UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

“*No Poema*”: um paradigma da tessitura poética de
Sophia de Mello Breyner Andresen

Vivian Steinberg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em 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 mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

“*No Poema*”: um paradigma da tessitura poética de
Sophia de Mello Breyner Andresen

Vivian Steinberg

São Paulo

2006

À Cris, ao Cauê e ao Lucas
uma síntese possível

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez pela confiança em mim depositada, por ter me orientado com competência e companheirismo nos caminhos da reflexão poética.

Aos Prof. Dr. Horácio Costa e à Profa. Dra. Annie Fernandes pelo carinho, competência e sugestões dadas no exame de qualificação.

Ao CNPQ pela concessão de bolsa científica durante dois anos.

Ao Jacó e à Lina que me orientaram pelos descaminhos do departamento.

À Beatriz Saiani e à Rosário Garcia pela tradução do resumo.

Aos meus colegas da pós-graduação pelo companheirismo.

Aos meus colegas professores pelo incentivo e à Vera, em especial.

À Deborah, Mirian, Isabel e Emerson pelos caminhos cruzados.

À Manoa, Clara, Yasmin, Jonas, Leonardo, Iuri, Gabriel, Sophia, Thomas e Álvaro pela alegria de ser.

À Natascha por ter aberto o caminho para a intuição.

Ao meu grande amigo Sérgio Montero pelas conversas.

Ao Cauê pelas leituras da dissertação enquanto ainda sem forma.

À Cris pelo amor e incentivo sempre.

Ao Lucas pelos lanchinhos especiais.

Ao Dado e à Andréa pelas festas para descontrair.

À Bibi e ao Johnny pelas acolhidas cariocas.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto a investigação da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen através da série *No Poema*, sétima parte do livro ***Geografia*** (1967). A poeta joga com a crosta terrestre e a crosta da linguagem. Notamos elementos comuns entre sua poética e a de seus pares, por exemplo: a poeta denuncia a morte dos deuses e a crise da linguagem, há o desaparecimento elocutório do sujeito, o silêncio está presente como elemento da criação, a poeta persegue o “ostinato rigore” que Paul Valéry retomou. A poesia de Sophia tem pontos coincidentes com a de Hölderlin, enquanto poeta que vê a linguagem como casa do ser, com a de João Cabral, o “ostinato rigore”, o silêncio como elemento da criação poética e o desaparecimento do sujeito depois da criação, com a de Francis Ponge, o gosto pelo concreto, por nomear precisamente os objetos, com a de Paul Celan, a síntese, com a de Fernando Pessoa, o paradigma da tradição literária portuguesa moderna. Essa constatação se deu a partir da nossa leitura dos poemas selecionados para a análise.

Palavras-chaves: Sophia de Mello Breyner Andresen, poesia do século XX, metalinguagem, poesia moderna portuguesa, crise da linguagem.

ABSTRACT

This assignment aims the investigation over Sophia de Mello Breyner Andresen poetics throughout the series “*No Poema*”, in the 7th part of the book entitled **Geografia** (1967). The poet plays up with the earthy and language crust. We observe common elements between her poetics and of her pairs. For instance: the poet reveals the Gods death as well as the language crisis. The subject has a discursive fading, being the silence present as the creative element. The poet chases the “*ostinato rigore*” that Paul Valéry had recaptured. Sophia’s poetry has correspondent points with Hölderlin’s work while considering both poets: the language as the dwelling of a being. Similar to João Cabral is the “*ostinato rigore*”, where silence is perceived as the poetic creative element and the fading of the subject occurs after its creation. Together with Francis Ponge, to entitle precisely the objects, lays the fondness of the concrete. The synthesis is with Paul Celan’s, and finally the Portuguese literary tradition with Fernando Pessoa. This evidence has emerged from the perusal of the poems selected to this investigation.

Key words: Sophia de Mello Breyner Andresen, XX century poetry, metalanguage, Portuguese modern poetry, language crisis.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	8
I. <u>Sophia de Mello Breyner Andresen na poesia portuguesa do século XX</u>	13
II. <u>A POESIA DA POESIA EM NO POEMA</u>	19
1. <u>POESIA DE INVERNO</u>	28
<u>Poesia de Inverno I</u>	29
<u>Poesia de Inverno II</u>	48
<u>Poesia de Inverno III e IV</u>	57
2. <u>ESCRITA DO POEMA</u>	71
3. <u>DA TRANSPARÊNCIA</u>	99
4. <u>POEMA</u>	109
<u>CONCLUSÃO</u>	126
<u>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</u>	129
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	136

INTRODUÇÃO

*“Soror Mariana – Beja
Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor”*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Este trabalho tem por objeto analisar a série de sete poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, denominada *No Poema*, que está no livro *Geografia* (1967). Constatamos que o espaço é fundamental em sua poética e mais ainda o espaço poético. Há dois aspectos relacionados a espaço, no recorte escolhido: o primeiro, o substantivo geografia e o segundo, o adjunto adverbial de lugar que Sophia escolheu para nomear a série: *No Poema*. A poeta joga com a crosta terrestre e a crosta da linguagem.

Os sete poemas que estudaremos nos mostram um aprofundamento, no sentido de mergulho num profundo e a esse profundo ela denomina poema e à série *No Poema*. Ou se imaginarmos um lugar fechado, essa série, por se encontrar no final do livro, está mais para o fundo e nós, leitores, adentramos mais nesse lugar. Esse lugar é o poema, é o nosso objeto de estudo.

Interessou-nos pela temática e por parecer que se encontra num recôncavo íntimo, que nos mostra uma delicadeza feminina para a questão de se pensar a poesia, a linguagem poética num mundo sem deuses. Para muitos estudiosos essa questão do rigor no dizer poético, relacionada ao modernismo, é racional em contraposição ao intimismo romântico. Não é a nossa visão. Para nós, ela passa por outras instâncias: há o pensamento como condutor, provocador de consciência e o elemento criador, que não está livre de sentimentos; ao contrário, ele os provoca, mas neles não se deixa enredar, de acordo com a poética de Sophia e de seus pares.

Sophia de Mello Breyner Andresen ficou conhecida como uma poeta da positividade ou da luminosidade, mas ao mesmo tempo seus poemas mostram um inconformismo com a banalidade do mundo cotidiano, do qual ela se mostra exausta. Sua obra é construída por tensões entre contrários. Desde seu primeiro livro *Poesia* (1944) há uma oposição: por um lado, há o “rumor e vaivém sem paz das ruas” e, por outro, há “aquela praia extasiada e nua”.

No livro *Geografia* (1967), Sophia dá nome às coisas, anteriormente a esse livro, com sutileza, ela já relacionava lugares, como a cidade em oposição à praia, mas este livro, ela denomina geografia, como a dizer-nos que, em sua poética, importa a terra, o lugar, a geografia, a palavra como realidade.

Neste trabalho, não escolhemos estudar a poesia de Sophia nas suas implicações sociais ou históricos. Mesmo sabendo que não se pode desvincular a obra

de arte desses aspectos, preferimos fazer apenas um breve panorama literário do contexto em que a obra de Sophia nasceu. O corpus da dissertação é constituído pelo estudo dos poemas que foram escritos para comporem o capítulo *No Poema*, poesias que tratam da poesia, em determinada época social e histórica, e nós, em outro espaço e tempo, lêmo-las, e cada um com sua sensibilidade as escuta.

Assim, como a poeta ao criar, só pode recorrer à palavra poética, assim nós, para nos aproximar da criação, não temos outra alternativa, a não ser através da sua palavra poética. O que nos interessa é a sua criação artística propriamente dita.

Embora não se filie a nenhuma “escola”, como veremos em sua trajetória, Sophia pertence a uma tradição. Através do recorte proposto, citaremos poesias, dela ou de outros poetas, com quem julgamos que se estabelece algum diálogo. Após o breve o panorama literário português, começamos as análises que mais nos interessam.

Os nomes dos capítulos são os nomes dos poemas de Sophia, portanto, a introdução ao trabalho de análise chama-se *No Poema* e é uma reflexão sobre o título. Nela notamos que há relações com a poesia de Hölderlin e com a leitura que Heidegger fez de seus poemas, em relação à poesia como retorno ao lar.

A primeira poesia que Sophia escreveu dessa série, a *Poesia de Inverno I*, trata da quase impossibilidade de fazer poesia num tempo sem deuses. Há, nela, algo de análogo à pergunta que Hölderlin fazia: “Para que poetas em tempo de indigência?”

