas nuances das aleias, das sebes, dos arbustos e das flores. Assim, ao retratarem o jardim em suas obras, os escritores e pintores privilegiam o olhar. A visão passa a ser “considerada o mais agradável de todos os sentidos, como uma espécie de tato mais delicado que abarca as mais diversas figuras e atinge as partes mais longínquas do universo” (VIEIRA, 2007, p. 35).

Na literatura, são inúmeros os textos em que o jardim ganha relevo.

Inúmeros são os textos de suma importância na construção de uma literatura do jardim. Dentre esses destacam-se as *Geórgias*, as *Bucólicas* e a *Eneida*, do poeta latino Virgílio. Nesses poemas, o tema da natureza, como *lócus* do idílio amoroso, ganhará, enfim, sua consagração definitiva, modelo a ser seguido ao longo de toda a tradição da literatura.

Nos poemas de Virgílio, temos a descrição de paisagens, consideradas como segunda natureza, cosmos cultivado pelo homem:

Os discursos de Virgílio ou descrições de jardins romanos do *quatrocento* expressam a celebração da vida campestre, onde apareciam clareiras abertas nas florestas, que já podiam ser considerados espaços anunciadores do momento da criação de uma teoria sobre a composição e concepção de paisagens e formação de jardins. O conteúdo desses discursos não se opunha à rusticidade dos campos, porém exprimia a essência da natureza domesticada, submissa à ordem estabelecida esteticamente pelo homem. (VIEIRA, 2007, p. 19)

Esses textos, fundamentais para a nossa tradição, formarão, assim, um corpus temático, no qual a natureza e, conseqüentemente o jardim, tornar-se-ão espaços fundamentais

na construção dos textos de nossa literatura ocidental. Northrop Frye assinala-nos a importância desse arquétipo, enquanto formador de nossa cultura:

Em seu aspecto arquetípico, a arte é um segmento da civilização; e definimos civilização como o processo de fazer da natureza uma forma humana. A configuração dessa forma humana é revelada pela própria civilização ao desenvolver-se: seus principais componentes são a cidade, o jardim, a fazenda, o aprisco e etc., bem como a própria sociedade humana. Um símbolo arquetípico é comumente um objeto natural com significado humano, e faz parte da concepção crítica da arte como um produto civilizado, uma visão das metas da obra humana. (FRYE, s.d., p. 114-115)

No jardim de Sophia, diferentemente do *locus amoenus* clássico, vai se configurar como *locus adversus*, lugar em que o homem trava a sofrida luta pela sua existência.

O jardim é, portanto, lugar afeito à poesia, à palavra. Nesse aspecto, Sophia de Mello Breyner foi poeta dos recantos ajardinados, das flores, dos vegetais, trançando um importante poema, “Jardim do mar”, no qual os mitos, os amores, os afetos, são tramados pela exaltação da vida e da poesia.

2.6 O mar de Sophia: elemento físico representativo da cólera humana

Conforme Gastón Bachelard, em seu livro **A terra e os devaneios da vontade**, uma imaginação ativa, operante, encontra nos elementos físicos, cósmicos, recursos materiais para a elaboração dos devaneios poéticos. Dentre esses devaneios, o filósofo francês dá destaque para aqueles que se atém ao dinamismo do mole e do duro. A alma sonhadora encontrará nos elementos duros e moles da natureza, na luta entre essas duas condições físicas, a expressão da agressividade, da força, da atuação do homem no mundo. Conforme Bachelard, “a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação das nossas forças em categorias dinâmicas” (1991, p. 19).

Vejamos, com mais detalhes, o que o autor nos especifica a respeito dessa sua dialética⁸:

⁸ Para Bachelard, o termo *dialética* funciona como jogo antitético entre determinados signos. Portanto, não se pode pensar, aqui, em tal termo, pela acepção clássica de Hegel, para quem a dialética compõe-se de uma estrutura mais complexa, com um desenvolvimento lógico pautado na tese, antítese e síntese. Em Bachelard, *dialética* seria, grosso modo, um sinônimo de antítese no sentido clássico da figura de linguagem, de cunho

A dialética do duro e do mole rege todas as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas. Essa dialética anima – pois só tem o seu verdadeiro sentido numa animação – todas as imagens mediante as quais participamos ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias. Duro e mole são os primeiros qualificadores recebidos pela resistência da matéria, a primeira existência dinâmica do mundo resistente. No conhecimento dinâmico da matéria – e correlativamente no conhecimento dos valores dinâmicos de nosso ser – nada fica claro se não colocamos de início os dois termos duro e mole. Vêm em seguida experiências mais ricas, mais sutis, um imenso campo de experiências intermediárias. Mas na ordem da matéria, o sim e o não se dizem mole e duro. Não há imagens da matéria sem essa dialética de convite e exclusão, dialética que a imaginação transporá a inumeráveis metáforas, dialética que às vezes se inverterá sob a ação de curiosas ambivalências até definir, por exemplo, uma hostilidade hipócrita da moleza ou um convite provocador da dureza. Mas as bases da imaginação material residem nas imagens primitivas da dureza e da moleza. (BACHELARD, 1991, p. 15)

No poema de Sophia, essa antítese entre a moleza e a dureza está explicitada na luta do mar, matéria mole, contra o jardim, matéria dura. A força atuante da água, sua fúria, sua cólera, jogam-se com toda volúpia contra o indefeso jardim que, na sua solidez terrena, vê-se ameaçado a desmanchar-se. Essa imagem, de acordo com Bachelard, é típica de um animismo colérico. As raivas, as pulsões de morte, o ódio, encontram na fúria das águas a sua maior expressão metafórica. De acordo com o filósofo, a “imaginação precisa de um animismo dialético, vivido ao encontrar no objeto respostas às violências intencionais”. Dessa forma, a “imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do contra que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria” (BACHELARD, 1991, p.18). Essa dominação pode ser percebida, no texto de Sophia, pelo caráter invasivo da água, pronta para tomar o espaço da terra, em uma metáfora típica da afronta humana, da nossa ira e da nossa violência. As pulsões agressivas do ser humano, o seu caráter destrutivo, ações sob a égide do princípio de morte, são encarnadas, no poema, pela metáfora do mar bravio.

O mar de Sophia, nesse seu texto como em muitos outros, ganha conotações insólitas. Ele representa não somente a violência cósmica, adversidade contra a qual os pobres humanos precisam lutar, mas também as nossas forças agressivas. Ele é o elemento naturalmente inapreensível, misterioso, pois encarna a porção mais sombria do nosso inconsciente. As pulsões violentas de nossa psique, nosso desejo muitas vezes cego de destruição, encontram

no mar sua metáfora precisa. Em **A água e os sonhos**, Bachelard detalha aspectos importantes do oceano:

Um mar calmo é acometido por uma súbita ira. Rosna e ruge. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva. Agita sua juba de leão. Sua espuma assemelha-se “à saliva de um leviatã”, “a água é cheia de garras”. [...] a psicologia da cólera constitui, no fundo, uma das mais ricas e das mais matizadas. Vai da hipocrisia e da covardia até o cinismo e o crime. A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel. (BACHELARD, 1998, p. 178)

O mar de Sophia, em “Jardim do mar”, vai portanto encarnar essa psicologia da cólera, do ódio. Bachelard é enfático: “A alma sofre nas coisas; à aflição de uma alma corresponde a desgraça de um oceano” (1998, p. 180). Os tormentos do eu lírico, suas angustias mais cruas, suas dores mais cortantes, encontram no mar a expressão mais válida, mas conforme. A correspondência entre alma e cosmos é reveladora, no poema de Sophia, dos abalos do desassossego, da inquietação. Bachelard, a partir das palavras de Balzac, salienta o quanto a consciência infeliz encontra na turbacão dos oceanos a sua medida e dimensão:

[...] há uma correspondência [...] entre vida de um elemento em fúria e a vida de uma consciência infeliz. “Já várias vezes ele [*uma personagem de Balzac*] encontrara misteriosas correspondências entre suas emoções e os movimentos do Oceano. A adivinhação dos pensamentos da matéria, de que o havia dotado sua ciência oculta, tornava esse fenômeno mais eloquente para ele que qualquer outro”. (BACHELARD, 1998, p. 179)

Também Sophia encontrará no seu mar a expressão mais eloquente de suas inquietudes, de suas atribulações. O oceano em sua prodigalidade representa a ausência de fronteiras, o ilimitado. Nesse aspecto, diante do mar, Sophia terá aquele sentimento do *tremendum*, do terrível, emoção essa inerente ao sagrado, conforme nos aponta Rudolf Otto. Por ser o totalmente outro, alteridade indevassável em sua prodigalidade, o mar encarna o mesmo sentimento de grandeza, de magnânima superioridade, suscitados pelo divino. Ante esse outro incognoscível, o homem rende a ele um sentimento de pânico, de terror, de adoração, de paixão. Esse sentimento está na raiz do ardor sacro e é ele quem irriga o “patos”, a disposição anímica do eu lírico. Portanto, o horror do jardim frente ao mar é de ordem mística, sacra. Bachelard explicita tal sentimento na seguinte frase: “A tempestade nos fornece imagens naturais da paixão” (1998, p. 183). O mar de Sophia, tal como a tempestade,

suscita, na poeta, imagens da paixão. Isso se dá porque “toda imaginação jovem” vê na violência da vagas “uma imagem de guerra, um combate” (1998, p. 181). O ardor do combate, a fúria da luta, o desejo de potência, irriga o poema, tencionando suas imagens, exaltando o movimento das palavras, dos significados. O poema de Sophia, mimetizando o mar, é também composto por um ritmo de vagas em desalinho, em furor.

Se por um lado o mar suscita o poder da fúria do sagrado, por outro lado ele também encarna as pulsões de morte. O sagrado, conforme Rudolf Otto, não pode ser fitado diretamente. Ele necessita sempre da intermediação dos símbolos. Fitar o sagrado sem esse trâmite simbólico é arriscar-se na morte. Também o divino é capaz de destruir, de aniquilar. Esse misto de sacralidade e destruição perpassa a imagem do mar de Sophia. Ainda, mais uma vez, conforme nos aponta Bachelard, à água associam-se fortemente “todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio” (1998, p. 93). O escritor francês ainda afirma: “A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um nada substancial” (1998, p. 95). Enredada nesse fascínio, Sophia esboça, pelo símbolo do mar, as pulsões destrutivas de nossa alma. Como o nada dos existencialistas, alteridade também absoluta, o homem luta contra esse mar para erigir um mínimo de sentido para a sua vida. Chevalier e Cheerbrant explicitam a importante ambivalência da vida e da morte na imagem do mar:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALEIER & CHEERBRANT, 2008, p.592)

O mar de Sophia configura essa ambivalência de vida e de morte, pois ele, ao mesmo tempo que ameaça o jardim, também o alimenta, sustenta sua vida (o jardim está suspenso sobre o mar). Conforme ainda Chevalier e Cheerbrant, do mar surgem os monstros das profundezas, por isso é “a imagem do subconsciente, fonte também de correntes que podiam ser mortais ou vivificadoras” (2008, p. 592-593). Toda essa ambivalência perpassa o mar de Sophia, irriga sua escrita, nos demonstrando com imensa sinceridade as agruras e as belezas da condição humana.

2.7 Um herói demasiadamente humano

O jardim de Sophia, apesar de sua fragilidade, guarda uma espécie de empáfia, de coragem desafiadora frente à sua destruição inexorável. Dessa forma, esse jardim encarnaria a coragem do Zaratrusta nietzschiniano, irredutível em seu orgulho ante a sina de ser contingente e efêmero. Há, como se sabe, um fundo estóico em Zaratustra que chega a renunciar a Deus para se manter firme em seu amor à vida efêmera, “demasiadamente humana”.

Colin Wilson, em seu livro **O outsider**, cita um comentário de Nietzsche, muito revelador desse rigor existencial: “O ascetismo é um instinto experimentado pelos mais nobres e mais fortes dentre os homens”. Portanto, de acordo com o filósofo alemão, para se “apreciar o valor da vida”, o ser humano deve aceitá-la até quando essa mesma vida é abjeta ou arduamente penosa. (NIETZSCHE apud WILSON, 1985, p. 134).

O canto de louvor de Nietzsche, assim, retrata uma espécie de ser humano fortalecido, corajoso que, mesmo sucumbindo frente à morte, mantém-se vigoroso em seu orgulho. Com efeito, Zaratustra serviria muito bem para qualificar a força do jardim de Sophia, firme em sua altivez ante o poder destruidor do mar:

Amo aos que não sabem viver senão com a condição de perecer, porque, perecendo, eles passam além.
Amo os repletos de um grande desprezo, porque trazem em si o respeito supremo, e são flechas do desejo dirigidas para a outra margem.
Amo aos que não necessitam procurar além das estrelas uma razão para perecer e oferecer-se em sacrifício, mas que se imolam à terra, para que a terra pertença um dia ao Além-homem. (NIETZSCHE, p.22, 2007.)

Esse estoicismo nietzschiano, fruto de um assentimento irrestrito ao existir, redundava em uma espécie de hiper-vida, em uma “vida mais abundante”. Conforme Wilson, esse foi o caminho encontrado pelo eminente filósofo para se afirmar como um outsider frente à vida burguesa: “O outsider está interessando em altas velocidades e grandes pressões” (WILSON, 1985, p. 197).

Como já afirmamos, para Nietzsche é preciso abraçar a vida até quando ela é terrível, devastadora e impiedosa. Dessa ética existencial, nasce o profundo louvor do filósofo face à existência do mundo: “O caminho do homem é o caminho da afirmação, do dizer Sim, do louvor. [...] O mais nobre ato de que o homem é capaz é ‘louvar apesar de’, tornar-se consciente das piores formas do Não Eterno, e fazer o esforço gigantesco de digeri-las, continuando a achar a vida positiva” (WILSON, 1985, p. 129). Tal temperamento é, com

certeza, de índole mística, muito semelhante àquele louvor sacro pelo qual Sophia exalta o mundo físico. Assim como para Nietzsche, para a poeta de **Dia do mar**, a exaltação mística do mundo, fonte de um verdadeiro estrondo na alma, é de natureza imanente, desvela-se na concretude da terra, do universo. É do chão que nasce a transcendência expressa, tanto para a poeta quanto para o filósofo alemão, pelo olhar em sublime enlevo. Essa experiência, com toda certeza, é santificadora, conforme palavras de Wilson: “O santo, para Nietzsche, seria um homem que se sentisse maravilhado com tudo na natureza, que vivesse continuamente em um saudável êxtase de louvor por estar vivo” (p. 134). Desse mesmo louvor nasceria, por conseguinte, o olhar alumbrado do eu lírico do poema de Sophia. Conforme já notamos, o mar se desvela, no texto da poeta, como revelação magnífica, esplendorosa, aparição louvada com a mesma fúria do entusiasmo de Nietzsche frente à vida.

Dessa maneira, como pudemos verificar, a humanidade do jardim, portanto, encarnaria o vigor do *Além-homem*⁹ de Nietzsche. No embate com o cosmos, com o grande mar, o jardim se mantém firme em sua luta, em sua altivez, pronto para desdenhar, inclusive, de sua derrocada existencial.

Humano, demasiadamente humano, esse jardim incorporaria, por outro lado, o arquétipo do herói, tal como Northrop Frye (S.D., p. 40) nuançou em importante estudo sobre a **Poética** de Aristóteles. Conforme as análises do autor de **Anatomia da crítica**, a postura assumida pelo herói possibilitaria a classificação da obra literária em dois modos: o *imitativo elevado* e o *imitativo baixo*.

No primeiro caso, o herói seria “superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural” (p.40). Nesse sentido, a personagem literária não seria um ser sobrenatural, de poderes mágicos, tal como os Deuses das narrativas míticas, mas teria uma espécie de força a destacá-la em relação aos demais seres humanos. Dessa maneira, o herói representaria um líder, alguém com algum atributo nobre, com alguma característica positiva a sublinhá-lo, a destacá-lo em relação aos homens. Esse arquétipo, recorrente na tragédia e na epopeia (basta lembrarmos o Ulisses de Homero), tem “autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza” (p.40).

Já no imitativo baixo, o herói não é superior em grau aos outros homens nem ao seu meio, ele é um de nós. Diante de uma personagem como essa, “reagimos a um senso de sua

⁹ O termo *Além-homem* é sinônimo de outro, o famoso *Super-homem* de Nietzsche. Optamos pela primeira forma, por ser, conforme o filósofo Mário Ferreira dos Santos, mais próxima do original em alemão.

humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum” (p.40). Nesse caso, o epíteto herói soa paradoxal, pois em face de sua contingência, da caducidade de sua condição, tal personagem acaba tornando-se um “herói sem heroísmo”, sem grandes feitos

Conforme a classificação de Frye, o jardim de Sophia, ao encarnar a altivez do *Além-homem* nietzschiano, desvelaria uma espécie de superioridade em sua altivez, muito semelhante à do herói do modo *imitativo elevado*. Dessa maneira, é importante lembrar, conforme já notamos, a figurativização do próprio poeta no texto, simbolizado pelo jardim. O jardim de Sophia, metaforizando o ofício do escritor, irá “despetalar” o seu lirismo, doando-se ao mundo pela epifania das rosas, ou melhor, da poesia. Tal ato transforma-se em uma sagaz artimanha, capaz de driblar a morte, de vencê-la pela poesia. Assim, esse jardim humanizado torna-se superior aos demais homens comuns, pois detém a capacidade de auto-expressão poética e, nesse aspecto, é capaz de lutar contra o jogo dos acasos, contra as procelas de sua condição, subjugando o destino pelo imperativo do fazer poético.

Não podemos deixar de notar que, nas funduras semânticas desse poema, ressoa ainda o arquétipo do gênio romântico, do poeta enquanto vidente, enquanto ser dotado de um “dom” especial. Tal arquétipo, muito ressaltado pelos românticos, como uma verdadeira empáfia ante o mundo burguês, persistiu ao longo da poesia da modernidade nas imagens do albatroz baudelairiano e do poeta rimbaudiano enquanto *voyant*, enquanto indivíduo dotado de percepções especiais, tomadas pela embriaguez e pelo delírio. Isso ainda é muito representativo na poesia de Sophia, ainda ligada aos preceitos idealistas e utópicos da modernidade.

Paralelamente a esse heroísmo, teríamos, por conseguinte, a imagem sofrida, imensamente humana, do jardim subjugado pela fúria do mar, pelo fatalismo de sua condição humana. Nesse aspecto, como na tragédia, o que sobressai no texto de Sophia é o “patos” de uma fragilidade infinita, de uma fraqueza sem remédio. É daí que nasce, em “Jardim do mar”, o impacto de uma força catártica, tal como a que Frye nos descreve no seu **Anatomia da crítica**: “O patos representa seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência” (p.44). E tudo isso se dá devido à ironia do destino, tão bem representada pela literatura trágica, em que o herói é subjugado não por ser um pecaminoso, um criminoso, mas simplesmente por ser humano:

[...] o princípio fundamental da ironia trágica é que tudo de excepcional que aconteça com o herói devia estar casualmente descombinado com o seu

caráter. [...] A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa (p. 47).

O jardim sofre uma sanção, não por ser culpado, ou por ter cometido algum erro. A gratuidade de seu sofrimento é a de toda dor ordinária. Todavia, aqui, como emblema, como símbolo, tal espaço concentraria todo sofrimento humano, toda a fraqueza dos demais viventes, como um bode expiatório, um Cristo pregado ao seu calvário, um Dioniso destruído pelos Titãs:

Podemos chamar essa vítima típica de *pharmakós* ou bode expiatório. [...] O *pharmakós* não é inocente nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar, como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência (p.47-48).

Não podemos nos esquecer que, no poema de Sophia, temos na figura desse jardim desencantado, o fundo bíblico da queda do paraíso, do Adão expulso de uma perfeição paradisíaca, vivente condenado, sem defesas, a despencar no âmago da condição humana. Sob a superfície desse jardim, ressoa, arquetipicamente, o paraíso bíblico, como região da queda, do pecado capital. Assim, em “Jardim do mar”, encontramos os dois pólos da ironia trágica, conforme ainda nos elucida Frye:

Assim o incongruente e o inevitável, que se combinam na tragédia, separam-se nos pólos opostos da ironia. Num pólo está a inevitável ironia da vida humana. O que acontece, digamos, ao herói do Processo de Kafka não é o resultado do que ele tenha feito, mas o fim do que ele é, um ser “demasiado humano”. O arquétipo do inevitavelmente irônico é Adão, natureza humana sob sentença da morte. No outro pólo está a incongruente ironia da vida humana, no qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência. O arquétipo do incongruentemente irônico é Cristo, a vítima inocente de todo, excluída da sociedade humana. (p.48)

A personagem demasiado humana do jardim, portanto, seria esse herói inocente, esse herói sem nenhuma glória, a não ser a glória da poesia a coroar e a dar fulgor ao seu sofrimento.

Em “Jardim do mar”, portanto, Sophia empreende um fecundo mergulho nas dores humanas, lapidando-as pela palavra poética. A poesia, assim, cumpre a função ética de nos desvelar a verdade do ser, encanto e terror de nossa humana fragilidade.

3 A luta contra o anjo: leitura do poema “O anjo”

O Anjo

1. O Anjo que em meu redor passa e me espia,
 2. E cruel me combate, nesse dia
 3. Veio sentar-se ao lado do meu leito
 4. E embalou-me cantando no seu peito.

 5. Ele que indiferente olha e me escuta
 6. Sofrer, ou que feroz comigo luta,
 7. Ele que me entregara à solidão,
 8. Poisava a sua mão na minha mão.

 9. E foi como se tudo se extinguísse,
 10. Como se o mundo inteiro se calasse,
 11. E o meu ser liberto enfim florisse,
 12. E um perfeito silêncio me embalasse.
- (ANDRESEN, 2001, 103)

3.1 Introdução

Em “O anjo”, Sophia irá modular em versos ritmados, cadenciados pelos decassílabos, um tema caro à sua obra: a luta contra a finitude. Nesse sentido, a poeta irá se aproximar, pela intertextualidade, de um escritor importante para toda a literatura do Ocidente pós-segunda guerra mundial: Rainer Maria Rilke.

Com o advento da guerra fria e a cisão do mundo em dois pólos ideológicos, Capitalismo X Comunismo, a literatura do Ocidente irá mergulhar em um profundo pessimismo. Na filosofia, tal estado de espírito terá como plano de orientação o Existencialismo de Sartre e Camus, escritores demasiadamente preocupados com a questão da finitude e da miserabilidade da condição humana.

Um dos precursores desse existencialismo foi o poeta de língua alemã Rainer Maria Rilke. Autor das **Elegias de Duíno**, livro de grande relevância para a lírica do mundo todo, Rilke irá postular um lirismo afeito aos temas metafísicos, sobretudo no que tange à questão da morte e de Deus.

Inúmeros poetas de várias nações, desencantados com a derrocada da ética, dos valores humanistas corrompidos pela carnificina da Segunda Grande Guerra, deixam-se influenciar pela poesia de Rilke e pela angústia promulgada pelos existencialistas. São escritores que tiveram a árdua tarefa de fazer poesia em um período de crise e violência.

Se no nível filosófico, a poesia influenciada por Rilke tende aos temas do espírito, no plano linguístico, observamos um retorno às formas clássicas, aos gêneros de prestígio como o soneto, a ode e a elegia, modalidades poéticas amplamente exploradas pelo autor de **Sonetos a Orfeu** e por muitos de seus seguidores.

Talvez por se sentirem em um mundo em ruínas, devastado pela violência e pelo ódio, os poetas de verve rilkiana tenderam a procurar justamente a segurança das formas clássicas como um abrigo, uma forma de permanência na história, resgatando, assim, um humanismo ainda vivo, em que a expressão clássica se configura como uma postura ética. Diante do caos da era pós-guerra, a tradição humanista, classicizante, poderia se configurar como um ato de resistência e rebeldia ao mundo massificado e reificado que se anunciava então. Isso se deu após um período de grandes revoluções na arte, em que a busca pela novidade, pela pesquisa formal, foi o apanágio das vanguardas estéticas.

3.2 Aspectos formais do poema “O anjo”

Sophia, tributária de seu período histórico, recebeu grandes influências de Rilke, inclusive no nível linguístico. Em “O anjo”, verificamos um rigor formalista, à Rilke, perceptível no uso do verso decassílabo, na oscilação de rimas ricas e pobres, expressas no seguinte esquema: AABB, nas duas primeiras estrofes, e ABAB, na última.

Vejamos agora, mais de perto, como se dá a construção linguística do poema, para dele extrairmos significados decisivos para nossa compreensão não apenas do texto como um todo, mas também da espacialidade erigida pela linguagem.

Na primeira estrofe, a poeta delineia o cenário no qual antevemos a configuração de uma situação insólita. Um anjo senta-se ao lado do eu lírico e o embala como se ninasse uma criança. Essa ação, por sua vez, denota uma submissão da voz poética em relação ao anjo. Forma-se aqui a imagem de uma verdadeira *Pietà*. Como nas esculturas de Michelangelo, no poema, alguém se deixa embalar no colo de outrem, como se fosse consolado por um ser repleto de compaixão.

Dessa forma, o olhar do anjo sobreleva-se em relação à postura do eu lírico. Os olhos desse ser alado posicionam-se acima da cabeça do outro, o que denota uma postura superior. Como no ato singelo da *Mater dolorosa*, repleto de compaixão pelo filho imolado, o anjo toma esse ser combalido, acalentando-o em uma canção. Ele consola o eu lírico, mas guarda nesse ato uma contradição. Conforme está enunciado no texto, as personagens do poema são

inimigas (O anjo que [...] / cruel me combate). Assim, o súbito ato de ternura soa-nos, portanto, paradoxal. Como alguém definido como um adversário cruel pode embalar, no peito, o seu inimigo? Tal atitude de afago, de carícia, fica imersa em um profundo mistério. Não sabemos se ela é sincera ou se pelo contrário, trata-se de uma artimanha, um embuste. Essa ambiguidade, altamente sugestiva, deixa-nos em uma completa imprecisão, em um absoluto mistério. O anjo é o inimigo, mas também é o ser do afago, da ternura.

Por conseguinte, a postura física das personagens, pela qual o anjo se desvela em um patamar mais elevado, já denuncia essa altivez, essa superioridade do ser diáfano, como aquele que concede um bem, ou, na pior das hipóteses, um mal.

A superioridade dessa presença celestial é denotada sintaticamente pela posição do núcleo do sujeito da oração principal: “O anjo [...] veio”. O anjo abre o poema, é a figura de destaque, de relevância. É sua presença que desencadeia o ato da enunciação textual. Como todo anjo, ele é um anunciador, ele proclama o nascimento da palavra, da escritura enquanto presença tangível, concreta no papel.

Como podemos notar, há um desnível corpóreo e espiritual entre as personagens do texto. Por conseguinte, é tal diferença existencial que institui a hierarquia entre eles. Um é eterno, imbatível em sua postura de ser imortal, o outro é humano, “demasiadamente humano” e, por isso, frágil e finito. Todo o poema estará focado nesse jogo em que se opõem força e fragilidade, audácia e medo, vida e morte.

À enunciação em primazia do sujeito, advém uma oração subordinada adjetiva, inserida pelo pronome relativo “que”. Essa oração irá nuançar importantes características das personagens. Por ela, podemos saber da crueldade do anjo, de sua luta contra o eu lírico, bem como da fragilidade deste. Um clima de embate, de tensão, de abafado conflito é instaurado por essa subordinada.

Entretanto, longe de ser uma refrega encarniçada, violenta, em que os combatentes se jogam em um frenético corpo a corpo, vemos, pelo contrário, uma disputa silenciosa, muda, expressa pelo olhar de soslaio do anjo, olhar que sutaliza, torna discreta a peleja. Como nas lutas entre cavaleiros medievais, esboça-se entre os adversários uma espécie de código de honra, de anuência, pela qual as partes em disputa guardam a solenidade do respeito mútuo.

Outro detalhe faz com que o anjo novamente ganhe o primeiro plano na enunciação linguística. Referimo-nos à locução adverbial “ao meu redor”. A presença do anjo circunda a existência do eu lírico, como um vigia, um espião sempre situado na proximidade, presente

por todos os lados. Tal guardião não se afasta, não se distancia. Em qualquer direção seguida, ele estará na vizinhança, ao redor. Podemos antever nessa presença alada o arquétipo¹⁰ do anjo da guarda, sempre cuidadoso dos passos do ser por ele tutelado. Tal possibilidade de leitura insere-nos, novamente, naquele paradoxo central do texto: o anjo ampara, guarda o eu lírico, mas, ao mesmo tempo, é seu inimigo.

Todos esses sentidos ficam nuançados pela sequência dos verbos inseridos pelo pronome relativo “que”: passa, espia, combate. Temos aqui uma enumeração verbal em uma cadência crescente, fluxo a sublinhar importante significado: a crueldade do anjo, sua violência. Do simples gesto de passar, como quem é indiferente, como quem não está atento, a enumeração culmina em uma espécie de paroxismo do ódio: o combate, a luta.

No percurso dessa cadeia de ações, entrepõe-se o verbo espionar. Enigmática, tal palavra guarda dupla relação com a ação antecedente. O ato de espionagem difere-se do distanciamento expresso pelo verbo passar, pois aquele que espia se detém no outro, fixa-se por um momento para contemplar alguém ou algo. A imagem do espião, muitas vezes, está associada a pessoas que planejam estratégias, ciladas, figura típica do traiçoeiro. Por outro lado, fitar de soslaio também se torna gesto discreto, tão sutil quanto o ar distante daquele que simplesmente passa.

Com relação ao verbo sequente, ele possui também similitudes de sentido. Nesse aspecto, o verbo espionar implica uma atitude em relação a outrem. Assim, ambos são gestos a determinar, mesmo que em intensidades diferentes, algum efeito sobre o semelhante: espionar – vigiar alguém, combater – ferir o próximo. O sentido de espionar ficaria entre o dos demais verbos, entre o distanciamento de passar e a determinação de combater.

O inimigo do eu lírico, longe de ser explicitamente violento, é uma personagem que age pela sombra, em surdina. Ele pode ser um adversário sobremaneira perigoso, tal como o Iago de Shakespeare.

O anjo, portanto, é altamente dissimulado, fato que torna sua indiferença um verdadeiro enigma. Tal efeito intensifica aquela ambiguidade já antes sugerida. Por detrás dessa apatia, estão o inimigo e o anjo protetor, amoroso, dupla face de um mesmo ser.

No final do segundo verso, o adjunto adverbial de tempo insere o verbo da oração principal: “[...] nesse dia/ Veio”. Aqui podemos antever uma ruptura temporal. Os verbos da oração subordinada (passa, espia e combate), todos expressos no presente do indicativo,

¹⁰ Aqui, a palavra arquétipo está sendo usada no sentido de modelo canônico, simbólico.

denotam a ação em uma *dureé*, em uma frequência a se desenrolar como algo corriqueiro, usual. Essa constância das ações no presente desvela-nos que, até aquele dia, era comum o anjo passar, espiar e lutar. Portanto, os verbos no presente paradoxalmente nos remetem a um passado recorrente, em constante curso; um passado ainda mais remoto, antigo, se comparado ao pretérito perfeito do verbo da oração principal.

Dessa forma, a luta contra o anjo não é pontual, mas cotidiana. Frequentemente o eu lírico peleja com esse inimigo, em um combate cansativo, monótono. A repetição desses acontecimentos faz-nos pensar em um verdadeiro mito de Sísifo. Tal como a personagem mitológica, o eu lírico sempre tem de lutar, de persistir, em uma perda sempre recorrente, incisiva, que o leva a tentar, no outro dia, uma nova disputa.

Diferentemente, o verbo da oração principal (veio) e o da coordenada (embalou) são pontuais, ocorrem como ações não frequentes. Dessa forma, eles denotam a exclusividade de um fato, de um acontecimento não usual, insólito. Tais verbos no passado enformam o ato da enunciação, em que o gesto de embalar o eu lírico é detalhado. Esse é o fato extraordinário: o anjo, ao invés de passar ao largo, abraça a pessoa poética, em uma proximidade corporal de afeto e ternura.

Ante os dois tempos verbais, as personagens têm posturas distintas entre si. No passado remoto, expresso pelo presente do indicativo, há o clima de luta e ódio; já no passado recente, pontuado pelo pretérito perfeito, temos um cenário de afabilidade e reciprocidade. Assim, o anjo é o inimigo cotidiano, mas também o ser amoroso, aquele que afaga o eu lírico. Essa oscilação absurda de comportamentos faz que essa personagem seja completamente indevassável em suas verdadeiras intenções. Ao embalá-lo, ela cuida verdadeiramente do eu poético, em uma manifestação de súbito afeto, de perdão, ou, pelo contrário, age dessa forma pela dissimulação, na tentativa de desferir um golpe sorrateiro? Nunca saberemos. O que nos fica é a imensa sugestão de significados desse recurso, efeito que imprime grande beleza e complexidade ao poema.

A partir de tal paradoxo, o ato de cantar surge como ternura súbita de um anjo cruel, de um anjo repentinamente tomado de compaixão. Nesse aspecto, a ação de cantar forma uma antítese em relação à índole cruel desse anjo. Aliás, não somente o canto realça tal contradição, mas também o gesto de embalar o eu lírico. Tais atos repletos de terna afabilidade realçam ainda mais essa antítese. Toda a estrofe está estruturada nessa oscilação da violência e da graça, da aspereza e da ternura. O anjo combate, mas embala; é cruel e, entretanto, acaricia e canta.

Todavia, apesar dos verbos do pretérito indicarem o ato da enunciação, tudo nos faz crer que a cena já se perdera em um passado absoluto, resgatado apenas pela memória lírica.

Com efeito, ante a leitura, ressalta aos nossos olhos esse momento fulgurante da epifania do anjo, em que um humano, combalido, frágil, entrega-se abertamente, em completude, ao inexpugnável encanto de um ser eterno, de um ser a pairar impassível além das misérias humanas. Essa cena, como um quadro de Fra Angélico, é de grande expressividade plástica, de pungente apelo afetivo. A finitude mitigante de nossa condição abre-se à grandeza dos valores do eterno e do sagrado.

No plano sonoro, podemos também vislumbrar essa oscilação entre carícia e violência por meio de dois ritmos, de duas pautas distintas, a conflagrarem uma harmonia binária: uma musicalidade suave, ligada ao canto, e outra surda, batida, relacionada ao combate.

Temos, assim, assonâncias nasaladas a imprimirem leveza ao ritmo da estrofe: “*Anjo*”, “*combate*”, “*sentar-se*” “*embalou-me cantando*”.

Já no outro compasso, encontramos as aliterações explosivas: “*redor*”, “*passa*”, “*espia*”, “*combate*”, “*dia*”, “*sentar-se*”, “*lado*”, “*leito*”, “*embalou*”, “*cantando*”, “*peito*”.

Enquanto as assonâncias exprimem o gesto do afago e do canto, as aliterações marcam o ritmo batido, sincopado, da disputa.

Na segunda estrofe, essa antítese é nuançada em imagens a reforçá-la. Nesse aspecto, a reiteração de tal eixo contraditório reforça a sugestão de mistério a pairar sobre essa relação doce, porém agressiva.

O pronome pessoal “Ele” retoma o sujeito da oração principal da primeira estrofe, ou seja, anjo. Também aqui temos orações subordinadas adjetivas com verbos no presente do indicativo. Observamos, assim, que a segunda estrofe continua o ritmo sintático-semântico da anterior. Temos, portanto, o mesmo efeito de construção linguística, em um quase perfeito paralelismo sintático entre as duas estrofes. Tal paralelismo só não é totalmente idêntico, pois às similitudes são acrescidas diferenças, algumas distinções de construção. Referimo-nos ao verbo da oração principal (poisava). Se na primeira estrofe o verbo central estava no pretérito perfeito, aqui ele se encontra no imperfeito.

No nível semântico, tal detalhe imprime grande diferença entre as ações das duas estrofes. Na primeira, o gesto de embalar era topicalizado pelo pretérito perfeito. Tal ato, por sua natureza inusitada, incomum, tornava-se um feito pontual, definido, singular em relação aos outros acontecimentos do passado (expressos pelo presente do indicativo, conforme notamos). Daí o uso do pretérito no perfeito, tempo verbal a imprimir ainda mais concretude ao gesto de embalar, realçando-o em relação aos demais verbos desse período.

Na segunda estrofe, o pretérito imperfeito desdobra-se em uma *durée* temporal. O ato de pegar a mão do eu lírico estende-se *ad infinitum*, em um tempo longo e persistente. Esse recurso, dado pelo imperfeito, realça a fragilidade do eu lírico. Ele é uma personagem a experimentar uma morte, um rito de passagem. Como veremos na última estrofe, a voz poética atinge um êxtase supremo, feito de intensas emoções, pontuado justamente por essa morte simbólica. De qualquer fato, conjuga-se aqui o duplo sentido de morte e gozo extático, erotizado, tal como nas *coplas a lo divino* dos místicos espanhóis, em que Eros e morte se fundem em uníssono. Apesar dessa ambiguidade entre solilóquio amoroso e momento agonizante, o gesto de segurar a mão de alguém no leito prenuncia o momento fatalizante dos moribundos na iminência da morte. O imperfeito dramatiza ainda mais tal acontecimento ao estendê-lo por um tempo sem fim, suspenso¹¹. É como se o possível ato de morrer se fizesse eterno, congelado. Dessa maneira esse tempo verbal sublinha, assim, toda a solenidade dessa hora aguda, intensa.

As orações subordinadas (entremeadas por uma coordenada), também inseridas pelo pronome relativo “que”, possuem verbos no presente do indicativo a realçarem novamente ações frequentes do passado: “olha”, “escuta”, “luta”. Novamente podemos notar uma enumeração com o mesmo efeito da anterior: de verbos da percepção, da recepção, acessamos outro, da ação, da violência (lutar). Os verbos todos indicam essa comunicação entre o ato de vigiar e o de punir.

Outro tempo verbal também quebra o paralelismo da estrofe anterior, o mais que perfeito “entregara”. O valor semântico desse verbo expressa uma ação do passado concretizada, terminada, em relação à outra, no caso o ato de pousar a mão.

Dois adjetivos, qualificadores do sujeito, intensificam, hiperbolicamente, a agressividade do anjo: “indiferente” e “feroz”. Tais palavras realçam todo o lado sinistro, sombrio desse anjo enigmático, desse ser a embalar alguém na proximidade da morte. Por outro lado, tais adjetivos formam uma antítese semelhante às anteriores. O anjo é feroz, agressivo e, ao mesmo tempo, distante, impassível. Como sabemos, a ferocidade, em seu tom exaltado, nada tem de indiferente. Essa contradição, entretanto, se desfaz ao pensarmos em uma maldade pungente, intensa, gratuita. Não há motivos para gerar a ferocidade, mas um

¹¹ Essa ambiguidade da relação das personagens concentra tanto as pulsões de morte, situando o eu lírico como um moribundo, como das pulsões de vida do gozo erótico, definindo a pessoa poética enquanto amante. A relação, portanto, é poliédrica, prismática, essa dupla condição de vida e de morte encontra uma síntese no estertor místico, pelo qual os poetas morrem no amor e amam morrendo. A morte expressa no poema, portanto, é de raiz simbólica, funciona como um rito de passagem.

simples ato distante, frio, indiferente. Não há causas, acontecimentos racionais, capazes de levar ao ódio, mas uma mera desconsideração pelo eu lírico. O anjo não se vinga, ele esgrima sua apatia gratuita, sua ação de soberano desprezo e, portanto, da mais requintada maldade. Todavia, ao mesmo tempo em que a crueldade é absoluta, seu amor pelo eu poético também é da mesma intensidade, fato que nos coloca novamente diante daquele paradoxo insolúvel, em que ódio e amor mesclam-se em um mistério total.

Assim, tal detalhe enfatiza ainda mais a súbita ternura desse anjo, tornando-a ainda mais insólita. Estamos diante de um arquétipo recorrente não apenas na literatura, mas também nas lendas e estórias da tradição oral: a visitação do anjo da morte. A morte, com efeito, transfigura-se na visão sedutora de um anjo, na luminosidade de um ser encantado, para enredar o moribundo em sua malha, em seu fatal abraço. Outro paradoxo delineia-se aqui. À imagem do anjo da morte integra-se a do anjo guardião, do anjo amoroso. Essa antítese denota aquela ambiguidade já antes referida: a do entrecruzamento de um solilóquio amoroso e ao mesmo tempo mortífero.

Isso explica ainda outra antítese: tal presença, absoluta em seu cuidado e em seu amor, é também a ausência absoluta, a alteridade vazia, caduca. O anjo cuida e zela da pessoa lírica, mas também é seu inimigo.

A última estrofe, como um fecho de ouro, vem coroar esse encontro, atingindo, assim, o clímax da narrativa esboçada no poema. A conjunção aditiva “E” (a exercer não adição, mas casualidade) insere o nono verso em uma relação de causa e consequência: todos os versos anteriores são a causa do momento sublime esboçado na última estrofe.

Em seguida, o verbo ser, no pretérito perfeito, indica o fecho da narrativa, inserindo os fatos em um passado lendário, semelhante ao “era uma vez” dos contos de fada. Esse verbo dá um salto qualitativo surpreendente na relação entre o anjo e o eu lírico. Não temos mais a luta, mas, pelo contrário, o estertor de um prazer sublime, arrebatamento semelhante ao transe místico, divino. Nesse momento, o discurso torna-se mais abstrato, as marcas espaciais desaparecem. O texto atinge um tom mais intimista, subjetivo.

Mais à frente, iremos nuançar com maior precisão esse entrecruzamento do campo semântico da morte com o do arrebatamento sublime, de ordem mística e erótica. Por hora, fica-nos aqui a expressão lírica da derradeira e mais importante antítese de todo o poema: a oposição entre morte e êxtase místico.

Um conjunto de comparações, inserido pelo conectivo “como se”, expressa a mudança de estado espiritual em que a dor se transmuta em arroubo. Nesse sentido, é importante nuançar o significado dos sujeitos desse período. A maioria é de ordem genérica e

totalizadora, têm grande amplitude e designam a coletividade, o todo, o absoluto: “tudo”, “mundo inteiro” e “perfeito silêncio”.

Um dos sujeitos, porém, é da ordem da subjetividade e da particularidade: “meu ser”. Esse paralelismo entre o particular e o universal tem como efeito nuançar o aspecto exemplar da experiência da voz lírica, em que o eu se liberta de si, ganhando um estatuto cósmico. A subjetividade passa a ser tudo e nada, torna-se a amplidão e nenhuma coisa. Esse estado oscilante, em que o ser se desfaz, realça o caráter impreciso da própria morte e do êxtase místico. Temos tanto a vida levada ao seu paroxismo de prazer, como também a expressão da morte no seu absoluto vazio. Por outro lado, esse jogo de oposições, de imprecisões, é marcado pelo próprio valor semântico dos verbos no pretérito do subjuntivo, em que a ação se torna hipotética, provável.

O clima de dissolução dá-se por elementos de negatividade, de destruição: “extinguisse”, “calasse”, “silêncio”, em oposição a elementos de grande valor positivo a realçarem a grandeza do arrebatamento e da vida: “liberto”, “florisse”, “embalasse”.

Tal momento de nirvana, de plenitude do nada, é o clímax e desfecho do poema. Assim, o texto termina em um tom grandiloquente, de *grand finale*, de intensidade imprevista.

Nesse poema, Sophia, mais uma vez, demonstra sua maestria no uso dos recursos poéticos, na elaboração de um texto em que a condição humana, com toda a sua carga de beleza e tragicidade, é louvada e cantada com harmonia.

Vejamos agora como o espaço se organiza ao longo do texto e quais são os seus significados simbólicos.

3.3 O espaço da casa: região não do conforto, mas do desassossego

Em um primeiro momento, ao lermos o poema “O anjo”, podemos notar uma escassez de referenciais em relação ao espaço. É como se todo o desenrolar da refrega entre os personagens se desse no vácuo, no vazio. Há uma quase invisibilidade dos aspectos físicos do lugar. Não temos explicitamente enunciados os dêiticos espaciais: ali, acima, do lado, em baixo (com exceção de “meu redor” que, como veremos, não torna preciso nenhum detalhe do espaço em si). Também não encontramos nenhuma descrição dos detalhes físicos do lugar. Há, portanto, uma espécie de lisura, de achatamento dos aspectos dimensionais do espaço.

Todavia, se fizermos uma leitura mais atenta, poderemos verificar que tal efeito é apenas aparente. Essa invisibilidade poderia ser total, caso não houvesse alguns detalhes

capazes de mudar completamente essa perspectiva vazia. Assim, o espaço concretiza-se através de alguns poucos elementos. Por eles podemos nos nortear pela geografia do texto, redimensionando todo o ambiente do poema. Referimo-nos a um objeto de imensa importância e, conseqüentemente, às ações por ele determinadas: o leito do eu lírico e os movimentos físicos das personagens orientados por essa mobília.

Por outro lado, tal achatamento, tal escassez de descrição, é de suma importância para a intensificação de alguns sentidos no texto. Esse espaço aparentemente translúcido, quase invisível, faz com que as personagens fiquem em um primeiro plano, em uma perspectiva a frente da própria espacialidade. É como se elas estivessem recortadas, em destaque, sublinhadas, distantes de tudo o que possa contaminar o contato humano, ou, pelo menos, desviar o foco da leitura para algo que não seja relacionado ao drama dos protagonistas. Isso intensifica a relação deles em uma espécie de atrito, de convívio demasiadamente íntimo. Nada se imiscui entre eles, nada está aquém ou além, apenas o leito. Com efeito, esse recurso intensifica o clima de disputa e afabilidade entre o anjo e a voz poética, em um intrincado jogo corporal em que os vultos dos integrantes são exaltados de maneira hiperbólica.

Se não temos uma caracterização detalhada do espaço, em que os elementos físicos são realçados, o leito orienta a narratividade do texto, a ordem dos movimentos. Dessa maneira, os atos de sentar e embalar, altamente concretos, delineiam sentidos, segmentos do espaço pelos quais podemos nos orientar. Assim, tomamos conhecimento da postura do anjo, expressa pelo verbo sentar.

Por essa ação, podemos saber de um estado anterior, em que o anjo se encontrava em pé. Isso nos desvela uma antítese de posturas, de maneiras físicas de portar-se no espaço. Tal oposição de atitudes delineia-nos sentidos importantes. Estar em pé liga-se à ação do combate, da luta, ao passo que o ato de sentar abre-nos a perspectiva da afabilidade, da suposta benevolência do anjo.

Os demais gestos estão ligados ao passado, ao cotidiano da luta entre as personagens, expressos pelas orações subordinadas. Assim, sabemos, pelo único dêitico, “ao redor”, que o anjo perambulava na proximidade do eu lírico e com ele lutava. Tais ações não nos dão uma referencialidade espacial exata, uma definição ou descrição do lugar. São gestos esparsos a indicarem apenas o clima de embate entre os protagonistas.

Por outro lado, na última estrofe, não temos nenhuma indicação espacial, apenas verbos relacionados à transmutação espiritual do eu lírico.

Assim, o leito nos autoriza fazer a análise do espaço a partir de inferências que, longe de serem imprecisas, levam-nos à única concretização possível da espacialidade, da geografia do texto.

No poema, a cama nos insere na parte mais intimista de uma casa: o quarto. A casa, conforme sabemos, é um lugar de aconchego, de intimidade. Nesse aspecto, ela difere-se de outras localidades, em que tal intimismo não é possível. A esse respeito, Schmid lega-nos importantes apontamentos:

A casa acolhe. Atende a um conjunto de necessidades básicas de segurança, envolvimento, orientação no tempo e, principalmente, no espaço. É como se oferecesse consolo interminável ao ser humano, lançado no mundo. E na casa, a qualidade mais importante parece ser o conforto.

Já o mundo, este excita. Desde a infância, atrai em movimento centrífugo. Contamina de paixão os adolescentes e os incita a saírem de casa. Não se mudam para outro lar mas, de maneira simbólica ou por vezes literal, para a rua. [...] Ao mesmo tempo, o mundo se revela desconfortável, o antônimo de casa. (SCHIMID, 2005, p.13)

Se a casa é o lugar do sossego, do repouso, a rua, em oposição, é a região dos perigos, das atitudes frente ao mundo. Em casa, o homem recolhe-se, resguarda-se no silêncio de sua paz. Na rua, pelo contrário, ele desafia as vicissitudes, a imprecisão do acaso, os jogos quase infinitos das possibilidades. Por ser altamente sugestivo, o espaço da rua excita o homem, abre-lhe para desafios muitas vezes fatídicos. No mundo além do lar, os desastres podem vir ao encontro do homem com uma probabilidade avassaladora, infinitamente maior que o risco dos acidentes domésticos. Nesse sentido, faz efeito pensarmos o espaço fora do lar como ambiente muitas vezes inóspito.

Claro está que não podemos ser fatídicos nessa perspectiva. O espaço além da casa é também o lugar da aventura, dos encontros fortuitos e iluminados, da boemia festeira e alegre. O filósofo alemão Otto Friedrich Bollnow afirma-nos que somente em casa habitamos. Dessa forma, temos de pensar a casa como um lugar habitável, mesmo que fora dos padrões. Assim, uma caverna que se torna moradia é uma casa. O verbo habitar, portanto, ganha conotações de suma importância: ele nos enraíza, leva-nos à plena confiança de estarmos no mundo: “Habitar [...] significa sentir-se em casa num determinado local, com enraizamento” (BOLLNOW, 2008, p. 135).

Bollnow, ao continuar suas reflexões sobre os significados de tal verbo, cita o francês Saint-Exupéry, para quem o ato de habitar serve como gesto ordenador do caos:

Saint-Exupéry, em sua “Citadelle”, a “Cidade do deserto”, foi provavelmente o primeiro a destacar o significado do habitar. “Descobri uma grande verdade”, diz ele, “a de saber que os seres humanos habitam, e que o sentido das coisas para eles muda de acordo com o sentido de sua casa”. Aqui o habitar não é mais uma atividade arbitrária ao lado de algumas outras, mas é logo a característica essencial do homem, definidora de sua relação com o mundo. (2008, p. 136)

Nesse aspecto, seguindo uma perspectiva heideggeriana, Bollnow dá-nos o valor antropológico de viver: “ser um homem significa estar na terra como mortal, significa habitar” (2009, p.136). A nossa essência, portanto, é determinada pelo habitar. No afã de determinar o existir do homem, o autor de **O homem e o espaço** vai além: “nós habitamos também o espaço e o tempo e até mesmo o ser” (BOLLNOW, 2008, p. 136). Assim, o tempo e o nosso ser são moradas, tal como nossa própria casa. A essência de sentir-se morando em si mesmo, morando no instante, faz com que o homem anseie, em muitos momentos, pela morada permanente, pela fixação em um solo. Afirma Bollnow: “O homem deve se fixar no solo nesse ponto e, de certo modo, ali se agarrar, para que resista ao assalto do mundo” (BOLLNOW, 2008, p. 137).

A partir de tais diretrizes, podemos concluir que, para habitar, o homem necessita sentir-se seguro ante as adversidades do mundo: “A casa é, portanto, o que confere ao homem o abrigo”, é a sua enseada, o seu ponto de referência no mundo. Daí decorre que a tarefa superior de tal espaço é “dar ao homem essa paz” (BOLLNOW, 2008, p.138-139).

No poema de Sophia, o eu lírico, “demasiadamente humano”, subverte essa lógica natural do habitar. Nesse sentido, o espaço da casa não é mais um abrigo, mas a região do desamparo. Digamos que ocorre uma inversão: os perigos do mundo passam a ser da natureza do lar. Podemos concluir isso a partir da permanente luta da pessoa poética contra o anjo. Apesar do momento sublime de harmonia, em que esse ser alado toma as mãos do eu lírico, embalando-o, o clima entre eles, pelo menos até então, era de tensão e disputa. Ademais, como não podemos medir o significado dessa súbita comunhão entre as personagens, também não conseguimos vislumbrar as intenções do anjo. Talvez esse habitante do eterno esteja tramando o golpe fatal, ou pelo contrário, realmente esteja entregando-se ao arrebatamento amoroso. O fato é que a casa, a despeito dessa ambiguidade, é o local da luta, da crueldade do anjo.

A casa, assim, torna-se uma região de aspereza, um lugar do desabrigo. Nesse aspecto, no poema de Sophia, temos aquele estranhamento do homem perante a realidade, tão típico no pensamento existencialista. De acordo com essa linha da filosofia ocidental, o homem é

simplesmente jogado em um mundo áspero, no desabrigo de uma condição mísera e finita. Bollnow mais uma vez nos esclarece sobre tal situação vivencial do existencialista:

[...] habitar é mais que o simples estar ou encontrar-se; pois ambos estão para o espaço numa relação apenas externa. Podemos elucidar uma possibilidade extrema da existência humana no existencialista, que desconhece o habitar. “Lançado” no mundo, como diz o conceito fundamental, característico, ele se encontra num lugar basicamente arbitrário, que ele não procurou e que lhe permanece estranho na essência. Ele conhece o mundo apenas como circunstância opressora. Assim, segue sendo na Terra um eterno estranho, sem ligação especial com lugar algum, sempre a caminho, mas nunca no rumo. (BOLLNOW, 2008, p.135)

No texto de Sophia, a casa representa, paradoxalmente, esse lugar existencial em que o homem é o estranho no mundo. É como se o habitante da casa fosse um estrangeiro, um pária, um eterno peregrino dentro do próprio lar. Tal espaço não garante segurança, não constitui um pouso, uma tranquilidade, porque o homem está permanentemente inserido em uma luta agônica com seu próprio destino. Para esse eu lírico imbuído desse desassossego existencial, o lar não é região para o sono, para a calma dos sonhos. A casa torna-se, para usar uma metáfora de efeito, um tatame, uma região de tormentos (apaziguados apenas na última estrofe, quando o êxtase místico é vivenciado).

Novamente Bollnow traz-nos importantes informações a respeito da fragilidade do lar, de sua impermanente segurança e tranquilidade:

Não obstante, seria equivocado admitir que cada casa pudesse oferecer segurança definitiva ao homem. “Cada casa está ameaçada”, enfatiza Saint-Exupéry. E Kafka descreve em seu conto “A construção” a tentativa frustrada de construir um sistema de segurança inviolável. Cada esforço por mais segurança requer instalações complicadas e cria com isso, ao mesmo tempo, uma maior vulnerabilidade. Tão logo homem se esquece disso e toma a proteção de sua casa como algo definitivo, ele se torna de fato um desprezível burguês acomodado, e em algum momento, mais tardar em sua morte, essa ilusão deverá romper-se. Por esse motivo, em cada casa o homem deve preservar a liberdade interior, mantendo-se capaz de deixar essa casa. Deve saber que há nele algo de último, que não pode ser abalado pela perda da casa. Chamamos isso, hoje, sua existência no sentido conciso da filosofia existencialista. Por outro lado, contudo, o conhecimento da vulnerabilidade da habitação humana e dos perigos do aprisionamento no seu próprio invólucro não dispensa o homem da tarefa de construir sua casa com todos os meios da razão planejadora, nela criar a ordem de sua vida e defendê-la sempre na luta inevitável contra o avanço dos poderes caóticos. Só em uma tal luta constante pode ser preservada a ilha do abrigo. (BOLLNOW, 2008, p. 147)

No texto da poeta portuguesa, a ação do eu lírico pode ser definida como a luta de um ser humano infinitamente frágil para manter seu abrigo no mundo. O anjo, metáfora das forças caóticas do cosmos, representaria todas as adversidades a ameaçar essa segurança. Nesse aspecto, a peleja da pessoa lírica é insana, é a batalha essencial para se manter vivo em um espaço, para permanecer como vivente em um determinado ponto do universo.