Sophia, porém, acredita na linguagem, busca o rigor para podermos ver sua solidão, ou a nossa. No segundo poema analisado, a poeta busca um rigor obstinado, que Paul Valéry resgatou de Leonardo da Vinci. A partir desse traço, vinculamos sua poesia a uma tradição de poetas que trabalham a palavra com precisão, por exemplo, João Cabral ou o próprio Valéry, que, como Sophia, compara o trabalho de um poeta a um cirurgião, necessitado de pinças assépticas para escolher entre restos a palavra.

A poeta procura obstinadamente alternativas para resgatar uma preciosidade que ela vê perdida, um elo perdido, identifica o papel do poeta ao dos descobridores que precisavam de ousadia para se lançar ao mar, também o poeta pós-deuses precisará de ousadia e voltar a dizer a palavra poética. Surge essa questão no poema *Poesia de Inverno III*. O quarto poema é o desejo do estio, não qualquer, mas do estio das palavras.

O caminho recomeça, o rigor e a estrutura ficam aparentes em *Escrita do poema*. Vemos os alicerces da sua construção, e o legente¹ tem um papel fundamental, faz parte dessa criação que é atualizada a cada leitura. Revela o impulso criativo, o movimento da feitura do poema por um lado e por outro a presença do interlocutor, que está nas linhas do poema.

A questão colocada em *Da Transparência* é a do material com que é feita a poesia: o signo verbal no poema não pode ser transparente e não é.

No último poema da série, a poeta se nomeia, é uma espécie de conclusão, inclusive a “morte aflora/ Cada dia preparada”.

Há uma forma que inspira os poemas de Sophia, parece que eles se enroscam em espiral. Um poema surge de dentro do outro. Do mesmo modo, neste trabalho, há um capítulo que introduz todo o trabalho, como segunda camada, temos *Poesia de Inverno I, II, III, IV*, etc. Há uma ligação entre os poemas que tentamos conservar na nossa análise.

Quanto à metodologia orientar-nos-emos pelo método analítico. As análises serão feitas a partir dos poemas que fazem parte do nosso recorte. A visão de Hans-Georg Gadamer sobre o papel do intérprete vem ao encontro dos nossos anseios e compartilhamos sua visão: “O intérprete não teria outra função senão a de desaparecer. O discurso do intérprete não se constituiria propriamente em um texto, mas *serviria* ao texto. (...) um texto literário exige estar presente em sua manifestação de linguagem e não somente cumprir sua função comunicativa. Não basta lê-lo, é preciso ouvi-lo, mesmo que só com o ouvido interior”. (Gadamer, 2005:11).

Nosso papel é de leitora e apreciadora da poeta. Almejamos que os poemas possam continuar a ser sempre reconstruídos. Tentamos dialogar com os poemas e construir um possível sentido para eles, partindo de seus aspectos familiares para iluminar o que nele se apresenta como estranho ou obscuro. À procura da unidade de sentido do poema, ainda ciente de não se tratar de um sentido unívoco ou fechado, acabávamos buscando por vezes sentido maior. Nossa interpretação parte de considerações tais como similaridades, contrastes internos do poema e análise vocabular. A interpretação não é, a interpretação vai ser procurada.

¹ Legente é um termo criado por Maria Gabriela Llansol ao leitor atuante.

A extrema condensação no ciclo dos poemas acontece em versos curtíssimos, em falta de pontuação, o que no ato da leitura obriga a uma tomada de ar inesperada, a uma respiração cortada, a um novo fôlego, a uma nova leitura.

Este trabalho, longe de pretender chegar a resultados definitivos por meios de análises científicas, procura colocar em palavras a experiência de um leitor, e deseja levar a todos para mais próximo da obra poética. Cada poema tem seu lugar na série e a ordenação editada pela poeta confere a cada um deles, sem dúvida, algo de determinante. Cada poema desse ciclo tem, no entanto, sua determinação funcional, não pode ser interpretado arbitrariamente. Esta é a experiência de leitura que se oferece ao leitor. O que importa é o que o poema efetivamente diz – e não aquilo que seu autor teria pensado sem saber talvez expressá-lo.

O método seguido neste trabalho consistiu principalmente em ler e reler sempre os poemas. Cremos que tudo está no texto e que os motivos biográficos e ocasionais dizem respeito apenas à esfera privada da autora; não se acham no texto, é porque não pertencem a ele.

“Cada poema é seu próprio *topos*, e eu diria ainda: é um mundo próprio que não se repete nunca, um mundo único como é o próprio mundo.” (Gadamer, 2005:147).

Vamos ao panorama literário português no século XX e em seguida a *No Poema*.

I. Sophia de Mello Breyner Andresen na poesia portuguesa do século XX

“Poema

Poema de geometria e de silêncio

Ângulos agudos e lisos

Entre duas linhas vive o branco.”

Sophia de Mello Breyner Andresen

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em Porto, em 6 de novembro de 1919. Frequentou o curso de Filologia Clássica na Faculdade de Lisboa.

Estreou no cenário da literatura contemporânea portuguesa nos *Cadernos de Poesia*, sob a organização de Tomás Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. A primeira série saiu em Lisboa de 1940 a 1942. Publicou seu primeiro livro, *Poesia*, aos 25 anos, em 1944, 300 exemplares numa edição de autor paga pelo pai e lançada em Coimbra graças ao entusiasmo de um amigo.

Interessante notar o título inaugural : *Poesia*, um título simples que nomeia o “fenômeno” experimentado. Tal escolha ilustra dois aspectos importantes da poética de Sophia: a valorização do nomear e a tentativa de entender ou mergulhar no “fazer poético”, revelando sua consciência da metalinguagem, ou, como escreve Gastão Cruz:

“Volvido mais de meio século, parece evidente o significado do que essa palavra assumia como designação do momento inaugural de uma obra que parece, toda ela, ter sido escrita com a finalidade de atingir e revelar a própria essência do fenômeno poético.

A obra de Sophia de Mello Breyner apresentava-se, pois, como *poesia* – e isso bastava. Não era um título ilustrativo, nem referencial, nem ‘poético’. Chamando a poesia pelo seu nome, Sophia situava-se imediatamente na posição que sempre seria sua: a absoluta confiança no poder dos nomes e na força de nomear. Claramente viria a explicitá-lo, mais tarde, nas suas diversas ‘*Artes Poéticas*’: ‘Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘branco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder de estabelecer uma aliança’ (*Arte Poética II*)”. (2001: 49).

Gastão Cruz, ao levantar a sensibilidade da autora para sua busca de revelar e atingir a própria essência do fenômeno poético, toca em um aspecto que consideramos essencial na poética de Sophia e será essa preocupação que nos guiará neste trabalho.

Voltemos ao panorama histórico do momento de estréia da autora. Nas décadas anteriores à *Poesia*, a revista literária *Presença* e a sua concepção de arte predominavam na cena histórico-literária em Portugal.

Luís Amaro, num depoimento sobre Sophia Breyner, afirmou: “Naqueles tempos longínquos, ferozmente ortodoxos, um escritor não-alinhado – caso paradigmático dos da *Presença* – era suspeito de heresia. Mas os *Cadernos* almejavam congregar correntes literárias opostas.” (2001: 100). Sophia não pertencia à geração que se identificava com *Presença*, que tinha como fatores comuns um certo psicologismo e a imposição de uma interioridade e subjetividade subjugantes. Por outro lado, também não aderiu ao programa do neo-realismo, corrente que disputou espaço com *Presença* e conquistou hegemonia em meados dos anos quarenta.

Por essas questões Saraiva considera Sophia Breyner e outros poetas contemporâneos como Eugénio de Andrade (1923) e Jorge de Sena (1919–1978), à parte da geração de 40-50 portuguesa.

Por outro lado, a revista *Cadernos* tem alguns pontos comuns com a poética de Sophia. Os organizadores situavam-se à margem da oposição radical que, naquela altura, isolava neo-realistas e presencistas, instaurando, por meio dos *Cadernos*, um espaço de isenção. Embora os colaboradores dos *Cadernos* não tenham formado, convencionalmente um grupo literário, eles manifestavam pontos de convergência no que concerne ao conceito de poesia e à missão do poeta. Reforçavam a importância da qualidade poética e a autonomia dos valores literários, contra a submissão da arte a ideologias políticas ou filosóficas. Ao mesmo tempo também estavam atentos à dimensão social do homem e aos problemas de sua época. Afirmavam, na abertura da segunda série dos *Cadernos*, que a poesia só existe como relação entre o poeta e o mundo em que vive. Nessa linha inscreve-se Sophia de Mello Breyner para quem o poema é “*uma realidade vivida*” que se integra “*no tempo vivido*” e, referindo-se à relação do poeta com o real, ressalta em *Arte Poética III*: “*Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo*”. (1972: 75-76).