Sabe-se que o ser demasiadamente lúcido, o ser a esmerilar-se em um incansável jogo de reflexão, tende à insônia, à recusa dos estágios de inconsciência da vida. Nesse sentido, o existencialismo é a corrente do pensamento que exalta o permanente embate do eu contra seus limites, contra as pulsões inconscientes da vida. Tanto é assim que, para os existencialistas, a consciência é o aguilhão do ser, a fagulha que o deixa desperto ante sua condição mortal. Bollnow (2008, p.198) descreve-nos, com precisão, esse verdadeiro paroxismo da lucidez:

[...] para o existencialista o mundo se tornou o espaço do sinistro, ele não pode adormecer, pelo menos não em boa consciência, mas somente contra a vontade, por puro esgotamento. Pois o existencialista deve sempre se manter alerta contra a ameaça, que a cada instante pode irromper contra ele. Isso é enfatizado de uma outra perspectiva, também, por Linschoten: “Azar de quem presume que só pode viver na atividade! Ele deve chegar ao ponto de temer o adormecer. [...] ele teme perder a paragem segura do estar desperto.

No poema de Sophia, o eu lírico, portanto, metaforicamente é um insone, um ser demasiadamente lúcido, desperto. Ele vive em permanente luta contra o destino, luta essa metaforizada pela disputa com o anjo. O quarto serve-lhe como um verdadeiro campo de batalha. Nesse recanto, a angústia existencial acirra-se, completa-se. Tanto a lucidez é plena que, no momento do desabrochar do êxtase, temos a consciência ampliada, prodigalizada.

Seguindo as orientações de Bollnow, podemos vislumbrar na casa de Sophia a seguinte situação:

[...] na própria casa podem penetrar pessoas e poderes estranhos, e até a vida pode se tornar estranha. Em Herman Hesse, há repetidas vezes (como por exemplo, em “Damian”) uma comovente descrição do poder sombrio dessa estranheza, como algo demoníaco que abala as pessoas e invade o território habitual de abrigo de uma criança. Esta é tomada pelo medo e se sente só. (BOLLNOW, 2008, p.99)

Essa mesma força demoníaca transpassa o quarto do poema, tornando-o um pequeno subsolo, um lugar de horror e êxtase. Podemos recordar, aqui, a cama da moribunda de **Gritos e sussurros** de Ingmar Bergman, o quarto exíguo do **Lobo da estepe** de Herman Hesse ou cubículo por onde se esgueira a personagem de **A metamorfose** de Kafka.

Nesse sentido, o quarto de Sophia, lugar de permanente desassossego, lembra os porões descritos por Bachelard no seu clássico **A poética do espaço**. Seguindo a orientação de Jung, tal espaço é, para o filósofo francês, “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1993, p36-37).

A partir dessa diretriz, podemos afirmar que o quarto de “O anjo” é o lugar onde o eu lírico trava um contato íntimo com seus medos, com suas angústias e também com o êxtase e as alegrias profundas. Apesar da incansável lucidez do eu lírico, tal personagem está constantemente ameaçada pelo mistério, pelas forças francamente irracionais da existência. No fundo, o poema de Sophia nos desvela a fragilidade imensa da consciência humana, faculdade psíquica fadada ao fracasso quando colocada diante dos fenômenos incontrolláveis, inexplicáveis da existência. Conforme podemos notar, tais forças dionisíacas, noturnas, estão metaforizadas pelo anjo, ser incognoscível, inescrutável em sua natureza metafísica.

Com efeito, o momento do êxtase vivido pelo eu lírico, a despeito de ser um momento de alta lucidez, é, paradoxalmente, um aflorar da parte fatal da alma, do ser mais íntimo, mais obscuro do eu. É o momentos de insight, de iluminação, em que o inconsciente, com seus apelos inegáveis, desabrocha à luz da consciência, em uma verdadeira epifania de uma vida aguda, autêntica e totalizante. Afirma ainda Bachelard: “O porão é então a loucura enterrada, dramas murados” (p. 38). Também no poema de Sophia, podemos vislumbrar na batalha contra o anjo um “drama murado”.

3.4 A luta pelo espaço vital

No poema, conforme notamos, há dois segmentos temporais, um ligado ao passado remoto, no qual entrevemos a disputa cotidiana entre os protagonistas (expresso pelas orações subordinadas), e outro relacionado ao passado recente (referido pelas orações principais), no qual se desenrola o solilóquio amistoso.

Esses dois segmentos temporais equivalem a duas maneiras diferentes de vivenciar a espacialidade, formando, assim, uma antítese: o espaço da discórdia e o da comunhão.

Assim, no passado mais longínquo, apesar de não termos nenhuma qualificação ou descrição objetiva do ambiente, sabemos que ele é margeado pela luta frequente dos protagonistas.

Podemos inferir que esse espaço da discórdia liga-se, simbolicamente, à postura ereta. Deduzimos isso com o apoio de um dado textual: o adjunto adverbial do terceiro verso do poema (“nesse dia”) permite-nos inferir que o anjo se senta apenas nesse dado momento e não nos outros. Isso nos autoriza a seguinte leitura: em tal dia o anjo sentou-se, mas nos demais não.

Outrossim, podemos reforçar essa tese devido à anterioridade de tal situação corpórea. Antes de se sentar, estar em pé é uma ação premente e certa. Também temos a possibilidade de sublinhar, a partir do verbo “passar” (“O anjo que em meu redor passa...”), a postura ereta do anjo. Se o anjo passa ao redor do eu lírico, isso se dá pelo movimento, pelo caminhar, atitude essa que acontece necessariamente pela postura ereta.

Por outro lado, a luta que aqui se configura, pela total falta de especificação, pode ser um luta meramente moral, fato que não exige a postura ereta dos dois participantes. Nesse sentido, não temos, textualmente, nenhum indício de que o eu lírico esteve em pé nesse tempo mais remoto, no qual a luta se configura.

Entretanto, a despeito dessa falta de detalhe, a postura ereta de pelo menos um dos personagens já denota uma relação de tensão, de conflito com o espaço e com o outro protagonista.

Tal condição postural, assim, implica uma relação específica com o espaço. Estar em pé é desafiar a gravidade e, nesse sentido, é uma empreitada do universo da ação, do movimento, do estar desperto para a vida:

Nessa postura [a ereta] o homem se liberta da direta ligação com o entorno, e a direção para cima inclui, ao mesmo tempo, o significado metafórico do conceito. “A postura ereta”, enfatiza Straus, “aponta para cima, deixando o solo. Ela é a direção oposta contra as forças de ligação, aprisionadas, da gravidade. Ao levantarmo-nos nós começamos a nos libertar da dominação imediata das forças físicas”. Pois, na postura ereta, o homem se realiza em sua liberdade e se coloca livremente contra o meio ambiente. O homem ganha nela uma postura clara em relação às coisas do mundo. O espaço ao redor se torna campo do olhar livre. [...] E, por causa dessa distância, então o mundo se torna para ele objeto, ao qual ele pode se relacionar em liberdade. “No levantar-se”, reforça Straus, “o homem ganha um status no mundo; diante dele, ganha a possibilidade de se comportar com autonomia, de conformar o mundo e a si próprio”. A relação de tensão entre homem e mundo caracteriza, assim, o homem em sua postura ereta. (BOLLNOW, 2008, p.182)

A postura ereta demarca para os protagonistas do poema um espaço de ação e liberdade. Nesse campo minado, estar em pé significa subjugar o ambiente pela força. O

quarto torna-se mais que mero ambiente vivencial, ele transforma-se em lugar onde o ser é em preponderância, em contagiante estado de alerta. Dessa forma, diferentemente do gesto de embalar no qual os olhares estão em ângulos distintos, as personagens fitam-se olho a olho, cara a cara, em uma afronta repleta de sinceridade.

Prosseguindo pelas orientações de Bollnow, podemos perceber nessa região do passado uma disputa não apenas existencial, mas também a luta para demarcar um determinado lugar. À disputa pela vida, segue-se a batalha para garantir a existência em um determinado ponto do cosmos. Conforme iremos detalhar mais a frente, o anjo, metáfora da morte, representa a possibilidade de aniquilamento da voz poética e, por conseguinte, a dissolução do espaço, do estar no mundo desse eu lírico. Afirma o filósofo alemão:

[...] porque as pessoas devem se dividir na estreiteza do convívio no espaço vital disponível, surge entre elas a relação de rivalidade. Se um se expande desrespeitosamente, isso se dá às custas do outro. Um somente pode ganhar espaço ao tomá-lo do outro. No contexto da luta geral pela existência, surge a luta pelo espaço vital, na qual um somente ganha às custas do outro. (2008, 274)

Essa briga pela vida, portanto, é acompanhada pela rivalidade na busca da delimitação de um espaço. Nas entrelinhas do texto, podemos vislumbrar ecos dessa disputa, em que a luta contra o anjo se configura como tentativa de ganhar espaço, de se manter fixo em uma região do universo.

Nesse sentido, tal espaço difere-se do outro, aquele do afago, do abraço entre os protagonistas dessa pequena saga lírica. Aqui podemos notar a transição do estar em pé para a postura em que o eu lírico encontra-se deitado na cama (ou recostado no colo do anjo, postura próxima ao estar deitado). Nesse sentido, vislumbramos uma mudança também no nível ontológico. Bollnow, citando Vetter, afirma: “a transição da postura em pé para a horizontalidade do solo é mesmo uma desistência do enfrentamento que o homem” assume para com o espaço (2008, p.184). O mundo torna-se distante, longínquo. Os apelos, as exigências do cotidiano, não surtem efeito para aquele que está deitado. Assim, para o eu lírico, o estar deitado é o ato da espera, da longa espera pelo mistério da morte simbólica e da comunhão mística, ponto nevrálgico da vida em que os aspectos mundanos perdem importância.

Dessa forma, se o gesto de embalar representa uma reconciliação sincera, tal ação, portanto, reside no campo semântico dos corpos transidos pela energia da comunhão. Essa possibilidade de leitura insere o espaço do quarto no âmbito das localidades transfiguradas

pela reciprocidade do afeto. Bollnow descreve esse espaço, em que a anuência entre os viventes se dá pelo convívio harmonioso. Dessa forma, não há necessidade da força para se ganhar terreno. Consegue-se tal feito pela delicadeza do afeto: “no âmbito mental há uma força da evolução pessoal pacífica, que é retirada da luta pelo espaço vital da seguinte maneira: desde o início, ela não faz questão de impor-se mediante força externa. Abdicando do uso da força, age por meio de um poder de convencimento irresistível” (2008, p.278-279). Tal poder é o da pulsão do afeto. Nessa nova espacialidade, “uma evolução se processa, sem que com isso algo seja subtraído do espaço do outro” (BOLLNOW, 2008, p.279). Esse “é o espaço da pura ausência do recurso à força, no qual se desdobra a existência puramente espiritual. Ela cria seu próprio espaço, sem torná-lo objeto de litígio com mais ninguém” (BOLLNOW, 2008, 279).

Entretanto, mesmo havendo perfídia da parte do anjo, tal leitura sustém-se, pois tal personagem pode justamente estar usando o efeito dessa conquista, para seduzir o adversário e subjugar-lo pelo fascínio, pela terrível arma de uma delicada sedução.

Podemos perceber, portanto, que ocorre no poema não somente uma drástica mudança de atitudes (do ódio ao amor), mas também de formas completamente opostas de lidar com o espaço. Essa transição verifica-se sem nenhuma explicação, sem nenhuma justificativa.

Conforme notamos, a relação do anjo com a pessoa lírica é irreduzível à compreensão objetiva. Sabemos que ambos vivem uma espécie de pacto, em que ódio e amor, graça e violência, alimentam esse encontro, dando-lhe vida. Tal relação, assim, possui como vício um jogo de ternura e desprezo e é tal jogo que delinea essa duas formas de espaço, configuradas, cada qual, em um determinado tempo.

Se pensarmos que o anjo é realmente sincero em sua atitude de amparo, temos então a caracterização desse espaço transido pela comunhão, pela reciprocidade de almas em atração. Se assim for, esse espaço deixa de ser um campo minado, para se tornar o local angelical, tal como Bollnow mais uma vez nos salienta:

É no espaço angelical que se processa esse encontro. O caráter angelical iria, nesse contexto, caracterizar um ser que, sem a exigência egoísta do poder, realiza uma existência puramente espiritual. Pelo fato de uma tal existência criar espaço para além de si mesma, ganha sentido muito profundo o paradoxo uma vez formulado por Swendenborg: [...] quanto mais anjos, mais espaço livre. (2008, p.280)

Essa existência puramente espiritual dar-se-ia, no texto, pela conformação do momento de êxtase, em que a comunhão das personagens atinge o ápice, semelhante ao momento culminante do gozo erótico.

Para além da ambiguidade que marca a relação dos heróis do poema, um fato é inegável: com a mudança da qualidade da relação de ambos (da luta para a súbita comunhão), o espaço também sofre uma metamorfose: deixa de ser uma trincheira, um campo de guerra, para se tornar o lugar onde reside o afeto, a comunhão erótica, coroada pelo estertor místico.

3.5 O leito: cerne do mundo

Mircea Eliade, em suas importantes pesquisas no campo da história das religiões, delineia a experiência religiosa do homem arcaico, em um tempo em que o mito era a expressão cosmogônica da vida.

De acordo com Eliade, no mundo mítico, o homem arcaico elegia um ponto espacial, onde o sagrado se desvelava com força atuante. Esse sagrado era experimentado através de gestos rituais, pelos quais a cosmogonia, fundação do próprio universo, era revivificada. Nesse sentindo, longe de ser mera encenação, tal ritual verdadeiramente atualizava o tempo dos primórdios, fazia-o germinar inteiramente, em completude no momento do rito. Assim, para os povos míticos, o tempo não era irreversível, mas cíclico; ele não era perecível, mas imortal, pois era sempre reanimado no momento dos rituais. Dessa forma, o espaço de tais acontecimentos míticos tornava-se uma verdadeira representação de todo o universo, uma *imago mundi*. Tais espaços míticos, diferenciados dos demais, tinham como função desvelar o sagrado e o tempo das origens.

Com a modernização da vida, com o advento da era da tecnologia, os espaços vão lentamente se tornando indiferenciados, dessacralizados. Perde-se a força representativa, simbólica, capaz de ativar um espaço sacro.

Entretanto, a despeito de toda essa banalização, Bollnow irá nos salientar que ainda é possível encontrar resquícios do espaço sacro em nosso tempo. Tal lugar é onde podemos habitar, ou seja, a casa:

Mesmo em nossos tempos profanos, a casa sempre preserva um certo caráter sacro, que cada um sente, uma vez tornado atento a tais coisas. Mesmo que em sua época tanto se tenha falado de uma “máquina de morar” (Le Corbusier), para expandir também à função do habitar o desejo projetual da era da máquina, sentimos logo o caráter desmedido daquela expressão. A habitação humana não se deixa desintegrar na racionalização

do mundo técnico moderno. Muito mais, permanecem nela certos restos indissolúveis da vida arcaica, que não são mais compreensíveis a partir de um pensamento objetivo, racional. A casa das pessoas é ainda hoje um território santificado. (BOLLNOW, 2008, 149)

A casa do poema de Sophia, portanto, seria o centro do mundo onde o sagrado se desvela. Para tanto, a casa tem de estar no eixo do cosmos, ela necessita demarcar “o território do próximo e do familiar, ao redor do qual, em anel, jaz a distância. A própria casa encontra-se em oposição à distância, como o pertence que mais se caracteriza como nosso” (BOLLNOW, 2008, p.134).

No poema, esses atributos sacros são ainda mais evidentemente realçados, pois nesse lugar uma presença transcendente se encarna. O anjo é a sacralidade feita carne e peso, corpo e pulsação. O inteiramente outro, o incognoscível, delineia-se nessa aparição fantástica e deslumbrante. A alteridade impossível, o Tu inalcançável em sua natureza hermética, o divino, simbolicamente, são apreendidos, corporificados, pela bela epifania do anjo. Como sabemos, o símbolo tem justamente esse caráter, o de comunicar o silêncio, o de expressar conteúdos semânticos nebulosos, imprecisos, fonte do mistério de nossa condição de humanos, de seres estranhamente vivos nesse chão e nesse tempo.

Prosseguindo pelas reflexões de Bollnow, tal filósofo realça, no espaço da casa, o papel da cama como mobília a concentrar o aspecto sacro da moradia. Nesse sentido, tais observações são de grande valia para nossa leitura, visto o poema de Sophia configurar seu foco espacial em torno de um leito. Vejamos o que o autor de **O homem e o espaço** tem para nos esclarecer a respeito do significado da cama na habitação:

Fogão e mesa eram, dessa forma, símbolos do centro comum da família. Mas ambos perdem sua função de centro uma vez que a vida comum da família se divide e os membros individuais ganham autonomia, e surge a questão: onde na casa, se buscaria um centro correspondente, agora para as pessoas individuais, ao qual todos os caminhos diversos dentro e fora estivessem referidos? Acredito que esse centro esteja caracterizado da melhor maneira pela cama, pois ele é o lugar do qual o homem, pela manhã, se ergue para seu dia de trabalho, e ao qual ele, à tarde, o trabalho feito, retorna. Cada marcha diária começa (normalmente) na cama e termina novamente na cama. E isso ocorre precisamente com a vida humana no todo: inicia na cama e termina (novamente, supostas condições de vida normais) na cama. Na cama, logo, fecha-se o ciclo, do dia como da vida. Aqui o homem chega ao descanso, no sentido mais profundo. Daqui resulta a tarefa de pesquisar o significado que tem a cama para a estrutura da vida humana e, em especial, para o espaço vivido e experimentado pelo homem. (BOLLNOW, 2008, p.176-177)

No poema de Sophia, ressoa essa importância sagrada da cama. Sobre esse leito, desenrola-se todo o drama vivido pelos protagonistas do texto. A cama, assim, funciona como epicentro de onde toda a espacialidade se irradia, ganha forma. Não temos, referidos no poema, outros elementos do espaço: mobílias, paredes, corredores, recantos. Tirando as personagens, nada está visível no texto a não ser o leito. Ele, portanto, conforma a espacialidade e lhe dá sentido, visibilidade. Dessa maneira, no poema da escritora portuguesa, o leito reforça o sentido sacro da vida, onde o existir ganha densidade.

Assim, a cama representa um lugar aberto, em permanente convite para o repouso, o descanso, ou simplesmente o espreguiçar lento e reflexivo. Tal recanto é “um espaço circundante ao abrigo, um espaço vazio, no qual o homem podia se mover livremente” (BOLLNOW, 2008, p. 178). Dentro desse horizonte simbólico, a cama “significa [...] o lugar onde, no sentido verdadeiro, passamos e permanecemos, isto é, onde temos nossa permanência habitual” (BOLLNOW, 2008, p. 178). Bollnow insere-nos na simbologia do leito, pela qual podemos aclarar inúmeros significados do poema de Sophia:

Por toda parte a cama confere, com seu calor e seu caráter protetor, um sentimento de paz e abrigo ao homem. Pois Jó “refletiu: minha cama deve me consolar, meu leito deve aliviar meu pranto”. “É a estadia do abrigo proverbial” [...].

Assim, houve homens fortes que simplesmente se refugiaram na cama quando as dificuldades da vida lhes pareciam cobrir a cabeça e afogar. Assim, enfatiza Frankel, também da perspectiva dos médicos, “que mesmo entre mentalmente normais uma experiência de terror não seja compensada por nada melhor do que um dia de repouso na cama”. Se o homem puxa as cobertas sobre a cabeça, experimenta algo semelhante àquilo que erroneamente se fala do avestruz. Mas é muito fácil burlar tais formas de auto-engano. Relaciona-se com a necessária função vital que tem a cama a cumprir como espaço do abrigo na vida humana. (BOLLNOW, 2008, p. 179-180)

Essa função de abrigo, em que a cama serve de refúgio contra os ataques do mundo, contra os males da vida, é também resgatada no poema, quando o eu lírico, indefeso, fragilizado, recolhe-se em seu leito. Aliás, tal objeto, mais que mero instrumento de proteção, serve como lugar onde a pessoa poética pode se refugiar da morte, ou em outra hipótese, onde ela enfrenta a indesejada das gentes, metaforizada pelo arroubo místico.

Por outro lado, não podemos nos esquecer que, apesar da morte parecer, em um primeiro momento, verdadeiramente concreta, ela é na verdade simbólica. A situação ambígua do eu lírico denota também o oposto da morte, ou seja, a inserção de uma “copla a lo divino”, um transe místico, pontuado metaforicamente pelo erotismo. Assim, a cama torna-se também o espaço da comunhão, da congregação de afetos.

A despeito dessa possibilidade de leitura, a cama também pode ser a enseada onde a voz lírica concentra e resgata suas forças. Se optarmos por uma leitura em que a voz poética está tomada por Tântalos, tal região passa a exercer um verdadeiro papel terapêutico, suavizando o cansaço, o sofrimento desse moribundo extenuado pela luta contra o anjo. Um alento revigorante acolhe esse homem alquebrado pelo peso da condição humana. O ato de embalar, apesar de ser o gesto preparatório da morte, abrasa esse coração contrito, permitindo-lhe o acesso a outra essência ontológica, àquela capaz de abrasar o coração, imantando-lhe na força do sagrado, do estertor místico.

Novamente a ambiguidade das possíveis leituras nos insere em um poema poliédrico, prismático, em que significados opostos se complementam e, ao mesmo tempo, se interagem de forma tensa, em permanente atrito.

A despeito da iminência do fim, da lenta passagem para os umbrais da morte, contraditoriamente, a cama “aqui é sentida da maneira mais íntima, como o lugar em que se adensa a confiável solidez da vida” (BOLLNOW, 2008, p. 180). Essa confiança restitui as forças psíquicas do eu lírico, preenchendo-lhe da energia vital necessária para o derradeiro golpe (seja da morte, seja do amor). Na cama, o eu lírico torna-se demasiado vivo, intensamente existente, para poder viver a grande e heróica morte simbólica, aquela antevista por Rilke, pela qual o homem alcança a glória heróica.

3.6 Um anjo rilkiano

O anjo de Sophia ressoa, como iremos detalhar, importante fonte intertextual: a poesia de Rainer Maria Rilke.

Arnaldo Saraiva, em seu livro **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**, traz-nos importantes informações a respeito da presença rilkiana no país de Camões. Com efeito, conforme apontamentos de Saraiva, as primeiras traduções portuguesas do autor das **Elegias de Duíno** deram-se pela exímia intervenção de Paulo Quintela. Esse tradutor divulgou amplamente a obra de Rilke, tornando-a imensamente conhecida não somente entre os escritores portugueses, como também entre os leitores em geral.

Entretanto, antes de tais traduções saírem em livro, inúmeros escritores lusos já apreciavam a poesia de Rilke pelas suas versões em francês. Dessa forma, muitos poetas portugueses conheceram a obra do autor de **Sonetos a Orfeu** pela mediação da França e,

dentre esses escritores, encontrava-se Sophia de Mello Breyner Andresen, uma das primeiras leitoras de Rilke em Portugal.

Afirma-nos Arnaldo Saraiva que em 1938, data da publicação das primeiras traduções de Quintela, “Rilke [...] já não seria um desconhecido para vários poetas lusos e brasileiros, que, se só em casos raros o teriam lido em alemão, era provável que o tivessem lido em francês” (1984, p. 8). Eis o que Saraiva nos alega:

Sophia Andresen [...] adquiriu um exemplar [*de uma tradução de Rilke em francês*¹²] que tem manuscrita a data de julho de 1938 e cuja leitura deixou logo marcas nítidas nalguns dos primeiros poemas que ela escreveu (a partir desse mesmo ano) e que publicaria nos livros **Poesia** [...] e **Dia do Mar**, que, apesar de publicados respectivamente em 1944 e em 1947, só contêm poemas escritos entre 1938 e 1942. (SARAIVA, 1984, p.9)

O poema “O anjo”, portanto, foi publicado em **Dia do mar** e espelha toda a amplitude das leituras de Sophia. Por esse texto, podemos perceber a sintonia da autora com a obra de Rilke, a acuidade perfeita entre ambos, a exata compreensão, por parte de Sophia, do fecundo significado da obra rilkiana.

É importante, para uma maior compreensão do poema, debruçarmos sobre o significado do símbolo do anjo e as conotações por ele adquiridas na literatura.

Eduardo Lourenço, em arguto ensaio sobre o angelismo na literatura portuguesa, ressalta o quanto a imagem do anjo é usada, com freqüência, pelos poetas portugueses modernos. De acordo com esse autor, esse humano alado surge na poesia devido a uma espécie de deficiência da linguagem poética, típica da modernidade. Em um mundo cada vez mais reificado e desumano, terra onde o poeta perde o diálogo com seus semelhantes, a poesia nasce como discurso para o vazio, para ninguém. Daí irrompe a figura emblemática do anjo como interlocutor dos poetas. Entretanto, essa interlocução, longe de ser um diálogo fecundo, acaba se tornando um monólogo seco, pungente, em que o homem moderno se despe em um mundo sem deuses, sem a unidade primordial e edênica com a natureza:

[...] ao diálogo com a estrela, a árvore, o rosto próximo onde nos esquecemos, nós preferimos a delícia do monólogo “interior” onde não falamos a ninguém e ninguém nos fala. Foi sem dúvida porque a palavra poética contemporânea se concebeu como palavra sem interlocutor que o Anjo como presença interrogante, e a quem se interroga, surgiu no horizonte imagético de várias gerações separadas por gostos e idéias aparentemente inconciliáveis. Para terem um rosto, para se poderem

¹² O fragmento entre os colchetes é de nossa autoria. Apenas inserimos essa informação para tornar viável e compreensível a citação.

imaginar existentes, um bom número de poetas inventou este circuito intercessor de uma ambigüidade flagrante. No fim de contas cada um só encontrou nesse expediente a sua própria aventura no meio das coisas ou na falta delas. Para uns, o Anjo é a sua própria palavra incapaz de se falar, tornada gloriosa. Para outros, a maneira de reconstruir um espaço em ruínas, de fugir, sabendo-o, ao inferno da subjetividade. (LOURENÇO, 1987, p. 130)

Por outro lado, voltar-se para esse anjo é, conforme Bollnow, dirigir-se ao vazio, ao eco de perguntas sem respostas. O anjo rilkiano, principalmente o anjo das elegias, é um ser impassível que não se abala frente às indagações humanas. “El hombre grita en el desamparo terrible y total de la existencia, entregado a su última y desesperada soledad, y nadie le oye” (1963, p. 154). Esse ser indiferente, distante em sua algidez, pode ser vislumbrado no poema de Sophia, na passagem em que o anjo rodeia o eu lírico não para acolhê-lo, mas para destilar sua frieza e indiferença. Portanto, frente ao anjo o homem “se encuentra en la soledad de la desesperacion más absoluta” (BOLLNOW, 1963, p. 154).

Entretanto, nem tudo é negatividade na configuração dos anjos pela literatura moderna. Lourenço, com efeito, também sublinha, ao lado desse ser caduco, representação do vazio de nossa era, um outro anjo, solar, de natureza sacra e transcendente. Assim, desdobram na literatura dois tipos de angelismo: um negativo, em que o anjo é essa ausência total, e outro positivo, configuração do sagrado na imagem do homem alado:

Em relação dialectica com esse angelismo [*negativo*¹³] aparece, naturalmente, o que se pode designar de angelismo positivo. A nossa realidade é vista e julgada, de algum modo, do lado do anjo. A aventura pessoal, tanto como a aventura histórica dos homens são subtraídas, de raiz, à sua aparência empírica, recebendo “luz” de realidades de ordem superior, cujo sistema constitui “a verdadeira realidade”, o autêntico espelho e modelo de todo o existir. O exemplo perfeito desse metaforismo angélico encontra-se na poesia de Rilke, em particular nas Elegias. (LOURENÇO, 1987, p. 131)

Dessa maneira, a figura do anjo é também emblemática de uma sede de sacralidade, de uma busca por uma dimensão maior, infinitamente mais ampla que a nossa contingência humana. A caducidade de nossa condição abre-se, amplia-se perante o símbolo do anjo. Por ele, nós nos conciliamos com a porção obscura de nosso ser, interligada às sombras do nascimento e da morte.

¹³ Adicionamos esse fragmento entre colchetes, para tornar viável e compreensível a citação.

Tal busca por um patamar metafísico fica patente no poema “O anjo”, mais especificamente na última estrofe, quando o eu lírico entrega-se ao êxtase epifânico. Nesse momento, a voz poética trava contato com a dimensão transcendente, mística e sacral do anjo. Assim, a contingência humana efetua um salto de caráter ontológico, pelo qual a demasiada miséria de nossa condição é alçada à categoria de existir mágico, feérico. Essa experiência propicia um alargamento do tempo e do espaço profanos, instante pungente em que o sagrado, conforme apontamentos de Mircea Eliade, abre-se em plenitude ao ser humano.

Bollnow tende a sublinhar, para além de uma metafísica angélica, aspectos antropológicos na simbologia do anjo. Assim, para o filósofo alemão, há duas possibilidades de interpretação do angelismo rilkeano: “Una interpretación metafísica y otra antropológica o existencial” (1963, p. 150). O autor de **O homem e o espaço** designa-nos dessa maneira essa dupla possibilidade de leitura:

En la interpretación metafísica se trata de una explicación de la totalidad del mundo, dentro de la cual el hombre ocupa también un lugar, pero que de hecho trasciende más allá del hombre al pretender encerrar la totalidad del ser dentro de una imagen válida del universo. La transformación de la tierra en un ser invisible y la existencia del ángel caerían dentro de la consideración metafísica. En la interpretación antropológica se trata, por el contrario, de una explicación exclusivamente existencial y, por lo tanto, todas las declaraciones que arranquen de aquí han de ser tomadas en un sentido estrictamente antropológico, aun allí donde tales manifestaciones parezcan rebasar a primera vista el contenido antropológico. (BOLLNOW, 1963, p. 150)

Para além dessa dicotomia, acreditamos ser possível interpretar o anjo de Rilke pelas duas perspectivas. Há tanto um caráter antropológico e existencial nesse angelismo, como também a busca de algo além do humano, de uma natureza transcendente. O anjo de Sophia, portanto, carregará esse duplo significado: a reflexão da condição humana aliada a uma procura do místico, do sacro. Com efeito, a poeta irá sublinhar, por esse símbolo, nossa fragilidade, nossa pequenez, mas também nossa ligação com a fecundidade da vida, com uma religiosidade poética capaz de irrigar nossa alma com a luz de um mistério inescrutável. Assim, conforme Lourenço, na poesia de Sophia, o anjo é “frágil ou intocável horizonte, limite da condição humana, mar ou memória carregada de sinais supremos” (LOURENÇO, 1987, p. 134). O ser alado é marca de nossa extremada finitude, mas também abertura para um sinal supremo, indecifrável e, por isso, repleto de sugestões e de possibilidades de um existir mais pleno e amplo.

O anjo de Sophia, portanto, carrega os fortes traços do angelismo rilkiano. Conforme Benedito Nunes, os anjos das **Elegias de Duíno** “ganham posição [...] teológica”, são “noturnos no sentido elegíaco” (2009, 402-403). Também a emblemática personagem de Sophia carrega esse caráter noturno, repleto de mistério e sedução. Semelhante aos anjos duinenses, o de Sophia distingue-se “pela tonalidade do desconhecido, do estranho, do inóspito” (NUNES, 2009, p.403).

Em outra perspectiva, Augusto de Campos afirma que os anjos de Rilke presentificam “a idéia da transcendência e da morte” em um “processo de “interanimação de objeto e consciência” (2001, p.23). Assim, para Sophia, o anjo é a materialização do indizível, do inescrutável, de tudo o que ultrapassa o horizonte humano. Em todas as referências apontadas por José Paulo Paes, na citação a seguir, podemos captar vislumbres iluminados do anjo de Sophia:

Para Bowra, os anjos de Rilke “exprimem o absoluto da inspiração poética”; para Kassner, são os “filhos das núpcias do espaço absoluto com o tempo absoluto”; para Bollnow, seres hipotéticos que servem “para destacar com maior clareza a maneira de ser do homem”; e para o próprio Rilke, na carta que escreveu ao tradutor polonês das suas Elegias, criaturas em que “a transformação do visível em invisível [...] aparece já cumprida, donde serem terríveis “para nós, suspensos ainda no visível”. (PAES, 1993, p. 29)

Verdadeiro espelho no qual o homem dimensiona os limites de sua existência, o anjo é matéria humana alçada à grandeza universal e cósmica. Ao mesmo tempo que tal ser alado nos entreabre a dimensão do eterno, ele também acentua nossa fragilidade, nossa miserabilidade mais banal. Conforme Bollnow, “los ángeles son tan ‘existentes’ [...], que el hombre se disipa, se desvanece, queda destruido por su existencia mas fuerte¹⁴” (1963, p.157). Entidade a pairar no além do tempo, em um total exílio de toda condição histórica, tal símbolo nos insere, paradoxalmente, em nossa agônica existência temporal, em nossa morte voraz. Isso acentua a afirmação de Kuschel, para quem os anjos rilkianos “se prestam à auto-relativização e à auto-interpretação poético-imagética do próprio ser humano; são como espelhos da auto-cognição humana” (1999, p. 119).

¹⁴ No poema “O anjo”, esse grau terrível da beleza do anjo, esplendor repleto de forte carga de destruição, foi captado por Sophia de maneira exemplar: também seu anjo é agressivo, inóspito, terrível, ser capaz de reduzir o homem ao seu pó, à sua mais ínfima miséria.

3.7 Sophia e Rilke: aprofundamentos lírico-filosóficos

Mais que mero espelhamento de signos, os anjos de Sophia e de Rilke revelam um parentesco que vai além das metáforas. Há entre esses dois escritores uma comunhão existencial, uma percepção em uníssono, em que pensamentos filosóficos e líricos se comunicam em perfeita conjunção. Aliás, tal encontro vai além da mera adesão de pensamento, trata-se de uma mesma arrebatada forma de captar o sensível e o intangível, a mesma sede selvagem pelo divino e pela transcendência, a idêntica raiz ontológica de cunho existencialista e metafísico. Conforme palavras da própria Sophia: “Rilke foi para mim uma linguagem nova”; “nos poemas que eu tinha escrito antes de o ler [...] já havia algo de rilkiano” (ANDRESEN apud HÖRSTER, 2001, p.536).

Nesse aspecto, é preciso nos determos um pouco mais nessa comparação, para extrairmos nuances capazes de aclarar certas sutilezas. Os críticos são unânimes em afirmar que, em Rilke, convivem duas posturas estéticas paradoxais, duas maneiras de escrever: uma de cunho objetivo, despida de marcas de subjetividade, em que os objetos são captados pela palavra poética em sua integridade, em sua materialidade e frescor; e outra de caráter metafísico, espiritualista, transcendente.

Essas posturas geraram, por sua vez, dois filões de seguidores Rilkianos: um transcendentalista e outro imanentista. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em famoso poema, adverte, ao citar dois símbolos da poética de rilkiana, “Preferir a pantera ao anjo”, ou seja, a poesia objetivista e concreta às abstrações metafísicas (CABRAL apud SARAIVA, 1983, p.21). A metáfora da pantera estaria ligada à poesia da primeira fase de Rilke, aquela expressa pelo seu livro **Novos poemas**, obra de palavras palpáveis, densas, em que as coisas afloram com todo peso e materialidade no poema. A esse tipo de escrita, alguns críticos (dentre esses estão os poetas concretistas brasileiros) darão o nome de poesia-coisa. Já a imagética do anjo vincular-se-ia, com algumas exceções¹⁵, à poesia tardia das elegias, hermética e altamente voltada para os desacertos do espírito e para a crise da sacralidade no homem moderno. Se a primeira se manifesta em uma escrita clara, em que os referentes do mundo se mantêm com precisão, a última é abstrata, complexa, altamente metafórica. Sobre a escrita de **Novos poemas**, assim nos adverte José Paulo Paes:

¹⁵ “L’ange du Méridien”, texto integrado aos **Novos poemas**, estaria mais próximo do descritivismo escultural da poesia-coisa.

[...] os **Novos poemas** estão equidistantes do transbordamento sentimental dos românticos e da empobrecedora impassibilidade dos parnasianos. São o registro das impressões produzidas por um “estado de pura receptividade, condição verdadeiramente estética” ao espetáculo das coisas, impressões que se tornaram parte do próprio contemplador e que lhe enriqueceram o ser. [...] O poeta não apenas vê as coisas mas assume a interioridade delas. (1993, p.21)

Também sobre a poesia tardia das **Elegias**, Paes aponta-nos as características marcantes dessa escrita, já tão distanciadas daquelas de **Novos poemas**:

[...] à semelhança do que acontece na linguagem conceitual dos filósofos, as palavras abstratas preponderam sobre as concretas e adquirem amiúde significado diverso do que lhes dá o uso comum [...]. Assinala Norbert Fuest, nas **Elegias**, uma tensão “entre os conceitos universais que constituem os seus temas e as situações altamente pessoais em que se corporificam”, e é por via dessa tensão que a técnica poética de Rilke mostra “uma particular proficiência em concretizar o abstrato” (1993, p. 27-28)

Como iremos ver, as duas fases de Rilke diferem-se tanto no âmbito da forma quanto no temático. Na primeira, temos a concretude do mundo e da palavra, o imanentismo de uma vida apenas ancorada na densidade do mundo fenomênico; na segunda, a palavra abstrata, irrigada pelo pensamento dissertativo e filosófico, a busca da transcendência.

Os poetas portugueses, diferentemente dos escritores brasileiros da geração de 45, geração essa altamente influenciada pelos textos tardios das **Elegias de Duino** (com exceção de Cabral), receberão o influxo do poema-coisa rilciano, escritura do concreto e da materialidade, do olhar coleado ao mundo, vertente essa que inclusive chegou a influenciar os poetas concretistas do Brasil. Com efeito, os portugueses exploraram no escritor de Praga, “as zonas mais realistas do ser e do mundo” (SARAIVA, 1983, p. 21).

Sophia, nesse sentido, será profundamente marcada pela diretriz estética da poesia-coisa de Rilke. A poeta de **Dia do mar** sempre estará voltada para a materialidade do mundo, para a carnadura das coisas. Há um verso de Sophia altamente emblemático e que ressoa intensamente a perspectiva estética de **Novos poemas**: “No interior das coisas canto nua” (ANDRESEN, 2001, p.136). O reino dos objetos torna-se, para usar metáfora da própria autora, a veste, a roupagem do homem

Todavia, a escritora portuguesa também não ficou totalmente ilesa à expressão existencial de Rilke, de cunho sobressaltado, angustiado e metafísico. Nesse aspecto, Sophia empreende uma espécie de síntese das duas vertentes estéticas da poesia do autor de **Livro**

das horas. Entretanto, essa adesão à poesia transcendental dá-se mais no nível temático do que no plano formal¹⁶. Digamos que, formalmente, a poeta raríssimas vezes deixará de ser a escritora concreta, a seguidora do poema-coisa rilkiano. Por outro lado, em vários textos, no nível do espírito, no viés temático, Sophia será quase sempre sacudida por aquele tremor do terrível (típico do Rilke das elegias), do horror divino, belíssimo estertor pelo qual o mundo se silencia no mistério. Sobre essa síntese das linhas de força da obra rilkiana por Sophia, assim sublinha Hörster (2001, p. 535-536):

A valorização da vida interior e a incidência metafísica, ou então a magia e o mistério, certo clima intimista e nebuloso, também expressamente enunciados como pontos de conexão entre Sophia e o poeta alemão, são aspectos que no essencial decorrem desta consonância de base. Mas dos testemunhos transcritos depreende-se uma outra vertente da obra da escritora, por um dos comentadores igualmente aferida a uma convivência com Rilke, e que, de certo modo, parece entrar em contradição com o movimento no sentido da interioridade, da dissolvência e da música: a atenção ao real, a capacidade de presentificar coisas e sensações, referida por Alberto de Lacerda.

No poema “O anjo”, podemos vislumbrar a sagaz aprendizagem de Sophia em relação a essas duas vertentes estéticas de Rilke. Conforme já notamos, por uma ascética economia de recursos linguísticos, concisão de alto relevo, a poeta conseguiu delinear toda uma concretude espacial através de três elementos apenas: o anjo, o eu lírico e o leito. Dentre esses três, ganha destaque o leito, cuja materialidade, conforme já notamos, contamina o espaço, dando-lhe concretude. O quarto deixa-se materializar pelo leito. Essa súmula de precisão técnica, em que um objeto se irradia, dando vulto e forma ao espaço, Sophia provavelmente deve ter se inspirado, como uma de suas referências de leitura, na poesia-coisa de Rilke. Nos textos concretos do escritor de Praga, da mesma maneira, os objetos ganham volume, esculpindo o espaço, dando-lhe materialidade. Nesse sentido, no poema “O anjo”, Sophia empreende, na esteira de Rilke, uma apreensão do real pelo objeto isolado. Semelhantemente ao que se verifica no escritor das **Elegias de Duíno**, nesse poema de Sophia podemos encontrar, conforme palavras de Hörster, “a descoberta do real e a importância do olhar nessa descoberta, a técnica do isolamento do objeto, a ponderação da relação entre o objeto e o sujeito, a valorização da imanência, a intuição do perfeito acordo entre tudo o que existe, o

¹⁶ Há algumas exceções. No caso do poema por nós analisado, a concretude seria expressa, por poucos elementos, nas duas primeiras estrofes. A última estaria em total consonância com a poesia tardia de Rilke, abstracionista, intangível. Há nessa derradeira estrofe de “O anjo” mais um clima, um tom do sentimento, de caráter brumoso, impalpável, do que a expressão da materialidade do mundo.

assumir como tarefa o ‘dizer’ desse real” (2001, p.544). A poeta isola o leito, concentra o olhar nesse objeto, esculpindo pelas suas ressonâncias a espacialidade do quarto, bem como o clima de intimidade que transpassa o poema. São os detalhes, portanto, de pequeno relevo, que irão plasmar o espaço. Além do leito, temos também as metonímias corporais (o peito, as mãos enlaçadas) como elementos a concretizar o mundo ao redor das personagens. Tal qual a estética impressionista em que o pontilhado do pincel compõe a totalidade da visão da tela, também no poema de Sophia vislumbramos no pequeno a grandeza do todo.

Para que todos esses procedimentos ganhem corpo, a poeta usa de outro recurso frequente ao longo de sua obra em geral. Referimo-nos ao olhar enquanto força motriz da palavra poética, força essa capaz de trazer ao poema a materialidade virginal das coisas, a primazia do concreto em seu desenho inaugural, repleto de frescor e encantamento. Assim, no poema “O anjo”, podemos apontar um dado que, de início, passa despercebido. Trata-se do olhar do eu lírico, entranhado nos acontecimentos, modulando com sua carga passional, com sua subjetividade aguçada, a realidade do mundo e dos acontecimentos. Assim, se não fosse esse olhar, não teríamos acesso ao drama existencial que se desenvolve no texto. Novamente Hörster, traz-nos importantes reflexões sobre a questão do olhar na poesia de Sophia e de Rilke:

Para Sophia como para Rilke [...] o poeta apresenta-se como o guardador do real, real que é atravessado no que tem de específico por meio do olhar. Como transparece da resposta de Sophia, não se trata de um olhar ingênuo, mas de um exercício com incidência simultaneamente estética e ética, resultado de uma atitude humilde de observação, abertura e de serviço por parte do poeta (2001, p. 545)

No poema “O anjo”, portanto, podemos encontrar as seguintes características da poesia-coisa de Rilke:

[...] por um lado, [...] o poema elege como tema uma “coisa”, mas “coisa” num sentido particular, objeto que se apresenta à observação de um sujeito, podendo no caso dos **Novos poemas** essas “coisas” ser plantas, animais, cidades, seres humanos, gestos ou situações, personagens ou temas históricos, mitológicos e bíblicos, artefactos, objetos artísticos variados; por outro, que esse poema se apresenta ele mesmo com uma “coisa” na sua configuração lingüística, em virtude do seu fechamento formal. (HÖRSTER, 2001, p. 548)

Como se não bastasse tal empreitada, Sophia ainda se irmana à angústia existencial do poeta tcheco, irradiando na concretude desse universo seu sobressalto, sua desenfreada luta

contra o anjo. A subjetividade anima os fatos e as coisas, imprimindo no mundo os acidentes de sua intimidade. Esse mesmo corpo a corpo com o intangível, com o imaterial, podemos também vislumbrar na poesia rilkiana.

Com efeito, o poema “O anjo” representaria um entroncamento das duas vertentes estéticas de Rilke: o poema-coisa e o assombro elegíaco. Essa condensação dos reinos do objeto e da subjetividade, de coisas e de sentimentos sacros, gera um efeito estilístico em que o indizível torna-se comunicável, em que o mistério ganha feição simbólica, em uma transfusão de perfeito equilíbrio. Não podemos nos esquecer que a linguagem poética, semelhante àquela dos delírios místicos, opera por paradoxos, por hipérboles e metáforas condensadas, simbólicas. Pois bem, Sophia aproveitar-se-á de tal força da expressão lírica, para condensar o terror do divino em um corpus linguístico de grande materialidade e precisão técnica.

O parentesco espiritual entre os dois poetas europeus é fecundo e vai além das analogias até aqui arroladas. É preciso frequentar ainda com mais afinco e fecundidade o pensamento do escritor das **Elegias de Duíno**, para rastreamos o seu projeto poético e poder estabelecer alguns parentescos entre a filosofia lírica de Rilke e a poesia de Sophia. Tal abertura nos possibilitará, por sua vez, uma compreensão dos significados profundos, subjacentes no poema “O anjo”.

3.8 Sophia, Rilke e Blanchot: a morte como essência do viver

Ao longo de sua trajetória poética, Rilke desenvolveu uma complexa reflexão sobre a existência e o mundo. Nesse permanente questionamento de ordem filosófico-existencial, o poeta de Praga preocupou-se, em demasia, com a questão do estar no mundo e o ângulo existencial do homem no espaço. Para nós que estamos, nesse estudo, priorizando a análise do espaço poético, é de grande valia saber que, para Rilke, toda a sua poesia, toda a sua meditação lírica, tem como problemática central a questão da espacialidade do existir humano.

Rilke foi um poeta atormentado pela morte. Essa se fez plena preocupação ao longo de toda sua existência. Para o escritor, havia duas formas de morrer: uma ingloria, impessoal, finitude vazia à qual estavam fadados os homens reificados da vida moderna; outra heróica, usufruída pela entranha, pelo íntimo de sua fatalidade, desfecho existencial para aqueles que souberam viver de maneira fecunda. Walter Benevides, em seu ensaio **Rilke ou a**

convivência com a morte, ressalta-nos, pelo pensamento do filósofo espanhol Julián Marías, essa verdadeira obsessão de Rilke pelo destino trágico da vida:

[...] o que verdadeiramente sólido lhe deixou a descoberta da decadência foi a obsessão da morte, essa morte que os homens do seu tempo procuravam esquecer a qualquer custo, forjando uma ilusão que era a raiz de seus males mais íntimos, pois, como diz Julián Marías, “se o homem esquecer que tem de morrer, se não se preocupa em colocar a morte em seu lugar, tomando-a em conta ao ordenar a própria vida, sua vida inteira será uma radical desordem, uma suplantação, a verdadeira alienação ou alheamento”. Rilke sempre soube “colocar a morte em seu lugar”, isto é, na sua intimidade de todas as horas, acomodando-se a ela para escapar ao desespero. (BENEVIDES, 1976, p.34)

Discordamos apenas de um ponto em relação à assertiva de Benevides. Rilke conviveu com a morte não para fugir do desespero, mas para fazer desse uma forma de mergulho no êxtase fecundo do existir. Nunca fugiu à dor, permaneceu firme, estoicamente, abraçado ao seu sofrimento, jamais o negando, mas vencendo-o pela bravura. Viver tragicamente, liricamente, transformar a poesia em existência, eis a maneira como Rilke respondeu à sua própria finitude.

De todos os intérpretes do pensamento Rilkiano, o romancista e crítico literário Maurice Blanchot foi um dos grandes iluminadores das sinuosidades do pensamento lírico do escritor tcheco. Para Rilke, conforme o autor de **O espaço literário**, a morte não deve ser um fim, mas algo que está em nós, que vive de nosso existir e em nossa essência. Nesse sentido, funciona como síntese desse pensamento uma frase do único romance escrito por Rilke, **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**: “cada um contém sua morte como o fruto o seu caroço”¹⁷ (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 120-121). Com efeito, aclarar tal realidade, conviver com ela, é sublinhar a própria existência e viver fecundamente em plenitude. Ser verdadeiramente, em essência, significa não negar a realidade fatal de existir, mas aquiescer a ela integralmente. Assim, conforme palavras de Blanchot, “a morte é um além que temos de aprender, reconhecer e acolher – de promover, talvez. Portanto, ela não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo” (BLANCHOT, 1987, p.131).

Tanto Rilke quanto Sophia farão da morte mais que um fim de suas trajetórias humanas, mas uma maneira de apreender o mundo. Ambos os poetas aceitaram viver pela finitude, no próprio âmago da morte, em uma sensibilidade demasiadamente atenta à

¹⁷ No poema de Sophia, quando o eu lírico atinge o ápice do estertor místico, ele vivencia essa morte do íntimo, essa finitude cravada nas funduras do ser.

passagem do tempo e das coisas. Ver o mundo por esse viés elegíaco intensifica o olhar, a percepção corpórea. Se tudo perece, resta aos poetas abarcarem tudo com demasiado amor e afeto. Por não terem as coisas para sempre, Rilke e Sophia irão devotar todo o seu ser aos fenômenos do mundo.

Entretanto, tal vivência da morte não se dá de forma gratuita. Temos de aprender a morrer; necessitamos desse exercício constante, verdadeira ascese, para resgarmos nossa morte de certo desvio, de uma negação natural e ao mesmo tempo histórica¹⁸ (com o advento da vida moderna, era técnica das máquinas, vivemos, conforme Rilke, em tempos de total desprezo e ignorância em relação à finitude humana). Esse desvio advém de duas fronteiras, duas limitações: a fatalidade de estarmos sempre em um aqui e a nossa alienação em relação ao mundo dos objetos (cisão entre o eu o mundo). O estar aqui, sempre em um lugar, proíbe-nos de ver o além da morte, sua efusão sobrenatural. Por outro lado, a cisão entre sujeito e objeto limita-nos em um âmag, aprisiona-nos em nossa subjetividade, cerceando-nos vislumbrar a morte como algo existente. Sobre tal questão, assim discorre Blanchot:

Mas por que “desviados” [da morte¹⁹]? O que é que nos coloca nessa necessidade de não poder, à nossa maneira, voltarmos para ela? Aparentemente, os nossos limites: somos seres limitados. Quando estamos aqui, é na condição de renunciar a estar acolá: o limite detém-nos, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, volta-nos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados. Ter acesso ao outro lado seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites. (BLANCHOT, 1987, p.131)

Além dessa claustrofóbica condição de viver emparedado no mundo, temos o estar consciente como outro limite a nos cercear essa liberdade:

A segunda dificuldade proviria de uma má interioridade, a da consciência, que é onde estamos, sem dúvida, desligados dos limites do aqui e agora, onde dispomos de tudo no seio de nossa intimidade mas onde, também, por essa intimidade fechada, somos excluídos do verdadeiro acesso a tudo, excluídos, ademais, das coisas pela disposição imperiosa que as violenta, essa atividade realizadora que nos torna possesores, produtores, ansiosos e ávidos de objetos. (BLANCHOT, 1987, p. 133)

¹⁸ Como iremos perceber, o momento de plenitude do eu lírico de “O anjo” nada mais é do que a concretização desse exercício. O momento de êxtase da revelação da morte, na última estrofe, pontua justamente essa irmandade infinita, plena, entre as realidades fatais de nossa condição: vida e morte. Nossa digressão é longa e árida, mas acreditamos ser válida, porque nos permitirá uma compreensão mais plena do poema. Mais a frente iremos detalhar as relações entre o texto de Sophia e o pensamento de Rilke sobre a morte.

¹⁹ O fragmento entre colchetes é de nossa autoria. Fizemos esse ajuste para torna viável e compreensível a citação.

A análise de Rilke, crua, altamente realista e consciente, desnuda em essência a caducidade e a fragilidade da condição humana. Nossa consciência e a factualidade de estarmos em um corpo, em um espaço, encarcera-nos em uma imanência frustrante, raramente quebrada²⁰. Conforme já notamos, o problema do homem, de acordo com o autor de **Livro das horas**, é de natureza espacial: estamos sempre em um aqui. Diante da exiguidade de tal condição, o homem tem de saber que sua consciência, longe de fazê-lo abarcar o real, distancia-o fatalmente desse.

Rilke e Sophia não irão negar tais realidades, mas transformá-las. Tais poetas acabarão encontrando uma saída para esse intrincado jogo existencial. Nem tudo é impossibilidade e negação na vida humana. Por isso não podemos afirmar um pessimismo total em Rilke, muito menos em Sophia. Pelo contrário, da limitação tais escritores fizeram sua força e seu otimismo. Para sermos livres de tal precariedade, faz-se necessário conviver com a morte, fazer de cada instante a possibilidade de seu abismo. Só assim o homem encontra o existir heróico capaz de levá-lo à vivência de um além dos limites: “Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversão, não privado de consciência mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento”²¹ (BLANCHOT, 1987, p. 132-133). Sophia e Rilke viverão nas bordas desse limite e, a partir da consciência exaltada da caducidade existencial, farão de suas subjetividades “janelas” abertas para a vida, para o mundo, para o êxtase de amar as coisas de maneira irrestrita.

Viver nessa condição limítrofe implica, de forma redundante, abrir-se para o “Aberto”²². Viver o “Aberto” aconteceria pela intersecção do espaço íntimo da subjetividade com o espaço exterior. Para Rilke e Sophia, o poeta tem de fazer da própria alma uma morada do mundo e vice-versa. Trata-se de uma intimidade espiritual manifesta do lado de fora do ser²³, tal como nos detalha Blanchot: “espaço interior do mundo, o qual não é menos a intimidade das coisas que a nossa e a livre comunicação de uma e de outra, liberdade

²⁰ Como já notamos a poesia e a arte serão uma das saídas à essa frustrante realidade.

²¹ Conforme notamos, no poema “O anjo”, esse êxtase pontua a experiência da morte como uma fundura do agora, como um arrebatamento capaz de levar ao estertor, à existência heróica proposta por Rilke.

²² A expressão o “Aberto” foi criada por Rilke para designar a epifania da transmutação do estar aqui em algo maior, transcendente, ligado às alturas do espírito contemplador.

²³ Eliot semelhantemente refletiu sobre tal condição raríssima na vida do poeta. Ele cria o termo correlato objetivo, pelo qual o espírito, o sentimento lírico, encontra sua manifestação concreta em um elemento do mundo dos objetos.

poderosa e sem reservas, onde se afirma a força pura do indeterminado”²⁴ (BLANCHOT, 1987, p. 133). A interioridade, dessa forma, realiza uma conversão do mundo, transmutando o que existe em algo impalpável, imaterial, invisível. O eu, em uma súbita iluminação, recolhe o mundo em seu íntimo, convertendo-o em realidade do espírito, em poesia. Como uma força centrípeta, uma mó a consumir o mundo, a consciência processa os objetos externos ao eu, convertendo-os à elevada existência espiritual. Assim, o criador, o poeta, faz as coisas participarem “dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade” (BLANCHOT, 1987, p.137). Esse trabalho transmuta as coisas, torna-as interiores a si mesmas e a nós, torna-as invisíveis. Conforme as palavras do próprio Rilke: “A nossa tarefa consiste em impregnar essa terra provisória e perecível tão profundamente em nosso espírito, com tanta paixão e paciência, que a sua essência ressuscite em nós o invisível” (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 138).

Tanto Rilke quanto Sophia farão do mundo, perecível, frágil, uma espécie de manifestação poética. O mundo torna-se poesia, em um processo de salvamento do que está fadado a perecer. Como os alquimistas, tais poetas transmutam a morte na epifania da palavra lírica, em um processo de perenidade das coisas efêmeras. O poema ganha um estatuto existencial de ordem superiora. Nele o mundo despe-se de toda precariedade, atinge sua existência autêntica, real. No poema o mundo é mais real do que na realidade, para lembrarmos o poeta romântico Novalis. Entretanto, a coisa torna-se palavra e, nesse aspecto, atinge sua natureza metafísica e invisível. No texto lírico a invisibilidade das coisas é a sua forma de eternização. Não temos mais o mundo tal como visto aos olhos nus, na carnadura do vivido, mas na sua altíssima natureza poética e, portanto, visível ao olhar do espírito. Sophia e Rilke, a partir dessa verdadeira filosofia lírica, acreditaram na força demiúrgica da palavra: ao escreverem o mundo, eles inauguraram perpetuamente esse mundo. Tal mito poético constituiu a seiva do labor de ambos os escritores aqui estudados.

Com efeito, Blanchot utilizar-se-á, para definir tal tarefa de resguardar o mundo na palavra lírica, a imagem bíblica da arca de Noé:

Cada homem é chamado a recomeçar a missão de Noé. Deve tonar-se a arca íntima e pura de todas as coisas, o refúgio onde elas se abrigam, onde, entretanto, elas não se contentam em permanecer tal como são, tal como se

²⁴ No poema de Sophia, assim, o êxtase poderia ser essa intersecção do mundo exterior e da intimidade profunda do eu, pelo qual a morte se insurge como dimensão libertadora, capaz de levar o personagem lírico à sua plenitude, à sua vida autêntica.

imaginam ser, estreitas, caducas, falazes, mas transformam-se, perdem sua forma, perdem-se para entrar na intimidade de sua reserva, onde estão como que preservadas de si mesmas, não tocadas, intatas, no puro do indeterminado. (1987, p. 138)

Nesse sentido, as coisas perecem antes de seu tempo e nessa tarefa o homem assume, até a exaustão, sua completa finitude. Temos, conforme Blanchot, de assumir “a nossa prontidão para desaparecer, a nossa aptidão para perecer, a nossa fragilidade, a nossa caducidade, o nosso dom de morte” (1987, p.134). Tal feito é muito semelhante ao estado Zen do budismo. A busca do Nirvana pelos budistas, o nada pleno, dá-se pela meditação, por um longo mergulho no íntimo, no nada do Nirvana. Também para Rilke o mundo e o eu, através de uma ascese, devem ser abarcados por uma espécie de nulidade que, longe de ser o vazio, é o todo, o completo, o absoluto, ou o que Rilke chamou de o “Aberto”, o poema:

O Aberto,²⁵ é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação se glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipita todos os mundos como para a sua realidade mais próxima e mais verdadeira” (BLANCHOT, 1987, p.140).

Pensamento de alta complexidade, de sinuosidades e tortuosidades, a reflexão de cunho existencialista de Rilke permite-nos observar a gravidade da existência humana e a sua importantíssima tarefa de guardião do mundo no absoluto do espírito.

Essas longas reflexões possuem, conforme iremos notar, parentescos com a postura espiritual adotada por Sophia no poema “O anjo”. Tal feito nos revela, mais uma vez, essa proximidade espiritual entre os dois poetas europeus. Como podemos notar, o projeto rilkiano do “Aberto”, da criação de uma intimidade próxima do mundo dos objetos, pode muito bem ser aplicada, como leitura interpretativa do poema de Sophia. Também o eu lírico, no seu momento de êxtase, expresso pela última estrofe, vivencia esse “pavor do êxtase”. Por sua vez, o espaço do quarto “retorna ao ser profundo”, “onde tudo morre”. Vamos verificar isso mais detalhadamente.

No poema, o eu poético, longe de estar desviado de sua verdadeira condição, da essência de sua morte, ele insere-se, na verdade, no âmago da própria finitude. O ato de perecer é experimentado no seio da vida como uma força do espírito. Por sua vez, essa experiência é levada a um grau de intensidade descomunal, febril, que torna tal êxtase

²⁵ A vírgula aqui, contrariando a norma gramatical, consta no texto original de Blanchot.

indistinto, em um entrecruzamento antitético (mais um dentre os vários) entre vida e morte. Morre de fato o eu lírico? Ou pelo contrário ele experimenta uma euforia orgiástica? As duas hipóteses são perfeitamente conciliáveis e uma não exclui a outra, o que nos faz perceber que Sophia aplica, com perfeição, a lição do mestre de Praga, para quem a morte deve ser algo intrinsecamente associado à vida, a todo o instante de nossa respiração na terra.

Essa primeira constatação permite-nos, por sua vez, quebrar aquelas duas barreiras impostas à livre experimentação da morte na vida: o estar preso a um aqui aprisionante, âncora de nossa condição física e mortal, e a distância gélida entre subjetividade e reino dos objetos. No êxtase do eu lírico de Sophia, podemos perfeitamente intuir uma situação especial de alma, pela qual o ser se aproxima do mundo, “veste-se com o reino dos objetos”, para usar metáfora da própria Sophia. Com efeito, ao aproximar-se do mundo o eu transcende-o pelo êxtase. Aliás, não é típico do êxtase místico acessar outra condição ontológica, um além mítico, transcendente, de ordem divina? O eu lírico está no mundo, mas está em outro mundo: espaço do sagrado, da plenitude do ser.

Por fim, conforme notamos pelo pensamento rilkiano, a revelação do “Aberto” corrói o espaço circundante, tornando-o pátria fluida do espírito criador. Já verificamos o quanto o espaço do poema é essencial, definido em suas mínimas categorias, em uma concisão referencial de grande extensão simbólica. Esse espaço é essência porque está sob a ordem da subjetividade lírica. Ele é a extensão do afeto da pessoa poética. Assim, verificamos que o mundo dos objetos é alçado à categoria do universo sacro, mitificado pela alma em plena embriaguez extática. Não podemos também esquecer que, na última estrofe, o espaço apaga-se, esboroa-se. Temos, pelo contrário, o total espaço do íntimo da voz lírica, sua intimidade a espocar o mundo, o universo. Aqui tudo o que é material se espiritualiza, tornando-se uma geografia do íntimo, do sentimento. Esse é o instante irradiado pelo do “Aberto”, tal como concebido por Rilke.

Claro está que tais aproximações servem como chaves de leitura, como possíveis aproximações. Todavia é notável e coerente percebermos essas intersecções entre o pensamento do poeta de língua alemã e o texto “O anjo”. De certa forma, imbuída pela psicofera rilkiana, a escritora portuguesa soube, mesmo que intuitivamente, delinear um texto mergulhado no húmus ontológico do autor das **Elegias de Duíno**.

3.9 O anjo: o êxtase epifânico

Conforme já pudemos notar, ao lermos a última estrofe do poema de Sophia, sentimos que nesse momento o discurso muda de tom, transforma-se. Isso se dá devido ao instante de êxtase do eu lírico. Tal vivência fecunda afeta não apenas a voz poética, mas também o plano da expressão: o texto muda de dicção. Saímos de uma linguagem mais concreta, centrada em um espaço fenomênico determinado (o quarto), para um discurso mais abstrato, de ordem subjetiva, próximo dos sentimentos e experiências psicológicas da pessoa lírica.

Antes de aprofundarmos o significado dessa transformação, faz-se necessário buscarmos algumas referências teóricas sobre o êxtase e os seus desdobramentos na literatura.

Conforme Rosileny Alves dos Santos, o êxtase é um estado anímico especial, incomum, pelo qual uma pessoa trava contato com sua realidade mais funda, mais íntima. Esse estado é quase sempre motivado por algum evento externo, de ordem sacra ou não: uma missa, a beleza de algum objeto, etc. Tal situação existencial pode manifestar-se por uma alegria indizível ou por um sofrimento descomunal. Nos dois casos, temos uma excitação, uma exacerbação do corpo e do espírito²⁶.

Por sua vez, aspectos simbólicos da vida têm uma maior força de suscitar tal evento. Assim, os “símbolos dão sentido ao êxtase”, são capazes de promovê-lo (SANTOS, 2004, p.39). Se buscarmos no anjo de Sophia seus significados simbólicos, poderemos perceber a sua capacidade de persuadir o eu lírico, sua aptidão para suscitar o arrebatamento.

Conforme podemos notar no **Dicionário dos símbolos**, o anjo sempre empreende uma ligação entre o homem e Deus. Ele é o mensageiro, o portador de uma boa nova (CHEVALIER, 2008, 60-61). Tais significados explicam, portanto, a precipitação do êxtase na pessoa lírica. No poema, o ser frágil e humano está diante do incognoscível do sagrado, de sua força terrível e selvagem. Conforme apontamentos de Rudolf Otto, o anjo encarnaria o sentimento do “tremendum”, do sagrado terrífico, do totalmente outro, inapreensível, capaz de abalar a alma até o seu cerne (OTTO, 1985).

Por conseguinte, em seu livro **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, Mircea Eliade nos chama a atenção para as imagens usadas pelo ser em transe, tomado pelo êxtase: “vôo mágico”, “ascensão ao céu”, “viagem mística”. Conforme Eliade, o “êxtase ocorre só se a mente é possuída pelo mistério, isto é, pelo fundamento do ser” (2001, p.40).

Como podemos notar, há uma íntima relação entre o êxtase e a religião. Santos afirma que o êxtase pertence ao campo semântico da religiosidade. Assim, é comum a pessoa

²⁶ No poema de Sophia, o eu lírico sente um júbilo agudo, febril. O êxtase, assim, comunica-se com um estado eufórico de arrebatamento, em que o viver atinge o seu ápice. Todavia, não podemos nos esquecer que tal agudeza também se comunica com a morte, numa ambiguidade de grande expressão poética.

religiosa ser “tomada por algo avassalador, inexplicável, indizível sob o aspecto da experiência religiosa” (SANTOS, 2004, 110). Também John White relaciona o estado extático à religiosidade: “[...] há uma experiência religiosa e/ou mística, na qual Deus (ou a Base do Ser) é confrontado ou na qual o indivíduo tem a impressão subjetiva de dissolver-se no campo energético do universo” (1997, p.24). Esse estado alterado de consciência faz aflorar uma racionalidade suprasensível, aguçadíssima, pela qual o eu profundo, o inconsciente vem à tona, com sua carga de irracionalidade. Portanto, o êxtase é uma razão sensível, um pensamento emocionado, comovido. Paul Tillich assim descreve tal situação existencial:

Êxtase [...] aponta para um estado de mente que é extraordinário no sentido de que a mente transcende sua situação ordinária. Êxtase não é uma negação da razão; é o estado da mente, no qual a razão está além de si mesma, isto é, além da estrutura sujeito-objeto. (TILLICH, 1992, p.115)

Na literatura, por sua vez, essa experiência é frequentemente tomada não apenas como motivo temático, mas também como expressão estilística. Na obra literária, o êxtase religioso torna-se epifania. Temos tal experiência no plano temático, quando uma personagem experimenta a efusão espiritual do êxtase, e no nível da expressão, quando a própria linguagem, por sua vez, torna-se uma revelação epifânica. Daí advém, nesse último caso, a constante metapoesia da literatura moderna, em que a linguagem se desvela como gozo da escrita e da leitura.

Conforme Johanes Bauer, no seu **Dicionário de Teologia Bíblica**, epifania é a “irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em forma humanas ou não humanas, com características naturais e misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente” (BAUER apud SÁ, 1993, p. 170)²⁷.

Olga de Sá, ao discorrer sobre a epifania em Clarice Lispector, alude-nos para o caráter fulminante de tal estado. Resgatando as palavras de Massaud Moisés, Olga demonstra-nos esse sentimento arrebatador do estado epifânico: “momento de lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si” (MOISÉS apud Sá, 1993, p. 165). De acordo com essa autora, a epifania extrapola sua origem bíblica e é transformada, primeiramente por James Joyce e em seguida por Lispector, “em técnica literária,

²⁷ É interessante notar o quanto tal definição se enquadra com precisão ao anjo de Sophia.

contribuindo, dessa forma, para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real” (SÁ, 1993, p. 1993).

Benedito Nunes, por sua vez, descreverá com exímia sensibilidade o caráter epifânico da literatura. Na epifania, a realidade é descortinada por um encadeamento metafórico de termos da religiosidade, tais como graça, harmonia, perfeição e beleza. Assim, tais “são os principais significantes dispersos que convergem, remontando ao significado fugidio de uma epifania, na palavra glória – metáfora de metáfora, cuja saturada expressividade, pela intenção do dizer que a sustenta, tem servido à mística e à teologia para assinalar o limite que separa o dizível do indizível” (NUNES, 1966, 123).

Na última estrofe do poema de Sophia temos, portanto, um eu a extrapolar o seu ser, difundindo-se pelo mundo, transformando-se em consciência cósmica. Tudo deixa de existir ao redor desse eu porque ele se torna tudo, o todo. Esse estado metaforiza-se pelo silêncio do mundo. Tudo se cala para que exista apenas a essência do ser, da pessoa poética. Eis que tudo se torna liberdade. Mas liberdade em relação a que exatamente? Se recordarmos todo o peso da luta enfrentada antes, se lembrarmos o estado de cansaço dessa voz lírica, deitada em uma cama e, portanto, prostrada por uma possível enfermidade, em estado moribundo, podemos identificar esse silêncio como um viés terrível do êxtase: o despontar da morte.

Temos um rito de passagem e como tal algo morre e renasce. Vida e morte comunicam-se intensamente nesse fragmento, tornando tal estado, como quase tudo nesse poema, ambíguo e paradoxal.

Entretanto, Sophia sorveu toda essa contradição de sua epifania a partir da tradição mística da poesia. Na poesia mística, o êxtase religioso liga-se a metáforas do erotismo. Claro está que, no poema de Sophia, não temos expressamente um erotismo marcado por gestos explícitos. Entretanto, o enlevo do eu poético é de tal forma arrebatador e pungente, que muito se assemelha ao estertor erótico, mais especificamente aquele cultuado pelos poetas místicos.

Octavio Paz, em seu eminente estudo sobre Sórora Juana Inés de Cruz, afirma que os místicos cristãos e mulçumanos usam expressões típicas da paixão amorosa, como expressão poética do amor por Deus (1998, p.280). Eis o que nos afirma o poeta mexicano:

Os poetas místicos comparavam suas penas e seus desfalecimentos com os do amor. Fizeram-no com tons de estremecedora sinceridade e com imagens apaixonadamente sensuais. Por seu lado, os poetas eróticos também se servem de termos religiosos. Nossa poesia mística está impregnada de erotismo e nossa poesia amorosa de religiosidade. [...] Várias vezes se tentou explicar essa enigmática afinidade entre mística e erotismo, mas

nunca se conseguiu, na minha opinião, elucidar completamente essa questão. Mais ainda, faço uma observação que talvez possa ajudar um pouco a esclarecer o fenômeno. O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (PAZ, 1994, 100)

Também José Paulo Paes, ao discorrer sobre a poesia erótica de Aretino, retoma a tradição mística, aproximando o êxtase místico ao estertor erótico:

[...] como a morte do corpo acarreta a impossibilidade de o prazer carnal durar para sempre, hesitam os amantes em levar o seu gozo ao extremo de a própria intensidade dele os matar. Esta agudeza conceptista, que exprime lapidarmente o pesar do homem ante a fugacidade e as limitações do prazer, traz-nos logo à mente o famoso paradoxo de Teresa d'Ávila, *muero porque no muero*, confirmando as afinidades de base entre a retórica do orgasmo e a do êxtase místico (PAES, 2000, p.42).

Essa total unidade entre vida e morte, entre gozo e finitude, pode ser assimilada ao enlevo extático do eu lírico de Sophia. De tal modo ele sente-se arrebatado, possuído por uma espécie de febre, que não podemos deixar de pensar nesse tipo de estertor cultuado tanto pela poesia erótica quanto pela mística.

Prosseguindo nossas análises das diversas ambiguidades do poema, a afabilidade do anjo, expressa pelo gesto amoroso das mãos ungidas, insere-nos em um momento de culminância afetiva na última estrofe. O derramamento de emoções do eu lírico, por fim, torna-se agudeza erótica e também mística. Esse ápice do existir acontece devido a uma total entrega do eu lírico, a uma submissão descomunal à sedução do anjo. Tal feito tem a ver, portanto, com a agudeza da adoração mística, tal como é explicitada por Schubart:

O adorador busca a liberdade no abandono de seu próprio ser, que ele sacrifica ao ser amado, até a anulação. Ele é instruído pelo mistério do poder salvador da humildade que liberta na submissão. Lançando-se sem resistência aos pés do objeto de sua adoração, o homem se purifica de toda idéia de revolta contra o inevitável. (SHUBART, 1975, p.100)

Nessa entrega total do eu lírico às forças incognoscíveis da existência, ele apaga-se para ressurgir em poesia, em êxtase, em palavra celebrante e celebrada pela paixão. Sophia, dessa forma, soube dar o tom poético exato para um dos momentos mais esplendorosos da

vida humana, instante da epifania pura, em que vida e morte, Eros e Tânetos, reúnem-se no fulminante momento do amor místico.

Eis, portanto, o ápice do poema e da vida, em que o silêncio se faz poesia e arroubo, aparição do anjo no limiar de nossos olhos.

4 Marinheiro sem mar: um herói fracassado

Marinheiro sem mar

1. Longe o marinheiro tem
2. Uma serena praia de mãos puras
3. Mas perdido caminha nas obscuras
4. Ruas da cidade sem piedade
5. Todas as cidades são navios
6. Carregados de cães uivando à lua
7. Carregados de anões e mortos frios
8. E ele vai bailoçando como um mastro
9. Aos seus ombros apóiam-se as esquinas
10. Vai sem aves nem ondas repentinas
11. Somente sombras nadam no seu rastro.
12. Nas confusas redes do seu pensamento
13. Prendem-se obscuras medusas
14. Morta cai a noite com o vento
15. E sobe por escadas escondidas
16. E vira por ruas sem nome
17. Pela própria escuridão conduzido
18. Com pupilas transparentes e de vidro
19. Vai nos contínuos corredores
20. Onde os polvos da sombra o estrangulam
21. E as luzes como peixes voadores
22. O alucinam.
23. Porque ele tem um navio mas sem mastros
24. Porque o mar secou
25. Porque o destino apagou
26. O seu nome dos astros
27. Porque o seu caminho foi perdido
28. O seu triunfo vendido
29. E ele tem as mãos pesadas de desastres
30. E é em vão que ele se ergue entre os sinais
31. Buscando a luz da madrugada pura
32. Chamando pelo vento que há no cais
33. Nenhum mar levará o nojo do seu rosto
34. As imagens são eternas e precisas
35. Em vão chamará pelo vento
36. Que a direito corre pelas praias lisas
37. Ele morrerá sem mar e sem navios
38. Sem rumo distante e sem mastros esguios
39. Morrerá entre paredes cinzentas
40. Pedacos de braços e restos de cabeças

41. Boiarão na penumbra das madrugadas lentas

42. E ao Norte e ao Sul

43. E ao Leste e ao Poente

44. Os quatros cavalos do vento

45. Sacodem suas crinas

46. E o espírito do mar pergunta:

47. “Que é feito daquele

48. Para quem eu guardava um reino puro

49. De espaço e de vazio

50. De ondas brancas e fundas

51. E de verde frio?

52. Ele não dormirá na areia lisa

53. Entre medusas, conchas e corais

54. Ele dormirá na podridão

55. E ao Norte e ao Sul

56. E ao Leste e ao Poente

58. Os quatro cavalos do vento

59. Exactos e transparentes

60. O esquecerão

61. Porque ele se perdeu do que era eterno

62. E separou o seu corpo da unidade

63. E se entregou ao tempo dividido

64. Das ruas sem piedade.

(ANDRESEN,1999, p 50-52)

4.1 Introdução

Em “Marinheiro sem mar”, poema emblemático e um ponto alto na obra de Sophia, podemos vislumbrar novamente um símbolo de imensa importância para a autora: as águas marítimas. Como já notamos anteriormente, o mar de Sophia, elemento fecundo, representação do incomensurável, sempre nos impulsiona ao mistério metafísico de nossa condição, ao grande silêncio anterior ao nosso nascimento e posterior à nossa morte. Inescrutável, indevassável, a imensidão marítima terá comumente uma aura de terrível beleza, de infinito esplendor, pela qual o sagrado selvagem, o *tremendum*, tal como formulado por Rudolf Otto, desvelar-se-á aos nossos olhos sempre atônitos.

Desde o título, podemos antever o quanto a simbologia marítima ganha vulto e importância no poema. Aqui, um habitante dos mares, um marinheiro, encontra-se exilado de seu espaço vital, ou seja, o próprio mar. A partir dessa situação de exílio, esse herói sem

glória irá experimentar os horrores de um verdadeiro inferno dantesco. Isso acontecerá porque o mar é, para Sophia, a região edênica onde o homem trava uma fecunda comunhão com o cosmos. Os ideais de um existir puro, em essência, não conspurcado pelo frenesi do mundo capitalizado, ganham concretude no espaço marítimo, onde o homem só pode ser em sua inteireza, em sua completude máxima.

Nesse poema, Sophia apela a uma temática recorrente na literatura ocidental: as narrativas de naufragos e expatriados, tal como a de Robson Crusoe, em que seres em exílio, perdidos de sua origem, de sua terra natal, têm de reconstruir sua existência em terras estranhas e hostis. Ao utilizar esse tema arquetípico, a autora, sempre fiel ao seu projeto poético, à sua orientação espiritual e filosófica, raiz de seu ser e de sua feição ontológica, empreende uma fecunda reflexão metafísica sobre a natureza humana, sondando, por seu existencialismo demasiadamente lúcido, as fronteiras de nossa condição.

Para tanto, a poeta recorre a uma estética pouco frequente em sua obra, um viés artístico ainda não explorado pelos seus críticos e de natureza oposta a algumas importantes escolhas estilísticas e temáticas da própria autora. Referimo-nos ao viés surrealista que transpassa esse poema, com imagens oníricas de estranheza, pelas quais a autora delineou o absurdo da vida na cidade. Sophia, em sua sede de escrutinar o real, de abarcá-lo em seus ângulos, em sua densidade, nem sempre deixou inteiramente visível, à flor do texto, a expressão das vozes do inconsciente, com seus simulacros e fantasmas. Todavia, os desacertos do eu profundo, como um rio submerso, subliminar, transpassam essa lírica pesada de realismo, em um viés pouco notado e pouco estudado em sua obra poética. Tal expressão do inconsciente acontece principalmente em determinados textos, como o “Marinheiro sem mar”, em que a linguagem da autora parece sair de seu veio realista, de ímpeto racional, tons ontológico de sua expressão, para recair em um acento delirante, pelo qual o mágico e o feérico tomam conta da linguagem. Estamos diante de uma Sophia delirante, já totalmente imersa em uma dicção surrealista.

Intentaremos, portanto, em nossa leitura, aclarar tais questões de ordem interpretativa, em um aprofundamento dos horizontes críticos da obra andreseniana.

4.2 “Marinheiro sem mar”: aspectos estilísticos e linguísticos

Iniciemos nossa análise pelo título “Marinheiro sem mar”. A palavra marinheiro vem nuançada por um adjunto adnominal de grande relevância para a leitura do poema. Esse

qualificador não exprime uma potencialidade, uma virtude, mas desvela-nos, pelo contrário, uma falta, uma deficiência. Dessa forma, um ser afeito às regiões marítimas, paradoxalmente, está despido de sua habitação essencial, primária, ou seja, o mar. Tal paradoxo já nos centraliza ante um fato insólito, inóspito, a nos levar a um estado de estranheza, de surpresa: como pode um marinheiro não possuir o mar, não o habitar? Essa sensação de absurdo nada mais é do que uma catarse pela qual o leitor acessa o próprio sentimento da personagem, ou pelo menos o clima feérico no qual ela está imersa.

Temos, portanto, um herói inglório, um homem fracassado, desviado de seu verdadeiro destino, de sua vida maior. Dotado para um existir mais vasto, esse estrangeiro contraditoriamente tem acesso apenas a um cotidiano ordinário, estreito e sujo. Um grande marinheiro, um possível conquistador, soterrado em uma estreiteza existencial humilhante, fechada e demasiadamente castradora.

Como se pode perceber, o título já nos insere inopinadamente no cerne temático do texto. Ele funciona como um *leitmotiv* a se desdobrar de forma dilemática ao longo de todo o discurso, abrindo-nos a leitura pela exaltação de um suspense, de um verdadeiro enigma: por que o marinheiro perdeu o mar?

Vejamos agora como o poema principia e como essas primeiras informações nos inserem nesse drama lírico.

Logo no início da leitura nós nos deparamos com um adjunto adverbial de lugar: “Longe”. A distância, enquanto espaço distendido ao infinito, abre-se como uma dimensão não de possibilidades, de liberdade, mas como espaço interdito, proibido. Tal lonjura realça a limitação do aqui, tornando-o uma verdadeira clausura. Como iremos perceber, esse longe abarca toda a amplidão marítima e, simbolicamente, a vida fundida ao cosmos, intacta, ainda não conspurcada pela civilização. É nessa região impossível que o marinheiro tem “uma serena praia”. O núcleo do adjunto adnominal, a palavra “sereno”, destaca a psicosfera da distância, seu clima espiritual e sentimental: temos nesse longe uma região pacífica, despida de todo tumulto, de todo embate e desequilíbrio. Esse lugar aprazível faz uma antítese em relação ao espaço do aqui, ou seja, ao espaço da cidade reificada e conspurcada. Todo o poema, portanto, estará focado nessa antítese espacial, verdadeiro dilema enfrentado pelo marinheiro.

O verbo “ter” usado no presente do indicativo é pontual e caracteriza uma potência: o marinheiro é senhor, é dono da “serena praia”. Tal verbo é enfático, preponderante e, por ele, tomamos conhecimento de todo o destino maior e ao mesmo tempo inferior desse personagem. Essa contradição dá-se devido à antítese, formada por tal verbo em relação ao

título: esse marinheiro não tem o mar, mas possui a pureza de uma praia. Isso nos desvela uma ambiguidade de grande importância: o marinheiro é um nobre vindo de pátria estrangeira (metaforizada pela praia pura), porém humilhado pela nova condição de ser errante pela cidade suja (por isso é um “Marinheiro sem mar”). Entretanto, apesar de conspurcado pelo novo destino, esse marinheiro nunca deixará de ser o senhor de uma praia iluminada. Dono de um reino perdido, de um domínio esquecido, ele guardará, ao longo de sua viagem por esse verdadeiro inferno dantesco, certa aura de superioridade, de altivez, posturas essas advindas da sua ascendência, de suas origens. Portanto, devemos inferir nessa personagem emblemática a nobreza de um rei decaído que, a despeito de sua atual condição humilhante, sempre será o nobre, aquele dotado pela insígnia de uma alta existência.

Nesse sentido, não temos como não lembrar de uma personagem muito próxima ao marinheiro de Sophia e que de certa forma deve ter influenciado a autora a compor seu poema. Referimo-nos ao Ulisses de Homero, grande herói da epopéia grega, o senhor de Ítaca que, ao cumprir também um destino de decaído, perambula distante de sua terra natal, de sua “serena praia”, enfrentando os perigos de um mundo sombrio, repleto de armadilhas. O poema de Sophia tem, assim, traços épicos marcantes e recorda esse universo homérico de grandes guerreiros que, a despeito da morte, do destino inglório de se tornarem submissos a uma vida megera, menor, nunca deixarão de ser bravios, soberanos em sua grandeza de heróis ímpolutos.

Entretanto, não podemos nos esquecer que o Ulisses de Sophia vive em um tempo histórico distinto daquele experimentado pela personagem de Homero. Temos no texto da poeta portuguesa um herói moderno marcado pelo estigma de um tempo reificado e alienante. Portanto, já não há aqui a possibilidade de um retorno à Ítaca, mas a errância sem fim por um mundo prosaico e altamente massificado. O homem moderno está fadado a um individualismo tangente e avassalador. Portanto, o marinheiro de Sophia, estigmatizado por uma era de indiferença e extrema valorização do capital, vive a solidão de um perambular infinito, sem rumo e, portanto, sem possibilidade de redenção.

Prosseguindo em nossa leitura, o adjunto adnominal “de mãos puras” associa-se ao núcleo “praia”, gerando um efeito de estranheza. Essa praia é humanizada por um procedimento estilístico repleto de significados novos capazes de iluminarem a leitura. Dessa forma, podemos interpretar tal região como um lugar acolhedor, capaz de afagar, de abraçar o marinheiro. A prosopopéia, de grande plasticidade, faz-nos intuir a imagem de uma enseada de “braços abertos”, receptível e acolhedora. De qualquer forma, as “mãos” dessa praia são

puras, límpidas, o que denota a superioridade desse lugar em relação ao espaço sombrio da cidade.

Esse espaço ligado ao passado e também relacionado a aspectos solares e positivos faz um contraponto ao novo cenário descrito no terceiro verso: “Mas perdido caminha nas obscuras/ Ruas...”. Temos, aqui, uma rima de grande importância. Dois adjetivos conjugam seus significados pelo nexos sonoro: puras X obscuras. Cada um deles sublinha, com ainda mais força e precisão, a antítese entre um lugar puro, sacralizado, e outro sombrio, profano.

À anteposição espacial segue outra, de ordem temporal. Temos um agora, momento em que o marinheiro devasta as ruas obscuras, e um outrora, jubiloso, radiante, no qual a praia cristalina era vivenciada. Entre esses dois tempos, esses dois espaços, podemos vislumbrar, pelas entrelinhas, uma travessia, uma viagem: movimento de um lugar a outro, viagem da luz para a sombra, da praia pura para a cidade em trevas.

Isso reforça a importância da errância, da viagem enquanto movimento a transpassar toda a narrativa lírica. Esse forasteiro vem de terras distantes, movido por desígnios imperscrutáveis, por intuítos totalmente secretos aos olhos do leitor. Se pensarmos no predicativo do sujeito “perdido” (terceiro verso), talvez nem sequer haja um intuito nessa caminhada. Talvez tal movimento seja um andar movido pelo simples fato de andar. Isso sublinha o ar de mistério, de estranha fascinação a circundar esse estrangeiro sempre em movimento, sempre oculto em seu ar de peregrino.

O terceiro verso insere-nos em uma oração coordenada adversativa. A conjunção “mas” efetua uma cisão no poema, uma fratura no nível semântico. Iconicamente, esse “mas” atravessa a estrofe, corta-a ao meio, formando um símile em relação à vida cindida, dividida desse marinheiro, existência fraturada e desperdiçada. Com efeito, temos agora um verbo de ação, de movimento, semanticamente oposto ao da oração anterior. Se a palavra “ter” designava uma situação estática, um estado, a palavra andar indica fluxo, impermanência, efemeridade. Nesse sentido, os verbos casam-se perfeitamente com os respectivos lugares aos quais fazem referência: a estaticidade do verbo “ter” liga-se à calmaria, à serenidade da praia, enquanto a pulsação da caminhada adéqua-se perfeitamente ao frenesi da cidade.

Retomemos agora o predicativo “perdido”. Ele refere-se ao marinheiro e, nesse aspecto, é revelador da situação existencial dessa personagem. Tal adjetivo desvela-nos um ser sem rumo, sem itinerário, o que nos faz pensar em uma total ausência de lógica, de coerência nessa dispersão. O caminhar dá-se a esmo, sem rumo certo, sem roteiro demarcado. Isso acentua um traço importante do arquétipo do marinheiro: sua sede de aventura, de

emoções arrebatadoras. Assim, nesse verdadeiro cenário em ruínas, vemos um indivíduo sem rumo, esquecido de si e do mundo, abandonado ao acaso das ruas.

A esse clima de perdição, de total alheamento em relação a um sentido para a errância, vislumbramos também um espaço opaco, fechado e sombrio. O adjetivo “obscuras” insere-nos no espaço noturno, na dispersão de um roteiro acidentado, perigoso. Em cada esquina, a escuridão guarda um possível prazer, uma possibilidade de afeto, ou, pelo contrário, um desastre tortuoso e fatal.

No quarto verso, é enunciada enfim a palavra cidade, que surge em destaque, em primeiro plano e vem seguida por um adjunto adnominal que abre, pela primeira vez, o foco para o social, para os demais habitantes da cidade. E, nesse aspecto, vemos confirmado, no plano social, o tom sombrio, sinistro, do espaço: a cidade não possui piedade, não é feita de pessoas acolhedoras, mas de indivíduos inóspitos, adversos. A rima interna ecoa e entrelaça o significado dessas duas palavras, em um símile sonoro de grande expressividade poética: cidade>piedade. O atributo moral espelha-se no concreto da cidade, formando uma antítese entre concretude e imaterialidade. Temos uma perfeita confluência entre o espírito e o lugar: a falta de piedade corresponde à falta de luminosidade (a cidade é obscura).

O quinto verso abre a segunda estrofe com uma metáfora de grande expressividade. Ao nomear a cidade com o substantivo “navio”, Sophia intensifica o movimento de dispersão a conjugar todo o texto. Tudo anda, tudo prossegue, caminha ou navega no poema. Essa força centrípeta do movimento é expandida, inclusive, para as coisas inanimadas. Se pensarmos a cidade enquanto espaço delimitado, fixo e, portanto, sem força motriz capaz de levá-lo a pique como um navio, temos uma antítese importante: a oposição entre a estaticidade do espaço urbano e a dinamicidade do navio. Essa antítese expande-se para o plano psicológico e físico da personagem: há um corpo em errância, mas um espírito travado, perdido, enclausurado em seu abafamento íntimo.

Todavia, o mais insólito vem a seguir, na sequência de dois adjuntos adnominais (versos sexto e sétimo) a qualificarem a metáfora dos navios. Esses fragmentos tornam tal símile ainda mais complexo. Assim, todas as cidades são navios carregados de cães, anões e mortos frios. A cidade, portanto, está repleta de estranheza, numa verdadeira desfiguração surrealista, em que o real torna-se espaço do inóspito, do inusitado.

Por sua vez, o paralelismo sintático coloca, em um mesmo plano, cães, anões e mortos frios. Há, portanto, uma íntima relação entre esses termos. O primeiro desvela a animalidade, o aspecto irracional das cidades, lugares que, paradoxalmente, são feitos para serem demasiadamente programáticos e racionalizados. Por outro lado, o uivo dos cães, som a

despertar sentimentos sinistros, aponta para uma espécie de ferocidade, de agonia bestial do ser humano rebaixado às fontes primárias da selvageria. Na sequência, os anões metaforicamente demonstram a pequenez moral do homem moderno, e, por fim, os mortos, a indiferença dos homens demasiadamente individualistas e, portanto, frios. Com efeito, nessa estrofe, Sophia insere elementos grotescos à cidade, sublinhando seu clima de horror e absurdo.

Na estrofe seguinte, o verso oitavo é inserido pelo termo aditivo (“e”) que, no entanto, é adverbial. Esse “e” funcionaria como um “além disso”. Esse conectivo intensifica as dificuldades, ampliando a carga dramática e dilemática da existência do marinheiro, homem acorrentado pelas armadilhas da cidade. Assim, o verbo “bailoçando” acentua a fragilidade desse herói prestes a naufragar no concreto da cidade reificada. Tal ação confirma a falta de segurança, de firmeza da personagem, como se ela não conseguisse pinçar raízes por onde trafega. Esse verbo caracteriza a titubeante ação da caminhada, como se esta fosse um sismógrafo, índice da falta de apoio, da ausência de acolhimento nesse itinerário absurdo. Daí advém a comparação da personagem a um mastro de navio. Como já havíamos notado antes, a urbe é comparada a elementos marítimos. Primeiramente temos a metáfora da cidade enquanto navio; agora, se pensarmos o marinheiro como uma embarcação à deriva (situação sublinhada pela comparação com o mastro), a cidade seria o próprio mar. Entretanto, um mar revoltoso, em plena ressaca, infinitamente mais perigoso que os verdadeiros naufrágios oceânicos.

Prosseguindo a leitura, temos a inserção de uma oração pontuada por um adjunto adverbial de lugar “Aos seus ombros”. Assim, as esquinas apóiam-se nos ombros desse Hércules, desse herói trágico a exercer uma tarefa descomunal, a de carregar todo o peso da cidade nas costas. Esse verso subverte toda a lógica espacial. Não é o marinheiro que está na cidade, mas pelo contrário, a cidade está sobre o marinheiro. Essa distorção da lógica espacial coloca-nos diante de uma personagem a exercer a função de bode expiatório, em uma condição desfavorável e adversa. Essa imagem do peso sobre os ombros traz-nos a figura arquetípica do Cristo a sustentar o madeiro. A simbologia cristã, assim, sublinha o caráter estóico desse marinheiro, passageiro por um Gólgota da modernidade, em que o grande sofrimento é deparar-se com um lugar vazio repleto de pessoas vazias.

Em seguida, o texto insere-nos novamente no movimento motivado por um verbo de ação, palavra essa que anaforicamente pontua todo o texto. Referimo-nos ao verbo “ir” na terceira pessoa do singular: “vai”. Por ele podemos verificar novamente o fluxo, sempre vivo e pulsante, dessa caminhada a propulsionar o marinheiro para uma região incógnita e

desconhecida. Tal oração é pontilhada por adjuntos adverbiais de modo: o marinheiro vai “sem aves nem ondas repentinas”. Tais termos pontuam novamente a falta, a carência. Dessa forma, eles ganham conotação metafórica. Como se trata de elementos da natureza, a falta deles pontua a artificialidade da cidade, o seu caráter soturno, despido de beleza e encanto. As aves, por sua vez, podem estar ligadas à noção de liberdade, ao passo que as ondas repentinas metaforizariam uma vida de plenitude, de aventura. Dessa forma, o caminho do marinheiro não pode ser pontilhado pela epifania dos pássaros em liberdade, nem pela exaltação de uma vida plena, feita de ondas repentinas. Tudo é monotonia, dispersão, errância nessa busca infinita, vazia, sem nenhuma finalidade.

A última oração desse período, inserida por um advérbio de exclusão, reafirma o caráter sombrio dessa passagem: “sombras nadam no seu rastro”. A associação lexical rara, “sombras nadam”, ressalta novamente a metáfora da cidade enquanto mar, enquanto percurso marítimo. Se as sombras nadam, o marinheiro naufraga. Novamente é realçado o caráter soturno, de mau agouro, desse itinerário estranho e sinistro. Parece que estamos diante de um conto de suspense, em que um herói tem de travar uma desenfreada luta contra um destino fatalizante e sem sorte.

Nos próximos versos, a poeta delinea de forma enfática, por metáforas de grande efeito, o estado psíquico da personagem. Aqui já podemos observar a estranheza das metáforas, elaboradas por associações de palavras, cujos semas²⁸ são distantes. Essas figuras a justapõem realidades díspares, longínquas, foram amplamente utilizadas entre os escritores surrealistas. Para esses artistas, tais imagens estranhas tinham como função desnudar o inconsciente e as contradições do real.

Sophia, inicialmente, irá modular o pensamento de sua personagem como uma rede, armadilha a prender as medusas e a noite. Dessa forma, o marinheiro elabora pensamentos perigosos, reflexões a margearem elementos sombrios, de ordem noturna. O aspecto grotesco das medusas sublinha o caráter anormal, estranho dos pensamentos desse pária. Também a noite metaforiza um tipo de reflexão banida do mundo da razão, pensamento mais instintivo e, portanto, de ordem absurda, fora das leis e das regras de um espírito iluminista. Tal exercício do espírito está distante do senso comum, da previsibilidade dos clichês, das regras morais e parâmetros normativos da sociedade. Se recorrermos à imagem arquetípica do marinheiro, descobriremos que tal modelo emblemático, em muitos textos, está quase sempre ligado às

²⁸ A metáfora constrói-se pela analogia entre duas palavras de semas próximos. O sema seria um traço, no plano semântico, pelo qual tais signos se identificam. Assim, na metáfora “cabelos de ouro”, o metal precioso possui um sema que se identifica com cabelos, ou seja, a cor amarela, dourada.

imagens de um homem lascivo, amante dos vícios e, em alguns casos, capaz de torpezas. Podemos vislumbrar algo semelhante nas literaturas de Dostoievski, de Camus e do José Rodrigues Miguéis de **Páscoa Feliz**, em que tipos estranhos, silenciosos e solitários, estão sempre na iminência dos vícios, da loucura, estados psíquicos capazes inclusive de levá-los à prática do crime. Claro está que isso não acontece, pelo menos com tal intensidade, no poema de Sophia. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer em sua personagem traços do estrangeiro, do estranho no mundo. Com efeito, o marinheiro de Sophia, devido ao seu caráter soturno, ser repleto de monstros íntimos, é parente desse arquétipo do outsider de Camus ou do Jean Genet, conforme iremos detalhar mais a frente.

Por conseguinte, o pensamento do marinheiro constitui-se de “confusas redes”; está enredado por medusas “obscuras” e por uma noite “morta”. Esses adjuntos têm grande poder sugestivo e determinam aspectos semânticos fundamentais. Temos, portanto, uma enumeração de sintagmas nominais, todos caracterizados negativamente.

O pensamento, ao ser nomeado como “redes confusas”, é demarcado pelo aspecto incerto, titubeante da reflexão. Não temos a firmeza de um matutar mediado pela mão segura da racionalidade, mas um compenetrar-se em zonas profundas da psique, em regiões do ser irracional. Tal ação do espírito, errática, está em harmonia com todo o fluxo das imagens textuais, em que o movimento e a dispersão se imiscuem por todos os meandros do poema. Assim, tal atitude mental, como tudo no texto, torna-se um verdadeiro vórtice.

Por outro viés, o caráter “obscuro” das medusas intensifica sua estranheza, bem como o aspecto grotesco dessa metáfora. No pensamento do marinheiro, não temos medusas convencionais, mas obscuras. Tal adjetivo tem como intuito nuançar o aspecto incomum do pensamento, sua raridade, bem como a total inacessibilidade a ele. A sedução do marinheiro está em ser enigmático, inteiramente silencioso, preso a um mistério irredutível e, portanto, a uma intimidade psicológica “obscura”. Ao lermos o poema, deparamo-nos com uma alteridade intransponível, outro indevassável em sua lógica existencial. Daí advém a sábia escolha lexical de Sophia, ao classificar o pensamento como um animal obscuro, sinistro, totalmente estranho.

O absurdo de toda essa situação ganha seu ápice na imagem da noite morta. Por essa prosopopéia, a noite é humanizada de forma trágica, em uma imagem altamente soturna: a morte da noite, de uma noite do íntimo, do mais recôndito da subjetividade, faz-nos lembrar da bela metáfora de Sartre, título de um dos seus livros: “Com a morte na alma”. Essa imagem, de tom existencialista, novamente nos insere no tenebrível limiar de um espírito agônico, sufocado, tomado por uma angústia sem limites.

Os verbos também são de grande expressividade semântica. Assim, as medusas não estão meramente no pensamento, mas presas nele. O pensamento prende as medusas. Daí podemos inferir uma espécie de obstinação no pensar, de tom angustiado e existencialista. Tal como o estrangeiro de Camus, preso à sua indiferença, ou aos outsiders do escritor Lúcio Cardoso, encarnados em sua obstinação pela crueldade, a personagem de Sophia está totalmente confinada, aprisionada em sua angústia, ou melhor, em sua noite morta.

Por sua vez, é importante detalharmos a ação ligada à palavra noite, ou seja, o feito de cair. Tal ação, de grande dinamicidade, está associada ao vento. A leveza do vento faz uma antítese ao peso mortífero dessa noite. A angústia, assim, em uma tentativa de interpretarmos a metáfora, vem como o vento, fácil, sem a necessidade da busca, e cai simplesmente no mais íntimo do ser. A gratuidade da morte na alma, como vento a cair no mundo, novamente nos insere naquela falta de sentido, de diretriz na vida, tão peculiar ao pensamento dos autores existencialistas. Por outro lado, tal “cair” remete um elemento mítico: a queda do paraíso. Como um adão moderno, o marinheiro está, como a noite, caído em um mundo cindido, fragmentado, arruinado.

Na próxima estrofe, a caminhada do marinheiro prossegue. O texto em espiral, vórtice de signos em rotação, acompanha o movimento da personagem, a ação lírica traduzida pelo encadeamento das orações coordenativas, justapostas pela conjunção aditiva “E”. A agitação existencial, o desassossego desse marinheiro, leva-o a explorar a espacialidade não apenas no nível horizontal, mas no vertical. Ele sobe por escadas, vai ao longe, ao alto, na sua busca sem paradeiro e sem rumo certo. Vasculha as ruas, pervaga por todas as esquinas, em uma agitação sem freio, sem alívio.

Se nos lembrarmos da noite íntima, da morte cravada no ser mais secreto desse marinheiro, podemos encontrar pelo menos um alibi para tal situação. Aqueles que são tomados pela angústia, pelo vazio, utilizam o movimento como uma espécie de válvula de escape, capaz de pelo menos atenuar os sentimentos acidentados, a ansiedade caduca. Tal efeito literário já foi largamente utilizado pelos românticos, na busca de escapismo pelas viagens a terras distantes e exóticas. Não podemos nos esquecer também do gesto simbólico de Rimbaud que, além de ter expressado poeticamente o ato da caminhada, também em vida sempre esteve em errância, como se fugisse de um grande mal (a poesia?). Os verbos, portanto, são de ação, de fluxo: sobe, vira. Essa peregrinação, assim, torna-se metáfora para um tônus existencial: a angústia, a estranheza de se viver em um mundo infinitamente estranho.

Nos versos quinze e dezesseis, também a qualificação dos substantivos é de grande expressividade semântica. Dessa forma, as escadas estão escondidas, não perceptíveis aos olhos da gente comum. Tal feito singulariza ainda mais esse estrangeiro, confirmando sua natureza insólita, o estigma de sua total singularidade. Essas escadas escondidas, por sua vez, sublinham aquele aspecto da quebra do interdito, da busca de uma aventura não aceitável pela sociedade. A ideia de contravenção, de gesto subversivo, revolucionário, novamente é sublinhada, destacando o marinheiro como ser de exceção na sociedade. Tais escadas poderiam levar aonde? Qual motivo o impeliria a tal gesto secreto? Não sabemos e jamais saberemos, porque, conforme já destacamos, nos deparamos com uma alteridade insondável, de um hermetismo quase absoluto.

Por sua vez, o adjunto adnominal “sem nome” associado às ruas, também reforça esse clima de total mistério e contravenção. No senso comum, as ruas sem nome são de má reputação, lugares onde prosperam o vício, o perigo, os negócios escusos. São ruas anônimas, pelas quais as pessoas transitam sem desejarem o reconhecimento público. Nelas, agitam-se acontecimentos secretos, não assimiláveis para um leigo, para um passante desavisado. Tudo isso se casa perfeitamente ao arquétipo do marinheiro, figura fascinada pelo não convencional, pelas aventuras de grande abalo emotivo.

Em seguida, encontramos uma oração subordinada adverbial reduzida de participio: “Pela própria escuridão conduzido”. Essa oração, com função de advérbio de modo, irá trazer-nos importante informação. Ela vai expressar a forma como o marinheiro vai pelas ruas, a maneira como ele perambula pela cidade. A personagem de Sophia prossegue guiada, orientada pela noite. Temos assim a dimensão noturna não apenas como emblema da psique, do íntimo fecundo do eu, mas também como manifestação espacial, presença a circundar tudo o que existe pelos lugares visitados pelo marinheiro.

A noite novamente é personificada. Ela é o guia, a orientadora do marinheiro por esse itinerário cego, desprovido de lógica. Todavia, apesar de ter esse traço de norteadora de caminhos, a noite, longe de proteger esse estrangeiro, coloca-o na iminência de todos os perigos, de todas as tragédias, de todos os desastres. O percurso da personagem de Sophia é um limiar entre a segurança e os acidentes, entre a luz e a sombra, entre a vida e a morte. Como um fio de navalha, o caminho corta a vida da personagem, em um destino dual, em um tempo dividido, para usar metáforas caras a própria Sophia, metáforas que delineiam um tempo de violência e total desumanização, em que temos de ser múltiplos em um tempo inteiramente fragmentado pelas máquinas e pelo ritmo frenético do capital. O caminho assinala múltiplas possibilidades, todas obscuras, permeadas por um caráter sugestivo, em que

a fatalidade da morte ou do prazer estertorante é apenas acenada de longe. Portanto, a noite é a metáfora mestra de todo esse jogo de sorte e azar, de toda essa errância cega, muda e surda. Como um manto ela envolve a cidade, os abismos, as esquinas, tornando-se um verdadeiro muro a se erigir entre o marinheiro e a cidade.

Em oposição à opacidade da noite, vislumbramos as pupilas cristalinas do marinheiro, íris puríssima, iluminada em sua fulguração de fascínio. Essa pupila de vidro, metáfora plena da transparência, irradia-se em sua plenitude estelar, como uma epifania de um heroísmo pelo menos sugerido. A aura das coisas e do ser, tão conspurcada em nossa era, conforme aponta Walter Benjamin, ainda pode ser tenuemente vislumbrada nesse herói moderno de Sophia. Há nele ainda um vislumbre de pureza, de destino ainda pleno, acima de toda a desordem do mundo. Certa força de Ulisses ainda paira sobre seus olhos, ainda sobeja sobre seu destino. Esse verso dezoito é um adjunto adverbial de modo (“Com pupilas transparentes e de vidro”) e, pela própria natureza sintática desse fragmento, podemos, portanto, vislumbrar uma maneira de ser, uma forma de existência ainda heróica nesse marinheiro sem mar.

Os olhos de vidro formam uma antítese tanto em relação à noite íntima, morta, quanto ao próprio espaço noturno, fenomênico. Ponto de intersecção, as pupilas vítreas constituem um contrapeso, um ponto de fuga ante o caráter brumoso e penumbriado do poema. É, portanto, uma metáfora do próprio instinto de vida que, a despeito de todos os entraves obscuros e noturnos, claves do princípio de morte, irradia-se de forma triunfante, como índice do desejo, da pulsão de Eros. Não apenas a angústia e a morte guiam esse marinheiro, mas também, mesmo que oculto, um desejo de algo além, um desejo que em si é o próprio milagre da vida em seu latejar magnânimo. Se tudo fosse apenas noite no poema, não faria sentido o movimento, a caminhada, a busca. Por mais que a morte seja um entrave pelos caminhos, é preciso prosseguir porque a vida urge em sua rutilância imperiosa.

Anafórico, o verbo ir abre o verso dezenove, dando prosseguimento ao discurso e à caminhada da personagem. Por sua vez, outro adjunto adverbial de lugar designa, novamente, a geografia do terreno frequentado pelo marinheiro. Agora podemos vislumbrar no poema de Sophia a imagem vertiginosa de um labirinto. A cidade labiríntica, feita de escadas, esquinas, também possui corredores, o que denota a passagem por caminhos estreitos, ruelas, metáforas do entrave existencial experimentado pelo marinheiro. É por caminhos de pouca acessibilidade, de difícil travessia, que ele “navega”, conduzindo o leitor por um jogo de voltas e torneios em espiral, em um rodopio alucinante, em que o ato de se desorientar é também metafórico: o marinheiro perde-se no mundo assim como também se perde de si e em si.

A oração restritiva adjetiva, “Onde os polvos da sombra o estrangulam”, contribui, agora de forma hiperbólica, para a ideia de entrave, de perigo. Essa metáfora estranhíssima, a dos “polvos da sombra”, também de gosto surrealista, confirma a íntima relação entre cidade e mar, pela qual podemos antever o espaço urbano como superfície em crispação, ondulante, repleta de seres estranhíssimos como os da profundidade marítima.

As sombras, região onde se escondem os que não querem ser vistos, confirmam o caráter transgressor do percurso eleito pelo marinheiro. Ele perambula por uma região interdita, totalmente destoante daquelas eleitas por uma moral burguesa afeita às leis e aos regimentos sociais. Por outro lado, há extremado perigo nessas sombras. Elas guardam verdadeiros monstros, metáfora para os perigos da cidade, em que gatunos, transviados, marginais, pululam com suas invectivas ilícitas.

A metaforização de cunho surreal prossegue no verso seguinte, em que peixes voadores cruzam o ar da cidade, como mais um elemento ameaçador para o marinheiro. A luz desses peixes tem o dom de um ópio, de um elemento alucinante, capaz de levar o herói a um estado de êxtase, de aturdimento. A alucinação, por sua vez, faz com que o espaço transcenda seus limites, sua precariedade. O real, pela alucinação, torna-se onírico, transmutação do reino dos objetos pelo desejo, pela força derrelidora dos estados alterados da consciência. Nesse sentido, o verso vinte e dois foge do parâmetro métrico arrolado até aqui. Verso de apenas quatro sílabas poéticas, ele coloca em destaque, no cerne do poema, a palavra alucinação, vocábulo caríssimo aos surrealistas. Por esse detalhe, confirmamos o quanto a travessia do marinheiro é um roteiro alucinado, feérico, em que o caos e o absurdo pontuam o destino desse peregrino.

A sétima estrofe ganha relevo pela teia altamente coesa de orações coordenadas introduzidas pela conjunção “porque”. A carga semântica desse elemento coesivo é de grande relevância para a leitura do texto. O “porque” dá uma espécie de significado para a caminhada, para a errância do marinheiro. As orações coordenadas dão um motivo para o movimento, caracterizando-o como uma busca. O marinheiro caminha porque tem um navio “sem mastros”, porque tem o nome apagado, porque seu “caminho foi perdido”. Enfim, é a ausência, a perda, a quebra da unidade, que motiva a caminhada. Talvez esse naufrago busque justamente, em seu roteiro desconexo, um lenitivo para toda essa situação de desprestígio. Com efeito, aqui fica sublinhada a grande força motriz a impelir esse viajante: o desejo. Todo o corpo, todo o ser dessa personagem, está imantado pela força aguda do princípio de vida, pela pródiga e infinita energia da vontade. Daí o caráter guerreiro desse pária a buscar, em meio às perdas, um horizonte de vida ainda possível.