Por outro lado, os colaboradores dos *Cadernos de Poesia* abrem espaço à dimensão transcendente do homem, de acordo com as tendências implantadas na

cultura européia pela obra de poetas como Hölderlin, Rainer Maria Rilke e T.S. Eliot. Houve também uma intensa tradução da poesia inglesa, provocando alargamento cultural do meio literário português. Valorizaram a linguagem poética e revitalizaram a tradição lírica nacional.

Outras publicações que se preocupavam com a especificidade da literatura e com uma exigência de qualidade poética são: a *Revista de Portugal* (1937-1940), dirigida por Vitorino Nemésio, a *Variante* (1942-1943) editada por António Pedro e a *Aventura* (1942-1944), que contou com a direção de Ruy Cinatti. Nessas revistas, principalmente as duas últimas, que também incluem textos de Sophia, sente-se um distanciamento relativo aos pressupostos presencistas e neo-realistas. E, da mesma forma que os *Cadernos*, essas revistas deixarão patente o interesse de seus colaboradores por Hölderlin, T. S. Eliot e Rainer Maria Rilke.

Apolônia escreve sobre uma entrevista de Luiz Figueiredo Tomé na qual ele faz alusão à aproximação de Sophia entre os poetas mencionados e o rigor presente em sua poética:

“Assim, procura Sophia atingir um máximo de expressividade em um número mínimo de palavras. Os seus versos nunca deixam extravasar algo, ao contrário, buscam condensar esse algo numa ou duas estrofes decisivas ou até numa ou duas frases de cuja intensidade vive o poema. Deste modo, graças a uma linguagem contida, extremamente depurada, Sophia de Mello Breyner esculpe uma poesia alusiva, elíptica, totalmente hostil a uma expressividade de teor confessional. Ora, esse tipo de discurso poético em que se patenteia a busca rigorosa da palavra exata vem ao encontro da influência que João Cabral de Melo Neto viria a exercer no meio literário português. É digno de nota que o mesmo poeta brasileiro, ao elogiar a poesia da autora de **Navegações**, faça alusões ao processo de depuração formal e ao obstinado rigor do discurso poético de Sophia de Mello Breyner.” (1994: 29).

Sophia Breyner segue um caminho independente na sua obra, portanto não se vincula a nenhuma “escola”, embora colabore em revistas literárias e exista alguma

convergência de opiniões com colaboradores dessas. Eugénio de Andrade, poeta e amigo, em um depoimento sobre Sophia e os escritores que ela lia, disse:

“Ela vinha de Pacoaes, dos românticos ingleses (toda a vida foi fiel a Byron), dos românticos alemães, particularmente Hölderlin e Rilke. E lera Rimbaud, como toda a gente. Dizia que dos portugueses, apenas Ruy Cinatti a influenciara. Mas isso foi, por certo, em anos juvenis. Além de Pascoaes, encontrou Camões no seu caminho, e Pessoa (ou, se preferem, Ricardo Reis) e o brasileiro João Cabral, com quem um dia se cruzara em Sevilha e a quem ouviu a história singularíssima do Cristo Cigano, que levou a um de seus poemas. E lera, naturalmente, outros poetas: Homero (na tradução de Leconte de Lisle), Whitman, Pessanha, Lorca, Cesário, Éluard. Não me lembro de prosadores que se cruzassem nas nossas conversas, com exceção de Tolstoi, Thomas Mann, Marcel Proust.” (2001: 94).

Além de poesias, Sophia escreveu contos para crianças, escritos primeiramente para seus filhos, pois segundo a informação de Inês Pedrosa, (2004:17), “não encontrava a beleza e a magia que lhes queria dar nos livros que existiam”; escreveu também dois livros de prosa, além de traduzir e escrever ensaios, pelos quais recebeu inúmeros prêmios, entre os quais o Prêmio Camões, em 1999 e, em 2004, em Espanha, o importante Premio Reina Sofía de Poesía, também atribuído há tempos a João Cabral de Melo Neto.

Importa, contudo, deixar registrado que a poeta não vivia alheia à vida social e às vicissitudes da vida política. Empenhou-se pela justiça: antes do 25 de Abril foi sócia fundadora da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos; depois do 25 de Abril, foi deputada pelo Partido Socialista. Em relação a esse aspecto Eugénio de Andrade comentou:

“A Sophia ficou a dever ao Francisco, além dos filhos, a consciência política, que lhe permitiu vir a ser ela a escrever os mais notáveis poemas a Revolução de Abril, (...), mas é preciso dizer que a Sophia levou à política uma preocupação ética que , entre

nós, não sei se voltou a repetir-se. (*O primeiro tema de reflexão grega é a justiça...* disse ela num poema inesquecível desses anos.)” (2001: 95).

Maria Velho da Costa, em homenagem póstuma disse; “Acho que foi essa a essência da sua vida e da sua obra: usar o gume da palavra clara e justa contra o horror e a espessura opaca do mundo que não cessaram nunca de a acossar.” (2004: 52).

Sophia faleceu no dia 2 de julho de 2004.

II. A Poesia da Poesia em *NO POEMA*

“A linguagem é a casa do ser”

Heidegger

No Poema é o título da sétima parte do livro **Geografia**, oitavo livro de poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen; teve três publicações autônomas (1.^a ed., Lisboa, Edições Ática, 1967; 2.^a ed., aumentada, Lisboa, Edições Ática, 1972; 3.^a ed., reproduzindo o texto da primeira, Lisboa, Edições Salamandra, 1990). Foi incluído, com variantes, em **Obra Poética III**, Lisboa, Editorial Caminho, 1991 e em 2004 saiu uma edição definitiva pela editorial Caminho.

Geografia, em sentido comum, é o estudo da terra. Partiremos dessa idéia principal para tentar entender a organização do livro. *No Poema* é o objeto de estudo deste trabalho.

O livro **Geografia**, que pelo título, parece querer realizar a escrita da terra, está dividido da seguinte forma: parte *I* é denominada de *Igrina*, uma praia em Algarve; parte *II* é *Procelária*, nome de aves oceânicas; a terceira parte é *A Noite e a Casa*; a quarta é *Dual; Mediterrâneo*, a quinta; a sexta é *Brasil ou do outro lado do mar* e por fim; *No Poema* e *Arte Poética*, como sétima e oitava partes.

As denominações das partes, com exceção das duas últimas, têm relações com lugares: *Igrina*, a *Casa*, *Dual* (um espaço poético em que tudo cabe), *Mediterrâneo*, *Brasil* e até mesmo *Procelária*, que é um tipo de ave, que está classificada a partir de seu habitat, os oceanos.

Não é à toa que Sophia denomina uma parte de seu livro de *Procelária*, o mar é uma constante em sua poética, é um espaço privilegiado, há sempre referências a ele: “Porque o mar é o caminho para minha casa”, diz Hans, personagem principal, em *Saga*, um dos contos de **Histórias da Terra e do Mar**, assim como “a linguagem é casa do ser”. A linguagem e o mar são espaços que se encontram na poética de Andresen.

A questão que automaticamente se propõe é: o que *No Poema* e *Arte Poética* fazem nesse livro? Como entender o tema poema como lugar?

Em resposta a essa indagação, observamos que o título não é apenas *Poema* mas *No Poema*, que é um adjunto adverbial de lugar. A idéia de lugar está reforçada, pois a poeta está a dizer: é isso mesmo, o poema pode ser um lugar, aliás, é um lugar. A problemática, portanto, está colocada. Será que o poema, assim como o mar, também pode ser o caminho “para minha casa”?

Para tentar entender essa questão buscaremos alguma luz em Hölderlin, poeta de grande apreço de Sophia, escreveu um ensaio sobre ele e em várias ocasiões o cita. Através do olhar desse poeta, a questão apresentada pode ficar mais bem elucidada. Não nos propomos, contudo, a respondê-la integralmente, mesmo porque há várias possibilidades de leituras. Hölderlin aparecerá aqui através das palavras de José Paulo Paes:

“Em sua análise e interpretação de ‘Lembrança’, Heidegger mostra que para o poeta ‘a viagem ao estrangeiro é uma condição essencial para que se realize o regresso à pátria, regresso que o faz entrar na lei própria do seu canto poético’. (...) No pensamento do ‘segundo’ Heidegger, isto é, do Heidegger posterior ao *Ser e tempo*, a linguagem é a ‘casa do ser’, e a faculdade distintiva do homem é a posse da linguagem. Donde a importância cardeal do verso de encerramento de ‘Lembrança’, o qual proclama: ‘O que fica, porém, é o que os poetas fundam’. Heidegger considera o fundar a essência mesma da poesia, que, numa definição hoje famosa, ele conceitua como ‘a fundação do ser pela palavra’.