Entretanto, apesar da força a propulsionar a personagem de Sophia, não podemos esquecer que todos os “porques” irão nuançar as suas limitações existenciais. Uma série de faltas, de defasagens, vai destacar a situação de desprestígio desse herói inglório. Tais deficiências relacionam-se, ainda, ao título do poema, àquela perda essencial: a ausência do mar.

Esses versos paralelísticos formam uma enumeração, uma sequência. Vejamos, agora, cada uma dessas defasagens, dessas perdas a arruinar a existência do herói de Sophia.

No verso vinte e três, na oração principal, temos um atributo de posse, de poder: o marinheiro tem um navio. Em seguida, a adversativa quebra essa positividade, inserindo um atributo negativo: o navio não tem mastros. O meio de transporte que poderia auxiliar essa travessia sinuosa, tortuosa, não surte efeito, não tem utilidade (está sem mastro). O que poderia auxiliar no tráfego é logo destituído de função, destruído pela precariedade inerente à existência de toda matéria. Todavia, tal posse já em sua essência se revela infrutífera, sem préstimo. Mesmo com mastro, de que adiantaria um navio para empreender a travessia pelo solo, pelo chão concreto da cidade? Perdedor entre perdedores, fracassado entre fracassados, é a nulidade de nenhum poder, de nenhum sortilégio da ventura que impele a força descomunal desse viajante. Tal fato só faz sublinhar ainda mais o vigor, a incomensurável força do desejo a acender a vida desse marinheiro.

A segunda oração coordenada (verso vinte e quatro) insere o marinheiro em uma aridez total. O mar, elemento de plenitude, secou, perdeu-se por completo enquanto destino, enquanto possibilidade de fuga dessa cidade labiríntica. Marinheiro de um mar seco, de um mar morto, o herói de Sophia não tem outra alternativa a não ser perder-se pelas entranhas da cidade. Essa noção de secura, de sede, torna árida a caminhada. Com efeito, o marinheiro transforma-se em um verdadeiro beduíno dos desertos, um caminhante de terras sem o lenitivo da água. Assim, o destino desse herói é totalmente subvertido nessa caminhada desértica: de marinheiro, ele transforma-se em homem dos desertos.

Nos versos vinte e cinco e vinte e seis, temos o terceiro “Porque” da caminhada. Nesses versos, descobrimos que o marinheiro perdeu inclusive a aura dos astros. Seu nome já não está na iluminação de um destino guiado pelo cosmos. Aqui podemos antever a total distância entre o herói e a sua natureza cósmica, ainda relacionada a um destino regido pelos astros, pela natureza. Seu nome não figura mais no universo luminoso e estelar. Novamente podemos notar a queda empreendida pela personagem de Sophia: o marinheiro despencou por completo de um paraíso adâmico, para vivenciar o inferno de uma existência cindida, perdida.

O penúltimo “porque” insere dois fatos relevantes: o caminho e o triunfo, ambos também a representarem, paradoxalmente, o fracasso. Assim, o caminho, a senda reta em direção a um existir puro, já não mais é possível, ao passo que toda chance de triunfo também não pode ser alcançada. Nessa busca, fatalmente, o marinheiro já é perdedor, toda vitória já está fadada a não se concretizar. Como Sísifo, condenado a levar eternamente uma pedra ao alto de um monte, em um trabalho sempre renovado, também o marinheiro de Sophia representa esse movimento fadado a ser repetitivo, gesto arruinado por uma perda sempre fatal. Entretanto, como já afirmamos, a força de vida desse guerreiro é descomunal. A despeito de todo fracasso, ele vai em frente, cortando abismos e desastres com a impetuosidade de um soldado altivo que, mesmo sabendo da morte fatal, atira-se contra o adversário, movido pela coragem e pela perseverança.

A conjunção aditiva “E” do verso vinte e nove semanticamente encadeia a última oração dessa sequência coordenativa. Aqui podemos observar a elipse do último “porque”. Portanto, nesse fragmento, temos o derradeiro fator negativo da enumeração. Com efeito, o marinheiro tem as mãos repletas de desastres. É interessante notar que justamente na mão, órgão usual na leitura oracular (lê-se o destino nas mãos), está o desacerto de toda a vida: os desastres. O destino do marinheiro faz-se em infortúnio, em desconcerto, em um existir repleto de faltas descomunais.

Prosseguindo nossa leitura, a oitava estrofe, inserida por uma conjunção aditiva “E”, desvela-nos novamente os azares do marinheiro, cujo destino está blindado a toda possibilidade de acerto e sucesso. Aqui novamente podemos perceber a fatalidade dessa situação existencial: por mais que esse herói lute, brigue por um destino maior, todo esforço estará fadado ao fracasso. Com efeito, chama-nos a atenção a impossibilidade de sentido, de norteamento para essa caminhada, pois nem mesmo os sinais são capazes de ordenar o caos existencial do marinheiro. Perdido em sua vida perdida, nenhum sinal poderá levá-lo a si mesmo ou a uma região de consolo e segurança. Dessa forma, ele está perdido de si e em si, distante de todos e de tudo. Ele vagueia em meio ao nada, em direção ao próprio nada. Cada passo leva-o para uma distância árida, para uma paisagem nula, vazia.

Essa busca está explicitada linguisticamente nos versos trinta e um e trinta e dois, por meio do eco dos gerúndios, forma verbal típica das ações em processo. Dessa maneira, tudo será gerúndio nessa caminhada, pois nada se finda nem se concretiza; tudo será acontecimento em aberto, sem fim, sem êxito. Sonoramente o eco do gerúndio mimetiza o eco dessa caminhada, dessa travessia a se perder em si mesma, a naufragar em seu próprio movimento vão. A busca pelo vento e pela luz, símbolos de uma felicidade utópica, será somente eterna

busca, infinita procura sem saciedade. Tais símbolos evanescentes, diáfanos (vento e luz), pontuam ainda mais o ilusionismo dessa procura, o caráter difuso dos fins.

Todo o fracasso vem representado concretamente, no plano expressivo, pelo encadeamento da estrofe seguinte. Um pronome de sentido negativo abre tal estrofe, reforçando ainda mais o caráter vão da busca. Referimo-nos à palavra “nenhum”. O marinheiro não tem nenhum sentido, nenhuma sorte, nenhum amor, nenhum abraço, sua vida é nada vezes nada em infinita multiplicação de vazios; enfim, essas são as únicas verdades da existência desse pária. Só resta a esse herói o nojo, a sujeira de uma vida reduzida à banalidade mais abjeta possível. Nem mesmo o mar, elemento cósmico de ordem purificadora, pode permitir-lhe o alto destino de um argonauta, de um Vasco da Gama. Sua vida será para todo o sempre algo menor, humilhante, vida de um andarilho sem o consolo da felicidade, da prodigalidade da ventura.

No verso trinta e quatro, temos explicitada a realidade mítica, perfeita, a pairar acima dos desacertos da história e do destino do marinheiro. Tal verso nos desvela uma realidade sublime, de ordem platônica, unidade do tempo soberano, sagrado: “As imagens são eternas e precisas”. Os predicativos desse verso (“eternas” e “precisas”) reforçam o caráter sublime dessa realidade intocável, não conspurcada pela era de reificação, de massificação das cidades modernas. Esse patamar do supra-sensível, do que está além do mundo das sombras, não pode ser acessado pelo marinheiro. Cabe a esse andarilho apenas a realidade grotesca da modernidade, pela qual o mundo toma a forma de simulacro, de labirinto caduco, vazio. É nesse espaço que os homens trafegam esquecidos da verdade de sua condição de humanos.

Dessa forma, todo grito de socorro é vão; não adianta chamar pelos ventos, pelas divindades da natureza. O espaço profano não permite mais a lenda, o mito, as forças imperiosas do sagrado. Abandonado pelos deuses, o marinheiro apenas caminha, apenas trafega por um destino sem finalidade, sem sentido. Por sua vez, o vento segue um roteiro perfeito (“a direito”), região da beleza intacta e inumana. O marinheiro só pode seguir os caminhos tortos, as estradas erradas; tal herói só pode ser “gauche” na vida; a ele cabe o desígnio de seguir apenas o desacerto dos desastres.

O “aqui” por onde essa personagem trafega novamente estabelece uma antítese em relação às praias lisas, puras, região sacra, de beleza inatingível. Nenhum humano de nosso tempo de indigência pode caminhar por essas areias. Apenas o inumano (o vento), o que está fora do contexto sócio-histórico da modernidade, pode trafegar por essa região deserta de vida.

A décima estrofe intensifica ainda mais a negatividade desse trajeto. Agora a morte desponta nesse roteiro como destino indevassável, fatal. O perigo recrudescer, ganha dimensão existencial. A luta do marinheiro, secreta e misteriosa, metaforizada pelo seu caminhar, agora se torna um embate ontológico, de ordem trágica. Como os heróis das tragédias gregas, a personagem de Sophia trava uma batalha surda pela vida, uma luta cega pela existência. Viver para esse marinheiro é uma paixão repleta de perigos mortíferos, de ciladas fatais.

Uma série de adjuntos adverbiais irá pontuar essa morte, preenchendo-a de vazio, de perdas indelévels: “sem mar”, “sem navios”, “sem rumo”, “sem mastros”. Esse tipo de sintagma preenche todo o poema, pontuando-o de forma obsessiva, a começar pelo título. Tal tipologia sintagmática funciona como um grito a se desdobrar em ecos, os ecos de uma ausência absoluta, de um nada a envolver o marinheiro até a sua raiz ontológica, essência do seu ser devastada pela morte. Por sua vez, o adjunto adverbial locativo, “entre paredes cinzentas”, torna-se metáfora de efeito: a cidade transforma-se em um grande jazigo, túmulo imenso a encerrar o herói de Sophia. A cidade ganha um clima abafado, claustrofóbico; ela se transmuta em lugar sinistro, região de horror e sofrimento.

Em seguida, no verso quarenta, uma série de metonímias irá concretizar essa morte, em um encarniçado jogo de imagens grotescas, de signos representativos da dissolução carnal desse marinheiro: “pedaços de braços”, “restos de cabeças”. Tais imagens assemelham-se a uma explosão a cortar corpos, a dissociar membros físicos de seres humanos cindidos, picotados pela fúria de uma morte impiedosa. Da vida resta apenas a luz de um lago, onde os membros corpóreos bóiam, em uma imagem de grande expressividade, na qual a morte se presentifica com imensa plasticidade.

A estrofe de número onze serve como introdução à importante passagem do poema, fragmento em que a voz divina do mar ganha expressão no texto. Essa estrofe serve como índice espacial, descrição física dos elementos cósmicos, antecâmara para o pronunciamento da voz divina do oceano. Assim, ela está marcada por adjuntos adverbiais locativos: “E ao norte e ao sul/ E ao leste e ao poente...”. Esses versos abrem os quatro pontos cardeais, formando um cerne, um ponto de onde todo o espaço do universo se espraia. Nesse momento, faz sentido relembrar, nesse fragmento, a teoria de Mircea Eliade, para quem o lugar sagrado forma o umbigo do mundo, ponto forte de onde o cosmos inteiro nasce. É nesse cerne que a voz divina do mar se manifesta como um arauto, uma fala peremptória e oracular, desígnio a descerrar o futuro do herói.

É nesse cerne cósmico que os quatro cavalos do vento sacudirão suas crinas. Essa imagem metafórica, de grande beleza, dá corpo e visibilidade ao vento. A agitação do ar,

anúncio de tempestades, serve como imagem a intensificar a gravidade, a solenidade da voz a ser pronunciada. O cosmos inteiro torna-se movimento, tempestade, ventania, para receber, enfim, a fala do espírito do mar. O cenário adéqua-se à manifestação divina, tornando-se propício à ira do deus marítimo. Todo o cosmos preenche-se também pela fúria divina ao se dinamizar na imagem dos cavalos do vento.

No plano rítmico, os versos contraem-se. Temos versos de quatro a oito sílabas poéticas, em um movimento de concisão da métrica, mimese desse cerne sacro, de onde o universo se espraia representado pelos quatro pontos cardeais.

Prosseguindo nossa leitura, o verso quarenta e seis representará uma culminância, um clímax na trama narrativa do poema. Tal verso efetuará um corte, uma cisão no corpo do texto, subdividindo-o em três partes. Isso fica exposto pela estrofe de único verso, destoante das demais, e que, iconicamente, forma uma verdadeira lâmina a efetuar uma fissura no poema. Assim, antes dessa estrofe tínhamos a narração da caminhada do marinheiro, bem como de suas peripécias. O plano expressivo estava centrado na cidade e no universo humano. A partir de agora o foco se fixará em outra personagem lírica: o espírito do mar. O poema irá cindir-se em uma perfeita antítese: do primeiro verso ao de número quarenta e cinco, temos o mundo humano; do verso quarenta e seis ao cinquenta e um, encontramos o plano divino, expressão do sagrado; e do verso cinquenta dois até o último, o retorno ao plano profano, focado no marinheiro. A antítese entre as estrofes está pautada, portanto, em inúmeras outras. Tais oposições oscilarão entre o sagrado e o profano, entre o humano e o divino, entre a cidade e o céu, entre a abjeção e o sublime.

Dessa forma, a estrofe treze constitui a manifestação direta da voz do espírito do mar. Tal voz aguça sua fúria, sua ira, revelando-nos o caráter transgressor do marinheiro. Como um adão decaído, o herói encontra-se exilado do reino puríssimo das praias límpidas, do oceano primevo e intacto. Nesse sentido, o espírito do mar revela seu desgosto ante essa natureza decaída de seu eleito.

Aqui é importante fazer uma importante reflexão. A obstinação da caminhada do marinheiro liga-se a uma atitude de rebeldia. O marinheiro está em oposição à divindade, caminha contrário a ela. O espírito do mar, na sua ameaça, deixa-nos clara a sua predileção pelo decaído. Se tal predileção existe, o marinheiro, por vontade própria, opôs-se a ela, aos desígnios do divino, em uma atitude de grande ousadia. A busca da liberdade ganha uma nova dimensão: ela é a vitória, pelo menos momentânea, do marinheiro sobre as forças sobrenaturais. O destino de decaído ganha novo significado: o marinheiro sofre um exílio

voluntário e, portanto, vive seu rebaixamento por gosto, não por penitência. A cidade, apesar de pútrida, é a região de sua predileção.

Nessa estrofe, a voz detalha os atributos físicos do reino paradisíaco, oásis apartado da vida do marinheiro. Tal reino é “puro”, constitui-se de um espaço “vazio” e de “ondas brancas e fundas”. Um detalhe extremamente importante corrobora para uma abstração do espaço no poema. Apesar de a autora sublinhar, no verso quarenta e nove, que a região utópica e sacralizada é feita de “espaço” e de “vazio”, podemos, a partir desse verso, nuançar a abstração não do espaço cósmico, mas paradoxalmente do universo congestionado da cidade.

Vejamos como tal procedimento funciona no texto.

Como já notamos, o espaço sublime, idílico faz uma antítese à urbe. A partir desse detalhe, podemos então pensar a cidade como o avesso dessa Passárgada. Se tal região pura é um espaço (pode-se notar isso textualmente: “[...] um reino [...] / De espaço e de vazio”), a cidade é o seu contrário, ou seja, um outro reino, decaído, que não é feito de espaço. Assim, tal sítio torna-se um simulacro, um lugar sem concretude, desenraizado. Tais características associam-se ao caráter altamente difuso, fantasmal desse espaço, dimensão feita de imagens irreais, de ilusionismos. Se pensarmos nos meios de comunicação e na publicidade, elementos a bombardearem a cidade, compreenderemos que, a despeito de toda a concretude urbana, ela também é altamente volátil e imaterial.

Por sua vez, também a palavra “vazio” faria uma oposição à cidade. A urbe seria o contrário de vazio, ou seja, seria o que está cheio, congestionado. Mas o que deixaria a cidade abarrotada? Justamente a parafernália que a constitui: carros, esquinas, máquinas, passantes, torres, prédios, fábricas e etc.

A palavra vazio, relacionada ao espaço puro, tem um valor positivo, um sentido de limpidez, de lugar aberto, vasto. Em muitos outros poemas dedicados ao mar, Sophia usa um adjetivo de valor semelhante: a palavra nudez. As praias de Sophia sempre estão desnudas, límpidas e, portanto, desertas, vazias. A palavra vazia também indica o caráter desértico, solitário desse espaço. Diferentemente da cidade, abarrotada de homens cruéis, perversos, seres corrompidos pelo comércio e pela burocracia, a praia é um ermo, lugar ainda “virgem”, sem nenhum resquício de habitação ou presença humana, dimensão perfeita para um encontro pleno entre o marinheiro e a divindade. A solidão desse espaço acentua sua força sacra, divina, pois é a terra onde o marinheiro ainda pode travar um solilóquio com a divindade.

A cidade, por sua vez, representa o avesso desse vazio, dessa limpidez. Tal sítio está marcado pelo excesso, pela parafernália de objetos inúteis, supérfluos, pelos engarrafamentos,

congestionamentos, pela balbúrdia de um mundo onde não mais existem espaços livres, vazios, onde os homens precisam se acotovelar uns nos outros.

A partir dessas considerações, podemos afirmar, pelo paradoxo, que o excesso torna a cidade também abstrata. A rede de fios, de maquinarias, de postes, de corredores, de ruas, torna esse universo altamente indiferenciado, opaco, sistema feito de sistemas, acúmulo de resíduos sobre resíduos. Tudo isso corrobora para tornar abstrato, fantasmal, o que é altamente concreto.

Em outro sentido, as “ondas brancas e fundas” novamente ressaltam o aspecto límpido e sacro desse reino. A brancura, como sabemos, está associada à pureza, ao caráter não conspurcado desse universo. Em outro sentido, o adjetivo “fundas” dá uma fecundidade ao cosmos, um caráter de mistério, características relacionadas à sacralidade desse espaço.

Nessa estrofe, o metro oscila de cinco a dez sílabas poéticas. Esse desacerto métrico, semelhante ao tremor do sismógrafo, desvela a sofreguidão da voz divina, embargada pela comoção e pela ira. Somente uma fala descontínua, trêmula, poderia dar o tom exato do estado anímico dessa divindade marítima.

A estrofe de número quatorze forma com a décima quinta um elo semântico. Isso se dá pelo paralelismo sintático entre os versos cinquenta e dois e cinquenta e quatro: “Ele não dormirá na areia lisa [...] Ele dormirá na podridão”. Entre esses dois versos temos a pausa estrófica e o verso cinquenta e três. Esse distanciamento entre eles pontua, iconicamente, a própria cisão da vida do marinheiro, relegado a dormir no seu exílio fétido. Com efeito, as “medusas”, “conchas” e “corais”, elementos cósmicos, compõem um reino de pureza, de tranquilidade, onde o marinheiro poderia existir em plenitude.

Do verso cinquenta e cinco ao cinquenta e nove, temos a reincisão paralelística da décima primeira estrofe. Esse paralelismo expressa o ritmo do próprio vento que, no seu giro de idas e vindas, assemelha-se ao jogo sonoro das estrofes paralelas. É importante nuançar as diferenças entre esse par de estrofes. Se na primeira aparição dos “cavalos do vento” eles apenas sacudiam suas crinas, criando e agitando o vento, em uma verdadeira motivação mítica do fenômeno da natureza, na estrofe de número quinze, temos o acréscimo de dois adjetivos: “exactos” e “transparentes”. Tais qualificadores expressam o caráter mais uma vez sacro da natureza, sublime em sua grandiosa harmonia. O predicado do sujeito “cavalos” também sofre importante alteração. Nessa etapa do poema, o verbo esquecer desvela novamente o ostracismo ao qual o marinheiro foi condenado. Esquecido pelo vento, pela natureza, pela divindade, o herói de Sophia vai sofrendo lentamente, em seu caminhar, todo o infortúnio de seu exílio.

Finalizando a teia coesa do texto, temos, na última estrofe, mais uma conjunção coordenativa explicativa, o “porque”. Tal elemento coesivo dá-nos apenas a explicação derradeira referente ao castigo enfrentado pelo marinheiro. Ao se perder “do que era eterno”, ao separar seu “corpo da unidade”, ele teve como castigo o tempo dividido e as “ruas sem piedade”. Essa queda em um universo dessacralizado mostra-nos, enfim, a própria condição do homem moderno e também do pós-moderno: estamos fadados a viver o tempo cindido, profano, entrecortado pela era técnica, tempo massificado, banalizado pelas máquinas e pelo dinheiro.

Nessa estrofe, de tom conclusivo, o texto enfim finaliza-se em aberto. Não sabemos absolutamente mais nada sobre a vida do marinheiro. Sua origem, os desígnios que o motivaram a abrir mão do seu paraíso marítimo, as motivações que o levaram a caminhar, a buscar o desconhecido, tudo isso fica completamente oculto pelo recorte das palavras.

O poema de Sophia, assim, fecha-se em um discurso conciso, em que o inexpresso ganha forma, concretude. O leitor vê-se pairando no interdito, nos interstícios de um silêncio misterioso. Essa artimanha eleva a leitura às sondagens do devaneio: resta-nos a imaginação também em aberto para completarmos os vãos dessa vida em segredo, o silencioso destino desse marinheiro. Esse herói inglório é o outro intransponível: beleza e encanto da própria poesia.

4.3 Aspectos espaciais do poema Marinheiro sem mar

Em “Marinheiro sem mar”, conforme já pudemos notar, o espaço gira entre uma antítese de grande importância: mar X cidade. O mar, cercado de praias límpidas, sublimes, opõe-se à sujeira tanto física quanto social da urbe. Como já notamos, esses dois espaços margearão simbolicamente a existência errante da personagem de Sophia.

É interessante notar que, no percurso do marinheiro, temos acesso apenas a um fragmento da viagem, a uma passagem do movimento, ou seja, a peregrinação do herói de Sophia pela cidade desumanizada. Dessa forma, o poema nos insere em um processo já em marcha, já transposto em grande parte de seu itinerário. O início dessa travessia, a passagem anterior ao agora da enunciação, é-nos vedado. Temos apenas o segundo compasso dessa peregrinação.

Não sabemos de que maneira o marinheiro chegou à cidade. Não conhecemos com exatidão as origens desse pária. O que nos chama a atenção nessa trajetória é a expressão

corporal desse herói. O poema nos coloca em fluxo pelo movimento da caminhada. Assim, é importante, a partir desse momento, nos determos nas coordenadas físicas da caminhada. Para tanto, iremos usar as importantes reflexões do filósofo Otto Friedrich Bollnow.

Conforme Bollnow, o homem ereto sustenta-se sobre dois eixos fundadores da sua situação fenomênica: o eixo vertical e o horizontal. Tais eixos, “juntos, formam o esquema de articulação mais simples do espaço humano concreto” (BOLLNOW, 2008, p. 49). Desse eixo tiramos as coordenadas de direita e esquerda, abaixo e acima, frente e atrás. Sobre tais coordenadas, vejamos o que o filósofo alemão nos elucidar:

O entendimento de à frente e atrás tem um caráter distinto daquele de à direita e à esquerda [...] Antes de tudo, porém, destaca-se a direção de acima e abaixo, que é condicionada pela posição do homem em pé. Desta, podemos de fato afirmar que é dada pela natureza, e não pelo arbítrio humano; pois à direita e à esquerda, à frente e atrás mudam quando o homem se vira; já acima e abaixo são iguais, mesmo que a pessoa se deite ou se mova, de algum outro modo, no espaço. São dadas pela direção da força gravitacional. É a direção do levantar-se e do cair ao chão, do subir e do afundar, e com isso também do deitar-se ao chão. A direção de acima e abaixo é, assim, objetivamente dada. (BOLLNOW, 2008, p.48)

Em “Marinheiro sem mar”, portanto, podemos, em um primeiro momento, observar essa dimensão da condição de sermos humanos: a nossa estadia sobre um solo e sob um céu. Conforme já notamos, ao analisarmos o nono verso, Sophia tomará, em seu poema, uma atitude de exagero, de exasperação em relação a esse eixo vertical. Seu marinheiro estará sob a cidade, carregando-a nos ombros. Assim, viver nessa verticalidade é sofrer o peso descomunal de um existir que se transforma em fardo, em peso incomensurável. Claro está que o marinheiro ainda vive no eixo vertical, mas não de uma maneira usual. Esse efeito revela-nos uma imagem hiperbólica e conseqüentemente metafórica: o peso existencial de estar na cidade é tão grande, tão intenso, que o herói carrega a urbe sobre si.

Por outro lado, da realidade essencial da condição vertical, podemos antever as outras, as marcas situacionais da caminhada. Se o abaixo e o acima são dados pelo espaço independentemente da movimentação humana, os demais eixos são organizados conforme nossa postura. Vejamos o que Bollnow nos esclarece:

Algo bem distinto ocorre com os opostos direcionais à frente e atrás, à direita e à esquerda. À frente é o que está à minha frente, na direção de meu rosto ou, de modo mais geral, do meu corpo. Mas posso virar-me, e então o que era à frente será (por exemplo) atrás – ou à direita – ou qualquer direção entre estas. E ainda é, todavia, significativo que se eu me viro, então eu não viro meu espaço como se fosse um sistema de coordenadas amarrado ao

corpo, mas eu me viro no espaço, de modo que o espaço é fixo fora de mim e sou eu quem me viro. Ou seja: meu corpo com o sistema de coordenadas nele situado não tem valor de sistema de eixos do espaço, de modo que eu de certo modo possa carregar meu próprio espaço, mas mesmo tão referido a mim, o espaço ganha uma autonomia peculiar, independentemente da minha posição imediata. Eu não movimento meu espaço, mas eu me movimento no espaço. (BOLLNOW, 2008, p. 48-49)

Essa última frase de Bollnow desvela-nos importante dado fenomênico do nosso viver no mundo: nós atuamos nesse cenário, nessa moldura que é o espaço e não o contrário. O marinheiro age no mundo, atua nele, como ser existencialmente a mover-se em um roteiro horizontal. Diante do seu rosto desvela-se o pergaminho infinito das ruas, o labirinto frio e cruel da cidade. Por sua vez, às suas costas também temos esse mesmo espaço, em um fluxo de lugares indiferenciados, sobrepostos pelo movimento do caminhar. A ação do marinheiro só é possível graças a essa horizontalidade, dimensão capaz de dar corpo à sua vontade. Disso podemos concluir que a potência de todo desejo, por mais que anseie as alturas ou os abismos, tem de desdobrar-se e concretizar-se em uma horizontalidade.

A realidade horizontal constitui-se, conforme podemos notar, a condição *a priori* para todas as nossas ações, para todos os nossos gestos cotidianos. Nossa compleição psicológica, nosso caráter, nossa forma de ser, ganham campo e expressão graças ao plano sobre o qual podemos fincar os pés. Dessa maneira, “dizemos que o plano horizontal não é apenas um esquema abstrato de orientação, mas caracteriza uma realidade palpável. É o chão sobre o qual eu me encontro e que dá à minha vida um apoio firme” (BOLLNOW, 2008, p. 49). Dessa realidade essencial, o homem extrai “a base sem a qual a vida humana carece de segurança” (BOLLNOW, 2008, p. 51). Conforme, portanto, salienta Bollnow, quando o homem não tem esse eixo horizontal, sua vida corre perigo, despenca:

Na falta dessa base, o homem despenca, e na sua falta parcial, logo ao lado de um precipício, no flanco abrupto de uma montanha ou na beira desprotegida de uma torre, então ele sente vertigem, conquência de uma ameaça ao fundamento de sua posição em pé. Ele teme perder sua estabilidade e despencar num sem-fundo; é tomado por um medo inominável, e cai de fato se não conseguir, em tempo hábil, restabelecer a estabilidade. (BOLLNOW, 2008, p. 51)

No poema de Sophia, podemos vislumbrar esse efeito, quando o marinheiro, ao caminhar, “baloiça” como um mastro (verso oito). Já pudemos pontuar o quanto tal verbo tangencia o perigo. O marinheiro, apesar de movimentar-se horizontalmente, não tem a sua segurança garantida nesse espaço. Ele anda como se estivesse prestes a naufragar, a afundar

em um mar de perigos. Dessa relativização da segurança horizontal, podemos perceber a tortuosidade desse caminho movente e movediço. Essa quebra da concretude do chão abre a possibilidade da catástrofe, inserindo no eixo horizontal o plano da queda vertical. O espaço horizontal está sob a ameaça de uma cisão, corte da verticalidade a abrir aos pés do marinheiro um abismo.

Claro está que a possibilidade de tal queda é metafórica. Ela indica os perigos de uma cidade gélida, pétrea em sua crueldade. Portanto, o balançar do marinheiro serve como metáfora para esse possível abismo, esse provável perigo a abrir-se na concretude da cidade.

Bollnow irá explicitar, a partir dos dados concretos do espaço, elementos simbólicos norteadores da vida humana. Conforme aponta o filósofo alemão, das noções de espacialidade, o homem cria seus parâmetros espirituais, verdadeiros sentidos para a sua vida psíquica. Assim, o chão é com toda a certeza um elemento concreto capaz de designar os sentimentos de segurança, de equilíbrio espiritual. Uma vida plenamente segura está assentada em bases sólidas, em um equilíbrio psíquico salutar. Já o medo da queda é o medo essencial, matriz de todos os outros medos, de todas as outras crises da existência:

[...] o esquema espacial vale ao mesmo tempo, no sentido figurado, para toda situação do homem. Quando Kierkegaard caracteriza o medo, em termos gerais, como a “vertigem da liberdade”, está subentendido que todo medo é inspirado nesse medo específico, o medo de cair num abismo. Também de uma perspectiva médica, Plüge descreve o sentimento de crise com as expressões do despencar, do cair num abismo. (BOLLNOW, 2008, p. 51)

Se o medo primário da queda está na essência de toda crise psicológica, espiritual, podemos vislumbrar também no desequilíbrio vital do marinheiro esse mesmo princípio: o medo de cair. Tal medo serve-lhe como mola propulsora, como ameaça a acender-lhe o instinto de vida, a vontade de vitória. O desejo pela vida leva esse Ulisses a lutar contra o abismo, contra os medos atávicos do perecimento e da morte. De certa forma, os passos de sismógrafo, de homem a balançar, dão indícios dessa fragilidade altamente humana. Por sua vez, é a possibilidade da queda, do perigo iminente, que torna o gesto do marinheiro insano, ilógico. Isso abre as perspectivas do gesto extravagante, tal como Bollnow nos elucida a partir do pensamento de Binswanger. Conforme o filósofo de **O homem e o espaço**, a extravagância nasce do desequilíbrio entre marcha e ascensão. Dessa forma, o perigo da queda serve como índice simbólico daqueles que buscam uma vida mais alta, mais ampla. Toda pessoa movida pela ambição de uma existência mais plena, pródiga, corre o risco da

vertigem da queda. No caso de nosso herói, essa vertigem, representada pelo verbo “baloiçar”, expressa o perigo a cercar todo homem desejoso de uma vida superior. É por lutar por um existir outro, indevassável para nós em sua alteridade, em seu segredo, que esse marinheiro caminha como quem luta, como quem busca um oásis ainda possível (as praias lisas, puras, das quais se encontra exilado?). Daí a imagem, muito pertinente, de um homem que caminha como um alpinista petrificado pela iminência da queda:

“Como uma existência não somente geradora de extensão e caminhante para longe, mas também geradora de altura e ascendente às alturas”, assim representa Binswanger, “a existência humana é essencialmente ameaçada pela possibilidade da extravagância”. Para ele a extravagância repousa “sobre uma determinada desproporção entre a ascensão na altura e a marcha na extensão” Semelhante a um alpinista que errou a subida numa parede de rochas e agora não consegue mais avançar sem auxílio externo quando, sem conhecer a estrutura da parede, arriscou-se em demasia, assim vê Binswanger também a extravagância do psicopata esquizóide e, por que não, em geral, a extravagância como possibilidade de vida humana: quando um homem na busca de um padrão “mais alto”, de acordo com uma observação ideal, “após vencer a ‘gravidade terrestre’, após erguer-se sobre a pressão e o “medo terrestre”, tanto se distanciou do fundamento confiável da experiência que agora também se agarrou, sem perspectivas, a uma posição semelhante. Extravagância significa, assim, na formulação de Binswanger, a “supremacia desproporcional da altura da decisão sobre a extensão da experiência”. É um “estar preso ou amarrado numa certa gradação de altura ou patamar da problemática humana” (BOLLNOW, 2008, p. 52).

O marinheiro de Sophia, assim, vive esse dilema, esse entrave, em que sua condição ereta vê-se constantemente ameaçada pelo medo atávico da queda. Portanto, apesar do abismo, o marinheiro persiste, prossegue em seu peregrinar perpétuo. Nesse sentido o movimento horizontal é sublinhado como luta, como desenvolvimento de seu drama. Vamos, a partir de agora, especificar melhor o movimento horizontal, em uma tentativa de compreender os significados simbólicos da caminhada.

De acordo com Bollnow, na caminhada, as dimensões “frente” e “atrás” revelam um desnível qualitativo entre essas duas realidades. A busca pelo que está à frente determina o movimento, impulsiona-o, ao passo que o “atrás” perde todo valor. Esse “atrás” serviu apenas como meio, rota, para alcançar o que ainda paira na distância. Na medida em que cada rincão do espaço é superado, tal dimensão deixa de ter serventia para o caminhante. Eis o que Bollnow nos exprime a esse respeito:

No seguir a pé [...], um caminho com a direção de um objetivo, a oposição entre à frente e atrás ganha seu sentido determinado, irreversível, como ele

é determinado pelo sentido de direção do caminho. Nessa oposição simples de à frente e atrás é que está tensionado o movimento do caminhar. À frente é a direção para onde a pessoa vai. Ela não pode perdê-la de vista enquanto estiver no seu caminho. Aqui, ela necessita [...] olhar para frente e estimar o caminho com respeito a possíveis barreiras ou possibilidades de um avanço melhor. Atrás, ao contrário, é o trecho percorrido. Não mais se encontra no caminho de visão e é como se não estivesse mais disponível. (BOLLNOW, 2008, p. 54)

O que está à frente do marinheiro o propulsiona a caminhar, corresponde à sua sede, à sua fome, às suas necessidades prementes, vitais. O marinheiro caminha para respirar, para ter o seu espaço ainda possível no mundo reificado, cruel. Apesar de não termos delineados com exatidão o sentido e o objeto dessa busca, sabemos que ela está enervada de vitalidade, de desejo, a despeito das pulsões do medo e do perigo. Assim, o que está à frente corresponde moralmente à busca vital de toda luta humana. É daí que nascem os sentidos de progresso e crescimento espiritual que capitulam toda trajetória humana fecunda. Dessa forma, o marinheiro caminha para crescer, para não fracassar enquanto humano:

O movimento num caminho ganha logo um caráter diretamente moral, e dali surge logo o sentido figurado. A pessoa busca o que está à frente ou recua, e nesse recuar já se acha um juízo de valor moral: como se sabe, a censura de não ter concluído uma tarefa. É um fracassar, um desviar as exigências, seja por fraqueza, seja por covardia. O buscar pelo “progresso” é determinação básica da vida humana, mas somente se realiza numa luta duradoura contra um “adversário”. A resistência que se apresenta a essa busca aparece numa imagem guerreira. O progresso se torna luta. (BOLLNOW, 2008, p.54)

É para não fracassar que o marinheiro caminha; é para não ser um perdedor que sua energia aguçase, torna-se movimento físico. Mesmo fadado a todo insucesso, sua caminhada é o emblema dos loucos, dos corajosos, dos que desafiam o destino, a morte e os desastres. Assim, conforme Bollnow, “o avançar também é compreendido como luta, como luta vital” (2008, p. 55). Desse sentido do avançar nasce o *homo viator*:

[...] o caminho não é uma estadia temporária e arbitrária, mas caracteriza uma situação fundamental – e talvez decisiva – do homem no seu mundo. Como isso, torna-se um dos maiores arquétipos da vida humana, cuja concepção permeia de tal modo que dificilmente conseguimos traçar o limite entre o sentido “literal” e o “figurado” do caminho. Apreendemos a vida como um caminho de vida, e o homem como andarilho nesse caminho, como *homo viator*. Nesse movimento, as noções de à frente e atrás ganham ao mesmo tempo um sentido temporal: à frente é o que há no futuro como um trecho de vida ainda por percorrer, atrás é o trecho transposto do caminho de vida, o passado. (BOLLNOW, 2008, p. 55)

O marinheiro de Sophia, ao percorrer o seu caminho tortuoso, explicita o arquétipo do *homo viator*, do ser humano enquanto vivente a peregrinar por sua senda existencial, por seu itinerário vital. Viver é palmilhar essa estrada a cada passo, em uma entrega ao fluxo como destino inexorável do humano. Para além de sua condição histórica, o marinheiro de Sophia esboça essa situação universal de todos os homens: os de serem andarilhos na vida, pela vida.

A partir dessas inferências, podemos prosseguir nosso estudo, em uma tentativa de compreensão, no poema, das características do ir e do vir. Toda caminhada é um percurso a inscrever-se em um avanço ou em um regresso. Nesse aspecto, todo ser que se move possui um ponto de referência: a sua morada. Diante desse fato, fica-nos uma perplexidade ante o caminhar do marinheiro. Ele nega sua morada, seu paraíso. Sua casa transforma-se no próprio fluxo do seu movimento. A caminhada errática, sem sentido, sem fundamento, é o único gesto verdadeiramente concreto no texto. O marinheiro está tão completamente desenraizado, que sua morada torna-se o próprio caminhar. Dessa maneira, apesar do mundo utópico da praia pura, o espaço citadino deixa de ter um centro de fuga, um ponto de repouso, um lar. Sua dispersão angustiante e angustiada acaba transformando-se no seu próprio repouso, na sua casa. Essa caminhada erigida à exorbitância, imagem hiperbólica do homem desenraizado de nossa era, impele-nos a um olhar agudo para o nosso mundo disperso, sem centro, cuja espacialidade, principalmente a da metrópole, surge-nos como labirinto sem ordem, como espaço opaco, insosso, inodoro, região a desdobrar-se pela mera acoplagem de sítios, de recantos sem nenhuma diferenciação. No texto de Sophia, não temos o movimento do regresso explicitado Bollnow, apenas o ir eterno e infinito do caminhante:

Dizemos no uso natural do idioma: eu vou embora e regresso. Todos os meus movimentos no espaço vivenciado se completam nesse alternar, dado por óbvio, do ir e vir. Na vida diária, usamos essas noções sem ter uma idéia clara daquilo que se referem o “embora” e o “de volta”. Em cada caso, porém, significa que eu me distancio de meu ponto de repouso, mas que essa distância é entendida somente temporariamente, e que eu depois retorno ao ponto de partida. Assim, deve-se diferenciar o local onde presentemente me encontro e o local ao qual “pertencço”. Esse é o ponto permanente de repouso em relação à mudança casual. A questão é, todavia, onde se deve procurar por esse ponto de repouso, desde sempre tacitamente pensado. (BOLLNOW, 2008, p. 60)

Nesse sentido, sabemos que o marinheiro pertence a uma região utópica, idílica, lugar cósmico e sublime (a “praia de mãos puras”), tal região é o seu ponto de repouso. Entretanto, ele o nega, foge de suas origens. O seu desterro acaba ganhando uma conotação de ordem

ontológica, existencial, fato que o transforma em um perpétuo estranho no mundo. O Ulisses de Sophia talvez nunca regressará à sua Ítaca, na afirmação de um destino trágico, existir exilado perenemente de sua verdadeira morada.

Como sabemos, o homem moderno, afastado de suas origens cósmicas, conspurcou sua condição de pureza adâmica, mítica, movido pela ambição do capital e do conhecimento técnico. O marinheiro de Sophia é o arquétipo dessa mudança, dessa perda de grandeza ontológica; ele é o expoente de nossa vida reificada, empobrecida pela ditadura tecnológica. A partir dessas considerações, podemos pensar, com Bollnow, em um perder-se no sentido figurado, em que o auto-estranhamento torna-se o signo de um exílio, exílio esse típico de nossa condição deturpada, afastada das origens cósmicas e sacras: “A pessoa pode, também em sentido figurado, ter-se perdido e, deste auto-estranhamento, buscar a volta ao seu verdadeiro ser. Ou pode sentir-se sem pátria na terra e almejar por uma “pátria eterna” (BOLLNOW, 2008, p.61). No caso do marinheiro, e em um sentido mais amplo, do homem moderno, essa pátria eterna pode apenas ser almejada, jamais alcançada. “Perder-se” acaba tornando-se uma segunda natureza, uma verdade do homem moderno. O indivíduo da era técnica está fadado à estranheza do mundo, essa mesma estranheza tão bem nuançada por Bollnow:

[...] o homem sai de seu mundo habitual e é lançado numa redondeza estranha. Perde o sentimento natural de confiança nas pessoas e coisas ao redor. Ele vai do mundo do compreensível para o mundo do incompreensível. Sente-se ali inseguro e excluído da vida das outras pessoas. (BOLLNOW, 2008, p.99)

O marinheiro de Sophia, portanto, guarda esse estigma de ser estrangeiro, de ver no mundo a pátria da estranheza. Daí a sua busca de um limite impossível, de uma distância a esboroar-se sempre, como dimensão rarefeita. A errância nasce desse desejo pelo longínquo, pelas terras alhures jamais alcançadas. Por isso o caminhar surge, no poema, como movimento insano, fruto de uma vontade infundada, sem satisfação. Há nesse marinheiro um anseio inerente ao ser humano, o desejo pela distância, um fascínio pelo longínquo:

A distância é essencialmente inatingível. Permanece somente o anseio irrealizável da distância misteriosa, excitante. E apesar de inalcançável, o homem a quer, ela o atrai de modo irresistível. Deve ser uma condição de vida profundamente interior, característica do homem em sua essência, que é manifestada nessa atração pelo distante. (BOLLNOW, 2008, p. 101)

A atração pelo distante pontua o destino do marinheiro. Essa é a sua verdadeira e única paixão. Se tudo em volta é vazio, dispersão, crueldade, na busca do impossível limite reside sua grande aventura e o signo de seu descomunal ardor pela vida. Andando, ele percebe-se pulsante, sente-se ainda vigoroso em um tempo de homens sem nenhum vigor. Andando ele capta não somente o tempo frenético das ruas, o frenesi absurdo da cidade imunda, mas a possibilidade de ser livre, de salvar-se dessa situação aglutinante. Pela ação, compreendemos o quanto Sophia imiscuiu vida em sua personagem, animando-a, a despeito de todos os empecilhos, de uma energia sempre revigorante. Entretanto, essa busca pelo mais longínquo guarda outra procura, a de si mesmo. Portanto, a força desse Hércules tem como contraponto o fato de se reconhecer permanentemente um estranho no mundo e em si:

[...] como pode o homem ir buscar tão longe, fora de si, aquilo que é sua essência mais peculiar? Somente quando se perdeu na agitação do dia-a-dia, quando não se sente mais “em casa” em sua casa, quando a pátria se lhe tornou estranha, nesse estado insatisfeito de auto-estranhamento, é que o caminho direto da renovação de seu próprio ser está obstruído. Então lhe surge, na distância crepuscular, a imagem de sua pátria perdida. A aspiração pelo longínquo é, de fato, a busca pela origem que se perdeu, na qual a vida era ainda autêntica. (BOLLNOW, 2008, p. 101-102)

Essa vida autêntica paira acima do marinheiro como utopia, realidade abstrata, combustível a impeli-lo ao impossível. Assim, para esse desterrado, nenhuma proximidade é possível, tudo é somente distância nessa sua peregrinação. Nada lhe é familiar, próximo. A vida surge como fenômeno trágico imerso em total estranhamento, em absoluta expatriação. Não se reconhecer no mundo, eis a condição trágica do marinheiro de Sophia, personagem lírica obrigada a buscar o próprio rosto nesse verdadeiro labirinto de espelhos partidos:

[...] a distância surge da perda da proximidade, da perda de uma pátria original, em especial da perda inevitável, na vida humana, da proximidade protetora da mãe, vivenciada no início da vida. A proximidade perdida se converte na distância melancolicamente atraente, em que ele procura reencontrar aquela. Portanto, a distância não é algum território espacial, na essência do próprio homem. “Assim, a distância mora”, como Kunz o formula, “no núcleo mais interno do homem sobrevivente” (BOLLNOW, 2008, p. 102).

Desse efeito nasce o sentido trágico dessa errância: a morte como finalidade última. No poema, conforme já vimos, esse aspecto sinistro está explicitamente enunciado no verso trinta e sete: “Ele morrerá sem mar e sem navios”. A distância está acompanhada sempre por “um leve hálito de morte: ‘quando ao que era próximo e foi afastado sobrevém a possibilidade

do extinguir-se, como alegoria mais geral da morte” (BOLLNOW, 2008, p. 103). Distância enquanto morte, morte enquanto distância, a errância desse pária reflete a condição existencial do homem, conforme mais uma vez tão bem define Bollnow:

Somente um ser que, como o homem, é arrancado da segurança natural das referências mais conhecidas da vida, da pátria original de sua infância pela profunda depressão do nada e da consciência da morte e se sente entregue à condição expatriada, tem a capacidade de perceber a voz da distância. Se o homem, assim atingido no seu âmago, segue o chamado que mal chegou e já de pronto desapareceu, surge nele o anseio de seguir esse chamado, e a fantasia que dessa ânsia brota e é por ela dirigida cria uma nova imagem da pátria perdida. Pois a obra do anseio é, para Kunz, em última análise, “formar pátria” e isso de acordo com a pátria real da infância irreversivelmente perdida como uma nova pátria, realizável somente em sonhos. Seu efeito é, desse modo, o de um além apartado do homem existente: “ela permanece inseparável, nele enraizada como a flutuação que perpassa seu íntimo” (BOLLNOW, 2008, p. 103).

A condição existencial do homem é perder a pátria de sua infância. No poema de Sophia, essa perda é talvez realçada pela condição ainda mais aguda e agônica do homem moderno. Eis o grande dilema sublinhado por Sophia: no exílio inerente à vida humana desponta outro, de peso descomunal, o exílio de vivermos em um mundo desumanizado, cruel e conspurcado pela técnica e pelo dinheiro.

4.4 A cidade abstrata

Em “Marinheiro sem mar”, Sophia, tomada por uma verdadeira fúria de fundo romântico, perpetra um grito de resistência ao espaço técnico, mecânico da cidade. Nesse sentido, a poeta sintoniza sua crítica com a de inúmeros filósofos da modernidade e da pós-modernidade.

Apesar de ser uma escritora formada pelos ideais modernos, Sophia, através de sua palavra clarividente, já sentia e percebia a rapidez com que as cidades se transformavam, ganhando a lenta configuração pós-moderna de hoje. O artificialismo das máquinas cada vez mais imperante, o lento e avassalador individualismo narcísico do cidadão urbano, o medo da violência e também da ternura do outro, abriram no homem contemporâneo um imenso vazio, a pesada chaga de uma solidão agônica, moribunda, signo de uma civilização crepuscular, cansada de seu excessivo racionalismo tirânico.

Tudo isso tem raízes longínquas, origens históricas que passam pelo advento da burguesia, do capitalismo em suas diversas formas, no lento crescimento do conhecimento científico, em revoluções como a francesa e mais tardiamente a russa. A confiança iluminista no pensamento racional, de fundo cartesiano, lança as bases sólidas de um saber que, nos dias de hoje, passa por um longo processo de agonia. A ciência, feita para o bem-estar humano, transforma-se em arma, em instrumento de guerra e desigualdade social. As cidades lentamente vão sofrendo mutações impelidas por esse longo e lento processo. Os burgos vão-se transformando, cinzelando suas ruas e esquinas de acordo com o desenvolvimento dessa moral racionalista da era técnica.

Sophia, através de sua aguda percepção, soube captar todo esse lento crescimento físico, material e humano das cidades, compreendendo, enfim, o quanto tais espaços tornaram-se campos minados onde a solidão, o sofrimento e o vazio começavam a ditar as regras da convivência entre os homens.

Nesse sentido, a autora portuguesa sintoniza seu pensamento com o de Michel Certeau, para quem a cidade é o império da luz racionalista, ambiente burocrático onde o vazio vai lentamente se transformando em um não-lugar:

[...] a cidade [...] se transforma, para muitos, em um “deserto” onde o insensato, ou mesmo o terrificante, não tem mais a forma de sombras mas se torna, como no teatro de Genet, uma luz implacável, produtora do texto urbano sem obscuridade, criada em toda a parte por um poder tecnocrático, que põe o habitante sob vigilância (de quê? não se sabe): “A cidade nos mantém sob o seu olhar, que não se pode suportar sem vertigem”, diz uma moradora de Ruão. Nos espaços brutalmente iluminados por uma razão estranha, os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles “fazem sentido”: noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhe sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudam-nos em passagens. (CERTEAU, 2008, p. 184).

Apesar do aspecto noturno da cidade de Sophia, podemos pelo viés metafórico de Certeau, captar também no poema essa luminosidade racionalista na construção da cidade. No texto, tal espaço também é moldado por uma vontade cerebrina, calculadora, razão lucífera a determinar a realidade concreta. O marinheiro caminha por um lugar altamente controlado, plasmado pela força do pensamento técnico. Desse processo, nascem as expressões negativas com as quais Sophia qualifica a cidade: “sujo”, “sem piedade”, “nojo”. A cidade do poema, conforme apontamento de Certeau, torna-se um grande deserto, eco de ecos vazios.

Marc Augé, em importante obra, irá aprofundar o pensamento de Certeau, propondo uma região de transitoriedade, de passagem, nomeada de não-lugar. Esse lócus será traduzido pela negatividade, pela sua completa falta de enraizamento. Conforme Augé, o não-lugar “nunca se realiza completamente” (2007p. 74), porque ele está sempre de passagem, integra apenas um ponto no fluxo de um itinerário, na correnteza de uma viagem. O não-lugar, assim, é opaco, não se sobrepõe à atenção de quem por ele passa; constitui-se de “espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza” do que é visto lhe importe realmente (2007,p. 80-81). O espaço “do viajante seria, assim, o arquétipo do não-lugar” (2007, p. 81).

Tal espaço aguça a solidão, intensifica-a, ampliando a consciência da transitoriedade do tempo e da própria vida humana. Nesse não-lugar, “nem a identidade, nem a relação profética de espaço, nem a história fazem realmente sentido”; o não-lugar acontece “onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro. (2007, p. 81-82). Essa solidão longe de ser salutar, torna-se instante de despersonalização do indivíduo. O não-lugar é sobretudo a experiência do agora, do instante despido de raízes afetivas, livre de uma memória tanto sentimental quanto histórica, de uma experiência verdadeiramente existencial. Aquele que perambula pelos ambientes burocráticos, técnicos, espaços de passagem, como bancos, ruas e aeroportos, torna-se mero anônimo enredado pela teia confusa de signos, de códigos, de regras prontas para tornar a pessoa um objeto. Para o indivíduo que vivencia o não-lugar, o “único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante” (p.95). A identidade só pode ser comprovada pela despersonalização do documento numerado, do passaporte, dos bilhetes de alfândega:

O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas só solidão e similitude. (AUGÉ, 2007, p. 95)

O não-lugar é um espaço altamente controlado, vigiado. Nele a vida é enformada por uma série de regras, de preceitos, a conduzir o indivíduo a um tipo padrão de comportamento. Espaço onde a idéia de liberdade é utilizada de forma ideológica, como estratégia de marketing, de publicidade. O indivíduo tem a sensação de liberdade, mas no fundo

experimenta um processo de total repressão da singularidade do seu ser; torna-se um estrangeiro na pior acepção dessa palavra: ser estranho ante sua condição humana, desumanizado, apartado de sua essência. Já estamos bem distantes daquele estrangeiro heróico, em que o regresso à pátria perdida é metáfora de um processo salutar de individuação e conquista da singularidade do próprio existir. No não-lugar, o estrangeiro só se orienta pelos sinais que lhe tornam distante de sua vida autêntica:

Paradoxo do não-lugar: o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro de “passagem”) só consegue se encontrar no anonimato das auto-estradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis. O outdoor de uma marca de gasolina constitui para ele um sinal tranquilizador, e ele encontra com alívio nas gôndolas do supermercado os produtos de limpeza, domésticos ou alimentares consagrados pelas firmas multinacionais. (AUGÉ, 2007, p. 98)

Esse estrangeiro alienado é o habitante, passageiro, do não-lugar. Tal ser despido de aura, de heroísmo, marca o itinerário do homem de hoje, aprisionado aos mecanismos burocráticos de uma vida cada vez mais tomada pela balbúrdia tecnológica.

Podemos perceber uma similitude entre a cidade expressa no poema e esse não-lugar despido de experiência e liberdade. Temos em “Marinheiro sem mar” uma cidade-trajeto, de espaços opacos, pouco pressentidos pelo viajante lírico, ambientes arenosos, onde o marinheiro não finca raízes, nem estabelece um contato existencial fecundo. Pelo caminhar sôfrego, nervoso, do marinheiro, podemos perceber o quanto o espaço não se contamina pelo afeto, pela memória, pelos sentimentos da personagem de Sophia. O desterro torna tais espaços em não-lugares, tal como pudemos notar pelos apontamentos de Augé. Nessa cidade-labirinto, o marinheiro não se percebe, não se individualiza, não se humaniza; ele apenas erra por esses não-lugares, em uma permanente passagem pelos espaços. A cidade do poema torna-se mero trajeto opaco, corredor sem sentido, sem saída. Por esse itinerário, o caminhante não possui um destino (uma existência e também uma finalidade), mas um roteiro onde seu ser apenas se esboça, se esfarela, sem estabelecer vínculos, em uma luta contra monstros e fantasmas em que a solidão se torna a única verdade.

Esse não-lugar, por sua vez, é o espaço onde se desenvolve a sedução da era espetacular da mídia e da propaganda. Gilles Lipovetsky traz-nos importante apontamento sobre esse imenso vazio a transformar as cidades em simulacros, em lugares fantasmais, onde a sedução dos espetáculos torna-se imperiosa. Nesse processo, a realidade vai lentamente se transformando em ficção:

[...] a sedução tornava-se relação social dominante, princípio de organização global das sociedades da abundância. Todavia, esta promoção da sedução, assimilada à época do consumo, depressa revelava os seus limites, consistindo a acção do espetáculo em transformar o real em representação falsa, em alargar a esfera da alienação e do desapossamento. (LIPOVETSKY, [s. d.], p. 18)

Essa estratégia de ficcionalização do real oculta os processos de manipulação da ideologia, fazendo com que a maioria aceite, pela sedução, o consumo como elemento gerador de felicidade, recurso fantasioso capaz de levar à ilusão de que somos saciados em todos os nossos desejos. O meio mais eficaz de efetuar esse aguçamento do consumo é a publicidade, instrumento pelo qual o indivíduo ilude-se, desejando ser o outro da propaganda, o outro perfeito vinculado aos comerciais. Esse ser fictício ganha vulto nos modelos dos outdoors, dos anúncios televisivos, máscaras pelas quais o consumidor traveste-se, tornando-se um simulacro. Isso faz com que o real e, nesse aspecto, a cidade, torne-se altamente volátil, abstrata. Jarandir Freire Costa demonstra-nos o quanto o consumismo, aliado à propaganda, cavaram profundos traumas em nossa sociedade:

A hipertrofia da economia capitalista, diz-se, diluiu esferas da vida social, como a política, a religião e a tradição familiar, em um consumismo hedonista e narcisista que está na base do culto ao corpo e da epidemia de atentados violentos à vida. A delinquência seria um efeito da avidez por objetos supérfluos e o culto ao corpo efeito do fascínio pelas imagens da moda, ambos estimulados pela publicidade (COSTA, 2004, 131).

No poema de Sophia, essa desintegração do convívio humano, processo arduo de dissolução dos laços sociais pelo consumo, pode ser notado na falta de piedade da urbe, lugar inóspito onde a solidão prospera em larga escala.

Nesse aspecto, é importante notar no poema não apenas o que está enunciado, mas as suas faltas, os seus lapsos. Como já notamos, a poeta portuguesa trabalha pela sugestão, pelo não dito, efeito que torna sua dicção altamente elegante e singular. Não temos concretamente enunciada a presença de nenhum outro humano além do marinheiro (apenas na metonímia da cidade perversa podemos antever os moradores também perversos, mas eles sofrem um processo de abstração). A cidade, por sua vez, não é descrita com maior afincio, com pormenores. Quando Sophia a descreve, faz pela força onírica, o que torna tal espaço altamente abstrato, índice dos processos do inconsciente. Para uma autora tão ligada ao real, à

procura do signo transparente, coleado à referencialidade, soa-nos estranha sua escolha lexical, sua maneira opaca, obscura, de detalhar a cidade.

Assim, as demais presenças desse espaço são elementos bizarros, elementos a acentuar ainda mais a solidão, bem como o convívio sufocante desse espaço: cães, anões mortos, polvos. Pela metáfora, a autora delineia justamente essa era do vazio, da mortificação dos laços interpessoais, da aridez de um espaço conspurcado, alçado à categoria de mero simulacro. O real, assim, vai perdendo sua expressividade, vai desabando sobre esse marinheiro andante, vai tornando-se mero signo entre tantos outros, em uma artificialidade sem fim.

Em viés crítico, Sophia esboça essa cidade alçada à categoria de ficção, de pasto de imagens, de seres corrompidos pela era do vazio e do consumo.

A poeta expressa, em seu texto, um pensamento semelhante ao de Baudrillard, para quem o real não mais existe, tornou-se um simulacro de si mesmo. Esse simulacro, caduco, vazio, torna impossível a expressividade de uma realidade pura. Na era do consumo, tudo vai tornando-se representação, jogo de espelhos, de imagens, em um processo corrosivo de tudo o que se pretende autêntico: “Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p.9). O signo sobrepõe-se ao sentido, o significante ao significado. O mundo transforma-se em um imenso palco de representações, de encenações, onde um jogo de máscaras aniquila toda realidade em favor de uma encenação caduca, abismo de um vazio imperioso. Nesse sentido, a cidade para Baudrillard torna-se um simulacro total, muitas vezes organizado em torno de grandes centros de consumo, como o hipermercado e o shopping center: “O hipermercado é a expressão de todo um modo de vida do qual desapareceram não apenas o campo mas também a cidade, para dar lugar à “aglomeração” – *zoning* urbana funcional inteiramente sinalizada, da qual é o equivalente, o micromodelo no plano do consumo. (BAUDRILLARD, 1991, p. 99).

Evidentemente não podemos transpor, para o poema de Sophia, as implicações dessa citação, visto não termos explicitamente enunciada a presença desses macro-mercados, dessas aglomerações comerciais gigantescas. Isso não está totalmente visível, mas pelas entrelinhas, pelas bordas do poema, podemos captar esse processo de desmaterialização do espaço urbano (o mesmo verificado por Baudrillard ao analisar a cidade do hipermercado). Dessa forma, podemos captar, na cidade de “Marinheiro sem mar”, esse lento apagamento do lócus urbano, essa transformação da cidade em mera aglomeração. Daí a noção de espaço conspurcado,

degradado, tão fortemente sublinhado por Sophia em seu poema. Baudrillard irá detalhar esse processo no fragmento a seguir:

[...] as cidades novas estão satelizadas pelo hipermercado ou pelo shopping center, servidos por uma rede programada de trânsito, deixando de ser cidades para se tornarem aglomerações. Apareceu uma nova morfogênese, que depende do tipo cibernético [...], e cuja forma é nuclear e satelítica. O hipermercado como núcleo. A cidade, mesmo a moderna, já não o absorve. É ele que estabelece uma órbita sobre a qual se move a aglomeração. (BAUDRILLARD, 1991, p. 100)

Diferentemente do que acontecia no mundo arcaico, em que o centro espacial era o ponto de comunhão dos homens com seus mitos de origem, com suas divindades tutelares, na cidade profana não temos mais um centro, mas vários pontos espaciais (o hipermercado, a universidade, o banco, o shopping center, dentre outros), ao redor dos quais a cidade se estende enquanto massa informe, indiferenciada. Em outro aspecto, o centro espacial mítico organizava todo o infinito circundante, dando-lhe um sentido: o universo tinha um umbigo, uma *imago mundi*, ao redor do qual o caos era organizado e transformado em cosmos. Já na cidade moderna, os pólos de convívio desintegram os laços sociais, tornando-os mecânicos e pragmáticos. A cidade transforma-se em simulacro, em teatro do absurdo onde a solidão e o individualismo funcionam como torniquetes a comprimir a vida.

No poema de Sophia, a cidade surge enquanto caos sem cerne, massa amorfa desprovida de sentido, de substância. A realidade parece evaporar aos pés do marinheiro, como um grande deserto árido, desolado e sem saídas. A cidade passa a ser mero simulacro, lugar onde os homens se distanciaram de todo o sagrado. Renato Cordeiro Gomes, em seu livro **Todas as cidades, a cidade**, delinea essa cidade-virtual, espaço anônimo desse marinheiro também anônimo:

É a megalópole sem começo nem fim, sem exterior, policentrada, labiríntica, difícil de ser reconhecida e recordada. Dela não há uma margem branca, virgem, vazia: ela não se define em relação ao deserto; é um tecido [...] de diferenças, de forças sem nenhum centro de referência presente. Sua margem não é um “fora” em oposição a um dentro. O limite é violentado, rasura-se, perde-se. (GOMES, 1994, p.57)

Esse espaço possui um ritmo temporal descompassado, frenético. O que está erigido hoje, amanhã torna-se ruína. A cidade perde sua estabilidade, consumindo-se em um processo de permanente demolição de casas e de construção de outras, prontas para serem também destruídas pelo tempo avassalador. Daí nasce a cidade-lixo, a cidade sem valor, detrito em

meio de detritos. A esse respeito pontua Renato Cordeiro Gomes: “a cidade cresce justamente na proporção do crescimento de seu lixo; é vítima em potencial de seu próprio desenvolvimento, do caminhar inexorável do progresso” (GOMES, 1998, p.55).

O habitante da megalópole consome-se em uma malha confusa, em um tecido de permanentes rupturas, torna-se “um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, átomo no meio de outros átomos, levado pelo ritmo febril da vida cotidiana, incapacitado de estocar lembranças e significados” (GOMES, 1998, p. 66). O cosmopolita é um homem também descartável, anônimo em meio a uma massa inconsútil de anônimos, de homens sem rosto, sem personalidade. Clone de outro clone, o cosmopolita apaga-se em uma efemeridade voraz. Ousados são os que quebram ou pelo menos tentam quebrar esse processo voluptuoso, em que as singularidades são tragadas pelos estereótipos, pela massificação. “Daí a perplexidade desse homem que se ‘aventura’ pelo desenho intrincado da cidade-labirinto: ele, o indeciso, o hesitante, o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações – não sabe que caminho tomar” (GOMES, 1998, p. 64).

Esse é exatamente o homem do poema de Sophia. Por ter se perdido pelo labirinto da cidade, perdeu-se também de suas origens, de seu destino maior. O seu desafio, como iremos ver mais a frente, é quebrar esse processo, em uma luta viva contra a realidade ameaçadora da cidade.

4.5 Marinheiro sem mar: um anti-herói

Conforme aponta Victor Brombert, a figura do anti-herói, apesar de contestar o arquétipo clássico do guerreiro vitorioso, possui ainda inúmeros parentescos com esse modelo tradicional. O anti-herói é ainda um homem muitas vezes valente, bravo, mas também um ser frágil, demasiadamente humano. Ele encarna o heroísmo do passado, mesclado às fraquezas do homem moderno. Portanto, é ainda um herói, a despeito de suas singularidades. Dessa forma, o prefixo “anti”, posposto ao substantivo, não tem a força de anular o nome. Mesmo sendo um herói às avessas, o anti-herói é ainda um herói.

A subversão do modelo literário do herói revela as profundas contradições que sofreu o homem ao longo da história. Com a perda da harmonia, da sobriedade do mundo clássico, e o lento advento da era cristã e da sociedade burguesa, os gestos heróicos vão se deturpando, vão perdendo sua aura de grandeza, para se reduzirem a ações cotidianas, acontecimentos humildes engendrados por indivíduos cada vez mais falíveis e imperfeitos. Da gloriosa era

dos guerreiros de Homero, aos tempos mesquinhos de hoje, o grande heroísmo é ser menor, é ser meramente humano, tal como podemos ver na personagem Ulisses de James Joyce, em que todo heroísmo se reduz à banalidade de gestos diários.

Entretanto, o avesso do modelo não significa a total perda dos significados originais. Conforme aponta Lutz Müller, a saga do herói é um arquétipo que, a despeito de nossos tempos inglórios, resguarda ainda o seu caráter de força e de grandeza.

Nesse sentido, podemos verificar essas transformações da figura do herói em uma das personagens mais representativas de nossa literatura ocidental: o Ulisses de Homero. Essa figura emblemática, conforme aponta Piero Boitani, povoa o imaginário de nossos escritores, transformando-se em um tropo, em um símbolo do homem do Ocidente. Conforme esse crítico, a “presença desta figura, o fascínio que nunca deixou de exercer sobre a imaginação, são sinais de que ela traz em si o nosso destino de homens” (BOITANI, 2005, p.1). Esse signo torna-se um importante emblema dos anti-heróis da nossa literatura moderna e também pós-moderna:

Esvaziando-o, mesmo que por apenas um instante, de seu próprio nome e de sua “história” pessoal no poema, mas mantendo e exaltando seu papel de viajante, e preenchendo-o de um valor universal, Homero abre o caminho às futuras semiotizações de Odisseu. Ele o transforma em “signo” capaz de acolher um “significado” cada vez que encontra um “significante”. As épocas seguintes, como já vimos e como ainda veremos, “reconhecerão” a si mesmas naquele signo, atribuindo-lhe o significado do seu momento histórico [...] e de seu sistema de valores. Odisseu tornar-se-á assim a cada vez o representante de cada uma das civilizações (BOITANI, 2005, p.9)

O marinheiro de Sophia nada mais é que esse guerreiro Homérico transformado em “signo” de nossa era. Há nele tanto a força mítica, sacra do passado, quanto a redução da vida ao prosaísmo impuro, banal. O anti-herói de Sophia é, portanto, esse Ulisses “historicizado”, temporal.

Nesse sentido, enquanto manifestação de um arquétipo ainda vivo, o marinheiro de Sophia expressa, salvo importantes diferenciações, algumas características do herói clássico.

Vamos pontuar, na personagem de Sophia, tanto as características tradicionais do herói, como também os aspectos modernos dessa figura, ou seja, os traços que a tornam um anti-herói. Do mítico, vamos rumar para o prosaico, para o existir banal do mundo moderno e pós-moderno.

Conforme aponta Lutz Müller, a partir de uma leitura pautada no pensamento de Jung, é recorrente no arquétipo do herói o deambular por um percurso. Esse é “o caminho da

indivíduoação e da vida criativa; é o caminho da mudança, que através da morte leva a uma nova vida; é o caminho do herói” (MÜLLER, [s.d.], p. 8). Assim, a figura heróica encontra-se “numa peregrinação, numa procura ininterrupta, na qual não existe nenhuma meta definitiva” (MÜLLER, [s.d.], p. 19). Nesse percurso, no caminho surge uma meta: a vitória sobre os perigos, o medo, e o crescimento simbólico da alma. Dessa forma, o herói:

[...] supera o profundo medo diante do estranho, do desconhecido e do novo. Trilha caminhos que, por um lado, tememos, mas que, por outro, percorreríamos prazerosamente em segredo: caminhos em esferas ocultas e proibidas do ser de difícil acesso; trata-se aí de países estrangeiros ou galáxias distantes, de fenômenos naturais incompreensíveis ou da escuridão da nossa alma. À medida que ele não se deixa desviar do seu propósito pelas advertências de outros homens, nem pelos seus próprios medos e sentimentos de culpa, mantendo-se aberto e disposto a aprender, capaz de suportar conflitos, frustrações, solidão e rejeição, ele adquire novos conhecimentos e realiza ações que possuem uma força transformadora, não apenas em relação a ele, mas também à sociedade. Ele representa características fundamentais de que precisamos para o domínio da vida e o embate criativo com a nossa existência. Seu caminho é o caminho da auto-realização. (MÜLLER, [s.d.], p. 10)

Essas características simbólicas, ligadas ao herói clássico, não podem ser inteiramente aplicadas ao marinheiro de Sophia. A personagem do poema é forte, corajosa, mas seu percurso não terá, como coroamento, essa auto-realização, esse processo de indivíduoação. Conforme já notamos, o marinheiro deambula em uma rota sem sentido, sem uma significação pelo menos aparente; ele rumo em direção à falência, ao azar e à morte. Se por um lado, como no herói descrito por Müller, ele caminha por trilhas tortuosas, sofridas e sombrias, resistindo estoicamente a todos os desastres e frustrações, por outro sabemos que ele não irá alcançar um destino maior, mais venturoso. Apenas sabemos que, ao final, o marinheiro perderá, não alcançará êxito, pois o vaticínio do espírito do mar adverte-nos sobre a morte desse peregrino, morte inglória em meio à podridão da cidade conspurcada.

Conforme Joseph Campbell, esse caminho tortuoso, representação da queda do paraíso, é inerente à saga do herói e traduz, com perfeição, o espaço da cidade descrito por Sophia em seu poema:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui “o chamado da aventura” – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade [...] para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo [...]. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e

polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. (CAMPBELL, 2007, p.66)

Ao caminhar por esse roteiro tortuoso, o marinheiro não se sobreleva a ele, não o vence, mas naufraga nas ruas opacas, sombrias da cidade. Nesse percurso, simbolicamente, encontramos a luta contra o dragão, luta essa impressa no poema pelas imagens dos seres grotescos, prontos para enredarem o marinheiro. Essa luta, como nos afirma Müller, é de ordem simbólica e representa a luta contra os próprios medos, na busca de um novo processo de crescimento espiritual:

Se resumirmos tudo o que está associado ao dragão [...] – vazio, abismo, profundezas, caos, escuridão, catástrofes, fim do mundo, ameaça mortal e devoradora, figura repugnante e amedrontadora, veneno, fogo e lava – veremos, então, que ele é uma projeção do sentimento básico da humanidade de perigo constante, tanto no mundo exterior quanto no mundo interior psicofísico. A imagem do dragão configura e condensa tudo o que o ser humano pode imaginar como expressão do seu medo existencial. (MÜLLER, [s.d.], p.93)

Essa projeção do medo existencial margeia o caminho do peregrino de Sophia, medo esse personificado pelas figuras bizarras a transpassarem o seu itinerário. Entretanto, nesse aspecto temos a configuração da aura heróica desse anti-herói: o marinheiro faz do medo sua força, tira de sua fragilidade a coragem necessária para seguir em frente.

Por outro lado, a despeito de seu caráter intrépido, tal personagem luta contra forças negativas invencíveis, representações do princípio de morte. O marinheiro nunca irá vencê-las, pois está fadado, de acordo com a maldição do espírito do mar, pela sina da derrota. Todavia, tal fatalidade não impede a caminhada, não corta o percurso do anti-herói de Sophia; obstinadamente ele vai em frente, rasgando ruas e desastres. Talvez ele seja ainda mais destemido, mais forte que o herói clássico, por prosseguir mesmo conhecendo seu fracasso, mesmo sabendo que nenhum deus o irá salvar.

Esse tipo guerreiro, de anti-herói, expressa uma luta na qual nos vemos espelhados, pois nos seus medos, na sua derrota, está impressa a nossa fragilidade humana. Brombert, ao pensar o anti-herói, dá-nos importante explicação sobre a significação do fracasso como forma de vivenciar em profundidade a condição humana:

O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos nos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. A concomitante crítica de conceitos heróicos subentende

estratégias de desestabilização e, em muitas obras, comporta implicações éticas e políticas.

[...] Ao longo dos séculos o “herói” refletiu, às vezes até determinou, nossa visão moral e poética quando tentamos fazer face ao sentido ou falta de sentido da vida, ainda que a tragédia, ou de um modo geral, o espírito trágico, responda à nossa necessidade profunda de conferir dignidade e beleza ao sofrimento humano. [...] Uma coisa é clara, porém. Inflada ou desinflada, exaltada ou minimizada, não podemos passar sem uma imagem de nós mesmos. (BROMBERT, 2002, p.14-15)

A imagem do marinheiro de Sophia, portanto, é um arquétipo dos nossos tempos, encarna nossa batalha homérica de todos os dias, nossa luta para sobrevivermos no cotidiano agitado, altamente veloz da vida modernizada.

Para sobreviver ao cotidiano opressivo da cidade, o marinheiro faz-se anti-herói, torna-se um outsider. Tal figura emblemática foi estudada com maestria por Colin Wilson, em sua obra **O outsider**. Conforme Wilson, o outsider não se adéqua à normalidade burguesa, sua valentia nasce da vontade cega de quebrar as regras, tal como podemos observar no marinheiro de Sophia:

O que [...] caracteriza o Outsider, é a sensação de estranheza, de irrealidade. [...] o Outsider é um homem que não pode viver no mundo protegido e confortável da burguesia, aceitando como realidade o que vê e toca. “Ele vê muito fundo, e demais”, e o que ele vê é o caos. Para o burguês, o mundo é fundamentalmente um lugar bem ordenado, com algo de perturbador, de irracional, de terrificante, que a sua preocupação com o presente normalmente lhe permite ignorar. [...] O Outsider é alguém que despertou para o caos. (WILSON, 1985, p. 5-6)

Apesar de transitar em um mundo burguês altamente controlado, em não-lugares vazios de expressão sentimental, o marinheiro de Sophia é libertário por ser um outsider. Ele institui a insegurança, o caos, ao invés de roteiros seguros e sentidos claros. O outsider busca a alta tensão das vivências, daí sua recusa à trivialidade; “ele sente que deveria haver uma maneira de viver o tempo todo com a intensidade do êxtase criativo do artista” (WILSON, 1985, p.61). Ao buscar esse êxtase intenso, febril, o outsider empreende uma quebra em relação ao mundo circundante, expondo-se a uma busca sem limites. Essa busca pode perfeitamente ser transposta para o marinheiro de Sophia. Como um perfeito outsider, ele busca a febre, o estertor, a vida aguda. Desse feito nasce, inclusive, sua desobediência não somente às normas sociais, mas também à divindade: “A noção religiosa primitiva da relação do homem com seu criador rui sob a crítica do Outsider. A desgraça do Outsider está na sua incapacidade de encontrar uma nova fé; ele tende a considerar sua condição de descrença como consequência de uma Queda” (WILSON, 1985, p. 84).

Essa queda, conforme já verificamos, realiza-se no poema, na trajetória de degredo pela qual o marinheiro despenca de um universo perfeito (as praias puras) para um mundo de horror (a cidade). Conforme já notamos, essa queda é motivada por uma vontade resoluta, força descomunal a impelir a caminhada. Tal força nasce da total negação da banalidade, do cotidiano mesquinho do burguês. A vontade do marinheiro liga-se a outra, a do outsider nietzschiano, vontade armada para a guerra: “a vontade de viver mais forte e mais nobre não está na insignificante luta pela existência, mas na Vontade de guerra, na Vontade de Poder” (NIETZSCHE apud WILSON, p. 123). Tais experiências são a exaltação máxima da vida, levada ao extremo dionisíaco. Noturno, sombrio, o marinheiro de Sophia relaciona-se com a fecundidade dos desejos sem nome (textualmente enunciados pela metonímia das ruas não nomeadas); ele compactua-se com a noite em um destino de embriaguez e delírio, com forças do inconsciente a transmutar o real em “suprareal” ou em uma “surrealidade”. Nesse sentido, o caminho do marinheiro de Sophia, seguindo o pensamento do outsider nietzschiano, “é o caminho da afirmação, do dizer Sim, do louvor” (WILSON, 1985, p. 129). Tanto no marinheiro de Sophia quanto na paixão nietzschiana, o assentimento à vida, com todas as suas baixezas, as suas limitações, é levado ao extremo furioso de um Eros exaltado, apaixonado: “O mais nobre ato de que o homem é capaz é ‘louvar apesar de’, tornar-se consciente das piores formas do Não Eterno, e fazer o esforço gigantesco de digeri-las, continuando a achar a vida positiva” (NIETZSCHE apud WILSON, 1985, p. 129). Essa aceitação da precariedade da vida está manifesta na atitude ativa, corajosa do marinheiro, em aceitar os perigos. Sua caminhada fere a fúria dos deuses, os percalços e os desastres, as sombras noturnas e fantásticas, os monstros a ameaçá-lo. Ele transpassa todas as barreiras movido por essa paixão dionisíaca, por esse estertor febril a motivar o movimento, a força de seus músculos. “O Outsider está interessado em altas velocidades e grandes pressões; ele prefere dar atenção ao homem que se dispõe a ser muito bom ou muito mau, e não ao bom cidadão que defende a moderação em todas as coisas” (WILSON, 1985, p. 197). A sabedoria do marinheiro de Sophia é aquela voltada para a vida. Tal saber enraizado no mundo é a mesma do outsider, conhecimento “que permite ao homem viver mais” (WILSON, 1985, p. 275). Esse conhecimento desvela-se no poema na medida em que o marinheiro mergulha no mundo sensível, em uma busca feita de desejo, acesa pela vontade soberana de mergulhar no real, no burburinho das ruas.

Esse é o destino do anti-herói de Sophia: fazer de sua fragilidade a ardência de uma paixão pelo mundo, uma necessidade expressa pela energia viva, pulsante no corpo, nesse corpo arrebatado pelo estar no mundo.

4.6 Veios do surrealismo na escritura de Sophia

A linguagem de Sophia, sóbria, extremamente sensível ao real, à concretude das coisas e dos seres, constitui um veio forte de sua lírica e, conforme apontam muitos críticos, tal diretriz imanta o seu húmus ontológico, sua pesquisa da vida e do mundo.

Todavia, paralelamente a essa lírica do concreto, há outra vertente tão fundamental quanto essa, a da busca do delírio, do sonho dionisíaco, do esplendor lunar dos abismos, de uma imaginação surreal.

Sabemos que, para os surrealistas, principalmente com o advento da escrita automática, a poesia necessitava brotar das profundezas do inconsciente, precisava nascer livre, sem a mediação do racionalismo. Pura linguagem onírica, fonte do mais fecundo eu, a poesia deixava de ser uma operação da razão para tornar-se uma alquimia do espírito.

As conquistas nesse campo foram vastas. Os poetas surrealistas ampliaram a plasticidade da linguagem poética, legando-nos imagens estranhas, muitas vezes fascinantes, metáforas de grande força lírica, de impacto sugestivo e encantatório. Todavia, apesar dessa extrema liberdade, muitos críticos pontuaram a falta de concretude desse projeto. Criar poesia sem a interposição da razão é algo infundado, visto que também na escrita automática a lucidez ainda opera mesmo que de forma menos rígida. Se não houvesse racionalidade, a mão nem sequer se ergueria para o ato da escrita e nenhuma palavra viria ao mundo, pois necessariamente é preciso ver, estar acordado, consciente, enfim, para poder atuar no ato da escrita.

Em “Marinheiro sem mar”, a lucidez poética da escritora ainda ganha grande atuação. Sophia, a despeito do onirismo a minar as imagens de seu poema, ainda permanece guiada pela mão firme da rigidez poética, seja no uso do metro decassílabo (tônus melódico do texto), ou na exploração dos recursos sonoros (aliterações, assonâncias, paralelismo sintático e rimas). Entretanto, a despeito dessas operações cerebrinas, a poeta permite-se ao sonho, ao absurdo, ao mágico. Tais forças ganham nesse poema uma operação inusitada, tornando-o um dos mais expressivos exemplos de uma Sophia delirante, surreal.

Apesar do formalismo ainda tangente nesse poema, vamos pontuar, a partir de agora, as marcas surrealistas de “Marinheiro sem mar”.

Conforme aponta Álvaro Cardoso Gomes, “os surrealistas rejeitavam o reino da lógica, o pensamento positivista e a ética, a moral burguesa, ou como queria Nougé”

desejavam “transformar o mundo na medida dos nossos desejos” (GOMES, 1994, p.22). No poema de Sophia, conforme já pontuamos antes, o marinheiro transfigura o real movido pela força do seu desejo. A fantasia lírica, correlata à vontade da personagem de Sophia, atua no texto dismantelando toda a lógica do real, ou melhor, da representação do real no texto. A linguagem filtra as coisas, transmutando-as em sonho, em delírio. O resultado é o surgimento de um mundo absurdo por onde o marinheiro transita, passeia, movido por uma vontade cega. “Daí que o surrealista se proponha, antes de tudo, a implodir o sistema sociocultural burguês, responsável pela castração do ser humano, a intervir na realidade ou pelo menos na representação de realidade erigida pela civilização, para poder afirmar a plenitude e o princípio de prazer e para atingir a liberdade plena”. Eis, portanto, a grande confluência desse marinheiro com os surrealistas: ele deseja um mundo instaurado pelo princípio do prazer como também promulga, pelo seu caminhar, uma existência em liberdade total. Nesse sentido, o sonho é a grande artimanha tanto da imaginação enunciativa do poema (o eu lírico narrador) quanto do próprio marinheiro:

Conforme Breton, “o principal mérito do sonho, para o surrealismo, é pois ser exercício da faculdade imaginante no estado puro, livre de todas as inibições da vigília” e “o sonho, mesmo obedecendo a leis, é o domínio da liberdade absoluta. Marca a revanche do princípio do prazer sobre o princípio da realidade”. Desprezando os meios de conhecimento mediados pela inteligência, o surrealista tentará encontrar no sonho a compreensão mais ampla, o sentido oculto da vida, da morte e a plena liberdade do espírito. “Apenas o sonho oferece ao homem todos seus direitos de liberdade” [...]. Tão importante é pois a experiência do sonho para o surrealista que ele não se restringirá a vivê-lo passivamente; pelo contrário, uma das investigações fundamentais do movimento será o da simulação de sonhos ou de estados oníricos artificialmente provocados. (GOMES, 1994, p. 25)

No sonho, o inconsciente revela-se, comunicando-nos pelo seu onirismo, significados fundamentais para nossa existência. Também o poema efetua algo semelhante. Ele permite a vinda, à flor da página, de palavras comunicantes do eu profundo, do inconsciente. O poema de Sophia faz, portanto, um paralelo entre o mundo superficial da cidade, da técnica, da palavra controlada, rimada, e o submundo sombrio do eu, onde personagens bizarras, seres monstruosos perfilam sua ilogicidade. A palavra de Sophia expressa, assim, o feérico, o mágico, a suprarrealidade, no chão prosaico da cidade moderna.

Seguindo as diretrizes do pensamento surrealista, Sophia valorizará, no seu texto, a força do acaso como revelador das verdades secretas do eu, explicitadas pela plasticidade das metáforas. O marinheiro transita impelido pelo desejo de jogar-se no acaso, de permitir-se as

possibilidades múltiplas da cidade. Ele erra em busca dos mistérios a permearem sua rota, em um jogo em que o corpo se debate no espaço, na aventura aberta a todos os fins, a todos os destinos possíveis. Os surrealistas praticavam caminhadas pelas cidades, passeios sem rota definida, sem itinerário pré-estabelecidos. Eles deixavam-se guiar pelo acaso, tateando o mapa da urbe, na espera sempre atenta de desvelarem um acontecimento simbólico capaz de designar sentidos profundos do inconsciente. Dessa forma, o acaso assume grande importância para os surrealistas; ele é vaso comunicante por onde o inconsciente se manifesta na vida desperta. Álvaro Cardoso Gomes pontua com precisão essa questão:

O acaso é o responsável pela fusão de coisas díspares, contraditórias entre si, que o pensamento força por separar e eliminar e que o pensamento “não-dirigido” tenta unificar, pois não só faz parte essencial da existência, como também de certa maneira explica a própria existência. O acaso ou “acaso objetivo”, tal como o denominavam os surrealistas, é assim definido por Michel Carrouges: “será conjunto de premonições, de reencontros insólitos e de coincidências estupefacientes, que manifestam de tempos a tempos na vida humana. Estes fenômenos aparecem como os sinais de uma vida maravilhosa que viria a revelar-se por intermitências, no curso da vida cotidiana”. Dessa maneira, o surrealista, em vez de se sentir incomodado com o acaso, procura-o, porque ele é responsável pela instauração da surpresa, da aventura na vida humana, porque, ao aproximar casualmente o que está distanciado, diz Breton, produz uma centelha de uma intensidade a seu aparecimento. (GOMES, 1994, p.26)

Guiar-se pelo acaso, buscá-lo no redemoinho confuso das ruas, é abrir-se a iluminações, a revelações ligadas aos desígnios fecundos do nosso existir. O marinheiro busca justamente a revelação súbita do seu destino em um acontecimento deflagrador, simbólico. Se pela enunciação esse feito não se concretiza, tal possibilidade fica em aberto, pelos interstícios do texto, como uma possível interpretação desse caminhar a esmo. Pela caminhada, as potências do inconsciente (expressas simbolicamente pelas imagens oníricas do texto) comunicam-se com o real, em uma síntese reveladora do feito maravilhoso. Tal feito está expresso, textualmente, pelas imagens surpreendentes, de caráter alucinógeno, como os anões mortos, as medusas, os polvos e os peixes voadores, elementos marítimos transpostos, pela imagem surrealista, no cenário prosaico da cidade. Álvaro Cardoso Gomes novamente traz-nos informações preciosas sobre tais perspectivas:

Baseando-se no pensamento dialético de Hegel, o surrealista aceita o caráter contraditório da realidade; contudo, tenta encontrar a síntese ideal entre os opostos, criando imaginativamente outra realidade, a surreal, que se beneficia tanto do real exterior quanto do real interior, do estado de vigília e do sonho, da vida e da morte, etc. Ou conforme Sartre, “trata-se de anular,

de início, as distinções recebidas entre a vida consciente e inconsciente, entre sonho e vigília”. Resulta desse encontro o maravilhoso, a palavra-chave surrealista [...], que distingue do mistério simbolista, por não eliminar o material em prol do espiritual. Pelo contrário, o material, os objetos do mundo sensível, são evocados, para que, com sua presença, às vezes num espaço insólito, ou num novo arranjo, possam causar o estranhamento, a surpresa no leitor/espectador. Para tanto, o surrealista propõe modificar radicalmente a teoria da percepção, por meio da “irracionalização da coisa, fundada em duas operações: o esquecimento voluntário (a supressão das imagens mnemônicas associadas), o que resulta que cada objeto, mesmo o mais comum, pode ser realmente visto como algo insólito; e a desestruturação, ou seja, a concentração do objeto em si, cortando a idéia de sua função, sua utilidade”. (GOMES, 1994, p.27)

Abrindo-se para o real, o inconsciente desautomatiza o olhar, desvelando o objeto como algo insólito, imprevisível, estranho. No poema, os seres tais como os anões, os cães, os peixes, são vistos por esse olhar penetrante, capaz de detonar as surpresas, os estarrecimentos.

Esse clima feérico advém justamente de um procedimento textual muito frequente entre os surrealistas: o uso da imagem insólita. Tal imagem surge da fusão entre realidades díspares, longínquas. O olhar atento do artista surreal, por um processo de bricolagem, recorta fragmentos do mundo sensível, objetos ou seres sem proximidade, sem nexos lógicos aparentes, fundindo-os em uma outra imagem metafórica completamente absurda. Como um vidente, desregrando todos os sentidos, o poeta dismantela o real, desmonta-o, e desse procedimento instaura outra realidade, onírica, esculpida pela força da imaginação. Esse efeito gera um mundo novo, feérico, mágico, maravilhoso, em que abstrações ganham forma e corpo, em um processo de transfiguração do mundo sensível. Isso acontece na poesia graças à criação de uma nova linguagem, escrita “que se caracteriza fundamentalmente pela subversão do reino das palavras, alterando-se as ‘leis que presidem sua reunião’”. (GOMES, 1994, p. 28). A linguagem torna-se “instrumento de revelação ou de desvelamento da realidade ou ainda, em última instância, como o verdadeiro real que substitui a realidade banal, ao resolver em si as antinomias básicas do homem” (GOMES, 1994, p.29).

Breton, a partir do pensamento de Rerverdy, teoriza sobre tal imagem, designando-nos as leis que a presidem:

A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.
Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais forte será a imagem – mais força emotiva e realidade poética ela terá. (BRETON in GOMES, 1994, p. 47).

No poema de Sophia, podemos verificar todos esses procedimentos. No afã de inventar um mundo novo, a poeta dismantela a realidade física, criando esse universo fantástico do poema: uma cidade povoada por seres enigmáticos, seres das águas transpostos para a terra da cidade, urbe repleta de imagens de efeito, como os “povos das sombras” e as “medusas presas ao pensamento”.

Tudo isso, ao invés de nos afastar do mundo, atira-nos paradoxalmente no âmago do próprio real. Essa é a magia da aventura surrealista: criar um hiper-real, uma realidade mais íntegra, mais conforme com as verdades não aparentes do mundo e do inconsciente. No caso do poema, essa realidade mais viva representa justamente a nossa cidade reificada, corrompida pela usura, pela banalização da vida capitalista. Esse nosso mundo, em uma analogia com o espaço do poema, é imensamente absurdo, tão terrível quanto a cidade de Sophia. Pelo nexos metafórico, as imagens da poeta ganham novo valor: elas desvelam nossos tempos sombrios, deformados, em que a vida vai perdendo espaço para o objeto da era do vazio.

Em “Marinheiro sem mar”, em uma postura ética, utópica, Sophia plasma todo o seu horror pelos nossos tempos sombrios, em um gesto de resistência à banalização da vida. Nesse tempo de indigência, todos somos esse marinheiro perdido, confuso, errático, ser afeito ao desassossego, aos abismos da alma, mas também aceso pela ardência ainda viva, suprema do desejo.

5 Uma casa onírica

CASA

1. A antiga casa que os ventos rodearam
 2. Com suas noites de espanto e de prodígio
 3. Onde os anjos vermelhos batalharam

 4. A antiga casa de inverno em cujos vidros
 5. Os ramos nus e negros se cruzam
 6. Sob o íman dum céu lunar e frio

 7. Permanece presente como um reino
 8. E atravessa meus sonhos como um rio
- (ANDRESEN, 1999, p.53) Ob poética 3

5.1 Introdução

No poema “Casa”, Sophia modula um espaço escultural pelo qual uma morada torna-se personagem, elemento vivo plantado no chão.

A casa de Sophia é, sobretudo, um ser, uma personagem. Conforme pudemos notar na análise do poema “Jardim do mar”, o eu lírico de “Casa” irá sofrer uma “topomorfização”.

O tempo entrecruza-se nesse espaço, formando com ele, um todo coeso, indissolúvel. Tal como podemos observar no espaço proustiano, a casa de Sophia é um concentração de tempos indissociáveis do espaço. A força física do lugar determina sua geografia emotiva, seu recanto de existência.

Por outro lado, essa habitação forma uma *imago mundi*, um umbigo do mundo, tal como Mircea Eliade postula ao analisar a religião dos povos míticos. Todo o cosmos concentra-se nesse lar, confluindo-se nesse ponto forte, onde ainda podemos antever um lastro arcaico de pureza, de tempo inaugural, capaz de levar o eu lírico a revigorar suas forças, abastecer-se de vida e existência.

5.2 Casa: concisão como modelo de poesia

Chama-nos a atenção, em uma primeira leitura do texto, a sua concisão. Trata-se de um poema enxuto, elaborado com poucos recursos estilísticos e que, no entanto, revela-se

contundente em sua verdade semântica. No dizer de Antonio Candido, a partir da poesia de Orides Fontela, poderíamos afirmar que também nesse poema de Sophia podemos observar “o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou”, “o rigor construtivo dos poetas engenheiros” (CANDIDO apud FONTELA, 1983, [s.p.]).

De acordo com Candido (1988), em seus apontamentos sobre a poesia de Fontela, observamos na poeta portuguesa a mesma qualidade da escritora paulista, ou seja, Sophia “tem um dos dons da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavra”. O poema “Casa” assenta-se nesse paradoxo, ou seja, a expressão verbal concentra-se ao máximo, expandindo-se em uma intensa carga semântica, advinda justamente da economia ascética dos recursos expressivos. Tal poema restringe-se, assim, de acordo com Junqueira (1998, p.135) à “essência da linguagem”. Nesse texto, nenhuma palavra flutua inadvertidamente, sem uma justificativa. Todo signo adéqua-se com harmonia e precisão ao contexto do poema e é explorado em suas profundidades semânticas e expressivas. Conforme Junqueira, em “Casa” podemos notar um “discurso cuja limpidez dói até no próprio espírito, nessa dicção exata e cristalina na qual o *que* e o *como* da expressão poética convivem em um diálogo de harmonia e organicidade absolutas” (p.135). Em depoimento, Sophia sublinha esse caráter essencial de sua linguagem: “Recordo-me de descobrir que num poema era preciso que cada palavra fosse necessária, as palavras não podem ser decorativas, não podiam servir só para ganhar tempo até ao fim do decassílabo, as palavras tinham que estar ali porque eram absolutamente indispensáveis. Isso foi uma descoberta”²⁹.

O título acentua essa concisão. Composto de uma palavra apenas, o substantivo “casa” revela-nos a busca de uma poética da concisão, da concretude, escrita eminentemente substantiva. Despido de artigo, reduzido portanto à sua essencialidade, tal substantivo revela-nos, portanto, esse estilo da substância adotado por Sophia não só nesse texto, mas ao longo de grande parte de sua obra.

Iconicamente esse título, com toda a imagética típica do substantivo concreto, desenha o próprio arcabouço da casa no centro da página. Como a casa que ocupa o centro do espaço, concentrando tudo ao seu redor, o substantivo isolado traz-nos essa mesma imagem de uma habitação solitária, à parte de tudo o que existe. Ao isolar o título, reduzindo-o a uma palavra apenas, a poeta delinea o isolamento também da casa.

²⁹ Disponível em: www.prof2000.pt/users/hmelo36/sophia_de_mello_breyner_andresen.htm

Tal habitação está fora do mundo, mas também no centro desse mesmo mundo. Nesse sentido, como iremos notar, ela é altamente concreta, fisicamente presente, mas ao mesmo tempo impalpável, abstrata. Tal caráter imaterial, conforme iremos ver, dá-se pela descrição e pelo onirismo. A imaginação onírica concentra a materialidade da casa, para em seguida torná-la distanciada da realidade, presente em outro espaço, o espaço do devaneio. O olhar lírico, conforme podemos antever, concentra-se na casa, apartando-a do seu entorno, transformando-a, portanto, em um ser abstrato. Os elementos do ambiente funcionarão como uma moldura, cuja linha de limite tem como intenção atenuar a materialidade sensível das formas da construção. Os ventos, a noite, os anjos, os galhos, isolam a construção, tornando-a fantasmática. Como podemos observar, a descrição não se atém aos elementos físicos, matérias dessa habitação. Dela não temos muitas características, não há uma descrição pormenorizada. Entretanto, ela nunca vai perder sua natureza física, fenomênica, pois por mais que ela se torne uma casa onírica, ela também é o ser de concreto calcado no chão, na dureza do solo. A casa paira circundada por elementos do mundo sensível e também do universo feérico, mítico, como um ser apenas sugerido pelas coisas.

O poema breve é composto de três estrofes. As duas primeiras têm três versos, ao passo que a última apenas dois. A versificação oscila de nove a doze sílabas. Portanto o esquema rítmico predominante aproxima-se do decassílabo. As rimas não formam um esquema harmônico; elas são aleatórias e com algumas exceções a maioria delas é toante, assentada na vogal tônica “i”.

No primeiro verso, o substantivo “casa” vem associado a um adjunto adnominal de grande relevância semântica. Tal adjunto vem anteposto ao substantivo, o que o coloca em primeiro plano, em uma posição de grande importância para a compreensão de determinados aspectos semânticos do texto. A palavra “antiga” insere-nos no clima espiritual dessa morada. Trata-se de uma casa repleta de lembranças, de acontecimentos marcados no passado, na história afetiva do eu lírico. Note-se que a subjetividade poética, como em “Jardim do mar”, está oculta por detrás da armadura das palavras. Isso acentua ainda mais a abstração da casa que, por sua vez, torna-se correlato objetivo da voz poética. A afetividade lírica está impressa no adjetivo. Uma melancolia saudosista parece impregnar a habitação. Estamos diante de um poema memorialista, em que a memória involuntária, ao gosto de Marcel Proust, revela-se subitamente como manifestação do passado redescoberto.

Posposto ao sujeito principal (“A casa antiga”), segue uma oração subordinada adjetiva, inserida pelo pronome relativo “que”. Essa oração abre-nos o entorno da casa, o cosmos como espaço apenas sugerido pelos ventos e pelas noites. O núcleo do predicado,

expresso no pretérito perfeito, desvela-nos um panorama da casa ao longo do tempo: durante muitas noites o vento a rodeou, cercou-a. Tal verbo expressa uma circularidade. É como se tal habitação estivesse no cerne de um ciclone, de um redemoinho. O fato de o verbo inserir a casa em um espaço circular reforça a tese de que ela é, na verdade, uma *imago mundi*. A imagem circular é em várias culturas um símbolo do cosmos. Mircea Eliade afirma que as *mandalas* na tradição hindu são representações cósmicas do universo. A forma circular está associada ao universo. Isso nos faz crer que a casa ocupa um lugar privilegiado, um centro correspondente ao espaço sacro.

Esses ventos a rodear a casa trazem-nos a imagem de um mundo adverso, um mundo feito de ventanias, de tempestades. Como em o jardim do poema “Jardim do mar”, a casa de Sophia enfrenta a fúria dos ventos, as adversidades cósmicas, em uma luta desenfreada. Ao longo de muito tempo esse herói peleja contra os ventos, permanecendo sempre no seu centro, no seu ponto de apoio. Os ventos vêm justamente como uma ameaça à condição terráquea, sólida da casa.

No segundo verso, a preposição “Com” irá ligar o elemento noturno aos ventos. Nessa passagem, não temos brisas diurnas, aragem de tardes claras, mas ventos da noite, ventos com uma conotação adversa. O reino noturno carrega uma série de marcas psicológicas repletas de um onirismo ligado ao assustador, ao insólito. Isso fica explicitado pelo sintagma preposicionado “de espanto”. O espanto liga os ventos ao campo semântico do terrífico, do aturdimento, das angústias sombrias. Tal qualificador, por sua vez, espelha os sentimentos do eu lírico, até então oculto, no mundo físico. É o eu que se assusta com a adversidade do mundo, com a noite traiçoeira e repleta de perigos. Essas noites de luta são também noites de prodígio. Esse qualificador da noite acentua ainda mais o caráter insólito do cosmos, tornando-o agora fantasmático. Com efeito, o significado de prodígio é justamente sobrenatural, fantástico, incrível, fora do comum. Sophia institui um clima feérico, mágico, conjugado a um medo atávico do desconhecido, do que não pode ser controlado pela razão. A casa, elemento plasmado pela racionalidade, pelo artifício humano, faz uma antítese à noite, dimensão do inconsciente, das pulsões de morte.

Esse clima feérico é intensificado no terceiro verso, quando Sophia insere a imagem dos anjos vermelhos. Esses seres de ordem metafísica estão associados a um verbo que também indica embate, adversidade. O verbo “batalharam”, também no pretérito perfeito, desvela um clima de guerra, de discórdia. O universo circundante é sobretudo agressão, embate, discórdia.

No âmago desse espaço está a casa, centro de fuga, de pacificação, em que tudo parece encontrar apoio, sustentação.

A segunda estrofe forma um conjunto paralelístico com a primeira. Temos a reincisão do mesmo sujeito principal, funcionando como elemento coesivo por conjunção anafórica. A antiga casa do quarto verso apenas retoma a da primeira estrofe, para dar encadeamento sintático-semântico. Podemos observar, assim, que os seis primeiros versos são constituídos de orações subalternas acopladas à oração principal. Como iremos notar, o verbo do sujeito da oração principal só irá aparecer no sétimo verso. Esses jogos de volteios, em que as orações vão formando camadas, constituem um índice imagético da realidade concreta e onírica a se sobrepor à casa. Como o mundo a se acoplar à construção da casa, as orações formam também um conjunto sedimentado, sobreposto em camadas.

No plano da realidade, a segunda estrofe difere da primeira. Aqui, diferentemente do que se via lá, observamos um real próximo do prosaico, sem os elementos mágicos da primeira. Se nos versos iniciais tínhamos a noite animada, humanizada, os anjos em disputa, aqui encontramos os ramos e o céu límpido, lunar. Do onírico ao real banal, Sophia faz um entrecruzamento de realidades prosaicas com outras de ordem mágica, feérica. Extraímos aqui a sábia lição da poeta, tão apaixonada pelo sensível: amar a concretude ordinária, banal, até transformá-la em sonho, em magia. Observamos isso, com precisão, quando analisamos o poema “Marinheiro sem mar”. Do descritivismo imparcial, a autora trama uma dimensão turbada pelo devaneio, pelo inconsciente, em uma abertura à surrealidade. Podemos observar algo semelhante nesse poema. Um princípio surrealista rege também esse texto, quando da banalidade do concreto, a escritora alcança o mundo metafísico, sobrenatural, onde os anjos e a noite tornam-se elementos simbólicos, expressões do inconsciente.

Nessa segunda estrofe, o qualificador “de inverno” designa importante função à casa. Trata-se de uma morada típica, de função específica, uma habitação usada para temporadas invernais. Essa função aristocrática da casa abre-nos possibilidades importantes de interpretação. O eu lírico não pertence de fato a tal espaço, não passa sua vida cotidiana nesse lugar, ele aí apenas desfruta temporadas de inverno. Trata-se de uma casa de férias, de momentos de pausa de um existir normativo, oficializado pelo trabalho e por uma rotina distinta, rigorosa.

Em tal lugar, a função da casa de inverno dá um caráter especial ao tempo e ao espaço. Como é um lugar de prováveis descansos, aí se vive o momento do aconchego, do abandono, do repouso. A individualidade que passa por tal ambiente não está amarrada aos afazeres práticos, normativos. Está entregue ao desfrute do tempo e do ócio. Uma vez liberto do peso

de obrigações imperativas, esse eu pode abrir-se mais livremente para os feitos do prazer, para a reelaboração da memória e também para a alegria dos devaneios. O tempo que aí vigora é o da extensão, da *dureé*, tal como formulada por Bergson.

Se na primeira estrofe o espaço era de desagregação, da disputa e embate, nessa nova fase do poema, encontramos uma casa protegida por esse mesmo cosmos agressivo. Os galhos secos envolvem a morada, formando uma verdadeira grade de proteção contra o mundo inóspito. Desse envolvimento dos galhos com a casa, subtraímos a sensação de aconchego e conforto. Há o frio, as noites inverniais, os ventos furiosos, mas também o calor, a proteção, o repouso cálido do íntimo desse ambiente.

A secura dos galhos, a fúria dos ventos e das noites inverniais, delineiam o caráter completamente agressivo do meio. Entretanto, se tal morada é um lugar de repouso da vida prática, aí também existe o prazer, o recolhimento. Essa antítese do íntimo e do externo representa, por outro lado, a luta da dimensão íntima do espírito humano contra as adversidades do mundo. Como analisaremos mais a frente, a casa é um espaço antropomórfico; portanto ele é emblema da condição humana, representação do próprio corpo e espírito do homem.

O sexto verso traz-nos uma metáfora de efeito. Os galhos se cruzam sob um céu lunar, repleto de fascínio, capaz de atrair como um ímã. O recorte pictural do poema permite-nos ver a janela coberta pelos ramos e o céu de inverno, límpido e estelar. Entretanto, não podemos nos esquecer que em tal espaço há uma subjetividade a animar todo o cenário. Assim, pela discrição dos processos enunciadores não podemos perceber, em um primeiro instante, tal persona. Entretanto, ela aí está, atrás da janela a fitar o mundo. Do aconchego, do calor dessa morada, o eu lírico fita o céu resplandecente, belíssimo em sua iluminação constelar. Como sabemos, o céu de inverno caracteriza-se pela limpidez, pela abertura completa para as constelações. Esse fascínio é designado pela metáfora do ímã. Como esse metal, o céu atrai, insere-nos na paixão do olhar, do arrebatamento contemplativo.

A estrofe final representa, enfim, o espocar de toda a paixão subjetiva. O eu lírico dá-se a perceber em plenitude nesse momento. Aqui também efetua-se uma total mudança temporal. Se a enunciação verbal acontecia no pretérito perfeito, agora temos a dimensão do presente. A casa, apesar de ligada às lembranças, permanece. Esse verbo no presente indica dois significados cruciais para a compreensão do texto. Primeiramente, a casa permanece como ser vitorioso, vencedor das adversidades cósmicas imperantes. Em seguida, permanece também como registro de um passado a estender-se no presente, como eco de lembranças, de

vivências fundamentais no destino dessa subjetividade. A casa é a epifania de um tempo imorredouro, cicatrizado nas paredes, no concreto desse espaço vivo, pleno.

A vitória sobre a morte e sobre as adversidades cósmicas vem registrada por uma comparação: “como um reino”. A nobreza desse lugar pulsante, imorredouro, funciona como região da majestade, do ser vitorioso, pleno, vigorado pelas lembranças. Poderíamos, pelo nexos metonímico, afirmar que o eu lírico reina não somente na casa, mas também em suas lembranças. Ao lembrar, o eu lírico vence as adversidades, as chagas, as feridas de existir. A lembrança vem carregada de um influxo salutar, capaz de revigorar a alma sonhadora.

O verso final traz-nos outras imagens de suma importância para a construção do sentido. A casa atravessa os sonhos, a alma do eu lírico, como um rio. Primeiramente, antevemos uma forma de habitar inerente ao devaneio lírico: o eu não vive apenas no espaço físico, fenomênico da casa, mas na dimensão do afeto, da fecundidade dos sonhos. Há duas moradas: a concreta e a espiritual, tal como existem duas realidades: a prosaica e a feérica. A consubstanciação dessas duas realidades está perfeitamente simbolizada pela imagem do rio. Essa bela antítese, formada pelo nexos metafórico entre a casa e rio, coloca o espaço estático da casa em movimento, em fluxo. A casa-rio é a casa do afeto, da memória, essa casa que acompanha a alma sonhadora por todos os rincões do mundo. A casa movente é, portanto, a morada do afeto, das lembranças pulsantes de existência.

Essa estrofe difere-se das demais na questão formal. Diferente das duas primeiras, ela é composta por dois versos. A concisão de tal formato estrófico torna agudo o seu sentido semântico. Temos nessa estrofe de versos paralelos o clímax do poema, seu momento de culminância afetiva. Aqui a subjetividade viva espoca em sua paixão, em sua emoção incontida. Se até então a antropomorfização da casa servia como índice de racionalização das pulsões da emotividade, no final do texto essa paixão, enfim, derrama-se na medida exata dos versos páreos. No instante de maior economia vocabular, ocorre, paradoxalmente, o total rebentar dos sentimentos sem medida. Daí a oposição desses versos, sua diferenciação, em relação aos demais.

A concisão da linguagem corresponde à concisão do espaço que, por sua vez, abre-se em epifania para a lembrança afetiva. Vejamos, mais de perto, como se dá a construção do espaço na configuração do texto.

5.3 O espaço da casa: aconchego e proteção

O que nos chama a atenção, em um primeiro momento, quando nos deparamos com o espaço dessa casa é a sua natureza contraditória: trata-se de um elemento físico concreto, porém desmaterializado por uma série de fatores. A casa consubstancia, dessa forma, uma dupla natureza. Ao mesmo tempo que é concreta, fisicamente assentada no mundo, ela também é abstrata, onírica.

Esse processo de abstração dá-se pela atuação do devaneio, força atuante a inserir o reino concreto no mundo feérico, e também pela memória, consciência do agora atuando na transformação do passado.

Nesse sentido, como nos espaços do poema “Jardim do mar”, a subjetividade poética irá refletir seus sentimentos na casa, tornando-a de certa forma um ser humanizado. Aqui já se configura um primeiro ato de abstração do espaço: da concretude da habitação acessamos a imaterialidade dos sentimentos. Com efeito, a casa é antropomorfizada. A luta do eu lírico contra o mundo hostil, seus medos frente à realidade, frente ao mundo tirânico, pragmático, encarnam-se na densidade da habitação.

Se por um lado a casa é humanizada, por outro o eu lírico sofre uma topomorfização, tal como nos moldes observados na análise do poema “Jardim do mar”. A subjetividade, imaterial, impalpável, condensa-se no espaço, na carnadura do mundo, ganhando a partir dos elementos sensíveis, uma configuração simbólica.

A descrição oblíqua atua tanto na casa quanto no eu lírico. Pelo entrecruzamento dessas duas dimensões, a dos objetos e a dos seres humanos, em um duplo espelhamento, encontramos, enfim, a configuração de um universo novo: mundo feito homem, homem feito mundo.