(...)

Os homens vivem comumente na apatridade porque, distraídos pelos cuidados miúdos do dia-a-dia, descuram da ‘verdade do ser’. Já o poeta, ao regressar do estrangeiro à pátria, volta ao natal – lugar e momento da criação, origem onde o ser se entremostra na sua essência à iluminação poética. Trata-se, em suma, do lugar do universal, pois o conceito de pátria não tem nenhum sentido restritamente nacionalista na poesia hölderliana. (...) ao nomear de novo o já nomeado, o poeta diz a ‘palavra essencial’ que funda o ente como ser. Mas o vislumbre do ser só se dá na linguagem em que o poeta o afeiçoou; o poema só existe em sua forma originária, esvaindo-se na paráfrase explicativa. Daí ser a origem ou pátria um lugar lingüístico: na linguagem se abre a clareira do ser, a qual é por sua vez o lugar do sagrado, ou seja, do transcendente. Por dizer o divino, o poeta é profeta: vaticínio tem a ver com vate.” (1991: 39, 40, 41).

Não discutiremos a poesia de Sophia servindo-nos das reflexões de Heidegger sobre Hölderlin, mas pensaremos como Sophia via sua condição de poeta, o que é a

palavra poética para ela, e como se sentia filiada a Hölderlin. Há essa filiação porque a poeta, ao usar como lugar o poema, quase aos finais do livro *Geografia*, remete ao desejo de retorno ao lar, sendo esse lar a própria poesia. Parece que, através da palavra, fez uma viagem ao estrangeiro, saindo de uma situação de lembrança (*Igrina*), passando por lugares marinhos e por fim chega ao poema.

Anotamos uma coincidência: Elizabeth Bishop escreveu um livro de poemas denominado *Geografia III*, em 1976.²

Será que, como Heidegger interpretando Hölderlin, ela também acha que “para o poeta a viagem ao estrangeiro é uma condição essencial para que se realize o regresso à pátria, regresso que o faz entrar na lei própria do seu canto poético”? (id.ibid.:39).

Para começar a elucidar como Sophia entende poesia, vamos ler uma reflexão sua, *Poesia e Realidade*, de 1960, publicada em *Colóquio/ Letras*, no. 8, em que ela distingue três sentidos para a palavra poesia.

“Chamamos poesia à Poesia em si, independente do homem. Chamamos poesia à relação do homem com a Poesia do Universo. E chamamos poesia à linguagem da poesia, isto é, ao poema .

(...)

Ao longo de todos os poemas do mundo, os poetas pedem o abraço total com a Poesia.

(...)

A união com a Poesia e não o poema é a finalidade do poeta.

Mas por mais real que seja o encontro, nunca é total; por mais funda que seja a união, nunca é absoluta. A relação do homem com as coisas nunca é uma túnica sem costura. Há sempre uma lacuna.

(...)

É nesta lacuna, nesta impossibilidade de fusão com a Poesia, nesta distância que o separa dos Deuses, que o espírito de Hölderlin se despedaça, vencido.

(...)

E é no momento desta lacuna que o poema surge como um medianoiro.

² Elizabeth Bishop. *Poemas*. Trad. e introd. de Horácio Costa. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

O poema vem como intermediário, é ele que torna possível que a poesia não se quebre contra seus próprios limites. Podemos dizer por isso que o poema é liberdade.

(...)

O terceiro sentido da palavra poesia é o poema.

É só nesse sentido que a poesia é *poiein*- criar.

O poeta vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema.

A Poesia e a poesia não são criação. São realidade e vivência. Porém o poema é criação, é um objeto a mais no mundo, uma realidade entre as realidades.

(...)

O poema aparece como um medianeiro. Aparece ao lado da lacuna, que impede a união absoluta com a Poesia. É uma forma de tornar total o que estava incompleto.

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema para onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissoluvelmente unidos.

Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas.”(1960: 53 - 54).

O objetivo deste trabalho é analisar a visão e a arte de Sophia através de seus poemas, dos que integram o capítulo *No Poema*, e relacioná-los com outros poemas da autora e de outros autores, que têm olhares semelhantes.

Duas expressões desse texto nos chamaram a atenção: a primeira, de Sophia, “túnica sem costura” porque vai citá-la em outras ocasiões e porque, túnica sem costura ou inconsútil é a túnica de Cristo: “A túnica, porém, era sem costura, toda tecida de alto a baixo.” (João: 19.23), representa a unidade e inteireza, completude aquela que não se reparte. Ainda como ilustração dessa questão, o poeta Jorge de Lima escreveu um livro, publicado em 1938, denominado *A túnica inconsútil*, sendo que o primeiro poema, *Poema do Cristão*, há menção à túnica de Cristo: “Sou rápido como a resposta do Mestre,/ Sou inconsútil como a Sua túnica,” (1997: 351) ou em *O Manto do Poeta*, “E

Deus vendo que o manto se ajustava à sua criatura,/ achou tudo muito bom e soprou-lhe de novo nos olhos/ e lhe prometeu sua túnica inconsútil.” (1997:354).

A outra questão é a que diz respeito ao que os poetas fundam, como em Hölderlin. Essa questão é de extraordinária importância, uma das idéias na qual a poesia moderna se ancorou. A palavra poética é a possibilidade do instante que, ao ser nomeado, passa a existir, pois antes era o caos, no pensamento grego, ou em palavras bíblicas: “E o Verbo fez-se carne e habitou entre nós”, o Verbo (a palavra de Deus) criou tudo quanto existe.

Para Sophia o poema é um medianeiro. Vejamos, por exemplo, *No Poema*³:

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

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

(1991, v. 2: 116)

A poeta não se funde com o quadro, o muro ou a brisa, nem o poema. Ele é a preservação de tudo que existe, é a preservação do instante real, de um gesto claro da mão tocando a mesa.

De qualquer maneira, Sophia, em *Geografia*, situa o poema como um lugar originário, talvez um retorno ao lar, como no mito do herói, Ulisses, vamos ler

³ (Observação: Há vários poemas de Sophia com o mesmo nome. E esse é um poema e não uma parte de um livro).

Habitação, como exemplo de lugar originário e sagrado e o lugar da poesia depois da divisão que ela se refere:

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

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

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

(1991, v. 3: 311)

A poesia é o lugar onde não aconteceu a divisão, onde a túnica não tem costura, é casa do ser, possibilidade de não haver divisão entre o sagrado e o profano. O tempo de “antes” é o sagrado, anterior à divisão. O “antes” é talvez o que precede a queda no tempo, é o originário e por isso, sagrado.

Antes de analisar o primeiro poema dessa série, deixaremos com os poetas o diálogo intertextual: Hölderlin, no final do poema *Lembrança*, na tradução de José Paulo Paes:

Mas agora, rumo à Índia,
Eis que os homens partiram.
Lá, no promontório ventoso,
Junto ao monte das vinhas, onde
Desce o Dordona
E se une ao esplêndido Garona,
Ganhando largura de mar, o mar
Que dá memória e a tira, assim
Como o amor detém os olhos diligentes.
O que fica, porém, é o que os poeta fundam.”
(1991: 131)

E Sophia em *No Poema*:

No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador das coisas
Que esteve sempre muito longe e muito perto.
(1991, v. 2: 89)

A inquietação dos dois poetas se assemelha. Enquanto, no poema de Hölderlin, há o fundar, Heidegger analisando esse poema, considerou o fundar a essência mesma da poesia, ou em suas palavras “a fundação do ser pela palavra”. Paes (1991: 40) analisou as palavras de Heidegger e escreveu:

“De certo modo, Heidegger equipara o ‘ser’ com ‘a essência das coisas’ ao dizer que ‘não podem nunca resultar de um cálculo nem ser derivados do existente já dado’, cumprindo antes ‘que sejam livremente criados, apresentados e dados’, livre criação a que se chama ‘fundação’. (...) a iluminação poética não

deriva de nenhum ‘cálculo’ lógico deliberado nem aceita o ‘existente já dado’, isto é, o mundo tal como visto pelo hábito e pela convenção. Ao contrário, o conhecimento ou reconhecimento poético é sempre uma descoberta da essência das coisas, da coisa-em- si.”

Sophia nos diz: “No poema ficou o fogo mais secreto”, fogo como símbolo da criação porque é o que devora para purificar, é o deus indiano Shiva, destruidor e construtor. Não nos podemos esquecer de Prometeu, o artista criador, que roubou dos deuses o fogo secreto, a possibilidade de luz, como conhecimento e como poder criativo. Então, para Sophia, no poema ficou “o fogo mais secreto”, a criação, a fundação do ser de que trata Hölderlin. No poema não está algo já visto ou vivido mas sua própria gênese, funda, cria, é o momento da criação. Ao longo do trabalho desenvolveremos as idéias esboçadas.

1. *POESIA DE INVERNO*

“Para que poetas em tempo de indigência?”
Hölderlin

Poesia de Inverno I

“O inverno do nosso descontentamento”

Shakespeare, *Ricardo III* ⁴

⁴ A epígrafe está em *Poemas Escolhidos*, seleção de Vilma Arêas, São Paulo, Cia das Letras, 2004, p.184. Também consta na edição definitiva do livro *Geografia*, editora Caminho, 2004. É epígrafe do poema *Poesia de Inverno*.

I

Poesia de inverno: poesia do tempo sem deuses

Escolha

Cuidadosa entre restos

Poesia das palavras envergonhadas

Poesia dos problemas de consciência das palavras

Poesia das palavras arrependidas

Quem ousaria dizer:

Seda nácar rosa

Árvore abstracta e desfolhada

No inverno da nossa descrença

(1991, v.3:85)

Poesia de Inverno é um poema que tem quatro partes, esta é a primeira. A questão que se coloca, tanto para Sophia quanto para Hölderlin é a relação entre poesia e o tempo que se apresenta. Mesmo que Hölderlin tenha vivido no fim do século XVIII e começo do XIX e Sophia nos séculos XX e XXI, ambos partilham a modernidade e, de alguma forma, há uma filiação na procura poética. Enquanto, na epígrafe, de Hölderlin, se questiona a utilidade da poesia em tempos desfavoráveis, Sophia, em *Poesia de Inverno I*, vai definir o que é poesia de inverno.

Em *Poemas escolhidos*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, seleção de Vilma Arêas, há uma epígrafe: “*O inverno do nosso descontentamento*”, que consideramos quase como um mote. Não sabemos por qual motivo em outras edições não foi conservada essa epígrafe, foi resgatada na edição definitiva de *Geografia*, editora Caminho, 2004. Trata-se da primeira fala do personagem Ricardo, duque de Gloucester, mais tarde coroado rei.

Ricardo III conta a história do duque que se envolve na cobiça, no desejo de poder e desemboca na traição. Vigora o preceito maquiavélico delineado em **O príncipe** – de que um governante determinado deve buscar a conquista e a consolidação do poder, a despeito de considerações morais. Seu desejo está acima do que é bom ou mau. Ricardo III é o traíçoeiro usurpador do trono, é a personagem de Shakespeare que encarna a vilania, é a mais impressionante demonstração de baixeza e monstruosidade humana. Assim como **Otelo** retrata o ciúme, **Ricardo III** retrata a vilania.

Por que poesia de inverno? Vamos refletir um pouco sobre o que representa o inverno no nosso imaginário. Inverno é uma estação do ano, onde a natureza está adormecida externamente, o movimento que pode existir é interno. A sobrevivência é penosa durante essa estação. Os membros ficam tolhidos.

A explicação vem através de um sinal de pontuação, os dois pontos – a poeta explicita o que é poesia de inverno. “Poesia de inverno: poesia do tempo sem deuses”. Tempo sem deuses, tempos descrentes, não há valores, não há deuses. Como escreveu Langrouva sobre a poética de Sophia (2002: 20): “A ausência do divino na vida atual, a degradação do sagrado e a invasão da monstruosidade, do monstro como excesso que se expõe ao homem dos nossos dias e o arruína.”

Na poética de Sophia, notamos dois aspectos antagônicos, quando se refere ao tempo histórico: “nos cadafalsos do tempo” (1991, v.3: 15), “o instante em que se quebra a aliança dos homens com as coisas” (1991, v.3: 15); e o outro aspecto oposto a esse, quando se refere à restituição da aliança dos homens com as coisas: “sacudi de meus passos a poeira do desencontro” (1991, v.3: 61), a “ordem intacta do mundo” (1991, v.3: 67), ou ainda, “trazida à luz/ trazida à liberdade da luz/ trazida ao espanto da luz/ Eis-me vestida de sol e silêncio.” (1991, v.3: 65). *Poesia de Inverno* onde não há cores, tudo é cinzento, pertence ao primeiro tema. Inverno é infecundo e frio, por oposição à luz, à ordem intacta do mundo, à “túnica sem costura”.

Aproximaremos outros dois poemas da autora em que a temática do inverno – desolação se complementar, aprofundando-nos na perspectiva de Sophia. *Poesia de Inverno* pertence aos poemas de tema de desencontro, difícil, não fluido, de desesperança, assim como *Data* (Andresen: 1991, v.2:145) para ficarmos apenas neste.

Data

(à maneira d'Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza

Tempo de medo e tempo de traição

Tempo de injustiça e de vileza

Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira

Tempo de mascarada e de mentira

Tempo que mata quem o denuncia

Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordaca

Tempo onde o sangue não tem rasto

Tempo de ameaça

O poema acima representa um sentimento análogo que ocorre em *Poesia de Inverno*. O ritmo dos versos está em decassílabos exceto o quarto, oitavo e décimo segundo que são redondilhas, fechando cada quarteto: parece a marcação do tempo que passa, é um relógio em funcionamento: através das repetições de “tempo”, “tempo”, “tempo”..., os decassílabos rigorosamente acentuados nas primeiras, sextas e décimas sílabas, os versos que fecham os quartetos são sextetos que sintetizam a idéia do poema: “Tempo de negação” “Tempo de escravidão”, “Tempo de ameaça”. É um poema rigoroso em relação à forma: três quartetos, sendo que os três primeiros versos são decassílabos e os quartos versos de cada estrofe são sextetos, é rigoroso como o tempo e a precisão de um relógio. Um tempo tenebroso, um tempo de Ricardo III, “Este é o tempo em que os homens renunciam.” (Andresen:1991, v.2:68).

Eustache Deschamps, citado na epígrafe, é um poeta do século XIV, conhecido pelas baladas que escreveu por ocasião da morte de Guillaume de Machaut (1300-1377), que é confrontado com mudanças, tem o sentimento de assistir a uma revolução

e ver o desabamento de um mundo, a roda da fortuna assombra sua obra. Parece que Sophia, em *Poesia de Inverno*, como em *Data*, se defronta com o mundo em mudanças e com suas injustiças.

Embora comparemos *Data* e *Poesia de Inverno* quanto à negatividade presente, o primeiro poema refere-se a um tempo específico, enquanto *Poesia de Inverno* traz um outro elemento significativo: a poesia se refere à palavra, e, no caso mencionado, a palavra está limitada, não consegue exercer seu papel maior, a poesia. Então, Sophia parece vir de uma tradição segundo a qual aquilo que a poesia, ou poema, canta é desde logo a palavra poética, seja o júbilo do seu sem-porquê, seja a sua possibilidade ameaçada ou mesmo a sua improbabilidade contemporânea.

A primeira impressão que emerge da observação do poema que analisamos é a falta de pontuação, o que nos possibilita, por um lado, maior liberdade de leitura e, por outro, percebemos que o ritmo não nos será dado através de uma pontuação unívoca. Ainda podemos observar que, na poética de Sophia Breyner, a não pontuação é recorrente.

Ora, justamente por quase não haver pontuação a que existe fica ressaltada. Notamos que há dois pontos em dois versos, no primeiro e no sétimo. No primeiro verso, explica-se o que é poesia de inverno e, no final do sétimo verso, explica-se o que se “ousaria dizer”. É uma associação por contraste, gerada pela pontuação, entre “poesia do tempo sem deuses” e o *belo poético* – “seda nácar rosa”. Avaliando esse aspecto, notamos dois pólos que se contrastam: um de penumbra ou escuridão e outro de luminosidade ou, ainda, de realidade e poesia. Os mesmos aspectos antagônicos que aparece na poética de Sophia, citados acima: “instante em que se quebra a aliança dos homens com as coisas” e “ordem intacta do mundo”. Então, a oposição ressaltada, na poética de Sophia, se repete em *Poesia de Inverno I*.

Anotada essa observação quanto à pontuação, aproximemo-nos do poema, agora, através do léxico e da sintaxe, tentando identificar o que nos diz no plano imagético e conceitual.

Partindo sempre do mais elementar para o mais complexo, a primeira constatação a fazer, quanto ao léxico, é a profusão de elementos semânticos negativos: “tempo **sem** deuses”, “restos”, “problemas”; e de adjetivos que significam ausência:

“envergonhadas”, “arrependidas”, “desfolhada”, “descrença”. Ainda em relação à semântica, a palavra inverno é empregada com conotação negativa, como carência, ou como sinônimo de escuridão em contraste à luminosidade; está empregada como locução adjetiva de poesia: poesia **de inverno**.