Ao tornar tal espaço humano, o eu lírico o diferencia do restante do cosmos. Conforme notamos na análise do poema “O anjo”, também aqui a casa irá representar um cerne do mundo, uma região a configurar ainda elementos de uma sacralidade:

[...] as visões míticas nos mostram numa escala ampliada o que, de forma menor e portanto dificilmente reconhecível, também ocorre na estrutura de nosso próprio espaço vivenciado. Também este é ainda hoje referido a um centro e construído a partir de um centro, mesmo que seja mais fortemente referido ao indivíduo. É a casa que habita. Sua casa será o centro concreto de seu mundo. (BOLLNOW, 2008, p.134)

A casa, portanto, é ainda um cerne do mundo ao redor do qual o existir humano se renova e revigora. Conforme aponta Eliade, “‘o verdadeiro mundo’ se encontra sempre no ‘meio’” (ELIADE, 2001a, p. 42). Tal como já explicitamos na análise do poema “O anjo”,

Bollnow afirma que, apesar da dessacralização da vida moderna, nossas casas ainda guardam resquícios sacros de um tempo arcaico. Eliade explicita a relação do homem mítico com a sua morada. Como iremos perceber, há inúmeras semelhanças entre a casa desses povos primitivos e a casa de Sophia:

[...] *o homem religioso desejava viver o mais próximo possível do Centro do Mundo*. Sabia que seu país se encontrava efetivamente no meio da Terra; sabia também que sua cidade constituía o umbigo do Universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma *imago mundi*. E, como vamos ver, acreditava-se que as habitações situavam-se de fato no Centro do Mundo e reproduziam, em escala microcósmica, o Universo. Em outras palavras, o homem das sociedades tradicionais só podia viver num espaço “aberto” para o alto, onde a rotura de nível estava simbolicamente assegurada e a comunicação com o outro mundo, o mundo transcendente, era ritualmente possível. [...] *o homo religiosus* sentia a necessidade de viver sempre no Centro [...]. Numa palavra, sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado – seu país, sua cidade, sua aldeia, sua casa – o homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos. (ELIADE, 2001a, p. 43)

O homem mítico, para organizar-se, para sentir-se enraizado em um mundo coerente, seguro, amparado pelos deuses, precisava transformar seu espaço de vivência em um cosmos, um sistema tão organizado, amplo e harmônico quanto o sistema solar, as galáxias.

No poema de Sophia, podemos antever algo semelhante. A casa forma um cerne onde a subjetividade encontra-se consigo mesma, organiza-se, acha sua base, sua sustentação. Nesse abrigo, o eu lírico consegue forças para lutar contra as adversidades cósmicas.

Paralelamente a essa função arcaica, vital, a casa também é um forma de proteção contra as ameaças da natureza. Vejamos o que John O'Donohue nos afirma a esse respeito:

A pessoa humana é a criatura que modifica o estado selvagem da terra para acomodar os propósitos dos seus planos. Gerard Manley Hopkins argumenta contra a perturbadora Natureza: “Duram já muito as ervas daninhas e o deserto”. O *homo sapiens* é a única espécie que deliberadamente alterou a terra. Uma das primeiras formas como isso ocorreu foi a remoção de árvores e terra para construir casas. Os seres humanos queriam proteger-se das imensidões da Natureza e do céu. As casas proporcionavam refúgio contra os animais que rondavam. Elas também proporcionavam refúgios de integração. Talvez o despertar do infinito na mente exigisse alívio do cosmo no abrigo da simples integração. Em outro nível, a casa representa uma certa limitação. Ela resguarda a privacidade da nossa vida do mundo externo. (O'DONOHUE, 2001, p.125)

Essa busca de refúgio é tangente no poema de Sophia. A casa é o abrigo onde o ser repousa, encontra seu conforto e sua força para lutar contra o mundo inóspito. Portanto, a antítese entre exterioridade ameaçadora e intimidade segura configura o esforço do homem para domesticar a natureza, resguardar-se de seus ataques.

Dos teóricos do espaço da casa, Bachelard, com toda a certeza, é um dos mais emblemáticos e representativos. Ele sublinha o quanto as adversidades são fundamentais para a consagração do espaço do aconchego. Citando Baudelaire, ele afirma: “Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumenta a poesia da habitação?” (BHACHELARD, 2000, p. 55). O amante do conforto do lar sempre deseja um inverno rude, para então poder desfrutar a calidez de sua morada. Tal sonhador “pede anualmente ao céu tanta neve, granizo e geada quanto seja possível” (BAHCELARD, 2000, p. 56). Afirma ainda o filósofo: “O inverno evocado é um reforço da felicidade de habitar. No reino da imaginação, o inverno relembrado aumenta o valor da habitação da casa” (2000, p. 57). Dessa forma, do inverno, “a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade” (BACHELARD, 2000, p. 57). Paralelamente à luta da casa contra o cosmos gelado, tão típico nesse poema de Sophia, temos também o seu avesso, a celebração do aconchego como vitória a esse mundo sinistro. Portanto, podemos perfeitamente traduzir na casa de Sophia todas essas idéias de Bachelard. O autor de **A poética do espaço** esclarece-nos com destreza essa vibração de alegria ante uma casa confortável, quente durante o inverno. O autor chega a inserir tal situação na duração de um tempo longo, vivo em uma memória atávica. Também na casa de Sophia podemos captar, nessa força do tempo transcorrido, no tempo vivo da memória afetiva, essa celebração do espaço do aconchego. Vejamos o que a esse respeito afirma Bachelard:

De todas as estações, o inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo. Sob a neve, a casa é velha. Parece que a casa vive no passado, nos séculos remotos. Esse sentimento é bem sugerido por Bachelin nas páginas em que o inverno se faz sentir em toda a sua hostilidade. “Eram noites em que, nas velhas casas cercadas de neve e de vento frio, as grandes histórias, as belas lendas que os homens transmitem assumem um sentido concreto e se tornam suscetíveis, para quem as penetra [...] Nesse inverno, diz Bachelin em outro ponto, “parece-me que [...] as velhas lendas deviam ser muito mais velhas do que são hoje” (BACHELARD, 2000, p. 58)

A casa de Sophia, tal como esse lar de Bachelin, ganha fecundidade arcaica, abre os devaneios da pessoa lírica a lembranças fecundas, repletas de um existir concentrado, pulsante. O tempo, no texto “Casa”, expressa a força afetiva movido pela ação do inverno. O

inverno torna ainda mais fecunda a lembrança, pois a irriga de sensações corpóreas, como o calor do fogo na lareira, a quentura do espaço abrigado do frio.

Esse aconchego, patente no poema de Sophia, por outro lado, faz-se acompanhar de seu avesso, o horror às adversidades cósmicas, às tempestades e cataclismos. Conforme podemos notar textualmente, a casa do Sophia luta contra as noites, os ventos, os anjos. A metáfora dos anjos só faz aumentar essa dimensão transcendente das forças atuantes do universo. Poderíamos captar o pensamento de Sophia a partir de uma imaginação religiosa: Deus não envia apenas os elementos físicos para provocar o lar, para entrar em desavença com esse, mas também seus emissários celestes, para agredirem essa casa com uma contundência ainda mais efetiva. Assim, o sonhador da casa sente-se frágil também perante o mundo, refletindo seus sentimentos no espaço: “a casa viverá como um coração angustiado. Uma espécie de angústia cósmica preludia a tempestade. Depois, todas as gargantas do vento se distendem. Em breve todos os animais da borrasca se fazem ouvir” (BACHELARD, 2000, p. 60). Nesse sentido, a casa de Sophia luta, esbraveja contra as adversidades, tal como essa habitação de Henri Bosco descrita por Bachelard:

A casa lutava bravamente. A princípio ela se queixava; as piores rajadas a atacaram de todos os lados ao mesmo tempo, com um ódio nítido e tais urros de raiva que, durante alguns momentos, eu tremi de medo. Mas ela resistiu. Quando começou a tempestade, ventos mal-humorados dedicaram-se a atacar o telhado. Tentaram arrancá-lo, partir-lhe os rins, fazê-lo em pedaços, aspirá-lo. [...] Tudo se vergou ante o choque impetuoso, mas a casa, flexível, tendo-se curvado, resistiu à fera. Sem dúvida ela se prendia ao solo da ilha por raízes inquebrantáveis, e por isso suas finas paredes de pau-a-pique tinham uma força sobrenatural. [...] A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe. (BACHELARD, 2000, p. 61)

Essa mesma luta, guardadas as devidas proporções, pode ser pressentida no poema de Sophia. Também no texto de Sophia encontramos essa luta desenfreada entre a morada e o universo colérico. A construção ergue-se contra as noites, contra os ventos, contra o frio e os anjos, movida pela impetuosidade, por uma força verdadeiramente estóica. E nesse sentido, a casa abriga o sonhador como se ela fosse uma mãe. Uma certa maternidade parece sustentar a imagem arquetípica da casa protetora. Conforme sublinha Bollnow, “o sentimento ancestral da vida que a casa transmite ao homem é o de sentir-se bem pela presença de um abrigo” (2008, p. 142). Com efeito, podemos afirmar a partir de o autor de **O homem e o espaço**, que a casa torna o homem habitante do mundo, apesar do mundo:

A casa não é só proteção externa, mas um símbolo da vida humana e adquire aqui um significado educador. Ela se “tornou uma fortaleza sólida da coragem para o solitário, que deve aprender a vencer seu temor. A casa não somente lhe dispensa calor e bem-estar para dentro, mas também para fora, dá aos seres humanos a firmeza e a força para se afirmarem no mundo. “Uma tal casa [...] é uma ferramenta para oferecer o rosto ao cosmos [...]. Ajuda-nos a dizer, a tudo e contra tudo: serei um habitante do mundo, apesar do mundo”. (BOLLNOW, 2000, p. 143)

Entretanto, é preciso salientar que essa luta não se dá apenas contra a natureza, mas também contra o mundo pragmático do trabalho reificado. Como já notamos, há um importante significado social ligado a esse espaço: a casa de Sophia serve como habitação de férias de inverno. Esse lugar de repouso, região onde se faz uma pausa de outro habitat, o habitat da vida ordinária, lugar da luta contra o mundo pragmático, encarna a luta do homem contra o universo prático, desumano, brutal. A refrega contra o cosmos, contra o frio das noites inverniais, ganha uma dimensão metafórica: é a luta pela sobrevivência em nosso mundo capitalizado, cada vez mais competitivo e inóspito. Também sobre as exigências sociais do meio externo à casa afirma O'Donouhe:

A casa pode tornar-se um pequeno mundo fechado em si mesmo. Ali abrigados, aprendemos a esquecer o magnífico universo selvagem em que vivemos. Quando domesticamos a mente e o coração, restringimos a nossa vida. Deserdamos-nos como filhos do universo. Quase sem sabê-lo, resvalamos para papéis e rotinas já prontos que, então, estabelecem as molduras das nossas possibilidades e permissões. Nosso meio torna-se compacto. Adquirimos conjuntos de convicções em relação a política, religião e trabalho. Nós os repetimos como papagaios uns aos outros, como se fossem discernimentos absolutos. Entretanto, na maioria das vezes, essas molduras de opiniões funcionam como barreiras autoconstruídas, frágeis lugares-comuns estendidos em torno da nossa vida para manter o mistério à distância. O jogo da sociedade ajuda-nos a esquecer a presença desconhecida e subversiva da pessoa humana. O controle e a ordenação da sociedade são espantosos: cumprimos totalmente as suas normas não-escritas. [...] Obedecemos à moda e à etiqueta. Enquanto isso, quase sem o saber, estamos situados sobre terra selvagem, em uma encruzilhada no tempo onde qualquer coisa pode aproximar-se de nós. No entanto, comportamo-nos como se conduzíssemos o mundo e fôssemos os administradores de um grande plano. Em toda parte ao nosso redor, o mistério jamais dorme. A mesma natureza profunda está dentro de nós. [...] Vivemos no cerne da nossa intimidade, porém somos estranhos à sua natureza infinda. (O'DONOUHE, 2001, p. 125-126)

Para privar-se das forças selvagens, incontroláveis da natureza, o homem inventa o cotidiano, os preceitos sociais, a cultura. Se a casa de inverno está próxima desse universo cósmico, a outra habitação, a da cidade, de onde o eu lírico precisa se ausentar, representa essa domesticação da vida pelos clichês impostos pela sociedade. Entretanto, o poema de

Sophia nos alerta sobre isso, sobre a vida selvagem a pairar ao nosso redor, tal como observamos em torno à morada invernal. Assim, a força titânica do cosmos vive sob os nossos pés, irriga nosso íntimo, é também nossa vertente mais fecunda, inconsciente.

Sobre a casa invernal, portanto, paira outra: a casa do cotidiano ordinário. É importante notar que essa segunda casa nem sequer é mencionada; ela só pode ser vislumbrada pela sugestão altamente discreta dos processos enunciativos. Aqui podemos antever a verdadeira magia da linguagem concisa: ela plasma mundos, universos pelas entrelinhas do texto, pelos seus silêncios. As palavras passam a sugerir infinitamente mais, como se elas fossem dotadas de um poder encantatório, verdadeira transmutação da função referencial em função poética. Essa casa completamente invisível a pairar sobre a morada de inverno forma uma perfeita antítese em relação a essa. Dessa forma, se a casa de inverno está associada à natureza, aos elementos cósmicos, a casa ordinária liga-se ao mundo técnico, provavelmente urbano, onde a vida é muitas vezes maquinal, desumana.

Tal como pudemos antever no poema “O jardim e o mar”, também aqui o espaço do mundo revela-se inóspito, agressivo. Entretanto, a casa torna-se lugar do aconchego, região do devaneio, do conforto, onde a memória atua, onde o ser encontra forças para se rebelar contra o mundo. Diferentemente do espaço da casa do poema “O anjo”, nesse texto de Sophia não temos a arbitrariedade do mundo instituída no centro do lar. Pelo contrário, nesse rincão de sossego, a vida encontra sua paz, sua alegria de habitar, porque as paredes da habitação protegem a alma sonhadora dos ataques do mundo externo.

Conforme já salientamos no estudo da casa no poema “O anjo”, aqui também verificamos importantes significados no ato de morar. Seguindo o pensamento de Bollnow, habitar uma casa é também abrigar-se no próprio ser, é estar em si como em um lar. Essa segurança marca a presença da subjetividade lírica no espaço da casa. Nesse sentido, a noite, o frio, os ventos cortantes do inverno, os anjos adversos, não podem assolar a casa, derrubá-la, porque ela é a fortaleza representativa da segurança do homem. A força da casa é também a força do homem. Apegar-se a esse chão constitui um ato de resistência às adversidades do mundo externo. Aqui se revela uma característica ontológica do homem, tal como já verificamos na análise do poema “O anjo”: ser um humano é essencialmente habitar. Não existe natureza humana por mais errática que seja sem o ponto de equilíbrio do descanso, do pouso em uma habitação, mesmo que passageira. Existir é habitar. Nesse sentido, a casa do poema sublinha traços de nossa condição humana: o anelo pelo abrigo, pelo conforto, pelo repouso. A casa de Sophia propicia tudo isso à subjetividade lírica, permitindo-lhe renovar-se

em suas energias para a luta contra o mundo. Vejamos o que Bollnow nos afirma sobre o ato de habitar:

Inicialmente, o espaço da habitação deve parecer fechado. Se é tarefa da casa é dar ao homem refúgio em relação ao mundo exterior, então isso deve ficar patente no tipo do espaço de habitação. Um corredor não confere tal proteção. Tampouco as janelas muito grandes, ou paredes de vidro, que abrem o espaço para o mundo exterior, pois reprimem a habitabilidade do espaço. (BOLLNOW, 2008, p. 161)

A casa precisa ser aconchegante e, para tanto, necessita efetuar um corte, uma cisão em relação ao mundo ao redor. No poema de Sophia, o espaço da casa é totalmente distinto do entorno espacial. Isso lhe dá a força de um reino, de um castelo, contra o qual os adversários, os inimigos, não têm poder. Para que haja aconchego, a casa não pode ser um oco, sem preenchimento: “Espaços calvos, vazios, têm um efeito gelado” (BOLLNOW, 2008, p. 161). Daí a importância dos móveis, de sua ocupação por objetos familiares: “Os móveis devem preencher o espaço de modo a não deixar surgir nem a impressão de vazio nem de apinhamento” (BOLLNOW, 2008, p. 161). Por sua vez, a morada não pode ter extensões desproporcionais; não deve ser imensamente grande nem demasiadamente pequena, claustrofóbica: “Grandes espaços têm um efeito facilmente desconfortável. Uma certa pequenez parece ser vantajosa à habitabilidade, mas a pequenez excessiva, novamente, tem efeito amedrontador” (BOLLNOW, 2008, p. 161). Dos apontamentos de Bollnow, um tem sobretudo um sentido forte no poema de Sophia: a casa deve ter a intimidade do calor: “Num espaço não aquecido, não se pode sentir bem no inverno” (2008, p. 161). Com efeito, tudo isso gera uma situação propícia ao enraizamento num dado lugar, um aconchego em uma região do mundo: “a habitação se torna a expressão da pessoa que a habita, um pedaço dessa própria pessoa que se tornou espaço” (BOLLNOW, 2008, p. 162). Tudo está nas entrelinhas do texto, pois é a partir de todos esses fatores que a casa de inverno é calorosa, protetora. Por fim, as seguintes sugestões de Bollnow tomam grande relevância para a compreensão do poema, ou seja, o aconchego ganha plenitude com o decorrer do tempo, com a aclimação da memória afetiva no espaço longamente vivido:

[...] a habitação deve ser mais que a expressão de alguém, deve ao mesmo tempo refletir um longo passado se quiser transmitir às pessoas o sentimento de constância segura da vida. Isso requer tudo o que nela tem uma “história”. Mesmo as marcas do uso e leves danos ganham, aqui, um valor positivo. A montagem passo a passo, numa tal habitação, expressa a história de vida, nela cada peça lembra algo; figuras e algumas miudezas de

lembrança, muitas vezes incompreensíveis aos estranhos, mantêm vivo um pedaço de passado. Assim, a verdadeira habitação não foi criada artificialmente, mas cresceu progressivamente e tem parte na segurança passada do lento amadurecer. (BOLLNOW, 2008, p. 162)

A memória, afetivamente expressa no poema pela expressão “antiga casa”, faz desse lugar um roteiro do destino inteiro do eu lírico. Nesse abrigo, a voz poética consegue organizar-se enquanto um “ser” a estender-se vivamente ao longo do desdobramento da linha temporal. A memória do lar aprofunda a existência, dá-lhe as dimensões de uma fecundidade, de uma continuidade entre os diversos fragmentos da vida. Aquele que registra seu existir na calidez de um espaço afetivo, de um ninho, de um abrigo, encontra um lenitivo ante à inexorabilidade da passagem do tempo. A memória da casa permite ao homem organizar-se não somente ante o caos espacial, adverso do mundo externo, mas também ante o tempo totalmente estranho da morte, do nada. Carregado de memórias, de lembranças espargidas por cada recanto da casa amada, a pessoa vê-se soberana sobre a sua própria finitude.

Nesse sentido, encontramos na casa de Sophia a imagem arquetípica da casa essencial. Tal casa carrega em sua construção a idéia atávica dos espaços criados pelos animais da natureza. Bachelard, fiel aos métodos da fenomenologia, busca pela imaginação dos poetas, os objetos simbólicos ou espaços eleitos, pelos quais o homem elabora seu pouso no mundo. Dessa maneira, ninhos, conchas, recantos, cabanas, são expressões da essência do habitar. O homem, animal simbólico, busca expressar sua existência através de elementos físicos, com os quais desvela a fecundidade da vida humana. Nesse sentido, aprendemos, pela obra de Bachelard, a grande importância que a literatura possui em nossas experiências vitais. Pela palavra poética, encontramos o sentido da existência, seu esplendor difuso, oculto no cotidiano.

Dentre esses abrigos que revelam a essencialidade do habitar, destaca-se o ninho. Sobre tal morada, resgatamos esse momento de raridade, em que Bachelard se deparou com um ninho vivo: “[...] é o ninho vivo que poderia introduzir uma fenomenologia do ninho real, do ninho encontrado na natureza e que se torna por um instante – a palavra não é muito grande – o centro de um universo, o dado de uma situação cósmica” (BACHELARD, 2000, p. 107). Pela morada dos pássaros, o filósofo expressa uma alegria simples, a humilde alegria de habitar. Tal dádiva, a dádiva de encontrar um ninho, abre em nossa psique o conforto imemorial de pertencermos a um habitat, o grande ninho onde abraçamos nossa condição humana. Ainda afirma o filósofo: “O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade,

associa-se imediatamente à imagem da casa simples” (BACHELARD, 2000, p.110). Vejamos mais de perto o quanto tal habitação é reveladora da essência de morar:

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer [...] que ela é lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade. (BACHELARD, 2000, p. 111)

Quando o eu lírico procura a casa de inverno, ele busca justamente essa segurança, a proteção do ninho. Habitar o cerne dessa casa é viver no universo: “[...] uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa. (BACHELARD, 2000, p.67). O cosmos inteiro, por sua vez, habita também o coração da casa. Nesse sentido, é preciso pensar o espaço da moradia como um lugar corpóreo, região onde a pele, a carne de quem mora são amalgamados ao seu entorno. Dentro de um lar, tudo toca, tudo afaga ou fere o habitante: “A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela curva as costas sobre o aguaceiro, retesa os rins. Sob rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-se, segura de poder endireitar-se de novo no momento certo, desmentindo sempre as derrotas passageiras” (BACHELARD, 2000, p. 62).

É interessante notar que tudo isso é apenas sugerido no poema de Sophia. Sua concisão, o corte preciso das palavras, não nos permite vislumbrar o interior da casa, mas pela explosão da emoção lírica na última estrofe, podemos inferir todas essas vivências de um ser apaixonado pelo lar. Aqui verificamos mais um paradoxo. Sophia não descreve o íntimo da casa. Ela apenas nos dá uma face externa dessa morada. Entretanto, toda uma existência de sonhos, de paixões, pode ser hipoteticamente imaginada pelo leitor atento, capaz de nuançar, sublinhar, as informações discretamente ocultas pelo ato da enunciação. Nesse sentido, o eu lírico, com toda certeza, ao evocar os sentimentos ligados à casa de inverno, adere seus pensamentos aos de Bachelard:

[...] a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar. Se

atribuirmos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer [...] que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um passado verdadeiro. (BACHELARD, 2000, p.34)

Tal citação de Bachelard especifica, com perfeição, a casa de Sophia. Também a habitação do poema é esse centro de sonhos, de lembranças vivas a acenderem o coração do sonhador. Nesse sentido, a casa prodigaliza o ser, torna-o fecundo, faz com que ele vença as contingências, as limitações da vida:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD, 2000, p.26)

Nesse espaço de vida, a poeta gestou um poema breve, conciso, mas contundente em seus silêncios, em suas entrelinhas, na sua verdade repleta de uma vivência fecunda da condição humana.

5.4 Casa: uma “concentração de tempo”

Em “Casa”, Sophia delinea a psicologia daquele que se entrega à recordação. Temos um texto em que memória e poesia atingem os estratos profundos do inconsciente, em um desvelar de sentimentos e vivências de grande fecundidade existencial.

Nesse sentido, o eu lírico desse poema tem inúmeros parentescos com o memorialista. Como lembra Ecléa Bosi, a “intuição sofrida do tempo é a filosofia do recordador [...], pois o velho narrador revivendo está aprendendo a morrer” (BOSI, 2004, p.48). Em sua viagem ao passado, o eu lírico de Sophia aprende, com humildade, a lição da condição humana, ou seja, a morte. A voz da lembrança pode abrandar a angústia da finitude, a clausura do tempo, porque ela tem o dom de registrar, de conter a existência na alma. Ao transformar-se em lembrança, o passado pode ser narrado, transposto para a linguagem humana. Dessa forma, a palavra suaviza a contingência de nossa condição, atenua a fragilidade do homem e reluz o que há de intensidade na vida. Aquele que se dedica ao ofício da palavra tem o dom de reter o passado em sua voz. Ecléa Bosi (2004, p.61) afirma: “O passado, a rigor, é uma alteridade

absoluta, que só se torna cognoscível mediante a voz do narrador”. O que já não mais existe torna-se visível pela palavra do poeta ou do narrador. Essa é a tarefa do eu lírico de Sophia, captar o efêmero e transfigurá-lo em linguagem. Nessa ação, o eu lírico do poema plasma as imagens do passado, em um processo sinestésico em que o tato, o olhar, a fragrância e os sons, imersos no espaço do pretérito, regressam ao agora e dão concretude ao inexistente. O que se perdeu e o que se findou retornam vivos, encarnados nas imagens do poema, em uma ressurreição do vivido pela escrita. A imagem feita de palavras, correlata do apelo visual, opera um processo de bricolagem, de junção de realidades díspares, semelhante ao processo da metaforese. No poema de Sophia, a imagística substitui a experiência pregressa, nos remetendo a ela. O poema torna-se metáfora do que está sepultado no passado. Eis a grande força da palavra lírica: salvaguardar a experiência humana, universalizando-a e dando-lhe a dignidade do registro imorredouro.

Todavia, como ressalta ainda Ecléa Bosi, até mesmo essa tarefa do artista é transitória, tudo recai no vácuo imenso que é a alteridade do passado. O tempo acontece em fluxos, em ritmos humanizados, que são intransponíveis:

A memória é, sim, um trabalho sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo.

O tempo não flui uniformemente, o homem tornou o tempo humano em cada sociedade. Cada classe o vive diferentemente, assim como cada pessoa.

Existe a noite serena da criança, a noite profunda e breve do trabalhador, a noite infinita do doente, a noite pontilhada do perseguido.

É verdade, porém, que nossos ritmos temporais foram subjugados pela sociedade industrial, que dobrou o tempo a seu ritmo, “racionalizando” as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é um trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil.

Tal como o tempo social acaba engolindo o individual, a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta. Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez.

Mas a rigor, a apreensão plena do tempo passado é impossível, como o é a apreensão de toda a alteridade. (BOSI, 2004, p.53)

O fato perdido, o evento sepulto no pretérito, é alteridade inabarcável. Entretanto, em um jogo ilusionista, o poema de Sophia ressarce tal deficiência, instaurando, como na mágica pirotécnica, a fulguração do poema enquanto momento de iluminação do existir, epifania capaz de suavizar a inexorabilidade do tempo. Morremos, mas morremos apaziguados pela

palavra, pela força imagética da linguagem, lenitivo de nossas perdas absolutas. Em seu poema, portanto, Sophia empreende justamente tal desígnio, ou seja, o de reelaborar as formas do perdido, dar-lhes corpo novamente através da palavra. A casa do passado, assim, como um ser vivo arraigado na memória, é resgatada pela força criativa do poeta. A palavra dá concretude ao nada do passado, transformando-o em imagem lírica, em poema. O texto irrompe como breve e fúlgida iluminura no meio do imenso vazio das perdas. Dessa forma, ao escrever o seu texto, Sophia intenta refrear a atuação do tempo e da morte no seio da existência. O ato de resgatar o passado, portanto, concretizando-o em imagens poéticas, constitui um dos subterfúgios do homem para romper a angustia da finitude.

Em outro sentido, o artista além restaurar o que já foi vivido, ele também imprime um valor espiritual ao tempo. Em nossa sociedade técnica, o fluxo das horas, desumanizado, transforma-se em produto, objeto sem aura, banalizado. O artista, portanto, irá na contramão desse processo. Para ele, o tempo tornar-se-á, novamente, matéria dos sentimentos, substância do afeto. Sophia, ao delinear seu texto, engendra os afetos universais, as delicadas tramas do sentimento, da experiência afetiva, ligados ao pretérito. O patos lírico desse texto reside nessa melancolia valorosa dos que se entregam às lembranças. Tal empreendimento surge, em nossa era burocrática, como um resgate do tempo familiar, humanizado, em um período histórico em que o instante é apenas ação caduca, frenesi voluptuoso de um sistema econômico pautado no lucro, no pragmatismo estéril.

Nessa atitude de resistência, Sophia conjuga a experiência de sua voz poética em uma relação social, em que o coletivo se entrecruza com o subjetivo. A lembrança, mediada pela palavra lírica, encarna-se no social, torna-se memória coletiva, memória cósmica, universal. Ao confrontar o poema de Sophia, o leitor também abre sua memória, permitindo-se um encontro com as casas, os afetos de sua vida pregressa. Assim, a partir dos apontamentos de Halbwachs, toda memória, por mais solitária que ela seja, é uma memória social:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se tratem de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, p.26, 1990).

Por outro lado, a percepção do tempo, a consciência de sua fuga, de seu transcurso, é um atributo essencialmente humano. Só o homem percebe e sente o tempo com toda a sua

inexorável força. Só o homem existe enquanto ser capaz de vislumbrar a sua própria condição. Só ele pode transpor as barreiras do agora e se imaginar no futuro, ou lembrar-se do passado. O passado e o futuro só existem enquanto dimensões vivas para o humano. Conforme aponta Whitrow, a percepção das distinções temporais, ou seja, da divisão do tempo em passado, presente e futuro, “é uma das faculdades mentais mais importantes a distinguir o homem das outras criaturas vivas. Ao que parece, todos os animais, exceto o homem, vivem em um presente contínuo”(WHITROW, 2005, p.16). De acordo com Whitrow, nem mesmo os cachorros, animais que apresentam ter alguma memória, principalmente quando identificam os seus donos, possuem uma imagem do passado, uma percepção dos acontecimentos transcorridos. Da mesma forma, os animais não percebem o futuro. Por isso a morte só existe para o homem, pois só ele sabe de sua existência. Para o homem a morte “é”, ao passo que para os animais a morte “acontece”. O escritor de **O que é o tempo?** revela o grande esforço do homem em escapar da roda do tempo, de seu jugo fatal:

No caso do homem, a idéia da distinção entre passado, presente e futuro deve ter sido o resultado de uma reflexão consciente sobre a situação humana. A tensão mental e emocional resultante da descoberta do homem de que toda criatura viva nasce e morre, incluindo ele próprio, deve tê-lo levado a buscar intuitivamente alguma forma de escape do inexorável fluxo do tempo. Há evidência de que mesmo o homem de Neanderthal, precursor do *Homo sapiens*, enterrava seus mortos e talvez até enterrasse junto aos corpos aquilo de que eles possivelmente precisariam no futuro. (WHITROW, 2005 p.18)

Esses ritos fúnebres são a comprovação de que, desde idos tempos, o homem já entrevia o futuro enquanto realidade de sua existência. Whitrow aponta o quanto o homem deve ter se esforçado para adquirir sua percepção temporal. O escritor de **O que é o tempo?** enfatiza o sentido rítmico que norteou a vida humana. Os ritmos da natureza afinavam-se à pulsação corporal do homem, possibilitando uma harmonia entre ambos. Desde então, o tempo passou a ser um dos temas que inquietaram o homem.

Lúcida, reflexiva, Sophia abeira-se dessas questões, criando um texto no qual a consciência temporal se insurge de forma aguda e plena. A poeta, ao criar seu texto “Casa”, empreende um rito de passagem, uma travessia simbólica: do pregresso ao agora, resta-nos o poema, a imagem lírica da casa como um elemento a dar um mínimo de sentido à inexorabilidade do instante. A casa de Sophia, assim, instaurada pelo texto, torna-se expressão viva da consciência de nossa transitoriedade. O poema da autora portuguesa, como os rituais fúnebres apontados por Whitrow, revela o esforço demasiadamente humano de escapar da

fatalidade temporal. A rebeldia de Sophia, nesse poema, é lutar freneticamente contra a contingência, a caducidade de nosso existir. Claro está, conforme já notamos, que tal empreendimento é vão. Entretanto, relembrando o que já afirmamos, o poema suaviza essa carga descomunal, abrindo-nos para a palavra enquanto geradora de uma vida fecunda, experimentada na intensidade de um existir pulsante, pleno.

Desde a antiguidade grega, o tempo tornou-se matéria de reflexão filosófica, inquietação que levou o homem às margens do mistério que circunda e fecunda a temporalidade. Weisskopf revela o quanto tal mistério inquietou e inquieta o homem:

O ser humano, supostamente vinculado aos trilhos do tempo, questiona e interroga sem cessar. A dor e a alegria são as companheiras que fermentam suas expectativas, suas descobertas e ilusões. A necessidade de conhecer, no entanto, de penetrar o âmago do mistério, é maior e mais forte do que todas as vicissitudes que nos acompanham. Vivemos no tempo e não sabemos o que ele é. As especulações vêm de muito longe, de antigamente, no tempo de sempre ser. Da Antiguidade Clássica à Idade Média, do alvorecer do pensamento científico aos paradoxos inconciliáveis da ciência dos nossos dias, o tempo permanece hierático, como o maior de todos os mistérios, maior que os mistérios do amor e da morte, porque o mistério do tempo é da mesma estirpe do mistério de Deus. (WEISSKOPF in HOISEL, 1998, p.56)

Todo saber, sistemático ou não, apenas roça a superfície desse grande mistério que é o tempo. Por isso todo conhecimento sobre ele, acumulado pela humanidade desde a era clássica, nunca se torna ultrapassado. Tal saber é autocentrado, multiplica-se infindavelmente, não propiciando jamais um desvendamento total desse mistério. O que o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso afirmou sobre o tempo persiste, ainda hoje, como uma verdade. Da mesma forma, a concepção existencialista do tempo encontra guarida em nossa época e não ultrapassa em nada o que foi afirmado anteriormente. Eis o que afirma Weisskopf:

O mistério do tempo é tão profundo e sério, que nem mesmo aquilo que já foi pensado antes sobre ele pode ser refutado ou substituído por idéias novas que tornem obsoletas as mais antigas: tudo o que já se disse sobre o tempo continua válido – ou não tem validade alguma. Suspeita-se que o estudo do tempo seja como um novelo sem pontas, uma meada sem começo nem fim: pode-se iniciar sua abordagem por qualquer ponto e o final, se houver, talvez seja o mesmo lugar por onde começamos. Os pássaros voam no ar e não o vêem, os peixes vivem na água e não a percebem, o espírito do homem está inserido no tempo, mas tem sido incapaz de compreendê-lo. (WEISSKOPF in HOISEL, 1998, p.56-57)

Dessa forma, a preocupação com o tempo é arquetípica. Ela pertence à mesma natureza das indagações sobre o mistério do amor, do ódio e da morte. Nesse sentido, podemos compreender que, em seu poema, Sophia adere a tais inquietudes, modulando liricamente suas perplexidades, seu assombro ante a fugacidade do instante. O tempo engloba o homem, está no seu cerne, mas também o mantém à margem de sua verdade:

Desde o mundo grego, e muito antes, o homem teve o conhecimento da sucessão natural dos eventos, do ciclo dos dias e das noites, das fases da Lua, das estações do ano, do nascimento, infância, maturidade, velhice, e da inevitabilidade da morte que nos aguarda no fim da caminhada. O mistério das origens, o mistério do amor que renova e da morte que encerra, o mistério da transformação das coisas, dos lugares e dos povos, na sucessão das lutas, dos reinados, das conquistas e dos impérios que desmoronam numa explosão ou num lamento, são temas arquetípicos presentes desde o passado remoto e que, possivelmente, nos acompanharão ainda num futuro próximo. (WEISSKOPF in HOISEL, 1998, p.58)

Perceber o transcurso temporal é intrigante para o homem. Sophia fará dessa inquietação a matéria temática de seu poema “Casa”. No fundo, ao perceber a morada como elemento vivo, remanescente do que se perdeu no pretérito, a poeta explicita a grande força do tempo, capaz de reduzir a experiência, a vivência, a um mero simulacro, a uma lembrança apenas. Resta a materialidade do espaço ainda vivo, como uma espécie de âncora pinçada no que se perdeu, denunciando tanto a morte do que foi vivido, quanto sua presença fantasmática.

Invisível, o tempo marcha suas horas sobre os corpos humanos, transformando faces límpidas em rostos repletos de marcas e sulcos. Silencioso, ele invade os objetos, danificando, pulverizando o que existe. O tempo parece estar sempre ausente da vida humana, como se fosse um companheiro que, por sua constante presença, torna-se imperceptível; um companheiro invisível que, no entanto, repentinamente, grita a todos os ouvidos a sua existência. A ampulheta é a representação cabal do tempo. Como os grãos da areia, o tempo transcorre plácido e calmo. Entretanto, cada grão é um pedaço da vida que se despede. Os filósofos indagam sobre a capacidade do homem de perceber o tempo, questionam se os seres humanos seriam dotados de algum órgão especial, capaz de detectar a presença temporal. Nesse aspecto, o filósofo Robert Hooke, em pleno século XVII, já pontuava suas indagações sobre a proeza humana que é perceber o tempo:

Eu gostaria de saber qual o sentido que nos dá informação sobre o Tempo; pois todas as informações que recebemos dos sentidos são momentâneas, mantêm-se apenas durante as impressões causadas pelo objeto. Portanto,

falta ainda um sentido para apreender o Tempo; nós temos uma Noção, mas nenhum de nossos sentidos, nem todos juntos, nos dão a idéia do Tempo, porém nós o concebemos como uma Quantidade... Considerando isso, termos a Necessidade de imaginar algum outro Órgão para apreender a Impressão feita do Tempo. E isso, creio que não passa do que geralmente chamamos de Memória; e imagino que essa Memória seja um Órgão como o ouvido, o Olho ou o Nariz, e que tenha sua Situação em algum ponto próximo ao Lugar onde os nervos de outros Sentidos coincidem e se encontram. (HOOKE apud WHITROW, 2005, p.35-36)

Hooke, portanto, coloca a memória em situação de prestígio: é ela que capta o tempo, é ela que nos faz perceber o transcurso das horas. A memória desempenhou e desempenha importante papel nas artes e na filosofia. Como o tempo, ela inspirou inúmeros questionamentos. A memória é, portanto, a aptidão essencialmente humana que nos faz sentir a duração temporal. Sem memória, nós não teríamos a consciência do tempo e nem da morte. Hooke coloca a memória como um atributo mais importante que a percepção do futuro. O futuro só pode ser apreendido pela imaginação ou por previsões, pois ele é, sobretudo, o desconhecido, o imponderável. Já o passado registrado pela memória é o tempo adentrado, encravado no cerne do humano, é o tempo íntimo das recordações, tempo demasiadamente humano. A memória dá ao homem a noção de profundidade que o tempo possui.

Sophia, em “Casa”, empreende justamente um mergulho apaixonado na memória. Ao deparar-se com o nada do passado, com a dissolução do vivido, a poeta encontra no aconchego das lembranças a força viva a impeli-la à poesia, à transformação das perdas em poema.

5.5 O tempo entranhado na carne

Nos primórdios de nossa civilização, na era arcaica da Grécia antiga, a memória desempenhou importante função; ela tornou-se, assim como outros atributos psíquicos, um ser divino, ou melhor, uma deusa chamada *Mynemosine* (VERNANT, 2002, p.136). Mãe das musas, a deusa da memória era também a deusa da poesia. Era *Mynemosine* que insuflava a inspiração dos poetas, levando-os à possessão, ao êxtase encantatório, capaz de inseri-los no tempo mítico das origens do cosmos. Nesse sentido, conforme aponta Le Goff (1996, p.438), no universo grego, a “poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma *sophia*. O poeta tem o seu lugar entre os ‘mestres da verdade’”.

Semelhantemente no poema “Casa”, a memória é alçada à dignidade de um saber, de uma experiência, pelos quais o eu lírico aprende a lidar com a finitude.

É importante notar que, na Grécia arcaica, o “aedo” era sempre um cego. Banido do mundo das aparências, o poeta tornava-se um verdadeiro vidente, capaz de ver o passado mítico. Essa ausência de visão sublinhava ainda mais a importância da memória para os gregos. A memória era, sobretudo, uma visão do espírito, um olho íntimo capaz de levar o poeta à contemplação da vida espiritual, ou seja, o passado mítico.

É importante notar, portanto, o quanto essa relação entre memória e poesia assume grande importância nas artes do Ocidente. O entrecruzamento entre o ato de lembrar e a arte poética está, portanto, na matriz, nas origens de nossa cultura. No nosso universo cultural, poesia e memória sempre estarão entrelaçadas. Basta lembrar a obra monumental de um Marcel Proust, a poesia memorialista de um Carlos Drummond de Andrade, de um Kaváfis, ou de um Fernando Pessoa. Isso ocorre porque a memória é, sobretudo, conforme já destacamos, transfiguração do real, metaforização de um fato passado. A memória é uma metáfora da realidade perdida no tempo. Como no processo da metáforese, em que uma imagem substitui a outra, a memória também é uma figura mental que está no lugar de uma dada realidade.

Conforme já sublinhamos no subcapítulo anterior, a casa de Sophia é, portanto, uma metáfora do que se perdeu, do que foi a vivência do passado. Tal morada substitui a experiência pretérita, tornando-se um emblema do que morreu, mas que ao mesmo tempo permanece. Paradoxo da metáfora e também da memória: acender o perdido, ressuscitá-lo pela imagem, tornando vivo o que em essência já morreu.

Conforme apontam Jean-Yves e Marc Tadié, “é a memória que faz o homem”, (TADIÉ, 1999, p.9). A memória dá identidade ao ser humano, é ela que lhe molda a vida, dá nuances que individualizam o sujeito. Sem memória não há ser, não há paixões, não há amor. A memória torna o mundo habitável, pois ela familiariza os espaços para o homem, permitindo-o identificar o aconchego da casa, do quarto, dos lugares aprazíveis. Sem memória não há amizade, pois sem ela não se poderia identificar e singularizar o rosto querido em meio à multidão. A memória, portanto, é fundamental para o funcionamento da lucidez e da consciência humanas. Jean-Yves e Marc Tadié explicitam o quanto a memória teve grande importância para os artistas e pensadores do ocidente:

C'est la mémoire qui fait l'homme. Il commence sa vie comme un enfant freudien; frappé en apparence d'amnésie, il refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures. Il grandit comme un jeune bergsonien: sa mémoire sert à

l'action, elle est toute pratique et tournée vers l'avenir. Baudelairien, il retrouve le passé dans un parfum, une musique, dans la correspondance entre ses cinq sens. Avançant en âge, voici que, devenu proustien, des extases de mémoire involontaire lui font revivre le passé, peut-être même échapper au temps. Bientôt il vieillit comme Chateaubriand, ses souvenirs ne le consolent plus. Sophocle lui avait montré le chemin d'Oedipe à Colone, celui de la sérénité après un passé chargé, sanglant. Peut-être s'est-il égaré sur la lande où le roi Lear clame sa démence à tous les vents, là où il n'y a plus de mémoire pour personne. (TADIÉ, 1999, p.9)

A memória permite, ao homem, encontrar-se enquanto ser. Ela agrega os vários eus, as várias personas que tresmalham a subjetividade, permitindo a harmonia, o equilíbrio necessários para a formação do indivíduo. Sophia irá, em seu poema, centrar esses vários eus, o do passado e o do presente, confluindo-os no espaço da casa e na iluminação do poema. A casa e, mais especificamente o próprio texto, agregam as experiências, tornando possível a integridade do eu lírico, sua identidade ao longo da dispersão dos instantes.

Dessa forma, todo eu só se torna possível porque ele se reconhece no passado, porque ele tem na memória elementos que lhe afirmam a própria personalidade. Se não existisse a memória também não existiria a natureza humana, o ser do homem. A dispersão dos acontecimentos o traria para uma inconsciência total, para um verdadeiro nada. O ser só pode confrontar-se com a morte, com a sua finitude, porque ele pode lembrar-se, pode encontrar-se no mundo enquanto ser. Eis o que Jean-Yves e Marc Tadié afirmam sobre tais questões:

La fonction de la mémoire est de nous permettre de nous reconnaître en tant qu'être unique qui a existé et continue d'exister. C'est notre mémoire, qui unifie notre personnalité : « J'assiste avec plaisir, écrit Nabokov, à l'exploit suprême de la mémoire, à cet usage magistral qu'elle fait des harmonies innées lorsqu'elle rassemble au bercail les tonalités interrompues et errantes du passé. » Il retrouve à travers la cacophonie d'accords une permanence, quand il « embrasse le passé d'un regard rétrospectif ». La mémoire a aussi pour rôle de ramener dans le présent ce qui demeure de notre passé, qui apparaîtrait sans elle comme un grand vide : « La mémoire a pour but de tromper l'absence et c'est cette lutte contre l'absence qui caractérise la mémoire. » Mais son rôle le plus important est de préparer l'avenir: sans elle, nous aurions peur de l'avenir comme d'un « grand trou ». (TADIÉ, 1999, p. 10-11)

A partir das palavras de Nobokov, citadas pelos Tadié, podemos afirmar que, no poema de Sophia, o eu lírico trava uma luta contra a ausência. Sua memória é sublinhada, é exercitada, para que ele possa enfrentar sobretudo a caducidade e a finitude da condição

humana. Assentando-se sobre as lembranças, cultivando-as, o eu lírico permite-se olhar o futuro, a morte, com forças e energias renovadas.

Ante o nada, a ausência do ser, o eu lírico do texto de Sophia organiza-se enquanto subjetividade, realçando sua memória. Tal empreendimento prepara esse eu para a viagem em direção ao fim da vida. Para tal subjetividade lírica, buscar o passado é resgatar e restaurar um pretérito pela imaginação, ação capaz de amenizar as angústias da morte e abrandar as dores viscerais da alma. Conforme aponta Whitrow (2005, p.39), na “idade avançada, as memórias claras da infância em geral contrastam com a incapacidade de lembrarmos o que aconteceu cinco minutos antes”. Na velhice, o ser humano pode reconhecer-se no passado e amenizar a lancinante dor da finitude. A memória do eu lírico de Sophia, portanto, torna-se um reservatório de experiências capazes de serenizar as angústias existenciais. Por outro lado, tal feito também pode realizar o contrário, ou seja, reacender as chagas do passado, reinstalando a dor pretérita no agora. No poema de Sophia, o eu lírico não teme tal esforço. Sua sede de lembranças faz com ele instaure o passado como um rio, um fluxo permanente no agora. Conforme aponta a poeta portuguesa Ana Hatherly (2005, p.60), “toda a memória é funerária”, toda memória revela a fatalidade de nossa morte. A poeta de **A idade da escrita** ainda sublinha: “A memória é invisível/ por isso tentamos dar-lhe corpo/ de cada momento fazendo uma prisão” (p.60). A memória aprisiona o momento, revelando os limites do ser, a contingência humana. Às vezes insuflando esperança, em outras intensificando o sofrimento, a memória é, por isso mesmo, um dos atributos do homem que mais lhe imprime humanidade e profundidade existencial. Sophia, portanto, sem temer essa prisão, plasma uma metáfora diferente da de Hatherly: o que se perdeu é um rio que nos visita. Por essa bela metáfora, tal subjetividade reconcilia-se com o passado, instaurando-o enquanto fluxo de águas e palavras.

Outro aspecto da memória seria as suas relações com a imaginação. A memória também se associa ao devaneio, transfigurando o real, imiscuindo no passado um toque de ficção. Nesse aspecto, lembrar é inserir poesia na vida. O passado transfigurado pela imaginação torna-se uma realidade poética. Basta lembrar a importância que a imaginação teve para Baudelaire, que chegou a chamá-la de “rainha das faculdades”. Sem imaginação não há poesia e também não há memória. No texto de Sophia, a imaginação lírica, como um gesto alquímico, transmuta o vivido em poesia, em palavra. Nesse procedimento, a realidade textual do pretérito, os acontecimentos experimentados pela voz poética, são transfigurados pela emoção da lembrança, pela imaginação criadora. O eu lírico de Sophia, ao plasmar a casa pela palavra, sabe que, apesar de ela estar viva no presente, como um reino, sua existência pretérita

só pode ser vislumbrada enquanto transcrição, recriação de acontecimentos mortos, inabarcáveis em sua inteireza.

Conforme aponta Jean-Yves e Marc Tadié (1999, p.9), “Le rappel d’un souvenir demande un travail de l’esprit. Mais on retrouve moins qu’on ne reconstruit. Il n’y a pas de souvenirs parfaitement indentiques à la réalité passé; e nous ne connaissons, a-t-on dit, que la cent millième partie de notre enfance”. Conforme Drummond, de tudo resta um pouco, não muito. Sophia sabe exprimir essa verdade, ao condensar toda uma odisséia de acontecimentos, de fatos do pretérito, na brevidade e concisão de um poema de oito versos. A moldura do texto mimetiza o próprio gesto de síntese de toda memória, reduzindo a riqueza de uma existência inteira no gesto fúlgido de uma recordação.

Nesse sentido, toda memória é síntese e, portanto, expressão contundente de sentimentos também condensados, tornados agudos pela força sintética da recordação. Assim, a memória do eu lírico de Sophia é emoção densa, sentimento compacto a golpear a alma reminescente. Todo homem possui “une mémoire passionnée qui pleure, tremble e rit, ou qui se prend en haine elle-même” (TADIÉ, p.15, 1999). Sophia irá explorar essas relações entre memória e imaginação, fazendo da memória poética (ou da poesia memorialista) uma das linhas de força de sua poesia. Conforme aponta Le Goff, é no romantismo que os escritores tomarão consciência do poder artístico da memória:

O romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória. Na tradução do tratado de Vico, *De antiquissima Italorum sapientia* (1710), Michelet pôde ler este parágrafo *Memoria et phantasia*: ‘Os latinos designam a memória por *memoria* quando ela reúne as percepções dos sentidos, e por *reminiscentia* quando os restitui. Mas designavam da mesma forma a faculdade pela qual formamos imagens, a que os Gregos chamavam *phantasia*, e nós *imaginativa*, e os latinos *memorale*... Os Gregos contam também na sua mitologia que as Musas, as virtudes da imaginação, são filhas da memória’. [...] Ele encontra aí a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia. (LE GOFF, 1996, p.463)

Vemos revelada aqui a ação essencial do texto de Sophia: transformar o passado não apenas pela atuação da memória, mas sobretudo pelo efeito da fantasia. O caráter transfigurador da imaginação tem como intuito dismantelar o vivido, inserindo nele a força transfiguradora do devaneio. Por isso, não somente o fato em si é irrecuperável, como também a própria imagem pura do passado, livre de intervenções criativas. Sophia, em seu texto, engendra não apenas um passado vivido, mas um passado sonhado, inventado. O poema, com

sua força metafórica, atua justamente nessa transmutação do pretérito vivido em memória da invenção.

A memória é, portanto, uma imagética. Nesse aspecto, o ato mnemônico torna-se muito semelhante à própria poesia, discurso pautado, sobretudo, pela imagem. Conforme aponta Alfredo Bosi, “a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro [...], mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem” (BOSI, 2000, 131-132). Alfredo Bosi irá colocar a busca pelo passado, poesia da memória, como uma das linhas de força da lírica do Ocidente. A memória, na lírica moderna e contemporânea, simboliza uma recusa ao tempo atual, massificado, tempo em que a reificação do homem torna-se um imperativo. Para o autor de **O ser e o tempo da poesia**, ao retomar as obras poéticas de Manuel Bandeira e Jorge de Lima, a memória é “uma forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da atividade poética. Ninguém se admira se a ela se voltarem os poetas como defesa e resposta ao ‘desencantamento do mundo’ que, na interpretação de Max Weber, tem marcado a história de todas as sociedades capitalistas” (BOSI, 2000, p.177). Memória, portanto, é para Bosi, o cerne da própria atividade poética.

Sophia só faz confirmar a preponderância da memória na lírica moderna. Seu poema “Casa”, portanto, corresponde a essa busca pelo passado como forma de resgate do encantamento pelo mundo. Em uma era de pouco alumbramento, de experiências extremamente empobrecidas, sem sentido, caducas, em que o ato de consumir substitui o amor entre os homens, a memória poética para Sophia representa um ato de resistência, um não ao vazio de nossa era. Poesia e resistência formarão na obra da autora uma força motriz, de escavação do sensível em busca de uma experiência de vida mais plena e fecunda.

Com efeito, não existe, por sua vez, memória sem uma expressão. Para que haja memória é preciso expressá-la. A memória necessita dos expedientes narrativos (ou de outros, como as artes plásticas, a arquitetura e demais manifestações documentais e artísticas), para encontrar corpo e lugar no mundo. Conforme ainda aponta Le Goff, retomando o pensamento de Janet, a memória é, antes de tudo, narrativa: [...] Pierre Janet “considera que o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*” (LE GOFF, 1996, p.434). Ao expressar-se pela linguagem, a memória torna-se um fenômeno social. Ao lembrar, o indivíduo necessita contar, difundir suas

lembranças. Nesse caso, o ato de recordar, novamente, expressa-se como uma forma de luta contra o esquecimento, ou melhor, contra a morte.

Conforme notamos até aqui, a memória torna-se, para Sophia, matéria poética. Do passado remoto, em que a casa expressava a luta contra as adversidades cósmicas, ao agora da enunciação, em que o eu lírico resgata o vivido pela força do devaneio, temos o poema como forma de registro de uma memória cósmica, uma memória universal, em que nos reconhecemos todos como integrantes de uma mesma e imensa família humana.

6 Um caminho entre luz e sombra

CAMINHO DA MANHÃ

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. 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 com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas 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 ao 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 correm 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.

6.1 Introdução

Em “Caminho da manhã”, podemos observar um peregrino a mover-se em um percurso que vai dos arredores de um pequeno vilarejo até o cerne desse espaço, onde se erige uma igreja. Nesse recinto, o sagrado irá desvelar-se com todo fascínio, em uma iluminação de fecundo êxtase. Nesse poema, o caminhar torna-se ritmo a sincopar o transcurso das palavras. Assim, os vocábulos movimentam-se na medida em que a personagem do poema caminha.

Tal texto é um dos raros poemas em prosa de Sophia de Mello Breyner Andresen. A poeta, ao longo de sua produção poética, preferiu quase sempre a poesia versificada. Tal escolha exerceu forte fascínio sobre a autora, fazendo com que ela modulasse seus textos pelo ritmo sincopado da métrica e da rima.

Dessa maneira, "Caminho da manhã" configura-se como um poema raro na obra de Sophia, representando um instante privilegiado, em que a novidade de certos recursos líricos prismatizam sua escrita. Temos, aqui, portanto, um discurso marcado pela narratividade, texto híbrido, em que a poesia é modulada pelo ritmo da prosa e vice-versa.

Em "Caminho da manhã", portanto, a dilatação do discurso do poema em prosa, esparramado em sua liberdade pelo branco da página, propicia à autora explorar suas potencialidades, suas linhas de força. Dessa maneira, por esse gênero textual a poeta delineou uma narrativa, a de uma viagem, em que um viandante se encontra com o real e o transcendente.

6.2 Aspectos estilísticos de Caminho da manhã

Tal como uma câmera em movimento, a voz lírica, completamente submersa e escondida pela moldura do texto, filtra o percurso de uma segunda pessoa em trânsito. Assim, tal voz não se enuncia em primeira pessoa. Ela ecoa despida de corpo, como uma fala a pairar além de toda subjetividade. Essa voz assume o comando, indicando percursos, guiando esse tu errático. Nesse sentido, o texto ganha um tom instrucional, todo marcado pelos verbos no imperativo. A voz lírica é um informante, um conhecedor da paisagem a guiar os passos do viandante. A partir desse recurso, podemos também inferir que o eu lírico e o caminhante sejam na verdade um único ser, uma pessoa apenas. Essa voz poderia ser o fluxo da consciência desse passante, um clamor do seu pensamento, como se tal peregrino estivesse a dialogar consigo mesmo, apontando para si um roteiro confiável, uma passagem pelo espaço.

O texto começa em movimento, pela metade do percurso. De onde vem esse forasteiro? Para onde irá retornar? Sabemos apenas parte do seu destino, mas nunca a sua origem, o espaço de onde veio, sua morada para a qual, após o solilóquio com o "grande Deus invisível", deverá regressar. O espaço que se configura no poema, assim, torna-se acidentado, difuso, entrecortado. Não temos um lugar totalizador onde os fatos acontecem, mas uma sequência de espaços em justaposição, em constante fluxo. Por conseguinte, também não

temos uma ação centrada em um espaço somente, mas um roteiro de gestos e ações dispersas, em fuga por inúmeros lugares díspares.