Outro aspecto relevante é o da sintaxe, o emprego da locução verbal: “ousaria dizer”. Ousaria está no futuro do pretérito do modo indicativo, é a marca de uma ação que não aconteceu e talvez não aconteça, o antigo condicional, para acontecer é preciso determinada condição. Koch e Silva escreveram sobre o tempo futuro do pretérito:

“O futuro do pretérito exprime um processo posterior a um processo passado, indicando, também, *hipótese, probabilidade, incerteza, não comprometimento do falante*. Pode, ainda, ocorrer com valor de presente, exprimindo *modéstia* ou *cerimônia*.” (1985: 52)

Portanto o uso da forma verbal “ousaria” traz essas conotações: há hipótese de que já houve alguém, poetas, em algum tempo, que ousou dizer a palavra poética. Podemos, então, apontar para uma leitura sobre o emprego desse tempo verbal: não há certezas, há dúvidas ou hipóteses.

Outro fato que evidencia sinais de incertezas, ou, se quisermos, negatividade, é em relação ao sujeito do verbo ousar: “Quem ousaria dizer?”. O sujeito é o pronome indefinido, quem. Alguém não determinado. Mas não é “Ninguém”, como se nomeou Ulisses, na *Odisséia*. Aliás, “ninguém” é significativo na obra de Sophia. No poema *Fernando Pessoa*, por exemplo, há um verso em que a poeta demonstra admiração pela ousadia de Pessoa de ser “ninguém”, tal como Ulisses : “Teu corajoso ousar não ser ninguém” (1991, v.2: 129). Fechando parêntese sobre o significado de ninguém na obra de Sophia, assinalemos a importância do verbo escolhido: ousar, coincide em *Fernando Pessoa* e em *Poesia de Inverno*: “ousar não ser ninguém” e “Quem ousaria dizer”, há inúmeros exemplos mas nos restringiremos a apenas esses.

Portanto, não há nenhum aspecto afirmativo nesse poema, apenas negação, dúvidas, alguma probabilidade ou hipótese.

O crítico Eduardo Lourenço aborda o assunto, em visão contrária, num prefácio à *Antologia* da escritora, datado de 1972 e intitulado “Para um retrato de Sophia”. Nesse texto, ele levanta o aspecto da positividade presente na poética de Sophia:

“Há poucos itinerários poéticos em língua portuguesa tão impregnados de positividade original, tão de raiz canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca *negatividade*, como o de Sophia de Mello Breyner.” (1975: II).

Entretanto, em oposição ao habitual exercer poético de Sophia, no poema que analisamos, há desalento diante do tempo que nos cerca e diante da prática poética. Portanto a negatividade presente se torna carregada de significados. Anotadas essas impressões, continuaremos nosso passeio pelo poema e vamos nos aproximar do aspecto “luminoso” presente.

Há um verso de uma palavra – “Escolha”, logo depois de um longo verso, e um verso separado dos demais – “Seda nácar rosa”.

Entendemos como palavras “positivas” o desejo de o sujeito poético ouvir dizer: “Seda nácar rosa”. Essas palavras estão num verso único, sem pontuação, expressando a vontade de continuidade, cada palavra-coisa se prolonga na próxima. Esse verso está em destaque, é o único da estrofe, sendo que as outras estrofes têm dois ou três versos. Essa marca individualiza o verso, é único, porém solitário. Podemos relacioná-lo com vozes solitárias pregando no deserto. É a voz do poeta.

Na terceira estrofe, o segundo verso indaga, implicitamente, “quem ousaria dizer”; ou empregar as palavras “seda nácar rosa”. Palavras que se distanciam de uma poética que, denominamos aqui, da negatividade.

Podemos relacionar essas palavras porque, primeiro pertencem à classe de substantivos concretos, depois porque, no conteúdo semântico imagético, podem ser associadas à delicadeza, à beleza, à raridade, à preciosidade, à sutileza, agradável ao toque, o que as resgata da banalidade. Se lembrarmos de Ricardo III, a possibilidade para que ele se humanizasse seria o amor, a sutileza, a sensibilidade, elementos associados ao feminino. Como ele diz num determinado momento da peça: “compadecer é feminino”.

Ora a poeta nos conduz para a abrangência de significados possíveis de “seda nácar rosa”. No poema intitulado *III* dessa série, a poeta dialoga intratextualmente: começa o poema com versos idênticos aos 7º. e 8º. Do poema *I* e os explica:

III

Quem ousaria dizer:

Seda nácar rosa

Palavras que ninguém teceu com suas mãos a seda – em longos dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos

E ninguém colheu na margem da manhã a rosa – leve e pesada faca de doçura.

(...)

(1991, v.3: 86)

Esses versos confirmam a sugestão de outro tempo e espaço que intuíamos. Pensando na trajetória da cultura ocidental, o sujeito que “ousaria dizer” pertence a um outro tempo – outra hora - , (outrora) quando as pessoas se dedicavam a fazeres mais próximos à natureza, artesanais, quando os homens fabricavam o próprio tecido, colhiam flores, enfim, se relacionavam de outra forma com a natureza. O tempo transcorria diferentemente, “em longos dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos” – o ritmo do verso é comprido, alongado, sugerido pelos sons nasais. O espaço sugerido é de contos de fadas, ou nos lembra Penélope que fiava enquanto esperava o retorno de Ulisses, ou ainda a Idade Média romantizada. A natureza está muito mais próxima do que no “tempo sem deuses”, em que se duvida de que alguém “ousaria dizer:/ Seda nácar rosa”. O desejo de Sophia parece ser o de fundar um tempo novamente originário. Marco Aurélio Werle (2004:68) escreveu, em *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*:

“A tarefa poética em Hölderlin consiste essencialmente em perceber como é possível a manifestação do sagrado para seu tempo, que não é simplesmente mais ‘um momento histórico’. O tempo que poetiza Hölderlin e que define o que

é próprio aos ocidentais é o tempo dos deuses sumidos e dos deuses que estão para chegar. Os ocidentais não vivem mais na profusão de deuses da época áurea dos gregos, mas situam-se na noite escura dos deuses.(...) o sagrado, para os ocidentais modernos, é o tempo da escassez: ‘E para que poetas em tempo de escassez?’. Nesse particular, considera Heidegger, a poesia de Hölderlin foi um dos primeiros testemunhos dessa realidade profunda do mundo moderno, e, a partir disso, buscou preparar o terreno histórico para uma futura chegada dos deuses. Sua poesia procura fundar um tempo novamente originário: ‘A temporalização desse tempo é o acontecimento fundamental do humor, no qual se fundamenta a poesia’”.

A poesia de Sophia nos remete a um tempo, visto hoje, mítico, a um tempo que, pela distância histórica está idealizado, não sabemos bem como era, “na época áurea dos gregos havia uma profusão dos deuses” por isso poderia se dizer: “Seda nácar rosa”, no tempo de Sophia, assim como de Hölderlin, há a busca “para preparar o terreno histórico para uma futura chegada dos deuses”.

“Seda nácar rosa”, além de sugerir delicadeza, sutileza e outras possibilidades, de acordo com o imaginário do leitor, nos transportam para outro tempo e espaço. Por exemplo, podemos associar ainda a objetos preciosos, que eram buscados no oriente, com o qual o ocidente aprendeu a apreciá-los. Época gloriosa para o povo português, quando era denominado de ousado. A rosa nos transporta aos contos de fadas, espaço e tempo onde personagens fiavam e/ ou colhiam rosas nos campo. “Rosa é metáfora tradicional da efemeridade e é dedicada a Afrodite, a deusa do amor. Há aqui, portanto, uma insinuação de sentimentos ou emoções fugazes e não domesticadas pelo entendimento.” (Cícero, 2005:262). O efêmero nos pede atenção ao momento porque, se não houver, ele passa. Lembramos que flor, para Hölderlin, significa linguagem, e para Celan, no poema *Flor* “se vincula à história de um desenvolvimento e de uma eclosão”, de acordo com Gadamer (2005:128), em *Quem sou eu, quem és tu?* Ou sobre seda, em Celan:

“
...gesto
que deixaste acontecer como
a dança de duas palavras de tanto
outono e seda e nada.”

(Carone, 1979:81)

Nos faz pensar em um aniquilamento do poema, como em *Poesia de Inverno I*.

Ainda como ilustração, Sophia, em *A Menina do Mar*, o trono do príncipe do mar, personagem dessa história, era de nácar. Mais uma vez uma imagem mítica, de conto de fadas, fora da história, pertencente ao outro tempo, ou melhor, outra relação com tempo.

Lembrando que essa poesia retrata as palavras, por consequência o fazer poético - a poeta pode também se referir a lugares comuns poéticos, por exemplo, na lírica clássica, encontramos “rosas” aos montes, peles sedosas, dentes de “nácar”. Em *Poesia de Inverno*, dizer o “belo” é impensável, inadequado, fora da mentalidade vigente, por isso a poesia de inverno é a poesia das palavras envergonhadas, dos problemas de consciência das palavras, das palavras arrependidas. A poética que impera nos tempos do inverno, em tempos duros, insensibilizados, é a das palavras arrependidas. Novamente fazendo a ponte com *Ricardo III*, também são tempos difíceis e Ricardo III é o protótipo de homem duro, sem sensibilidade, que só se preocupa com vilanias e poder; nesse ambiente não cabe qualquer palavra delicada. O momento retratado é oposto a outros tempos de um “lirismo fácil”.

Voltando aos aspectos gramaticais do verso: “Quem ousaria dizer”, o verbo “ousaria” está acompanhado de “dizer”, no infinitivo impessoal. E o infinitivo é a forma mais indefinida do verbo. Em outras palavras, o uso do infinitivo além de conotar a impessoalidade do verbo, também evidencia a impessoalidade do sujeito e a dúvida, ou não possibilidade, do tempo verbal.

Parece-nos que o “tempo sem deuses” está destituído de qualquer projeto lírico tradicional. “Quem ousaria dizer” ressoa pessimista. Ora, vamos refletir no sentido do verbo ousar. Gente ousada é um dos epítetos do povo português em *Os Lusíadas*. Por

exemplo, no Canto V, estância 41, o gigante Adamastor interroga os tripulantes das naus:

E disse: ‘Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
(...)

(Camões, 1980: 203)

O povo denominado de ousado arriscava em lugares perigosos, com objetivos de conhecer terras, desbravar lugares, ir além do que se conhecia. Enfrentava terras desconhecidas. No poema de Sophia nos perguntamos se, ao empregar o vocábulo ousaria, o sujeito poético clama pelo passado. Arriscaríamos dizer que não reverencia os feitos heróicos mas clama pela atitude ousada. Questiona “quem ousaria dizer” em tom pessimista, desacreditado. A ousadia a que ela se refere é a de “deixar que o coração/ Fale e converse, ouvir/ Histórias de amor/ E feitos passados.” (Hölderlin, 1991: 131), dizer o lírico, o delicado, o sensível, mas é preciso a mesma coragem para se ter essa atitude do que os navegantes em outros tempos da história para conquistar novos mundos.

Mallarmé também relacionou a poesia com navegações, foi chamado de poeta-navegante, “desafiando o abismo dos elementos, entre o frágil naufrágio e a frágil sobrevivência, na tentativa quase suicida de lançar os dados do poema entre o acaso e o nada”. (Campos, 1980:28). No poema *Brinde*, há os versos: “Navegamos, ó meus fraternos/ Amigos, eu já sobre a popa/ Vós a proa em pompa que topa/ A onda de raios e de invernos; // Uma embriaguez me faz arauto, / Sem medo ao jogo do mar alto,/ Para erguer, de pé, este brinde/” (1980:33). No poema *Um lance de dados*, a metáfora para a arte poética é a navegação: “JAMAIS/ (...)/ Do fundo de um naufrágio” (1980: 155).

Quanto ao verbo dizer, anuncia a palavra – objeto de nosso estudo - a palavra poética. Então os feitos heróicos não são as ações, mas as palavras, o dizer, o ousar dizer, que, no poema presente está perdido, desacreditado, até mesmo envergonhado. As palavras estão tímidas, castradas, envergonhadas, arrependidas, amedrontadas, acuadas, com problemas de consciência, adoentadas. Por isso “poesia de inverno: poesia do tempo sem deuses”. O tema gira em torno da poesia e do poeta, assim como Augusto de Campos escreveu sobre Mallarmé, “numa espécie de fenomenologia sensível do fazer poético”, também Sophia se volta para o fazer poético no tempo sem deuses e provoca a ousadia dos poetas. Frank Kermode, embora compare a poética de Wallace Stevens a Hölderlin, notamos que Sophia compartilha algumas questões assinaladas em *Um apetite pela poesia* (1993: 100 e 111):

“Em *Vocação do poeta*, Hölderlin exorta o anjo do dia a despertar o povo, entorpecido pelo mundo em que vivia, e capacitá-lo para ajudar o poeta interpretando-o mas embora essa ajuda lhe tenha sido negada, ele prossegue do mesmo modo.

E não precisa de arma nem astúcia até que
No fim o ajudará a natureza inatingida de Deus.

(...)

(...) A obra de arte ‘revela um mundo e o mesmo tempo funda outra vez o seu mundo sobre a terra’. A perpetuação de tal verdade é tarefa de um impossível personagem ou herói do filósofo. O poeta de Stevens trabalha na luz que se vai apagando; o ‘ele’ dos últimos poemas tem que produzir a sua volta ao lar, tem que depender dos seus intérpretes para produzir isso para si mesmo e compreender o que é transitório. O advento do Poeta Supremo, que pararia com tudo isso, é como o retorno do deus. (...) A época é completamente destituída; os deuses retornarão apenas quando a época for livre. Os poetas em tal tempo indigente devem ‘perceber os rastros dos deuses fugitivos’, e, na noite escura, exprimir o sagrado.”⁵

Assinalamos outro diálogo de Sophia com Hölderlin:

Meio da Vida

Com pêras douradas
E mil rosas silvestres
Pende a terra para o lago,
E vós, meigos cisnes
Bêbados de beijos,
Meteis a cabeça
Nas águas sóbrio-sacras.

Ai de mim: onde achar,
Se inverno, as flores, onde
O brilho do sol
E as sombras da terra?
Erguem-se os muros
Mudos, frios: tatalam
As bandeiras ao vento.”

(1991: 127)⁶

No poema de Hölderlin, há o inverno que representa a separação entre eu e o mundo, também a meia idade, a passagem do tempo; há o poeta representado pelo cisne, também tímido, não ousado e as flores que não se encontram nem em *Meio da Vida*, nem em *Poesia de Inverno I.*

Transcreveremos comentários de Antonio Cícero (2005: 243-250-263):

⁵ Tradução de Sebastião Uchoa Leite.

⁶ Tradução de José Paulo Paes. Há uma tradução desse poema de Manuel Bandeira: *Metade da Vida* : “Peras amarelas/ E rosas silvestres/ Da paisagem sobre a Lagoa.// Ó cisnes graciosos,/ Bêbedos de beijos,/ Enfiando a cabeça/ Na água santa e sóbria!// Ai de mim, aonde, se/ É inverno agora, achar/ as flores? E aonde/ O calor do sol/ E a sombra da terra?/ Os muros avultam/ Mudos e frios; à fria nortada rangem os cata-ventos. Antonio Cícero também fez uma tradução literal que não transcrevemos.

“(...) a unidade sagrada se perdeu para nós; o ser se perdeu para nós; (...); nós nos desintegramos da natureza. Quem somos nós? Evidentemente a humanidade tal como se encontra hoje: tanto Hölderlin quanto eu e o leitor, todos os que vivemos na modernidade.

(...) Vivemos no mundo que já se cindiu e que ainda não se reunificou. Embora essa cisão tenha sido condição da liberdade, o mundo cindido é um mundo infeliz. O absoluto original, a unidade primordial do ser ou da natureza já se perdeu. Cada um de nós se toma como sujeito e toma a natureza, da qual se separou, como objeto.

(...) A separação do eu e do mundo é representada pelo inverno, cuja chegada é lamentada: ‘ai de mim...’ (...) O mundo tornou-se frio e unidimensional: já não há flores, nem luz do sol, nem sombras, isto é, já não há contrastes, já não há multiplicidade real no mundo do qual o sujeito se separou.(...) Toda desolação da paisagem refere-se à separação do eu e do não-eu.