O poema, assim, possui uma estrutura em dispersão. As imagens intercalam-se umas nas outras, formando um mosaico de ações. Cada cena conjuga-se e prepara a seguinte, entrecruzando ritmos e situações. Nesse aspecto, os espaços seguem um roteiro em funilamento, um percurso em condensação: vamos de um macro-cosmos (arredores da cidade, ou o próprio mundo circundante) para um micro-cosmos (a cidade, reduzida, metonimicamente, pela igreja). O viandante, assim, caminha de um exterior para um interior cada vez mais reduzido, do campo até o cerne da igreja. A esse itinerário, junta-se outro de grande importância simbólica. Tal peregrino sai do íntimo da paisagem para as margens do mar, onde a cidade se situa. As águas marítimas, em sua infinidade, abrem o olhar para a dimensão do visível, da concretude do mar e, conseqüentemente, do invisível, para o que não se pode perceber além do horizonte. Ante a aparição do oceano, conforme se pode notar textualmente, “o visível se vê até ao fim”.

Do mundo até o cerne da igreja, temos um vórtice de imagens a realçar a busca de uma intimidade, de um aconchego, só saciada pelo espaço intimista do templo, onde o sagrado se totaliza, se desvela em intensidade.

Pela concretude dessa caminhada, acessamos outro movimento, de ordem superior e simbólica. A peregrinação do corpo corresponde, metaforicamente, a outra, do espírito. A alma do viandante, abrasiva em sua sede de transcendência, percorre a si mesma, movida pela ânsia, pelo desejo de ver no visível o invisível, conforme a expressão de Merleau-Ponty. Talvez todo o movimento corporal tenha como intuito pacificar essa fome, essa volúpia pelo sagrado. Dessa maneira, quando a caminhada, enfim, estanca e a personagem poética se ajoelha na igreja, paradoxalmente, o movimento da alma intensifica-se ainda mais, atinge sua exaltação, seu estertor místico. Esse é o instante, conforme veremos, em que a epifania do “grande Deus invisível” é totalizante, atinge sua culminância, sua agudeza. Portanto, o êxtase do peregrino também atinge, nesse instante de plenitude, sua elevação máxima.

Configura-se, nesse poema, uma busca de transparência, de clareza, pela qual a referencialidade dos objetos é realçada. Em “Caminho da manhã”, Sophia cromatiza o texto, nuançando detalhes e singularidades dos objetos e seres encontrados por sua personagem. Temos um poema ostensivamente pictórico, em que a descrição visa a realçar a concretude física das coisas e seres. Em cada tomada do olhar, em cada passo do viandante, um cenário, feito uma tela, uma pintura, esboça-se. Para tanto, a sinestesia será a figura de linguagem preponderante, pela qual Sophia irá esboçar o seu amor irrefutável pelo real.

Já nas primeiras frases, uma multiplicidade de sensações físicas é realçada:

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. 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. (ANDRESEN, 1999, p. 105)

A frase que inicia o poema é composta por um sujeito oculto, um “Tu”, orientado, conforme já notamos, por uma voz no imperativo. O adjunto adverbial de lugar “pela estrada” demarca o roteiro qualificado pela subordinada adjetiva encadeada por dois predicativos do sujeito. Com efeito, os predicativos “de terra amarela” e “sem nenhuma sombra” confirmam a força plástica, descritiva do texto. Os atributos da coisa são constantemente inseridos, num processo escultórico, plasmador, capaz de instaurar a presença da coisa pela força de suas caracterizações.

O espaço é de tal forma sublinhado, intensificado, que ele se torna anímico, ativo. Dessa forma, as cigarras cantarão o silêncio e o muro “irá” pelo caminho. Os sujeitos das orações pertencem ao mundo ativo, em movimento. O adjunto adverbial “À tua direita”, como muitos outros pontuados ao longo do texto, vai delineando a geografia tramada, delineada pelas coisas.

Como já observamos em capítulo anterior, a autora sabe explorar, com maestria, a concretude poética das palavras. Os substantivos, de forma metonímica, irão se juntar, em uma espécie de mosaico, formando um painel, uma paisagem. Por conseguinte, todos os adjetivos desse fragmento ampliarão a carga semântica dos substantivos, determinando as formas, as cores, as luzes da paisagem. A densidade física das palavras, portanto, têm como função descrever algo que está enunciado apenas no título: a manhã. Assim, a cor, o tom, as formas da aurora, são designados, descritos pelos objetos, remontando no imaginário do leitor uma paisagem totalmente tomada pela luz. A decomposição das partes causa o efeito do todo, de completude paisagística no imaginário de quem lê.

A esse tipo de procedimento, chamaremos de composição em mosaico. Semelhantemente à técnica da pintura impressionista, antevemos aqui a composição da totalidade pelos mínimos detalhes, por um pontilhado de formas dispostas a criar um efeito harmônico de totalidade. Por sua vez, observamos os objetos pela luz plasmada pelas palavras. Dessa forma, a luminosidade do ambiente está coleada, agarrada às coisas,

tornando-as translúcidas, aureoladas. Tudo é dourado nesse fragmento, como se o sol da manhã se imiscuísse nos meandros de tudo o que viceja no mundo. Assim, quando a autora nuancia um elemento físico, ela, na verdade, dá a moldura, a descrição exata da manhã. Portanto, o amarelo da terra, o bronze do canto das cigarras, a brancura do muro, a transparência das figueiras são o horizonte, a linha, a completude de todo o céu e de toda a terra tomados pela manhã. O horizonte, o infinito do céu matutino, abre-se, esparge suas formas, pelas minúcias dos objetos e seres, tal como ocorre na tela dos impressionistas, em que o pontilhado das pinceladas, em pingos ínfimos de tinta, dá a dimensão da magnitude do ilimitado.

No poema, a luz solar irradia-se com tanta volúpia, com tanto ardor, que nenhuma sombra se esboça. Seu efeito é a exaltação das formas, das minúcias, em uma intensificação do visível. Tal luminosidade não deixa nada oculto, não permite nublar nada à vista. Olho e sol dardejaram a carnadura das coisas em sua precisão, em sua geometria. Nesse sentido, é importante notar que a direção do olhar é a mesma do sol, criando, assim, metaforicamente, um elo indissociável entre o ver e o iluminar. O olho, assim, ilumina as coisas, trazendo-as à luz da consciência. A manhã física corresponde a uma manhã do espírito contemplador. Assim, o caminhante vela as coisas e conseqüentemente as desvela. Ele caminha não como mero espectador, mas como uma testemunha do mundo. A lucidez, aqui, portanto, é vigília, é atenção concentrada, apurada, ante o real.

Há determinados paradoxos, nesse primeiro fragmento, que denotam sentidos importantes para a compreensão do poema.

Primeiramente, temos o canto silencioso das cigarras, canto esse que ganha substância pelo vigor do bronze. Em bela sinestesia, a natureza impalpável da música adere-se à concretude do metal. Dessa forma, o som tem brilho (a luminosidade dourada do bronze), tato, consistência e plenitude. Uma primeira oposição entre diáfano e concreto esboça-se nessa imagem, em uma antecipação de outras antíteses de grande valor semântico. Tal música, em bela metáfora metapoética, representaria o canto do próprio poeta a abarcar o silêncio de sua realidade metafísica, inescrutável.

Com efeito, o silêncio será enunciado apenas duas vezes no texto: nesse primeiro instante (início do poema), em que as cigarras cantam e, posteriormente, no interior da igreja (último período do texto). Música e silêncio, assim, formam uma antítese a transpassar todo o discurso. Se no final do poema, o silêncio é a manifestação do “Deus invisível”, a música das cigarras expressaria o oposto, ou seja, o reino da realidade concreta, capaz de ser apreendida pela sensação corpórea. Todavia, como iremos ver, há uma estreita comunicação entre audível

e inaudível, entre sensível e imperceptível, em que o profano se faz, para usar um termo caro a Mircea Eliade, hierofania. Dessa forma, no poema, toda a concretude sensível é sacralizada, pois é por ela que o transcendente se presentifica. Não se deve imaginar, nesse texto, uma concentração do sagrado apenas no inapreensível ou no invisível. Como veremos, ao longo de todo o percurso, o “grande Deus invisível” faz-se presente pela série de acontecimentos epifânicos a pontuar todos os espaços.

É importante notar que o caminhante percorre o seu roteiro silenciosamente. Não há diálogos, nem sequer a manifestação de algum pensamento verbalizado por esse peregrino. Como sabemos, a quietude, na tradição mística cristã, é um gesto de ascese mística, em que o crente acessa pelo silêncio a calmaria do cosmos e, conseqüentemente, o amor divino. Por outro lado, a palavra, música dos poetas, atinge, pelo canto das cigarras, o sagrado, o indizível da experiência mística.

A essa antítese (música X silêncio) juntam-se outras, textualmente expressas pelas “figueiras transparentes” (figueiras-visível-concreto X transparentes-invisível-transcendente) e pela oposição entre “a pesada mão do sol” e a “luz levíssima”. Assim, a antítese de todo o texto gira em torno do visível e do invisível, do pesado e do diáfano. Com efeito, teríamos um grande bloco semântico cindido pelo seguinte esquema: VISÍVEL (música-pesado) X INVISÍVEL (silêncio-leveza). Conforme já aludimos, a carnadura das coisas e seres serve como um correlato objetivo da grandeza do sagrado. Dessa maneira, o visível expressaria o incognoscível, o indeslindável.

Esse primeiro fragmento marca um espaço específico, a região que circunda a cidade. Como se trata de um caminhante que vem do campo, podemos inferir, nesse ponto, uma oposição entre campo e cidade. Por esse detalhe, podemos deduzir, inclusive, que tal personagem é um campesino, uma pessoa ligada às atividades da terra. Entretanto, tal oposição entre natureza e burgo, longe de especificar uma distância, permeia na verdade um entrelaçamento entre o campo e a cidade; ela assenta-se em outra antítese, a do infinito (natureza) X finito (cidade). Aqui temos importante feixe de significados: a cidade espelha a sacralidade da natureza, sua amplidão, e o cosmos a força do Deus invisível do templo, do espaço criado pelo homem.

Pela descrição de Sophia, podemos notar a dimensão desse burgo. O caminhante corta a cidade de um ponto a outro com rapidez. Esse feito faz-nos acreditar que tal espaço seja pequeno, circunscrito a dimensões ínfimas. Portanto, trata-se de um vilarejo, um povoado, uma aldeia. Dessa maneira, a cidade não se distancia do campo, mas está sempre em sua proximidade. Por outro lado, o mar parece tomar conta da paisagem, realçando a cosmicidade

do espaço artificial do burgo. Portanto, não temos, aqui, uma metrópole moderna, mas uma região afeita à natureza, uma cidade cósmica, em que o campo, com sua exuberância, penetra a urbe, entrelaçando-se a ela.

Por algumas características, podemos notar no texto, por oposição e pela ausência de determinados elementos, importantes características dessa cidade. Em primeiro lugar, não há, ao longo de todo o percurso, nenhum resquício que nos remeta ao mundo da técnica e das máquinas. Não há carros nem asfalto; o comércio é o mais antigo e elementar: uma grande feira, mercado aberto ao céu livre. Portanto, não existem, na cidade de “Caminho da manhã”, anúncios luminosos, nem vestígios de qualquer traço característico da modernidade. Tudo é arcaico, próximo da natureza.

Nesse aspecto, podemos inferir que tal cidade eleva-se acima do tempo físico, do tempo cronológico, tornando-se um lócus atemporal, mais próximo do mundo arcaico, mítico, que realista. Essa cidade mítica avizinha-se, pelo tom mediterrâneo e helenista que transpassa não só o poema, mas toda a poesia de Sophia, da cidade grega arcaica, dos burgos e vilarejos que vicejam na obra de Homero. Não se pode negar, nessa escolha de Sophia, uma resistência e uma crítica ao horizonte das metrópoles reificadas, alienantes, do nosso mundo atual.

A transposição do campo para a cidade dá-se por uma muralha em ruínas. Tal fato ressalta, assim, o caráter arcaico dessa cidade, visto a muralha ser uma construção típica dos burgos antigos:

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. (ANDRESEN, 1999, p.105)

Novamente o texto todo está pautado em adjuntos adverbiais de lugar, pontos de apoio a delinear o percurso: “Até”, “debaixo da porta”, “entre as casas e o mar”, “até o mercado”, “depois de uma alta parede amarela”. Todo o percurso é pontuado pelas demarcações espaciais, por onde a personagem lírica se orienta, seguindo um roteiro determinado e específico.

A passagem entre o campo e a urbis dá-se pela porta. Esse feito ganha relevante caráter simbólico. A porta serve como abertura não apenas para a cidade, mas também para o encontro com o “grande Deus invisível”. Digamos que, por essa porta, um rito de passagem principia-se. Não apenas o espaço modifica-se, mas também esse caminhante prepara-se para uma mudança de nível ontológico, na qual sua psique irá se transmutar pelo encontro com o “grande Deus invisível”.

Nesse sentido, aquele que adentra a cidade necessita de uma preparação, de uma iniciação. Os ritos irão cumprir justamente esse papel, possibilitando, àquele que se inicia, uma alteração de caráter ontológico. É importante notar que, durante tal percurso, o caminhante de Sophia vivenciará uma série de acontecimentos de forte apelo simbólico, acontecimentos esses que desempenharão o papel dos ritos. Digamos que tal peregrino, para alcançar o “grande Deus invisível”, tem antes de vivenciar tais ritos, pelos quais ele alcançará a purificação necessária para acessar o sagrado.

O rito que marcará o princípio desse ato iniciático será justamente a passagem pela porta e pelas muralhas. Esse limiar tem como função preparar o viandante para o encontro com o sagrado.

Prosseguindo nossa análise, a personagem do poema, após a passagem da porta, irá seguir pela cidade arcaica, por ruas retas até alcançar a praça quadrada. Pode-se notar, ao longo do texto, a constante presença de muros e muralhas. O poema dá-nos a sensação de que a personagem de Sophia perambula por um labirinto. Aqui, tal labirinto, ao invés de desbaratar a personagem, levando-a para fora de um eixo, perdendo-a por espaços difusos e sem sentido, desempenha uma função norteadora. Todos os caminhos levarão esse andante para o centro, para o âmago do mundo.

Por conseguinte, a cidade possui uma geometria extremamente harmônica, milimetricamente coesa e angular. Assim, as ruas são “estreitas, direitas e brancas”. Tal adjetivação, como veremos, torna-se metafórica, categorizando as ruas não somente em termos físicos, mas também no nível dos valores espirituais e psicológicos. Com efeito, tais caminhos são estreitos por serem, além de mero espaço circunscrito, um meio de purificação espiritual. Como sabemos, o caminho estreito, na tradição cristã, é a ascese mística em que a dificuldade se insurge como meio de purificação do pecador. Aqui temos também esse mesmo caráter simbólico. As ruas estreitas simbolizam uma travessia, uma via por onde se pode alcançar plenitude e limpidez de espírito. Por sua vez, os adjetivos só fazem ressaltar tal sentido. São ruas direitas e brancas não apenas por serem alinhadas e límpidas, mas por

representarem o caminho certo, capaz de levar esse andante para as verdades elevadas da existência.

No fragmento seguinte, a personagem depara-se com uma praça quadrada em frente ao mar. Novamente aqui o adjetivo ganha potencialidades semânticas. A quadratura da praça salta aos olhos ante a infinitude do mar. Tal contingência opõe-se à grandeza inapreensível do oceano, constituindo outra antítese de relevância. Portanto, o mar liga-se ao universo circundante, às potencialidades da natureza. Essa oposição entre infinito e limitado liga-se aos outros paradoxos já citados nesse estudo.

A natureza aqui está longe de representar um lócus dessacralizado, indiferenciado. Em toda a poesia de Sophia, o mar é símbolo das potências titânicas da natureza, do esplendor e magnitude do cosmos, de sua beleza arrebatadora e extasiante. Sempre o mar encarnará, na obra da autora, o incomensurável, o infinito e, por isso, a realidade metafísica, inescrutável, a circundar a finitude do homem. O oceano insurge na lírica de Sophia como um *leit motiv*, um tema reincidente, tal como as maçãs de Cézanne, os girassóis de Van Gogh, as marinhas de Pancetti. Nesse sentido, por ser ilimitado, o mar torna-se, por sua vez, um símbolo do *tremendun* divino, para usar a expressão cara a Rudolf Otto, da sacralidade a pairar para além de toda compreensão racional.

Digamos que, antes de se dar como silenciosa aparição na igreja, esse Deus vai desvelar-se na paisagem da natureza e também ao longo de todo o percurso do caminhante, mediante uma série de ritos de passagem. Portanto, há dois espaços paralelos, em que cosmos e criação humana são sacralizados de forma aguda e intensa: o mar e a igreja. Constituem, por isso, lugares cruciais que se comunicam e se entrecruzam em uma correspondência de sentidos.

Continuando nossa análise, a praça quadrada e a sua estátua desvelam um espaço estático, sem movimento, em oposição à agitação das ondas. Esse traço semântico confirma a contingência desse lócus, sua precariedade física ante o ritmo quase infinito do mar. Sophia, nessa passagem, ressalta a fragilidade da criação humana e, metonimicamente, a pequenez da nossa condição ante a exuberância do movimento cíclico e eterno do cosmos.

Dentre as criações do homem citadas ao longo do texto, apenas uma parece elevar-se acima dessa limitação. Referimo-nos à igreja, lugar planejado pelo engenho humano, mas paralelamente interligado às potências divinas, superiores e incorruptíveis. Nesse aspecto, há aqui um sentido cristão, em que o humano faz-se divino. O próprio Cristo é a encarnação desse preceito: Deus feito carne. Entretanto, por outro lado, a esse traço eminentemente cristão, temos outra característica ligada ao helenismo. A natureza, conforme notamos, é

expressa por um panteísmo pagão, de exaltação divinatória do cosmos. Aqui podemos observar um traço típico da lírica da autora: a fusão da cultura pagã, de fundo grego, à tradição judaico-cristã.

A personagem, portanto, vai caminhando entre a cidade e o mar até alcançar a parede amarela, limite a conter o mercado. Novamente temos outro muro a ser transposto, outro *limen*, o que realça a idéia de círculos concêntricos, de labirinto, de liames que esse andarilho deve transpor rumo a um centro, no caso a igreja a conter o sagrado.

Ante essa passagem, deparamo-nos com um importante detalhe. O peregrino estanca, pela primeira vez, o movimento. Tal pausa reforça a percepção do olhar. A estaticidade do corpo, assim, concentra a atenção, em uma busca de detalhamento do mundo sensível. Essa parada, portanto, constitui verdadeira homenagem ao mar, ao esplendor epifânico de sua aparição. Nesse sentido, essa pausa encontra um paralelismo no ato de ajoelhar-se ante o altar da igreja. São gestos de paralisia, gestos rituais, em que o ser se dá à graça da aparição sacra. Isso reforça o jogo entre mar (infinito) e igreja (finita), em uma correspondência em que um espaço se espelha e se reflete no outro.

Conforme já apontamos anteriormente, aqui o “visível se vê até o fim”, ou seja, a percepção abarca os limites do sensível, em uma pesquisa de suas dimensões, em que o fim do visível abre a possibilidade do mistério, do que se estende além do horizonte do mar e da vida humana. Com efeito, pelo mar pode-se ter uma noção dos limites do estar no mundo e também do mistério que circunda tal situação existencial. A concretude das águas remete o observador para uma além impossível de ser abarcado. O fim do mar, simbolicamente, portanto, é uma referência a um além de natureza metafísica, inescrutável, inapreensível pelos olhos e pela razão.

É importante notar que a brancura e a luminosidade são reforçadas novamente, como se o mundo se enchesse de um esplendor, de uma refulgência intensa. Tal luminosidade, conforme já referimos, é também de caráter psicológico, ou seja, revela um tônus lírico: a presença do sagrado e da magnitude da natureza.

A parede amarela insere-nos em um espaço distinto dos demais antevistos até então; ela abre-nos para uma dimensão marcada pelo social. Aqui podemos vislumbrar o mercado e, pela primeira vez no texto, a presença de outras personagens, como os mercadores:

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 com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas 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. (ANDRESEN, 1999, p. 105-106)

Novamente a voz lírica abre-nos a dimensão do espaço como uma câmera a registrar novos movimentos, novos detalhes. Vejamos que, ao adentrar o mercado, o nosso peregrino dirige-se, primeiramente, ao terceiro mercador de peixes. A simbologia do número três acentua o caráter simbólico de todos esses gestos. Pedro nega a Cristo três vezes, na igreja católica Deus é uma santíssima trindade. No poema, essa numerologia, longe de parecer casual, tem como intuito despertar no leitor certo sentido: nada aqui é por acaso, tudo cumpre o itinerário de um rito. Assim, eis a importância dessa passagem em que gestos extremamente prosaicos são transformados, por Sophia, em acontecimentos ritualísticos. Essa subversão do ordinário em acontecimento místico delineia uma profunda crítica ao mundo reificado do consumismo. Se observamos que o verbo “comprar” é enunciado apenas uma vez, ao passo que a palavra “ver” é reiteradamente inserida no discurso, notaremos que o comércio também é sacralizado. O banal mais mezinho subverte seu valor, torna-se ato de meditação, de contemplação, em que o êxtase perante o visível é conclamado.

Portanto, é no pequeno vilarejo próximo da natureza que a vida se dá em sua magnitude. Na essencialidade dessa vida, não temos nada de industrial ou corrompido pela era técnica. A personagem de Sophia compra alimentos primários, naturais, como ervas, frutos e peixes. Percebe-se, inclusive, nesse cardápio, a presença de alimentos ligados ao mundo mediterrâneo, tão caro à Sophia.

O visível nessa passagem é conclamado com intensidade ainda maior. Uma série de objetos e seres mostram-se com preciosidade de detalhes e tonalidades. Assim, não apenas a protagonista do poema está atenta e deslumbrada pelo espetáculo que se desvenda, como também é chamada, pelo vendedor, a ver tudo com mais interesse. Esse convite do mercador só faz realçar o caráter incrível do real. Conforme notamos em capítulo anterior, a realidade é para Sophia surpreendente, é um acontecimento absurdo, notável. Por isso a percepção capta as coisas com interesse inaugural, com perplexidade a ressoar, no fundo, um estranhamento de caráter filosófico e metafísico. Ver o mundo é indagar-se pelo sentido do existir das coisas e do ser, é estar estupefato pelo aqui e agora como dimensões feéricas. Tal olhar liga-se, portanto, ao da infância, do filósofo e do próprio poeta, seres dotados de uma percepção em alerta, viva perante o esplendor do real.

Uma profusão de cores matiza o texto, desvelando-nos a materialidade das coisas do mundo. Assim, os peixes ganham carnadura, dimensão, polpa, ao serem explicitados em suas diversas tonalidades (azul, preto, vermelho, cor-de-rosa, prata). Outros elementos conjugam-se aos peixes: polvo, conchas, búzios, espada, caranguejo. Sinestesticamente toda essa gama de seres e objetos remete a personagem ao mar. Eles estão ligados à dimensão do infinito, pois o mar rege todos eles em uma nova ligação entre contingência (peixe, concha, búzio e etc.) e incomensurável (mar).

Com efeito, se o mar representa a dimensão simbólica do invisível, do que não pode ser inteiramente abarcado pelos olhos, há certa aura de mistério, por conseguinte, a circundar tudo o que vemos. O que viceja no mundo está configurado pelo incognoscível, por um além inescrutável, de realidade metafísica. Tal dimensão infinita dá-se como anúncio daquele “grande Deus invisível” imerso nos interstícios do que existe. Essa passagem do visível para o metafísico dá-se pela bela sinestesia da “luz líquida”, da luz que se faz também mar. Um elemento da visão liga-se ao tato da água, ao seu paladar de sal. Esse efeito sintetiza, portanto, o caráter infinito a residir no contingente: o sagrado a pousar seu esplendor no que é frágil e perecível.

Prosseguindo nossa leitura, o próximo seguimento nos remete novamente a um espaço de dimensão diferenciada. Agora saímos de certa linearidade do solo e ascendemos, por uma escada, a um patamar elevado, onde se darão novas epifanias do visível:

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 ao 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 correm 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. (ANDRESEN, 1999, p.106)

O peregrino sobe uma escada à direita e depara-se com um cego. Uma nova antítese confirma o que vínhamos alegando até então. Entre a protagonista, ser desperto e sedento de visão, e o cego, insurge novamente a questão entre o ver e o não ver, entre o visível e o invisível. O cuidado em não esbarrar no cego denota a vontade em manter-se desperto. Por conseguinte, o cego remete-nos a um olhar do íntimo, a um ver que se dá para a escuridão da própria entranha. Um olhar que vai do âmago do mundo para o cerne do espírito, eis o olhar

integrador da poética de Sophia, olhar que não se limita, que se doa em inteireza a todas as dimensões do existente. Por outro lado, a cegueira ou ausência de olhar remete-nos à treva que, simbolicamente, denota a nossa condição humana, sempre misteriosa, impossível de ser percebida inteiramente.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que a cegueira ganhará uma dimensão metafórica de suma importância. Cegos são aqueles que vêem o mundo, mas não o enxergam, aqueles que captam pelo olhar a materialidade de tudo, mas são incapazes de perceber as coisas em sua intensidade, em sua inteireza. A poeta, portanto, lida com o ver e o não ver, em um jogo entrecruzado. Há duas formas de ver: uma em que a aparição do universo é registrada com intensidade e outra em que o reino do sensível é ignorado, menosprezado.

Por conseguinte, abre-se aqui uma questão de ordem metafísica: o que é o ver? Será que nossos olhos podem realmente perceber a dimensão verídica de tudo? Seriam tais órgãos instrumentos verdadeiramente capazes de captar o real? Esse relativismo não pode passar despercebido. No fundo, pela inserção do cego, Sophia relativiza a crença totalizadora no olhar. Nossos órgãos sensíveis são demasiadamente frágeis para registrar o universo dos fenômenos. Dessa maneira, apesar de vermos uma parcela ínfima do cosmos, temos de celebrar tal abertura ao real e conclamar pelos olhos uma intensificação do ver. Assim, para Sophia, o ver torna-se, em sua precariedade, banquete, festa, conclamação da vida em sua frágil plenitude.

A segunda personagem, também singular, chama-nos a atenção pela sua caracterização física. Trata-se de uma mulher de meia-idade, mas com o rosto marcado por rugas. Uma mulher que, a despeito de sua meia-idade, possui o rosto talhado por uma velhice precoce. Ante tal descrição, deparamo-nos com o assombro desse enigma. Por quais motivos essa jovem mulher envelheceu antes do tempo? O texto dá-nos um importante detalhe: a mulher carrega no peito o retrato de um filho morto. A morte, enfim, é inserida no texto, em um paralelismo entre cegueira e finitude, entre estar vivo, pulsante, e estar morto, inerte.

Por outro lado, a inserção da finitude intensifica a volúpia do olhar. Se vamos morrer, se tudo é demasiadamente efêmero, precisamos usufruir do espetáculo do mundo como uma forma de *carpe diem*, de celebração da existência. Ver tudo, em suas minúcias, em sua completude, gozando da beleza do mundo, pois estamos relegados à morte.

O paralelismo entre o cego e a jovem mercadora, representantes cada qual da cegueira e da morte, é acentuado pela posição espacial. Ambos estão em um patamar acima, em uma dimensão superior. Dessa forma, podemos inferir uma íntima relação entre cegueira e morte. Simbolicamente, não perceber o mundo corresponde a uma morte. Com efeito, podemos

pensar na seguinte questão: há aqueles que veem o mundo, mas não o percebem em intensidade. Pessoas dessa índole estariam, de certa forma, mortas, inertes para o grande espetáculo do mundo.

Nesse poema, portanto, Sophia empreende uma profunda reflexão sobre uma plenitude da existência ligada a uma intensificação do olhar. Olhar o mundo, com atenção, com vivo êxtase, é abarcar a vida em sua mais intensa volúpia, em sua pujança, em seu estertor pleno. Tal intensidade do existir é também uma forma de ser mais vivo, mais pulsante. Assim, aqueles que não percebem o mundo estão acorrentados a uma ignorância da beleza do universo e, por isso, estão mortos para determinada parcela da realidade.

Continuando nossa leitura, após comprar inúmeras ervas da vendedora, a personagem de Sophia fica pasmada perante os figos. Tanto ela se perde na contemplação dos frutos, que ela titubeia em relação à cor deles, em um devaneio lúdico sobre a condição de certas nuances do real. É interessante notar que o observador vislumbra a cor íntima dos frutos, a coloração rosada que eles têm. Esse olhar íntegro, febril, explicita uma sede de essências, de interioridades, em uma busca do real profundo. É preciso ver tudo até o âmago, até a polpa, sem deixar nenhum detalhe oculto. Em seguida, de vendedor a vendedor, a personagem enche as sacolas e desce de novo as escadas.

Retomando o poema, ao sair do mercado, a personagem de Sophia ruma, enfim, em direção à igreja:

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. (ANDRESEN, 1999, p.106)

Esse fragmento insere um importante detalhe. Pela primeira vez o sol demonstra, mesmo que de forma tênue, certo esmorecimento. Já não temos aquela manhã esplendorosa, em pleno vigor do início do poema. Isso denota não apenas a passagem do tempo (manhã-tarde), como também uma leve nuance em termos espaciais. O peregrino pela primeira vez irá acessar um espaço de aconchego, de intimidade. Até então ele estivera em espaços de dispersão, de movimento. As belas metáforas, serpente azul, mão de sombra e mão do sol denotam justamente essa passagem, em que a intimidade do sagrado irá se dar como revelação

em êxtase. Percebemos, portanto, nessa imagem do caminhante dividido entre a sombra e a luz uma antítese representativa de uma mudança de nível ontológico: o caminhante sai da luz do mundo natural e adentra a penumbra do mundo criado pelo homem, universo onde o sobrenatural, a sacralidade do grande Deus se revelará como a grande epifania a coroar todas as outras.

O cosmos humanizado pela prosopopeia da mão do sol e da sombra desvela-nos um cosmos acariciante, um cosmos que afaga. Além da representação carnal do divino nos espaços, essa sinestesia da luz e da sombra que afagam insere-nos em importante vivência do eu lírico: a experimentação do mundo pela razão sensível, tal como pudemos observar na análise do poema “Jardim do mar”.

Por outro lado, a sombra desvela importante detalhe: o “grande Deus invisível” não se pode revelar, inteiramente, pela luz, mas pela penumbra. Rudolf Otto em sua obra **O sagrado** afirma-nos que toda a revelação sacra não acontece de forma direta, mas velada, às ocultas. Nunca uma divindade se dá inteiramente, mas por intermédio de alguma barreira ou máscara. Conforme o estudioso das religiões, uma revelação sem intermédio de alguma barreira teria um efeito mortal naquele que contempla o transcendente. A penumbra aclimata, por fim, a imensa solaridade do Deus cósmico, selvagem, o mesmo que se deu a perceber pelas epifanias dos objetos do reino humano e natural ao longo do caminho. O Deus indômito do mar, das aparições aurais transmuta-se no Deus que se fez carne, no cordeiro imolado e crucificado. O panteísmo da autora, por fim, ganha amplitude, agora, no espaço sacro da igreja. Aqui todo o cosmos vem celebrar o encontro do ser humano com o Deus carnal. Conforme já apontamos, nesse poema observamos a conjugação de dois importantes vieses da obra da autora: as culturas helênica e judaico-cristã.

Nesse aspecto, o sagrado dá-se ao mundo pelos símbolos, pela concretude de algo que remete ao infinito, ao inescrutável. No poema, a materialidade e a permanente exaltação do real, da vivência encarnada no mundo, apaixonada, arrebatada pela beleza das formas das coisas ganham expressão ainda mais direta pela contemplação e homenagem a um ícone, a imagem do Deus feito carne. Conforme sabemos, o ícone, para a igreja, congrega no visível o invisível do Deus vivo. As imagens dos santos representam, simbolicamente, o inapreensível da divindade. Ao entrar na igreja, a personagem de Sophia deixa-se ainda encantar pelos azulejos, pela brancura das paredes, pelos aspectos físicos do recinto. Se a igreja representa o próprio Cristo, temos portanto confirmada a busca de uma sacralidade imanente nas coisas, conforme os preceitos do próprio cristianismo de origem latina.

A oposição entre o sagrado e o profano, em que um se consubstancia no outro, ganha enfim sua última expressão na antítese “escutar o silêncio”. O silêncio ganha voz, sonoridade, tal como o invisível que se transfigura no visível. Tal conjugação de silêncio e som desvela, por fim, a natureza sinestésica vivida pela personagem de Sophia, engastada no real de forma apaixonada, vivenciando o mundo pela razão sensível, tal como formulada por Maffesoli.

A poeta, enfim, encerra seu poema com uma frase lapidar, pela qual ela dá sentido a toda atenção dotada ao mundo: “Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível”. O visível, portanto, está intermediado pelo invisível, pelo sagrado.

Nesse poema em prosa, portanto, Sophia prodigaliza a sensibilidade corpórea, principalmente o olhar, intensificando sua paixão pela vida.

6.3 Análise espacial de “Caminho da manhã”

Muitos sentidos relacionados à caminhada, conforme já detalhamos na análise do poema “Marinheiro sem mar”, confirmam-se também aqui.

Também em “Caminho da manhã” a horizontalidade configura-se como um eixo espacial de extrema importância. Ela determina, de acordo com o que já afirmamos sobre “Marinheiro sem mar”, o sentido de nossa permanência existencial e também de nossos desejos. A dimensão horizontal delimita o chão, a terra onde pisamos. Sem ela perderíamos a segurança, a vida resvalaria por precipícios.

Aquele que caminha busca algo, mesmo que esse algo seja o próprio caminhar. No caso do andarilho de Sophia, ele move-se pela sede do sagrado, pela fome de vislumbrar o encanto do mundo. Dessa forma, a caminhada no poema ganha um sentido religioso, místico. Anda-se pelo mundo para acessar a revelação do grande Deus. No nível horizontal, revela-se a dimensão vertical. O ser caminha em busca do que é inapreensível, das alturas metaforicamente representadas pelo sol no poema e pela igreja, lugar em que terra e céu se conjugam. Entretanto, esse inapreensível é celebrado, paradoxalmente, pela paixão ao mundo físico. Amar o real é celebrar o invisível no sensível. Assim, doar-se em paixão ao sentido horizontal, segmento em que a realidade se dá ao homem, torna-se uma celebração do que paira além, nas alturas, ou seja, do que vive no eixo vertical: o grande Deus invisível. Há no poema o entrecruzamento entre o profano e o sagrado, respectivamente representados pela horizontalidade e verticalidade, em que o visível abre-se para o não perceptível.

Como o sagrado constitui um cerne temático do texto, torna-se importante destrinçar alguns significados relacionados à caminhada de cunho religioso. Como veremos, no poema esse peregrinar sacro é de grande importância. Na tradição mística, a caminhada configura-se como um ato eminentemente iniciático. Desde os primórdios do cristianismo até as tradições orientais do budismo, a caminhada é uma forma de busca do sagrado, em que o esforço muscular e o cansaço tornam-se purificadores da fé. Para encontrar-se com Deus, é preciso antes pôr-se em caminho, estar em trânsito. O percurso torna-se fundamental, pois ele é, por si, um rito iniciático. O trajeto burila o olhar, a alma do peregrino, tornando-o apto a alcançar a epifania do Deus invisível. Conforme Helena Vilça, a peregrinação religiosa é um fim, tanto quanto o acesso ao espaço sacro: “A peregrinação é, no seu sentido mais comum, a saída do lugar de residência dos indivíduos e a deslocação a um lugar sagrado”. “O traço distintivo deste ato prende-se” ao caminho, ao percurso “enquanto objetivo primordial”³⁰.

Iremos observar que, também no poema de Sophia, o percurso torna-se fundamental. Ele por si já é a descoberta do sagrado. A presença do “grande Deus invisível” faz-se por vestígios, por anunciações, na concretude de tudo o que aparece na deambulação da personagem lírica. O fim, no duplo sentido de finalidade e ponto de chegada, está não apenas na igreja, mas também no próprio percurso. Assim, o invisível do Deus pressentido no templo revela-se, epifanicamente, na série de objetos e pessoas encontrados pelo caminhante de Sophia. Dessa forma, o peregrino surge-nos no poema como “figura típica do religioso em movimento, uma metáfora da fluidez dos percursos espirituais individuais” (HERVIEU-LEGER, 1990, p.). A caminhada e a viagem são, por si próprias, gestos sacralizados. Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro, ao refletir sobre as peregrinações religiosas no Brasil, aponta sentidos fundamentais relacionados à palavra “peregrinação”. Tais sentidos relacionam-se à caminhada no poema de Sophia:

A palavra peregrinação deriva do latim *perigrinatio* significando o ato de peregrinar, a viagem a lugares santos. Já peregrino do latim *peregrinus* refere-se àquele que peregrina, mas também ao estranho, estrangeiro, significando a jornada de uma pessoa a um lugar sagrado, percorrendo caminhos por terras desconhecidas.

Outra derivação mais antiga revela que peregrino tem sua raiz em “*per argum*”, através do campo. Segundo Cousineau, esta imagem sugere uma alma curiosa, que atravessa campos, e o viajante que espera enfrentar uma jornada difícil para alcançar o centro sagrado do seu mundo, o lugar tornado santo por um santo, um herói, um deus. De maneira geral, a idéia de

³⁰ Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5507.pdf>

peregrinação parece sustentar a promessa do contato pessoal com alguma força sagrada.

A palavra peregrinação evoca assim a marcha ou o caminho, enquanto o verbo árabe *haji*, utilizado para designar a peregrinação no Islã, tem o sentido de “ir a”. Na Índia, *tértha*, a imagem do rio se converteu num conceito crucial e essencial para os peregrinos da mesma maneira que o vocábulo japonês *henso*. Assim, num primeiro momento podemos dizer que de maneira geral a semântica nos leva à definição de peregrino, como um viajante que abandonou sua casa para tomar uma rota que o levará a um lugar desconhecido (ou estrangeiro)³¹.

A noção de estrangeiro, conforme podemos antever no texto, permeia o olhar do caminhante de Sophia. Sua surpresa ante os fenômenos do mundo advém de sua postura distanciada em relação à realidade. Como se ele vivesse uma espécie de ostracismo simbólico, ele caminha pela estrada, atravessa a cidade, mas sua pátria é outra; é a nação dos sonhadores, dos amantes do devaneio poético. Sua pátria é a terra do “grande Deus invisível”. Isso propicia ao personagem do poema um olhar especial sobre o mundo. Tal situação existencial faz com que as coisas sejam percebidas por uma percepção nascente, auroral, em perpétuo deslumbre. Sua meta, portanto, é alcançar o grande desconhecido da sacralidade, mas também perder-se na paixão pelas coisas sensíveis.

Sandra Maria, ao deter-se no pensamento de Victor Turner, salienta, ainda, a noção de quebra de estruturas sociais do espaço sacro. Tal espacialidade torna-se uma *communita*, ou seja, um lugar onde as estratificações sociais são quebradas:

Os Turner salientam ainda alguns aspectos gerais do fenômeno, ao afirmarem que todos os locais de peregrinação têm em comum o fato de *serem lugares onde se acredita que ocorreram milagres, que acontecem milagres ou que ainda podem acontecer novamente*. E também que, em sua maioria, as peregrinações são as maiores experiências liminares da vida religiosa. Desta forma sustentam “*Se o misticismo é uma peregrinação interior, a peregrinação é a exteriorização do misticismo*” (Turner, 1978: 7). O modelo clássico construído por Victor Turner, particularmente o apresentado em *O processo ritual* (1974), enfatiza a estrutura que informa todo o processo ritual, levando a formulação da idéia de *communitas*, enquanto um espaço simbólico onde as regras sociais, as hierarquias e os constrangimentos morais são suspensos. O que torna, deste ponto de vista, a peregrinação, na sua forma tradicional, uma crítica à sociabilidade do cotidiano e à vida moderna, que se organiza a partir da divisão social do trabalho e da produção de múltiplos *status* sociais. Desta forma, a

³¹ Disponível em:

http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/ENSINOR_ELIGIOSO/artigos4/novas_peregrinacoes.pdf

peregrinação para Turner, longe de refletir ou reforçar a estrutura secular, é antes um fenômeno liminar que indica a possibilidade de suspensão, parcial ou completa, da estrutura. (*referência na segunda nota de rodapé desse capítulo*)

O peregrino espera encontrar, no lugar sagrado, o milagre. O caminhante de Sophia expressa uma visão miraculada da realidade banal, prosaica. Todo o caminho, com suas estradas e ruas, feiras e praças, bem como a igreja e o mar, constitui dimensões do real prosaico alçadas à grandeza miraculada. Dessa forma, no templo, tal personagem deixa de pertencer a uma sociedade, às regras sociais, a toda parafernália do mundo prosaico, pois ele já fez do banal uma morada metafísica, um habitat sacro. Ele só sabe experimentar a epifania divina em todas as dimensões de seu existir. Dessa forma, os espaços do poema transformam-se em *communitas*, tal como expresso por Victor Turner.

Conforme já notamos na análise do poema “Marinheiro sem mar”, também em “Caminho da manhã” a personagem de Sophia expressa a dimensão do *homo viator*, a essência transitória da vida humana. Todavia, nesse segundo poema, tal dimensão ontológica ganha conotações sacras. De acordo com Leomar Antônio Brustolin, a caminhada religiosa desvela a essência sacra da vida humana:

Estar a caminho, ao longo da estrada, é a condição real do ser humano: *homo viator*. [...] O peregrino sabe que a caminhada é, antes de tudo, uma realidade interior que tende ao Absoluto. Caminhar é uma categoria espiritual. Na caminhada exterior, o ser humano quer encontrar-se consigo mesmo. [...] Quem caminha rumo a um santuário, na verdade está à procura da sua realidade mais íntima e mais profunda. Aquele que tem fé vive como um andarilho, não quer instalar-se no provisório ou fixar-se em suas construções. Experimenta a vida como uma contínua peregrinação, uma procura da fonte existencial que sacia sua sede. Sua vocação essencial é colocar-se a caminho em busca da razão profunda das coisas, buscar o que é maior ao caminho e ao caminhante³².

A personagem de Sophia, ao buscar o santuário, procura na verdade sua própria essência íntima, sua porção mais intensamente vital, sacralizada. Nesse sentido, ao escavar a raiz de sua vida, ela também institui a essencialidade do mundo, a proeza e o portento de tudo o que existe na vida prosaica. Por outro lado, ao compreender a glória de viver nesse chão, nesse tempo demasiadamente humano, região onde o Deus instaura o tempo mítico, epifânico,

³² Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2704/2055>

o peregrino de Sophia apreende a grande lição de existir: a de estar de passagem por tudo e em tudo.

Como afirma ainda Brustolin, o santuário arquetípico de nossa tradição judaico-cristã é a Jerusalém, cidade santa onde os peregrinos encontram a segurança não apenas física, mas também espiritual:

O fundamento da prática de peregrinar aos santuários cristãos encontra-se na fé judaica que há muito tempo tem como meta Jerusalém. Ela é a cidade-templo. Os árabes a chamam de “a Santa” (Quds). O Salmo 102 a canta dizendo: “Aos teus servos são estimadas as pedras de Sião”. Famosos são os versos do Salmo 122 que proclamam: *“Alegrei-me quando me disseram ‘Vamos à casa de Javé!’ Nossos passos já se detêm junto aos teus umbrais, Jerusalém! Jerusalém é fundada como cidade bem compacta. Para ela sobem as tribos, as tribos de Javé, segundo o costume de Israel, para celebrar o nome de Javé”* (vv.1-4). O Salmo é um Hino a Jerusalém, cantado pelos peregrinos que se dirigiam à cidade para as festas. Reflete a alegria de caminhar e fundamenta a própria vocação da humanidade: reunir-se para partilhar a liberdade e a vida. Jerusalém é a cidade-símbolo que abriga o povo, reunido em torno do projeto de Javé: “Aquele que assegura a justiça para todos”. A cidade santa de Jerusalém é o lugar sonhado por todo israelita. As imagens do trito-Isaías a cantam com expressões femininas e fecundas. Ela é a esposa por excelência, a amada e habitada pelo Senhor. Ela recebe a abundância de bênçãos e as distribui a todos os seus filhos. Andar em Jerusalém é como entrar no abraço de Deus e sentir o palpitar de seu coração. *(disponível no site indicado na terceira nota de rodapé desse capítulo)*

Jerusalém é a cidade-templo, a cidade-santuário a pairar como um arquetipo em relação à urbe de Sophia. Quando a personagem do poema adentra a cidade, ela na verdade acessa um espaço sacro. Não é apenas a igreja que concentra a força divina, mas toda a cidade, pois também essa última configura-se como lugar onde se desencadeiam os ritos de passagem. Em cada encontro com o real, a personagem de Sophia celebra uma manifestação epifânica, em que o sagrado se imiscui como dimensão invisível. A cidade, portanto, nova Jerusalém de Sophia, marca a presença da sacralidade, como força imperante na vida cotidiana. De acordo ainda com Brustolin, “A peregrinação estabelece uma meta que simboliza e atualiza o caminho humano rumo ao fim sobrenatural. Partir significa romper com a inércia habitual, é dispor-se a avançar, crescer e conhecer o novo. Deixar a própria casa é abandonar atitudes rotineiras e, por vezes, medíocres, dispondo-se ao futuro [...]” *(fonte na terceira nota desse capítulo)*. Ainda conforme o teólogo, a sacralidade não é algo distante, mas a manifestação da beleza na concretude da existência:

A experiência da contemplação da Beleza divina não é um êxtase que se remete para fora do mundo, mas é a antecipação da transfiguração de todo ser. A participação dos sentidos é um dos elementos mais surpreendentes. É nessa direção que afirma Rubem Alves: “Experiência mística não é ver seres de um outro mundo. É ver esse mundo iluminado pela beleza”.⁸ Os santuários são lugares privilegiados de contemplação da Beleza divina que brilha entre os bens terrenos. (*fonte bibliografia: terceira nota desse capítulo*)

Contemplar o sobrenatural, no poema de Sophia, portanto, é “ver esse mundo iluminado pela beleza”. O belo refulge ao longo de todo o caminho da manhã. Das redondezas da cidade ao coração da igreja, a paixão pela beleza das cores, das formas, dos volumes, do peso dos objetos, move a personagem de Sophia, colocando-a no movimento pleno, arrebatado, dos que correm o mundo todo em busca da manifestação da beleza mais singela, mais simples.

A caminhada encontra expressividade em alguns místicos, sobretudo em um poeta místico, cuja obra pode nuançar significados importantes no poema de Sophia. O poeta espanhol San Juan de la Cruz, em sua obra **Subida do Monte Carmelo**, irá eleger a caminhada como movimento de ascese, pelo qual se atinge o topo do monte, ou seja, a plenitude espiritual. Conforme Jean-Yves Leloup, durante “toda a subida do Monte Carmelo, São João da Cruz lembra que suas exigências não têm outro objetivo além de permitir a união cada vez mais real da alma com Deus” (2008, p.16). Nesse sentido, o santo espanhol apenas reitera a importante metáfora do caminho, em que a revelação de Cristo se concretiza: “Eu sou o caminho”. Nessa imagem do caminho pela qual o crente deve trafegar, “Cristo nos mostra a vereda que Ele próprio é” (LELOUP, 2008, p.20).

O personagem de Sophia, como San Juan de la Cruz, efetua o mesmo movimento de ascese. A caminhada burila, purifica, lapida o peregrino, tornando-o um conviva entre os eleitos, entre os que conseguiram despir-se para o silêncio do “grande Deus”.

A caminhada mística necessita, como todo ritual, de um processo de ascese, de purificação do peregrino. No caso de San Juan de la Cruz, esse rito dá-se pelo esforço de galgar o monte. No poema de Sophia, o rito de passagem acontece pelo atravessamento dos diversos limiares, portas e portais.

Como iremos notar, ao passar pelos inúmeros portais, pelos diversos limiares, o peregrino do poema adensa sua natureza humana e sagrada, purifica-se, enfim, para a

recepção do grande “Deus invisível”. O antropólogo Aldo Natale Terrin elucidá-nos a grande importância do limiar, como forma de acesso aos lugares sacros:

A liminaridade tem a ver com o nível espacial, assume o nome do ser ou estar no limite, numa situação espacial anômala e, por isso, mais eficaz no nível socioreligioso. O *limen* é a soleira, o confim, a ponte que é preciso atravessar; o túnel que, nos ritos de iniciação, é preciso percorrer antes de se chegar à luz; os degraus que, antes de entrar na igreja, é preciso subir para reconhecer aquilo que separa um mundo do outro. (TERRIN, 2004, p.210)

Com efeito, esse *limen* será, no poema, a porta da muralha. Essa porta, assim, delimita a cidade não apenas reservando-a como espaço habitável, como organização social específica, mas como topos de uma situação existencial privilegiada: o espaço onde o Deus se dá aos homens.

Essa demarcação é de suma importância, pois simboliza para o homem seu lugar no cosmos, bem como sua situação existencial frente ao mistério da condição humana e do sagrado. Com o avanço da sociedade técnica, quando tal *limen* não se verifica, o homem vai paulatinamente dessacralizando o cosmos, tornando-o repasto para mensurações e lucros, em um crescente dismantelamento da natureza e da vida. Assim, conforme expressão de Terrin, os espaços tornam-se achatados:

Parece que a nossa sociedade está à deriva, pois não sabe mais reconhecer “espaços diferentes”, porque tudo se torna igual e os lugares não falam, porquanto não caracterizam mais um ambiente e não circunscrevem mais uma realidade. Somente quem conhece onde é o *limen* sabe reconhecer onde está o centro. Na insignificância e no achatamento dos espaços se dá o primeiro e mais grave achatamento do pensamento e da consciência (TERRIN, 2004, p. 210-211)

A literatura não ficará indiferente a essa nossa época de indigência. Os espaços serão constantemente sinalizados como regiões onde a reificação e a falta de valores irão imperar. É o que poderemos observar, por exemplo, na obra de Kafka, em que personagens imersas em cavernas, em subsolos, fogem incessantemente de algozes invisíveis, em uma perfeita correspondência metafórica de nosso mundo marcado pela violência e pela massificação.

A consequência desse achatamento será a crescente desvalorização do sagrado e, paradoxalmente, a busca dessa mesma vivência sacra através de experiências negativas. A literatura também irá espelhar tal crise na revelação de epifanias negativas, em que o horror e o medo se configuram como marcos da situação espiritual do homem moderno e contemporâneo. Charles Taylor, em sua obra **As fontes do Self**, analisa com arguta

sensibilidade o lugar da epifania na arte da modernidade e da pós-modernidade. Ele revela o quanto, para os românticos, a epifania era uma jubilação, uma iluminação: “A epifania que vai nos libertar do mundo degradado e mecanicista traz à luz a realidade espiritual por trás da natureza e do sentimento humano não corrompido” (TAYLOR, 2005 p.584). No romantismo, a natureza era o altar onde os poetas podiam comungar seu deslumbramento místico: alma e mundo ligavam-se pela arte. Entretanto, a partir da consolidação da sociedade industrial, os artistas sofrem uma verdadeira queda do paraíso. O mundo transforma-se em campo de máquinas, lugar em ruínas onde o homem passará a morar como um desterrado, um pária. Testemunhas desse mundo fragmentário, massificado e tecnicista, os poetas vão exteriorizar suas vivências do sagrado de forma ambivalente: de um lado o surgimento de um encanto vibrante pelo mundo, de outro o horror perante a vida. Taylor cita, como exemplo, as epifanias presentes na obra de Thomas Mann:

A epifania de Hans Castorp na passagem da “Neve” de **A montanha mágica** mostra como as belezas harmoniosas do mundo clássico iluminado pelo sol constroem-se a partir dos horrores da velhice, da decadência e do sacrifício humano. E em **Morte em Veneza** o que atrai irresistivelmente Gustav Von Aschenbach, esse artesão altamente controlado e disciplinado, [...], para a beleza indolentemente encarnada de Tadzio está também atraindo-o inelutavelmente para a doença e a morte. Para Mann, as epifanias do ser têm esse caráter profundamente ambíguo. (TAYLOR, 2005, p.587)

Eis a importância do limiar no poema de Sophia: ele irá demarcar uma importante transmutação de nível ontológico, pela qual a personagem do poema torna-se competente para confrontar a face de Deus. Para lembrar as palavras de George Gusdorf, “O lugar consagrado é, pois, por excelência, o do encontro entre o homem e o divino” (1980, p.70) e, portanto, região em que se desencadeiam os ritos de passagem capazes de iniciar o homem e torná-lo mais fecundo perante a vida e o cosmos.

6.4 O movimento em direção ao centro do mundo

Otto Friedrich Bollnow, em suas análises sobre a organização espacial das cidades, nota o quanto tais aglomerações se convergem em direção a um centro organizador: “As casas de um assentamento se ordenam ao redor de um centro. Nas relações mais claras da Idade Média, era a igreja ou o mercado a que todas as ruas estavam referidas, e com isso a posição de cada casa” (BOLLNOW, 2008, p. 62). Notamos que no texto de Sophia, também temos

essa mesma disposição. A cidade parece organizar ao redor, primeiramente, da praça e do mercado e, depois, da igreja. Bollnow salienta que tal forma de organização persiste até mesmo nas cidades grandes:

Na cidade grande moderna, as relações são um pouco menos reconhecíveis, mas a maneira como acontecem, em suma, é sempre a mesma. Assim é o sentimento que tenho de me mover para o centro quando eu saio de minha casa no subúrbio e digo que vou “à cidade”, que eu no sentido literal sequer deixei. “À cidade” caracteriza a direção para um centro, no qual eu tenho de realizar meus negócios ou fazer minhas compras e ao qual eu estou referido em minha habitação excentricamente disposta. Do mesmo modo, a aldeia está referida à cidade, as cidades menores à maior e esta novamente à capital. Há uma corrente de menções, nas quais cada vez meu espaço de experiências, subjetivamente referido, é tomado e mantido num todo maior. Mas qual é o local central, no qual eu cesso esse movimento de volta? E em que sentido eu coloco lá o centro verdadeiro do espaço vivenciado? Temos provavelmente o sentimento obscuro de existir um tal centro sobre-individual, que não coincide com a posição de nossa própria casa, mas tem uma localização de certa forma indeterminada. A corrente das menções não tem nenhuma extremidade natural. (BOLLNOW, 2008, p. 62-63)

No poema de Sophia, os espaços também vão fazendo menções a um centro sobre-individual. No caso, primeiro teríamos a praça, depois o mercado e, por último, a igreja. Esses centros vão convergindo cada vez mais, até atingirem a gema da sacralidade, expressa e representada pela igreja. Ai o cosmos inteiro está confluído, atinge seu ápice, sua agudeza. Bollnow chega a mencionar os mitos relacionados a essa centralidade: “Muitas vezes é a montanha sagrada, que indica o meio do mundo, e na qual moram os desuses. Muitas vezes é também um eixo erguido somente para esse fim, uma flecha santa ou coluna” (BOLLNOW, 2008, p. 63). Tal centralidade, conforme anota o filósofo alemão, assenta-se, em nossa era, na cúpula da igreja, representação do centro da vida e do cosmos. Dessa forma, a cúpula celeste “é representada pela cúpula de pedra, ‘imagem e representação do eixo do mundo’” (BOLLNOW, 2008, p. 64). Essa centralidade pode ser antevista, no poema, conforme já notamos, nos espaços de convívio social, onde a sacralidade se concentra.

No texto de Sophia, ao mesmo tempo em que temos a concentração de determinados espaços, podemos também notar, em oposição, a dispersão de outros. A personagem está em processo de fuga, de diáspora, em um movimento a pontilhar inúmeros lugares não centrais, pontos do caminho por onde o caminhante de Sophia circula. O sagrado, por sua vez, força a tramar todos os lugares, ganha configuração diferente no locus do caminho. Aí ele desvela-se como rito, conforme já pudemos antever. As epifanias do olhar acontecem ao longo de todo o processo, em uma abertura à sacralidade em movimento. Temos, portanto, duas formas de

manifestação do divino: uma em trânsito e outra estática. Nos momentos de parada, a sacralidade desvela-se em um ponto central; nos demais, em fuga, a sacralidade abre-se como rito purificador, preparatório para o acesso ao âmago do Deus invisível. Dessa forma, diferentemente da concentração da *imago mundi*, nas regiões em fuga, erráticas do caminho, verificamos uma homogeneização da espacialidade: “Os caminhos reconstróem e organizam não somente o espaço, eles criam um espaço novo, inculto. Com isso, entretanto, homogeneízam o mundo” (BOLLNOW, 2008, p. 110). Se por um lado o espaço do caminho é homogêneo, por outro ele é sempre inaugural, ele instaura a insegurança de uma novidade constantemente aberta, deixando o caminhante em estado de alerta, de receptividade ao novo: “o movimento real ou possível que o caminho implica tem o efeito de uma ‘inauguração’ do espaço”. Isso se dá porque “O caminho explora o espaço” (BOLLNOW, 2008, p.106). Bollnow relata-nos esse processo de homogeneização e inauguração dos espaços do caminho:

Tão logo eu deixe a própria casa e me lance à estrada, entro num espaço que é [...] neutro em relação ao meu centro [...], em que eu me encontro cada vez num ponto arbitrário, sem estar em casa em algum ponto determinado. [...]

Quando dizíamos: “a estrada conquista o espaço”, este era como algo distinto do espaço privado, que a pessoa encontra diante de sua casa. Era de início um espaço supra-individual e neutro, o espaço do “trânsito”. A rede de estradas forma o sistema circulatório no qual pulsa o “trânsito”. O indivíduo, ao confiar-se à rua, é tomado por esse trânsito, é por ele absorvido. Se em casa ele era um indivíduo, na rua se torna anônimo.

Mas até mesmo a paisagem se modifica na estrutura das estradas. Ela perde seu caráter próprio, a individualidade do local especial. A estrada rural não pergunta se segue através da floresta ou do campo. E sobre essa questão Linschoten fala de um espaço “inculto”. “O caminho”, diz ele, “não somente é indiferente à paisagem, como também a torna indiferente ao romper a confiabilidade intrínseca do rural, expõe suas entranhas e lhe desloca o centro de gravidade para o infinito”. (BOLLNOW, 2008, p. 110-111)

No poema, a personagem procura justamente esse centro do infinito. O movimento muscular a impele rumo a essa procura, em uma andança de ardente desejo pelo rosto invisível do Deus. Sobre a necessidade de uma paragem, de um destino, Bollnow nos adverte: “A direção para diante é a que resta, e para ela é que existe a estrada. Há nela somente um comportamento sensato: ir para a frente e cada vez mais para a frente, até chegar ao destino”. A estrada, dessa forma, “puxa” (BOLLNOW, 2008, p. 113-114); ela impele, insufla energias no caminhante. Desse processo o homem extrai sentidos essenciais de sua condição. O homem, por si próprio, faz-se um caminho. O roteiro serve-lhe como uma simbologia de si mesmo: “O caminho como alegoria da vida humana é, como já vimos, um dos símbolos

ancestrais da humanidade, que no *tao* dos chineses se transformou em palavra ancestral, metafísica” (BOLLNOW, 2008, p. 112). Assim, “Da existência de um homem é que o caminho deriva seu significado” (LINSCHOTEN apud BOLLNOW, 2008, p. 112). Em “Caminho da manhã”, esse simbolismo é reatualizado. Podemos notar no texto essa busca da passagem como sentido para a existência do homem. No poema, portanto, o homem torna-se inteiro um caminho.

Na configuração dessa simbiose entre caminhante e caminho, antevemos, em outro sentido, a busca da casa arcaica. Se o homem torna-se simbolicamente um caminho, tal simbologia assenta-se no anseio por uma morada primordial, por um lugar onde o homem possa encontrar a essência do habitar. No poema, a personagem busca justamente habitar o sagrado, viver nesse grande núcleo, onde o ser do homem encontra sua plenitude, seu abrigo cósmico. Sobre tal busca, Bollnow, ao detalhar o estilo do *Wandern*³³, nos afirma:

[...] “se o Wandern é uma volta ao silêncio e à calma da natureza, e no sentido mais profundo um acesso à imanência da paisagem, então o caminho de pedestre é um caminho de volta, um caminho pelo qual regressamos à casa familiar”. Atentamos aqui a uma determinação que aparece muitas vezes em diversas nuances: o “retorno à ancestral alegria interior”, o retorno à “causa de todas as coisas”, o “caminho de volta”, que leva à casa “familiar”. Antiquíssimo, é o problema romântico fundamental, que sempre ressurgiu de Novalis, o caminho da volta, o caminho à origem, às origens da vida humana. [...]

É um regresso dentro da própria pessoa, um regresso às origens do ser e à “razão de todas as coisas”. Mesmo que necessariamente com isso ressoem as lembranças da infância, trata-se de um retorno a uma camada mais profunda do ser, onde a pessoa vive ainda “antes” da dominação da técnica do mundo e da separação, por esta causa, de sujeito e objeto, ainda “antes” da impregnação racional, ainda “antes” do mundo da profissão e da técnica – em poucas palavras: ainda antes do auto-estranhamento, ainda antes da esclerose e da imobilização. O que o homem experimenta no *Wandern* é um rejuvenescimento de todo seu ser. (BOLLNOW, 2008, p. 128)

Apesar da personagem de Sophia percorrer um caminho que permeia a cidade e, portanto, não ser exatamente um *Wandern*, ela, no entanto, experimenta todas essas injunções simbólicas descritas por Bollnow. A personagem de Sophia busca, em seu caminhar, a origem de todas as coisas, a razão última da existência. Por isso, nessa caminhada, ela rejuvenesce, ela harmoniza-se consigo mesma, atinge o cerne de seu próprio ser. Ao procurar a sacralidade no mundo, o caminhante de Sophia despe-se da vida degradada pelo processo civilizatório.

³³ Palavra alemã que designa o trilhaireiro, a pessoa que empreende caminhadas com fins ecológicos e turísticos.

Em outro aspecto, podemos notar, nessa caminhada, um roteiro margeado por um sentido cósmico. Se a personagem irrompe no cenário textual no momento em que o sol nasce, ou seja, no período da manhã, ela caminha, portanto, em um sentido marcado pelo movimento do sol. Ela nasce para o poema no mesmo instante que o sol. O poema emoldura não somente o surgimento da personagem, mas também da luz. A sensação que sem tem é a de que a personagem nasce da própria manhã. Assim, tal caminheiro atravessa para um sentido pontilhado pelo sol nascente, rumando para um fim, para um oeste onde ela encontre um pouso seguro. O roteiro do sol é a trajetória da personagem. O sol e o andarilho movimentam-se em uníssono. Dessa forma, podemos inferir que o sol direciona sua rota, dá sentido a ela, configurando-se em um símbolo do sagrado, da abertura do eu para o deslumbre da vida. O sol nasce onde a caminhada nasce. Põe-se onde a personagem se depõe aos pés do “grande Deus invisível”. Conforme Bollnow, o homem quando sai de casa, orienta-se pelo sol. A palavra “orientar-se” tem sua raiz nessa busca de um roteiro margeado pelo sol: “É sabido que a palavra “orientar-se” vem de Oriente, a região em que nasce o sol, e diz no sentido literal: determinar a direção em que nasce o sol, mesmo se no dia-a-dia raramente estejamos conscientes dessa origem da palavra, em especial no sentido figurado, ao falarmos de uma orientação intelectual” (BOLLNOW, 2008, p. 67). Nesse aspecto, há na natureza do homem um fascínio pelo nascimento, uma fixação pelo irromper do sol, de cunho simbólico: por esse deslumbre pelo nascimento solar o homem exprime sua vontade de auto renovar-se. Vejamos o que Bollnow nos acrescenta a esse respeito:

[...] se dentre os pontos cardeais que fundamentalmente se equivalem elegemos a direção particular do Oriente, então um deles, o Leste, está sendo privilegiado. Devemos buscar as causas desse privilégio unilateral. Voltam à discussão determinados pré-requisitos relativos a “cosmovisões”, isto é, a aspectos da história da religião. O Cristianismo, no qual essa visão é viva na “orientação”, isto é, o direcionamento das igrejas com o altar para o Leste, lança mão de heranças mais antigas. Logo, os pontos cardeais não são originalmente iguais em valor. Sua diferenciação não é meramente formal; repousa em significados bem determinados e num caráter próprio, assim, como o seu número – quatro – tem um significado bem determinado, enraizado na mitologia. (BOLLNOW, 2008, p.68)

Essa cosmovisão em que o nascer do sol ganha importantes significados, permeia todo o texto de Sophia e impele sua personagem pelo caminho. Portanto, o leste, direção que margeia o percurso e incide na paisagem sua luz nascente, é o ponto cardeal de grande valor simbólico no texto. Ele configura o movimento de todo o poema, de todos os atos e gestos das personagens textuais. Conforme aponta Cassirer, o leste corresponde ao nascer do mundo e,

no caso do poema, o nascer da personagem também: “O Leste é como origem da luz também fonte e origem de toda a vida” (CASSIRER, 2008, p. 70).

Vejamos agora em que sentido o caminhar pode afetar o estado psíquico do caminhante, pontuando uma relação de forças entre o movimento e o agente desse movimento.

6.5 A caminhada como forma de exaltação do olhar

No texto de Sophia, o ato reflexivo da personagem, seu pensamento, não é explicitado. Não sabemos exatamente o que o andarilho pensa a respeito do mundo, os desígnios que o impelem a caminhar, nem tampouco seus devaneios ante o real. Há uma espécie de condensação do pensamento, tornando-o gesto, ação apenas. Como diante de um cinema mudo, vemos os acontecimentos pelo silêncio dos gestos. Dessa forma, a vontade atuante do caminhante é nuançada somente por seus movimentos. Sabemos do seu deslumbramento, de seu êxtase, mas nada a respeito de suas reflexões. Substituindo o pensamento, há apenas o êxtase perante as formas, o encantamento maravilhado pelas nuances e texturas, pelas cores e cheiros. Tal personagem sente, logo existe. Olha, logo encontra o ardor da vida. Todo seu ser está completo, transbordante de alumbramento, de surpresa.

Nesse sentido, as reflexões sobre a viagem, feitas pelo filósofo francês Michel Onfray, são de grande valia para a melhor compreensão do papel do olhar no texto. Para interligarmos o pensamento de Onfray ao poema, podemos pensar a caminhada da personagem enquanto uma viagem, tal como analisada pelo autor francês. Conforme Onfray, como na poética de Rimbaud, o viajante precisa “desregrar todos os sentidos, para depois reativá-los e recapitulá-los no verbo” (ONFRAY, 2009, p. 30). A viagem, dessa forma, aguça os cinco sentidos:

A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume. [...] Viajar é uma intimação a funcionar sensualmente por inteiro. Emoção, afeição, entusiasmo, espanto, interrogação, surpresa, alegria e estupefação: tudo se mistura no exercício do belo e do sublime, do despaisamento e da diferença. (ONFRAY, 2009, p. 49-50)

O caminhante do poema experimenta esse influxo de estar à mercê do novo, de uma viagem a abrir-lhe os sentidos para uma exaltação da vida. Daí advém a contemplação do mundo como se esse fosse uma oferenda: “Viajar solicita uma abertura passiva e generosa a

emoções que advêm de um lugar a ser tomado em sua brutalidade primitiva, como uma oferenda mística” (ONFRAY, 2009, p. 59). O viajante, assim, faz de sua sensibilidade uma forma de abertura à graça da contemplação:

O viajante necessita menos uma capacidade teórica do que uma aptidão para a visão. O talento para racionalizar é menos útil do que a graça. Quando a possui, o nômade-artista sabe e vê como visionário, compreende e capta sem explicações, por impulso natural. Ele pratica o que poderíamos chamar, em categorias espinosianas, o conhecimento do terceiro tipo, aquele que se alimenta de intuições e da penetração imediata da essência das coisas. (ONFRAY, 2009, p. 61).

A personagem de Sophia, portanto, longe de empreender uma reflexão sobre o mundo, ela na verdade abre-se à captação sensível, das coisas, em uma entrega arrebatada dos que amam o real a despeito de todas as dúvidas. Uma confiança cega orienta tal caminhante, fazendo com que ele desperte uma entrega irrestrita à vida. A realidade é uma espécie de guardiã desse pária, acolhendo-o com todo o aconchego e intimidade. Tal experiência faz irromper, no caminho, o feérico, o mágico, experiências fecundas do eu espelhadas no mundo pelo acaso objetivo:

Na escola da poesia, há uma familiaridade [na viagem] com o acaso objetivo caro aos surrealistas: tornar-se disponível aos acontecimentos para suscitar solicitar o advento, colocar-se à disposição do mundo para que advenha um sinal e surja uma epifania pagã, abrir-se ao real para penetrá-lo à maneira de um fruto cindido a dar-se, convencido da necessidade de oferecer-se. Assim disposto, esse viajante tocado pela graça põe seu corpo à disposição do inefável e do indizível que, metamorfoseados em impulsos e emoções se transformam em sentido e resultam em palavras, imagens, ícones, desenhos, cores, traços – em rastro que transfigura a efervescência de uma experiência em incandescência expressiva.

Donde a necessidade de um olhar vivo, de um olhar acurado, de uma percepção de predador; a água nietzschiana fornece a metáfora. A soltura do corpo é necessária ao exercício da viagem. Pois a carne deve se colocar à disposição do mundo, registrar suas menores variações, partir em busca do menor detalhe perceptível por uma pele, um sensor olfativo, uma parcela do cérebro projetada pelo nervo ótico, uma superfície tátil, papilas, um pavilhão auditivo e sua cóclea. A alma material deve partir ao encontro do mundo que se manifesta de maneira atômica, em virtude do modo de projeção imanente dos simulacros. O viajante se alimenta deles, os busca e os persegue, os espreita e os caça: o real em todas as formas – eis o que consiste a sua presa. (ONFRAY, 2009, p. 62-63)

Todas essas características do viajante, apontadas por Onfray, encaixam-se perfeitamente ao caminheiro de Sophia. Tal personagem liberta seu corpo nos espaços,

ofertando-se ao mundo em um rito mágico de liberdade. Abrir-se para o universo e recebê-lo em braços e mãos abertos é a grande aventura desse peregrino. Essa paixão pela entrega de si ao cosmos conflagra o caminho da personagem lírica de Sophia, delineando um roteiro em que as epifanias pontuam uma celebração da existência simples, humilde, vida encravada nos gestos cotidianos mais singelos. Em palavras poéticas, afirma Onfray: “Viajar supõe, à maneira das aves migratórias nas quais o relógio interno, o metabolismo e magnetismo decidem seus movimentos, colocar-se à escuta do que em nós procede da eternidade do sistema solar e que jaz no mais profundo da combinação de nossos átomos” (ONFRAY, 2009, p. 67).

Se por um lado esse caminho está pontilhado por um entrega ao cosmos, por outro a mesma viagem aprofunda nossa relação conosco, com o nosso próprio eu. Dessa forma, a viagem se configura como “uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si”. “Fora de nosso domicílio, no exercício perigoso do nomadismo, o primeiro viajante com quem deparamos somos nós mesmos” (ONFRAY, 2009, p. 79-80). O caminheiro de Sophia caminha em sua solidão, abraçado à sua própria alma. Seu olhar contempla o mundo de uma interioridade viva, plena, justamente por experimentar a solidão. Mesmo ao imiscuir-se no mercado, confundindo-se com os vendedores, a personagem de Sophia mantém-se circunflexa em si, em estado meditativo, contemplador. Uma serenidade muito grande move esse peregrino, impele-o em direção não apenas da sacralidade, mas de si mesmo. Sobre tal intimidade do eu viajante em relação a si mesmo, afirma Onfray:

O eu não se dilui no mundo, ele o colore, lhe dá formas. O real não existe em si, mas percebido. O que, evidentemente, supõe uma consciência para percebê-lo. Esse filtro pelo qual o mundo passa organiza a representação e gera uma visão. Por sua essência, o ser do mundo procede do ser que olha. A viagem teatraliza essa operação metafísica, acelera essa alquimia. Ora, por trás de cada fragmento destacado do mundo há um corpo que lhe confere a existência em geral e suas propriedades em particular. [...]

No estrangeiro, nunca se é um estranho para si, mas sempre o mais íntimo, o mais insistente, o mais colado em sua sombra. Diante de nós mesmos, mais do que nunca obrigados a nos olhar, mergulhamos mais profundamente em nosso centro de gravidade, na medida em que nos falta o outro para nos distrair de nossa presença forçada. A destinação de uma viagem não cessa de coincidir com o núcleo do ser e da identidade, impossível de romper. (ONFRAY, 2009, p. 79)

Esse exílio em si, essa condição de estar expatriado, de ser estrangeiro para o próprio eu e para o resto do mundo, delineia um jeito íntimo, demasiadamente entranhado, sensibíllissimo de captar o mundo. Essa é a verdadeira expressão do andarilho de Sophia: captar o real pelo calor mais vivo, mais fulgurante da própria subjetividade. As coisas passam

a ser imantadas pelo ardor desse pária, desse exilado. O mundo torna-se íntimo dessa sensibilidade, conflagrando, pela contemplação, uma verdadeira homenagem do mais singular, do mais subjetivo, na concretude viva do reino dos objetos. Conforme ainda Onfray, “Tragicamente, o indivíduo é incapaz de ultrapassar a identidade que o contém”. “Viajar conduz inexoravelmente à subjetividade. Dividida, fragmentada, espalhada ou compacta, é sempre diante dela que acabamos por chegar, como diante de um espelho que nos convida a fazer o balanço de nosso trajeto socrático” (ONFRAY, 2009, p. 80-81).

Agora que já apontamos alguns aspectos relevantes relacionados ao espaço no poema, passemos agora a analisar outros sentidos de importância na configuração do texto.

6.7 Um olhar poético

Podemos vislumbrar em “Caminho da manhã” um importante efeito da lírica de todos os tempos: a presença do olhar como forma de arrebatamento da existência. Trata-se da exaltação da percepção humana, em um aprofundamento e ampliação da capacidade sensível do homem.

Sobre tal questão, tornam-se importantes as reflexões feitas pela filósofa espanhola Maria Zambrano em seu texto “Filosofia e poesia”. Em tal estudo, a pensadora empreende uma série de reflexões sobre a percepção dos poetas e dos filósofos. Retomando Platão, para quem a percepção visual era um método pelo qual se atingia o mundo das essências, mundo esse a pairar além do plano físico, Zambrano demonstra-nos o quanto a filosofia platônica lutou contra o êxtase da percepção e valorizou os atributos intelectuais do espírito, do mundo íntimo do pensamento e da razão. A filósofa entretece importante comentário a esse respeito, a partir do livro VII da República, “onde Platão faz aparecer o Mito da Caverna” (ZAMBRANO, 2000, p.63). De acordo com a pensadora, no despontar da filosofia, a percepção surge como fascínio das sensações físicas, para logo obliterar-se, ser sufocada, em um ato de violência. Reprimir o fascínio pelo mundo para entregar-se às faculdades do espírito é o maior esforço de Platão que, em uma luta contra o sensível, tenta apreender a perenidade de um mundo ideal. Eis o que afirma a autora de **A metáfora do coração**: “Admiração e violência juntas, como forças contrárias que não se destroem, fazem-nos ver esse primeiro momento do pensar filosófico, no qual encontramos já uma dualidade, e nela talvez o conflito originário da filosofia: o ser primeiramente pasmo estático diante das coisas – reais, viventes, plenas – e o fazer-se violência em seguida para libertar-se de sua presença e

do que com ela indicam” (p.63). Dessa forma, o primitivo pasmo do filósofo perante o mundo dos fenômenos “vê-se depressa anulado e em certos momentos insistentemente negado por esta pressa de lançar-se para outras regiões de maior segurança e domínio, que lhe faz romper o êxtase nascente. A filosofia é um êxtase fracassado, por causa do rompimento originado pela violência – apetite de domínio intelectual” (p.63).

A filósofa espanhola irá pontuar, em um plano oposto, a percepção dos poetas. Esses são os ébrios pelo mundo, os estertorados pela paixão do olhar, os que se debruçam, em um gesto infinito, perante o universo, em um ato de louvor e arrebatamento. Conforme a autora de **El hombre y lo divino**, os poetas são aqueles que “sentiram sua vida suspensa, a sua vista enredada na água e na folha” e que “não puderam abandonar o que esta visão lhes dava e prometia para passar a um segundo momento, esse em que a violência da mente faz fechar os olhos em busca de outra folha e outra água mais verdadeiras” (p.64). A poesia, portanto, é o reino da multiplicidade e factualidade do que existe em um aqui e em um agora:

O poeta enamorado das coisas afeiçoa-se a elas, a cada uma delas, e segue-as através do labirinto do tempo e das mudanças, sem poder renunciar a nada disso: nem a uma criatura, nem a um instante dessa criatura, nem a uma partícula da atmosfera que a envolve, nem uma matriz da sombra que causa, nem do perfume que expande, nem à modulação do seu canto, nem ao fantasma que já em ausência suscita. Acaso ao poeta não importa a unidade das coisas, a identidade da essência? Parece ficar agarrado, vagabundeando e até mendigando em redor da multiplicidade das aparências e da presença fugitiva, ao que a substância tem de perecedoura. Mas poderá afirmar-se, sem mais, que assim procede por carência de ímpeto ascético para procurar com a sua fidelidade essa que parece ser entre todas a amada do filósofo: a unidade. (ZAMBRANO, 2000, p. 67)

Não é a unidade, de feitio abstrato, pertencente ao mundo das idéias, que o poeta almeja, mas o rarefeito da imagem dispersa, espargida em todo recanto, em toda nuança dos seres e dos objetos. Nesse sentido, o caminhante do poema identifica-se com esse olhar poético, imerso nos fenômenos e nos objetos, em um louvor vivo pela contemplação. Conforme podemos antever nas reflexões de Zambrano, o poeta deixa-se tomar pelo fascínio, pelo arroubo apaixonado de um olhar a se imiscuir nas minúcias de tudo, em uma exaltação das mínimas formas do sensível.

Nesse sentido, o ardor da percepção lírica liga-se àquela postulada por Epicuro. De acordo com esse pensador, “todo conhecimento começa pelos sentidos” (NOVAES, 1989, p.15). Adalberto Novaes comenta o quanto esse olhar se traduz por um apego ao mundo:

Para Epicuro, os sentidos são os mensageiros do conhecimento. Nem mesmo a razão, ou conceito, pode refutar os sentidos porque toda razão, ou todo conceito, depende deles. A exemplo de Merleau-Ponty que diz que “todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção”, Epicuro afirma que “todos os nossos pensamentos têm a sua origem nas sensações por conjuntura, analogia, similitude e combinação, contribuindo também o pensamento para elas”. Os sentidos são, pois, fenômenos objetivos. Nada escapa, nada pode escapar ao sensível de Epicuro porque, além de objetivo, o sensível é material [...] (NOVAES, 1989, p. 15)

No poema de Sophia, essa busca pela variedade infinita das coisas do mundo confirma, na verdade, a vocação de todo poeta, tal como nos descreveu Zambrano: viver no sensível, doar-se à paixão descomunal pelo universo, pelas coisas visíveis. Tal paixão motiva todo o ardor da personagem do poema. Ela caminha em busca do sagrado, mas nessa travessia essa sacralidade desvenda-se somente pelo olhar arrebatado.

Aqui podemos encontrar uma característica importante em toda a obra da poeta de **Cristo cigano**. Sophia, conforme uma perspectiva heideggeriana, empreenderá a busca da dimensão infinita dos seres e dos objetos imersos no tempo e no espaço. De acordo com o filósofo de **Ser e tempo**, cabe ao poeta desvelar, na concretude do que existe, a “verdade do ser”. Em sua obra, Heidegger fez importante crítica ao imperialismo do pensamento técnico e racional na sociedade capitalista. Tal pensamento empreenderia o desocultamento dos objetos, dos entes, tornando o mundo mero repasto de cálculos, de porcentagens, de mensurações. Brüseke e Sell (2006) apontam, em relevante ensaio, essa questão abordada pelo filósofo alemão: “[...] o pensamento técnico reduz a composição do Ser aos poucos elementos úteis no processo econômico, funcionaliza o *presente* do Ser, calcula custos e benefícios em termos que violam a sua estrutura filigrana e misteriosa” (p.109).

Para Heidegger, “a coisa é mais que mero fato; ela sempre aponta para algo inacabado e infinito” (Brüseke, 2006, p.109). Dessa forma, as coisas e os seres estão além de sua mera factualidade, eles têm algo de inescrutável, de profundamente sacro. O autor de **Ser e tempo** valoriza “a experiência das profundezas e da plenitude da existência” (Brüseke, 2006, p.106). Viver de acordo com essa perspectiva é viver poeticamente. Ao poeta cabe ser o guardião da casa do Ser. Eis o valor instituído por Sophia ao ato da escrita: instaurar, conforme famosa expressão de Walter Benjamin, a aura nas coisas e nos seres.

Em “Caminho da manhã” Sophia resgata justamente esse esplendor do mundo. Se na era técnica, conforme o pensamento de Benjamin, os objetos perderam sua aura, ao poeta cabe o ato demiúrgico de instaurar esse brilho esquecido, apagado.

No texto da autora, portanto, podemos observar uma concepção de olhar, de cunho filosófico, semelhante às reflexões elaboradas pelo filósofo francês Merleau-Ponty.

Para o autor de **O visível e o invisível**, o olhar é vivo, é um frêmito, uma palpação que insere nossa carne no mundo e o mundo em nossa carne. O olho nunca fica ileso ao que o cerca, ele se imiscui no vórtice do mundo com um ímpeto violento, feito de paixão e fúria. Afirma o filósofo francês: “Somos o mundo que pensa, o mundo que está no âmago da nossa carne” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.253) e, citando Cézanne, “eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim” (p.253). O pensador francês, na verdade, combateu a tradição filosófica, remanescente de Platão a Descartes, segundo a qual o espírito, enquanto logos, está dissociado do corpo. Para Merleau-Ponty corpo e espírito, logos e Eros, são inconsúteis, formam um acorde uníssono, de tal modo que o espírito que pensa por detrás do olho é o próprio olho, a presença feita de peso e concretude inserida no espaço: “Definir o espírito com o outro lado do corpo – não temos idéia de um espírito que não estivesse de par com um corpo, que não se estabelecesse sobre esse solo” (p.53). Para definir essa inserção do corpo no mundo, Merleau-Ponty usará mais que uma metáfora, uma hipérbole de grande força: nosso corpo veste o mundo como uma túnica de Nessus. Sobre tal túnica, elucida-nos Adalto Novaes:

O que Merleau-Ponty propõe é uma retomada, a partir de um momento “esquecido”, quando o pensamento de ver substitui o ver e fez dele seu objeto. Falando em quiasma ou entrelaçamento, procura desfazer corporalmente a distinção clássica entre sujeito e objeto, carne e espírito. Assim, em **A prosa do mundo**, descreve a relação carnal do sujeito e do objeto através de uma imagem muito forte: “Enquanto adere ao meu corpo como a túnica de Nessus, o mundo não é somente para mim, mas para tudo aquilo que, nele, faz sinal para ela. Há uma universalidade do sentir e é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro”. A túnica de Nessus é mais do que uma metáfora. Diz a mitologia que, com ciúmes de Hércules e com medo de perdê-lo, Dejanira deu-lhe uma túnica banhada de sangue do Centauro Nessus, acreditando, assim, reconquistá-lo para sempre. A túnica penetrou até a medula dos ossos e colou de tal maneira à pele e aos membros que, ao tentar arrancá-la dos ombros, Hércules rasgava a própria pele e carne. (NOVAES, 1989, p. 14)

O mundo é mais que a vestimenta da carne, é sua medula, seu cerne, sua polpa. Nesse sentido, ver é constatar essa realidade, a nossa concretude essencial. Seguindo tal perspectiva, em “Caminho da manhã”, Sophia situa sua personagem no mundo fenomênico como um ser em frêmito, um ser que se conjuga no espaço e nas coisas, um ser que faz do olhar uma teia a

enredar toda a carne e toda pele no mundo, em um jogo de meandros interligados, em que espírito e corpo, homem e cosmos, funcionam em uma orquestração sincrônica, uníssona.

Conclusão

Lírica do concreto, poética do espaço, a escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen configura-se, antes de tudo, como uma inquietante e incansável pesquisa da condição ontológica do homem. Nesse sentido, conforme pudemos ver ao longo dessa tese, a poesia da escritora portuguesa é, em sua essência, uma “topoética”, uma lírica espacial, em que recantos do mundo são eleitos como centros catalisadores da escritura poética.

Para a autora, o ser do homem só pode ser pensado e sentido pela sua condição carnal. A corporalidade humana, tão esquecida em tempos de virtualidades e simulacros, tem de ser o *a priori* das paixões, do enraizamento do estar aqui em um agora. Sophia, ao longo de sua escrita, defendeu uma postura filosófica, em que a realidade, hoje tão desmantelada, tem de ser restaurada em sua essência, propiciando, ao homem desterrado da era técnica, uma maior aproximação em relação à sua verdade mais íntima e da verdade do estar no mundo. Congregar o homem em seu corpo, irmaná-lo ao que nele é concretude, força carnal, constituem a ética dessa escrita que, em seu ardor, empreende um mergulho no mundo físico, desvelando-nos as epifanias entranhadas no real. Nesse sentido, pelos espaços plasmados pela palavra, Sophia delinea-nos uma metafísica da imanência, em que a sacralidade se insurge na carnadura sensível, numa entrega irrestrita às paixões do corpo e do sentir.

Com efeito, ao longo de nosso estudo, uma verdade ficou patente e até então apenas sugerida ao longo dessa tese. Com efeito, na lírica da autora, não verificamos o ímpeto nefelibata da cisão entre alma e corpo, em que a busca de uma verdade maior, a pairar nas nuvens da abstração, é o lema. Na lírica de Sophia, corpo e espírito coexistem em uníssono, em integridade, de tal modo que a condição mundana do homem torna-se uma essência, uma experiência de plenitude.

Nesse sentido, duas matrizes culturais foram de extrema importância para a constituição da cosmovisão da autora. Aparentemente opostas, tais linhas de nossa cultura formaram, na escrita da poeta, uma confluência importante e peculiar. Referimo-nos às influências católica e helenista tão sensivelmente exploradas por Sophia.

A poeta soube extrair de seu catolicismo o ímpeto sinestésico tão amplamente utilizado nos ritos de tal religiosidade. Como no ícone católico, em que a imagem, precária, mas ao mesmo tempo expressão do belo, serve como símbolo para a apreensão do invisível, também na escrita da poeta o real, tal como na materialidade do ícone, serve como uma forma de apreensão do invisível, do que paira além, no liame silencioso dos segredos metafísicos.

Assim, em todo espaço físico, concreto, tal como o jardim, a cidade, o labirinto, encerram uma abertura para algo além, invisível, que é na verdade a manifestação epifânica da sacralidade. De todos esses espaços, com toda a certeza, o mar é o mais expressivo, espaço do sagrado selvagem, tal como formulado por Rudolf Otto.

Por outra vertente, mas também atingindo a mesma concretude do sensível, Sophia irá beber na cultura helenista o ímpeto grego pelo mundo enquanto expressão dos deuses. A humanidade dos deuses gregos, em muitos poemas, é exaltada, conclamando na imagem do mito a expressão do sagrado imanente, enraizado no corpo humano. Para os gregos, conforme a poeta expressa em seu livro **O nu na antiguidade clássica**, o corpo humano é raiz do sagrado. Reside na carnadura, nos ossos, o ímpeto do divino, numa celebração da vida humana alçada à plenitude.

De tais vertentes da cultura do Ocidente, a poeta erigiu um pensamento lírico de coerência, contundente, verdadeiro brado de resistência, raro, preciso, necessário, à nossa era de indigência, tempo dividido, cindido, no qual o homem perdeu o sentido da existência, permitindo-se à autodestruição e ao aniquilamento do cosmos.

Nesse sentido, para lembrarmos o importante texto de Alfredo Bosi, “Poesia-resistência”, do livro **O ser e o tempo da poesia**, a escritora portuguesa compreendeu em profundidade sua época e imprimiu uma ética à sua estética, engendrando um pensamento lírico de fundo humanista, num resgate de valores imprescindíveis para um viver mais intenso ao homem, mais próximo de suas verdades.

Assim, além dos espaços paradisíacos, índices de um desejo de harmonia, de um mundo melhor, em que o tempo forte da cosmogonia, do sagrado, tal como formulado por Mircea Eliade, é desvelado, verificamos que autora não se furtou à tarefa de mergulhar na sujeira do mundo, das cidades reificadas, empreendendo uma denúncia das mazelas e sofrimentos de nossa era.

Nesse sentido, como Drummond no Brasil, Sophia, em Portugal, exerceu, pela poesia, importante papel de resistência às ditaduras políticas totalitárias, ao esvaziamento de sentido do homem moderno e pós-moderno, da violência contra o outro em todos os níveis.

Ao longo de nossa tese, principalmente no poema “Marinheiro sem mar”, pudemos notar o quanto os espaços dessacralizados, matematicamente mensurados, vilipendiados, delegam ao homem uma condição de desterro e de errância, tornando-o um estrangeiro, um expatriado, ser sem rumo e sem sentido, cujo sofrimento árduo é caminhar por um mundo caótico.

Em outro sentido, para preservar-se desse caos, a poeta engendrou um espaço límpido, adâmico, inventado pela poesia, fazendo da escrita lírica também um lugar de libertação, em que o ser alcança sua autonomia e amplitude existencial. A natureza, assim, irrompe em sua obra como uma retomada do *locus amoenus*, manifestando-nos uma nova vertente do *carpe diem*, em que a proximidade do corpo em relação ao cosmos expressa a razão sensível proposta por Maffessoli, em que as sensações corpóreas ancoram o homem no mundo, tornando-o um ser de razão afetiva, sensitiva, e despoindo-o da tirania da racionalidade técnica.

Para além do tempo histórico, o espaço lírico da escrita de Sophia é também o espaço nuançado pelo *patos* trágico, de fundo grego, em que o ser do homem é, antes de tudo, sua efemeridade, sua porção de tempo. Assim, tempo e espaço formarão na lírica da autora um elo indissociável, numa presentificação do espaço proustiano, tal como formulado por Poulet. A memória faz-se espacialmente, ganhando concretude e forma. Assim, o tempo é vivido em fecundidade, explicitando-nos tanto as epifanias do passado, quanto o tempo vindouro, inexorável, impossível de ser vencido, pois é inquebrantável em sua fúria, em seu ímpeto.

Nesse aspecto, a obra de Sophia conjuga-se com o pensamento existencialista, expressando uma permanente angústia ante a precariedade da vida, como podemos notar, por exemplo, no poema “Jardim do mar”.

O mundo sofre porque é o lugar do humano, do existir. Assim, pelos procedimentos da “espaçomorfização” e da “antropomorfização”, a autora anima o cosmos pelos assombros humanos, fazendo da movimentação dos astros, do mar, dos ventos, uma expressão de nossa angústia existencial. Sofre o mundo no seu movimento contínuo, em seus ciclos de morte e renascimento, tal como o homem entregue às potências do universo, indefeso, frágil, em sua condição mortal.

Portanto, a autora soube conjugar, com integridade, sua lírica a um pensamento existencialista, bem ao feitio de Otto Friedrich Bollnow, explicitando, assim, pela espacialidade, uma forma humana de ser e de existir liricamente.

Bibliografia

Obras da autora:

Poesia

(em ordem cronológica, primeiras edições):

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poesia I**. Coimbra: Ed. do autor, 1944.

_____. **Dia do mar**. Ática: Lisboa, 1947.

_____. **Coral**. Porto: Livraria Simões Lopes, 1950.

_____. **No tempo dividido**. Lisboa: Guimarães, 1954.

_____. **Mar novo**. Lisboa: Guimarães, 1958.

_____. **O cristo cigano**. Lisboa: Minotauro, 1961.

_____. **Livro sexto**. Lisboa: Moraes, 1962.

_____. **Geografia**. Lisboa: Ática, 1967.

_____. **Grades – Antologia de Poemas de Resistência**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

_____. **Dual**. Lisboa: Moraes, 1972.

_____. **O nome das coisas**. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. **Navegações**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

_____. **Ilhas**. Lisboa: Texto, 1989.

_____. **Musa**. Lisboa: Caminho, 1994.

_____. **O búzio de nós e outros poemas**. Lisboa: Caminho, 1997.

Obra poética reunida:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Obra poética III**. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **Obra poética (único volume)**. Lisboa: Caminho, 2010.

Antologias de poemas:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner . **Antologia**. Com prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Portugalíia, 1968.

_____. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Contos:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Contos exemplares**. Lisboa: Moraes, 1962.

_____. **Histórias da terra e do mar**. Salamandra, 1984.

Correspondência:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; SENA, Jorge de. **Correpondência 1959-1978**. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

Ensaaios:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Teixeira de Pascoais*. In: **Cadernos de poesia**. Fasc. 14, 3ª série, Lisboa, 1953.

_____. *A poesia de Cecília Meireles*. In: **Cidade nova**. 4ª série, 6, Coimbra, 1956.

_____. *Poesia e realidade*. In: **Colóquio – Revista Artes e Letras**. Nº 8, Lisboa, 1960.

_____. *Poesia e revolução*. In: **O nome das coisas**. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. **O nu na antiguidade clássica**. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *Luís de Camões: Ensombramentos e descobrimentos*. In: **Cadernos de literatura**. Nº 5, Coimbra, 1992.

_____. *Posfácio*. **O primeiro livro de poesia**. Lisboa: Caminho, 1997.

Literatura infantil:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **A menina do mar**. Ática: Lisboa, 1958.

_____. **A fada Oriana**. Lisboa: Ática, 1958.

_____. **O cavaleiro da Dinamarca**. Porto: Figueirinhas, 1964.

_____. **O rapaz de bronze**. Lisboa: Minotauro, 1956.

_____. **A floresta**. Porto: Figueirinhas, 1983.

_____. **Noite de natal**. Lisboa: Ática, 1960.

_____. **O tesouro**. Porto: Figueirinhas, 1978.

_____. **Árvore**. Porto: Figueirinhas, 1985.

Sobre a autora:

ALMEIDA, Rosângela Fátima Silva de. **Poesia de sophia de mello breyner andresen como re-nomeacao das coisas**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

AMARAL, Fernando Pinto do. *Sophia e Eugénio de Andrade* In: **Discurso e imagens da Melancolia na poesia portuguesa do século XX**. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1997.

APOLONIA, Maria Ascensão Ferreira. **A memória da expansão ultramarina portuguesa em navegações de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.

_____. **Transfiguracao do real na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (de 1940-1960)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1988.

AZEVEDO, Luiz Carlos de Moura. **O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

BARADEZ, François. *Jardim secreto & Mosaísta dos nossos sonhos*. In: **Letras & Letras**, nº 47, 15 de maio, 1991.

BARBOSA, Márcia Helena S. *Navegação sem mapa: a história na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. (orgs.). **Poetas que interessam mais**. Rio de Janeiro. Azougue, 2011.

_____. **Sophia Andresen**: Leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Passo Fundo: UFP, 2001.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Sophia*. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 89, Jan. 1986, p. 36-42. Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=89&p=36&o=p>

BELLINE, Ana Helena Cizzoto. **Da solidão à solidariedade uma leitura da obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.

BERNARDO, Vania Cristino Alexandrino. **Jerusalém & Atenas: uma leitura comparada de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

BORREGAMA, António Afonso. **José Régio – Miguel Torga – Afonso Duarte – Sophia de Mello Breyner Andresen**. Alfragide: Texto, 1995.

BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. *O triplo nome de Sophia*. In: **A Phala: Um século de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

CABRAL, Avelino Soares. **Introdução à leitura de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Alfragide: Sebenta, 2003.

CARMO, José Palla e. *Ficção narrativa e alegórica: contos exemplares, de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Do livro à leitura**. Lisboa: Europa-América, 1971.

CARNEIRO, Roberto. *Pessanha e Sophia: dois mundos, uma mesma poiesis?* In: **Jornal de letras, artes e ideias**. Lisboa, 17 de janeiro de 1996.

CEIA, Carlos. *A construção da cidade hipodâmica na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Homenagem ao professor Oscar Lopes**. Porto: Campo das letras, 1997.

_____. *Monólogo crítico: Nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Colóquio/Letras**, 132/133, Lisboa, 1994.

_____. *Apolo que floresce e Dionisos que passa: Sobre o espírito grego na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Dédalus**. 5, Lisboa, 1995.

_____. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Veja, 1996.

COELHO, Eduardo Prado. *Sophia : a lírica e a lógica*. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 57, Set. 1980, p. 20-35.

_____. *Sophia : a lírica e a lógica*. In: **A mecânica dos fluidos**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

_____. *O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972.

COELHO, Jacinto do Prado. *Contos exemplares*. In: **Colóquio/Letras**. 58, Lisboa, abril de 1970.

COELHO, Maria da Conceição. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Histórias da terra e do mar**. Lisboa: Europa-América, 1995.

COSTA, Leila Aguiar. *Experimentalizar a poesia: a moderna “ars poética” de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Revista de letras**. São Paulo, 45, 2005.

CUNHA, António Manuel dos Santos. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontro com o real**. Lisboa: INCM, 2004.

CUNHA, Maria Izabel Bastos. **Luzes e sombras metáforas de ambivalência na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

_____. **Entre o espelho do mundo e o espelho do texto introdução à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.

CRUZ, Gastão. *Sophia de Mello Breyner Andresen – Dual/ Sophia de Mello Breyner Andresen – O Búzio de Cós/ A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o nome do mundo/ Sophia: “A respiração das coisas”/ O real de Sophia, o real da poesia/ Sophia e Cesário*. In: **A vida da poesia: Textos críticos reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

FERREIRA, José Ribeiro. **Atenta antena: a poesia de Sophia e fascínio da Grécia**. Coimbra: Simões e Linhares, 2008.

GELINSKI, Hilda R.; THIMÓTEO, Maria Natália G. *Um estudo da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. **Revista Interfaces**. Vol. 1. nº1, 2010.

GRAÇA, Virgínia Pacheco. *Recensão crítica a 'Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen', de Silvina Rodrigues Lopes*. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 131, Jan. 1994, p. 227-228.

GUIMARÃES, Fernando. *Imaginação e intelectualização: Ruy Cinatti, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena*. In: **Linguagem e ideologia**. Porto: 1996.

_____. *Poesia 61 e Poesia Experimental: antecedentes, convergências e divergências*. In: **A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade**. Lisboa: Caminho, 1989.

HÖRSTER, M. A. H. J. F. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia (1944)*. In: **Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. **Sophia de Mello Breyner Andresen: da escrita ao texto**. Lisboa: Caminho, 1998.

LANGROUPA, Helena Conceição. **Mar-Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética do Espaço e da Viagem**. In: *Revista Brotéria*, Lisboa, Maio-Junho e Julho de 2002.

LIMA, Renata Ribeiro; FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *Os lugares de Sophia de Mello Breyner Andresen*. **Caderno de pesquisa**. São Luis, v.17, n. 1, janeiro-abril de 2010.

LOPES, Óscar. *Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Os sinais e os sentidos**. Lisboa: Caminho, 1986.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Comunicação, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Para um retrato de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: ADRENSEN, Sophia de Mello Breyner. **Antologia**. Porto: Figueirinhas, 1985.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Recensão crítica a 'O Nome das Coisas', de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 41, Jan. 1978, p. 71-72. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=41&p=71&o=p>

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Rima Pobre**. Lisboa: Presença, 1999.

_____. *Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Um pouco de morte**. Lisboa: Presença, 1989.

MALHEIRO, Helena. **O enigma de Sophia**: Da sombra à claridade. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. *Entre Deus e os deuses: Para um estudo da ambiguidade na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. **A poesia portuguesa nos meados do século XX**. Lisboa: Caminho, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

MARTELO, Rosa Maria. *Sophia de Mello Breyner Andresen: O fio de sílabas & Diante dos nomes, as coisas*. In: **A forma informe: leituras de poesias**. Lisboa: Assírio & Alvim: 2010.

MARTINS, Marta. **Ler Sophia**: os valores, os modelos e as estratégias nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Porto Editora, 1995.

MATOS, Maria Luisa Sarmiento de. **Os itinerários do maravilhoso**: uma leitura dos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Porto Editora, 1993.

MENDES, Victor J. *Sophia e os objectos [crítica a 'Obra Poética I', de Sophia de Mello Breyner Andresen; 'Obra Poética II', de Sophia de Mello Breyner Andresen; 'Obra Poética III', de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Revista Colóquio/Letras**. Livros sobre a Mesa, n.º 129/130, Jul. 1993, p.

MIRANDA, Alberto Augusto. *Sophia: a tradição do silêncio e a paisagem cultural*. **Letras & Letras**. 47, Porto, 15 de maio de 1991.

MOURÃO, José Augusto. *Semiótica do espaço : O Anjo de Sophia de Mello Breyner*. In: In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 74, Jul. 1983, p. 37-44. – Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=74&p=37&o=p>

_____. *A arte poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: SEIXO, M. A. (org.). **Poéticas do século XX**. Lisboa: Horizonte, 1984.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Na publicação do Tempo dividido*. In: **Vinte poetas contemporâneos**. Lisboa: Ática, 1980.

NAVA, Luis Miguel. *As navegações de Sophia*. In: **Ensaaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NEMÉSIO, Vitorino. *Da poesia pura*. In: **Conhecimento de poesia**. Lisboa: Verbo, 1970.

PACHECO, Fernando Assis. *Sophia, a vida passada a limpo*. **Visão**. Lisboa, 23 de fevereiro de 1995.

PASSOS, Teresa Ferrer. *Sophia, poeta do mar*. In: **Escritos voando no tempo**. São Paulo: Escrituras, 2009.

PEIXOTO, Maria Helena Fioravante. **Sophia a tecelã do mundo; uma leitura da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

PEREIRA, Luís Ricardo. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Inscrição da terra**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *A luz da Grécia*. In: **Homenagem à Sophia de Mello Breyner Andresen**: Actas do 5º encontro de professores de Português. Lisboa: Areal, 2001.

PESSOA, Luisa. **Sophia de Mello Breyner Andresen: introdução ao estudo da obra**. São João do Estoril: Papelaria Bonanza, 2006.

POTTI, Gabriela. **Mar concreto: uma leitura da cidade e de sua relação com o mar nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

_____. **O homem à deriva: uma leitura da cidade e do espaço marítimo no poema “Marinheiro sem mar”**. **Revista desassossego**. São Paulo: FFLCH/USP, 01 de junho de 2010.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens Cronotopos poéticos em Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen tempo e espaço**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

RIBEIRETE, João. *Encontro de Sophia com Ricardo Reis “À sombra das palavras”*. In: **Anais do IV congresso internacional da Associação Portuguesa de literatura comparada**. Disponível em:

http://lisboa.academia.edu/Jo%C3%A3oRibeirete/Papers/330382/ENCONTRO_DE_SOPHIA_COM_RI_CARDO_REIS_A_SOMBRA_DAS_PALAVRAS

ROCHA, Clara. Recensão crítica a 'Ilhas', de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 115/116, Maio 1990, p. 179.

ROSA, António Ramos. *A presença e a ausência em Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Incisões oblíquas**: Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea. Lisboa: Caminho, 1987.

SARAIVA, Arnaldo. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Árvore, 1984.

SCRAMIM, Camila Garcia. **A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2006.

SENA, Jorge de. *Alguns poetas de 1958*. In: Estudos de literatura portuguesa II. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVA, Sofia de Sousa. **Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: USP, XI Congresso Internacional da ABRALIC, Anais, 13 a 17 de julho de 2008.

SIMÕES, Maria João. **“Escuta o búzio e ouvirás o mar: um convite de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Texto de palestra. Disponível em: http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/docs/textos/Sobre_Sophia_2004.pdf

STEINBERG, Vivian. **“No poema”**: um paradigma da tessitura poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Alberto Vaz da. **Evocação de Sophia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SILVA, Fátima. *A temporalidade em O homem de Sophia de Mello Breyner Andresen*. **Biblioteca digital da Universidade do Porto**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7307.pdf>

SIMÕES, João Gaspar. *O tempo na poesia moderna*. In: Literatura, literatura, literatura... . Lisboa: Portugalíia, 1955.

SOUSA, João Rui de. Recensão crítica a 'Dual', de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 12, Mar. 1973, p. 85-86. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=12&p=85&o=p>

SOUZA, Ângela Gonçalves de. **As várias figurações de Thânatos na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Onde se propõe uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: **Ensaaios escolhidos II**: Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 1990.

Bibliografia geral:

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. **A paisagem como cifra da harmonia: Relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico.** Curitiba: UFPR, 2008

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. **Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O cacto e ruína.** São Paulo: 34, 2000.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas: Papirus, 1994.

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão.** Petrópolis: Vozes, 1986.

ARAGÃO, Solange de. **Ensaio sobre o jardim.** São Paulo: Global, 2008.

ARTIGAS, Mariano. **Filosofia da natureza.** Trad. de José Eduardo de Oliveira e Silva. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A terra e os devaneios da vontade.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARIDON, Michel. **Les jardins: Paysagistes-jardiniers-poètes.** Paris: Robert Laffont, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAY, Dora Maria Dutra. **Fascínio e terror: o sagrado.** Florianópolis: UFSC, 2004.

BENEVIDES, Walter. **Rilke ou a convivência com a morte e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOITANI, Piero. **A sombra de Ulisses.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço.** Curitiba: UFPR, 2008.

_____. **Rilke, poeta del hombre.** Madrid: Taurus, 1963.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembrança de velhos.** 10ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O tempo vivo da memória: Ensaio de psicologia social.** Cotia: Ateliê, 2004.

BOSI, Viviana (org.). **O poema: leitores e leituras.** Cotia: Ateliê, 2001.

- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**: Figuras e temas da moderna literatura européia 1830-1980. Cotia: Ateliê, 2002.
- BRUSEKE, Franz J; SELL, Carlos E. **Mística e sociedade**. São Paulo: Paulinas, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARBANTOUS, **Le ciel dans la mer**: Christianisme et civilization maritime. Paris: Fayard, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHEVALIER & CHEBRANT. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e aura**: Corpo e consumismo na moral do espetáculo. São Paulo: Garamond, 2004.
- CORBIN, A. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- DIEGUES, Antonio Carlos. (org.). **A imagem das águas**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. **Ilhas e mares**: simbolismo e imaginário. São Paulo: Hucitec, 1998.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). **De Orfeu e de Perséfone**. Cotia: Ateliê, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001^a.
- _____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber e Faber, 1972.
- FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- FOEX, J. **Histoire sous-marine des hommes**. Paris: Robert Laffont, 1964.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, [s.d.]
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONÇALVES, José Aguinaldo. **Transição e permanência**. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.
- HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. **Ontologia**: Hermenêutica de la facticidad. Tradução de Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza, 1999.
- HERVIEU-LÉGER, Daniele. **O peregrino e o convertido**: A religião em movimento. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HOISEL, Beto (org.). **Anais de um simpósio imaginário**: Entretenimento para cientistas. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- JUNQUEIRA, Ivan. **O fio de Dédalo**: ensaios. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**. São Paulo: Loyola, 1999.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4ª ed. Tradução de Irene Ferreira Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 1996.
- LELOUP, Jean-Yves. **São João da Cruz ou a noite habitada**. São Paulo: UNESP, 2008.
- LEWIN, Kurt. **Teoria dinâmica da personalidade**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio d'Água, [s.d.].
- MAFESSOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: Uma introdução filosófica do pensamento de Freud. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARX, Burle. **Arte e paisagem**. São Paulo: Nobel, 1987.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MOLLAT, Michel. **La vie quotidienne des gens de mer em Atlantique (IX-XVI)**. Paris: Hachete, 1983.

MÜLLER, Lutz. **O herói**: Todos nascemos para ser herói. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratrusta**. Trad. de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2007.

NOVAES, Adalto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Casa, praça, jardim e quintal* in: BONI, L. A. de. **Finitude e transcendência**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

O'DONOHUE, John. **Ecos eternos**: Explorando a nossa ânsia de integração. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação como racional. Trad. de Prócoro Velásquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

PAES, José Paulo in: Rilke, R. M. **Poemas**. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAES, José Paulo in: ARETINO. **Sonetos luxuriosos**. Tradução, introdução e nota de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Sóror Juana Inés de la Cruz**: As armadilhas da fé. São Paulo: Siciliano, 1998.

POULET, Georges. **O espaço proutiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. **Páscoa feliz**: espaço e personagem. Tese de doutorado. FFLCH – USP, 1987.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza**. São Paulo: Papirus, 1991.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça**. São Paulo: Edusp, 1993.

SALINAS, Pedro. **Literatura española**. Barcelona: Alianza, 2001.

SANTOS, Reileny dos Santos. **Entre a razão e o êxtase**: experiência religiosa e estados alterados de consciência. São Paulo: Loyola, 2004.

SARAMAGO, Ligia. **A topologia do ser**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: PUC, 2008.

SCHIMID, Aloísio Leoni. **A idéia de conforto**: Reflexões sobre o ambiente construído. Curitiba: UFPR, 2005.

SCHUBART, Walter. **Eros e religião**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc. **Le sens de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1999.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: A construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 2005.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito**. São Paulo: Paulus, 2004.

TILLICH, Paul. **A era protestante**. São Paulo: Ciências da religião, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: Estudos de psicologia histórica. 2ª ed. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: 2002.

VIEIRA, Maria Elena Merge. **O jardim e a paisagem**. São Paulo: Annablume, 2007.

ZAMBRANO, Maria. **A metáfora do coração**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

WILSON, Colin. **O outsider**: O drama moderno da alienação e da criação. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

WHITE, John. **O mais elevado estado de consciência**. São Paulo: Cultrix, 1997.

WHITROW, G. J. **O que é tempo?:** Uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.