Mas a segunda estrofe inicia com uma pergunta (...) À luz do pensamento filosófico de Hölderlin, podemos responder: no poema. É o próprio poema que é a “metade da vida”. Ele é vida porque nele o ser humano, que não dispõe, no mundo moderno, senão de uma vida pela metade, tem a intuição estética da contraposição harmônica que constitui a integralidade da vida. Ele é apenas metade da vida, pois, por um lado, ele não é completo sem o leitor, que constitui a outra metade; e, por outro, a restituição efetiva da vida integral não poderá se dar senão no mundo. Mas, por enquanto, o poema constitui a única noção que nos é dada d’*aquele ser, no único sentido da palavra.*”

Sophia pede ousadia ao poeta. Da mesma forma que foram precisas pessoas que se atiraram ao mar para descobrir, conquistar e negociar. Em um “tempo sem deuses” é preciso ousadia para dizer. Não é mais possível dizer “seda nácar rosa” porque há a separação do eu e do mundo, o homem se distanciou da natureza, do homem primevo, comentado acima por Cicero. Sobre essa separação, e o papel da poesia nesse mundo, Sophia escreveu *Habitação* (1991, v.3: 311), reescreveremos: “Muito antes do chalet/ Antes do prédio/ Antes mesmo da antiga/ Casa bela e grave/ Antes de solares palácios e castelos/ No princípio/ A casa foi sagrada –/ Isto é habitada/ Não só por homens e por

vivos/ Mas também pelos mortos e por deuses// Isso depois foi saqueado/ Tudo foi reordenado e dividido/ Caminhamos no trilho/ De elaboradas percas// Porém a poesia permanece/ Como se a divisão não tivesse acontecido/ Permanece mesmo muito depois de varrido/ O sussurro de tílias junto à casa de infância”.

A “negatividade” presente nas palavras de *Poesia de Inverno I* ressenete-se da falta da “ousadia de dizer”. Há, embutida nas palavras, constatação de ausência de positividade, usando o termo de Eduardo Lourenço. Mas o tempo de negatividade é apenas uma estação, o inverno, porque depois virão a primavera e o verão, ou estio, como se anuncia no Poema IV, dessa série:

Meu coração busca as palavras do estio
Busca o estio prometido nas palavras
(1991, v.3: 86)

Nesse poema há desejo do sujeito poético de luminosidade, de inverter a situação, de mudar a estação. Há um processo análogo ao do sujeito que espera pelo tempo bom, pelo verão e pela luminosidade dessa estação.

Depois dessas considerações, retomo o segundo verso do poema. É um verso de apenas uma palavra: “Escolha”. Refletindo sobre os sons e ritmo, é um verso que começa com **e**, embora a sílaba tônica é o **co**, que se repete no poema em **cuidadosa** e, no último verso, em **nossa**. Há uma pausa, transmitida pelo **s**, um escorregão, para em seguida a verticalidade do som **|k|**, seguido do **o**, uma introspecção, própria da escolha. O som **lha** sugere abertura para o mundo, para o aspecto externo. O rumo será decidido a partir de uma reflexão e da verticalidade que entendo como elemento objetivo, consciente.

O **|k|**, visualmente vertical, aparece em “Quem”, o ser indefinido precisa ter decisão. Os adjetivos **cuidadosa** e **abstracta** se associam aos substantivos **nácar** e **descrença** através do som **|k|**.

No poema, há versos longos intercalados por versos curtos, o segundo e o oitavo, estão em evidência.

“Escolha” num verso de uma única palavra, tem o efeito de evidenciar o significado e o significante da palavra. Podemos associar o uso de “escolha” como a possibilidade do homem de ter livre arbítrio. Mas a escolha é entre restos, o que não destrói o livre arbítrio, apenas mostra que a escolha é entre elementos deteriorados. A estrofe se fecha com a palavra “restos”, com destaque no **e** que ecoa nas palavras: inverno, tempo, deuses. Restos têm a particularidade das sibilantes, escorregadias e contínuas. É continuação das palavras: sem, deuses, escolha e se propaga no poema até nossa descrença – últimas palavras do poema. O som sibilante, como uma serpente, se perpetua, sutilmente, nas outras palavras. Então, por um lado o homem tem escolha e por outro, a escolha é entre restos. É uma escolha cuidadosa, por que cuidadosa? É difícil escolher entre restos e é preciso estar atento, ter cuidado, atenção. Enfim, os tempos de hoje, de inverno, sem deuses, em que se deve escolher entre restos, são tempos duros, difíceis.

“Escolha/ Cuidadosa entre restos” tem ressonância nos versos de João Cabral de Melo Neto, em *Fábula de Anfion* (1995: 87) “na areia, gesto puro/ de resíduos”. É nesse espaço de privações que o protagonista vê assegurada sua mudez – rigorosa ausência de restos, tempo sem heranças, cortado de outros “como de uma faca o fio”. Podemos citar também Celan, em tradução de Modesto Carone (1979: 99): “(Qualquer das palavras que fales/ tu agradeces/ à deterioração)”.

Na última estrofe do poema, aparece a palavra árvore como elemento concreto mas paradoxalmente está qualificada com o adjetivo “abstracta”. Na poética de Sophia há preocupação de nomear as coisas e em usar substantivos concretos: “O homem soube de si pela palavra/ E nomeou a pedra a flor a água/ E tudo emergiu porque ele disse” (1991, v.3: 199). Em relação ao uso de substantivos concretos, João Cabral de Melo Neto afirmava, sobre a obra da poeta, que é uma “poesia com muito substantivo concreto”. Diante dessas afirmações e observando o poema, notamos que *Poesia de Inverno* está desfalcada de elementos concretos; a única palavra, além das que é preciso ousadia para dizer, que deveria trazer concretude é a árvore, mas esta é abstrata, contrária, portanto, a seu estado natural. Logo, para essa poesia de um tempo sem deuses, as palavras que predominam são abstratas, negam a condição de poesia da

autora, em que uma das funções é justamente nomear e aqui não há nada a ser nomeado, porque falta ousadia para se dizer “seda nácar rosa” – elementos concretos.

A poeta compara “poesia de inverno” com árvore abstrata e desfolhada. Ora, a natureza da árvore é de ter folhas e de ser concreta; então a árvore está destituída das suas faculdades assim como a poesia de inverno também está, não pode ser dita livremente, está reprimida no que há de essencial na poesia, a linguagem que é própria do idioma poético. Como curiosidade citaremos Celan, em tradução e comentário de Carone (1979: 21): “(Uma folha, sem árvore/ para Bertolt Brecht:/ que tempos são estes? Onde uma conversa/ é quase um crime,/ porque inclui/ tanta coisa dita?)” A despeito do seu aspecto circunstancial (...) a peça assinala a convicção do poeta que a poesia radica no espaço do não-dito, fato que leva, à maneira de Mallarmé, a desligá-la do mundo já verbalizado, com isso desviando-a dos circuitos institucionalizados de comunicação”.

A primeira pessoa aparece apenas no último verso, e no plural – nossa, acentuando a descrença. Descrença passa a ter um caráter social, não é um problema apenas da voz poética mas de toda a sociedade, porque vivemos num mundo sem deuses, num tempo dividido.

A poeta usa palavras definidoras de uma poética moderna, denuncia um mundo sem deuses, e a poesia é resíduo – “escolha/ cuidadosa entre restos”. Richard Sheppard, no ensaio *A crise da linguagem* (1999:263-274), faz uma reflexão sobre o assunto:

“A idéia de uma crise da linguagem não é inteiramente moderna. Muitos poetas, num ou noutro momento, tiveram uma sensação da impropriedade do idioma poético estabelecido, e sentiram, por razões pessoais ou culturais mais amplas, a necessidade premente de desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem.(...) Muitos escritores passam por um período em que parece ter se afastado do plano da consciência uma dimensão essencial, uma energia vital, em que a superfície da linguagem deixou de ser luminosa e se tornou opaca. E essa experiência se torna mais familiar à medida que nos aproximamos da época moderna. (...) Rilke sugere que as *Elegias de Duíno* (1922) e os *Sonetos a Orfeu* (1922) representam uma tentativa de descobrir as flores capazes de brotar entre as ruínas da linguagem.(...)”

Todos esses códigos sugerem exaustão, abandono, decrepitude e sofrimento; todos parecem *resíduos* de uma unidade perdida, mais do que indicadores de uma futura unidade.

(...)

Cortada da ‘fonte primordial’, a poesia é permeada por uma sensação de desamparo.(...) Como se sente a perda de um princípio de unidade, o presente parece perder sua ligação orgânica com o passado e o futuro.

(...)

Partindo de afirmações semelhantes sobre a ‘despotenciação’ da linguagem, Roland Barthes chega a uma formulação ainda mais extrema: ‘Escrever, portanto, é um beco sem saída, e isso porque a própria sociedade é um beco sem saída’.

(...)

Desapareceu o que ligava o pensamento à linguagem, a linguagem ao mundo exterior, o homem ao homem. Como o jogo de tênis simulado no final de *Blow-up*, de Antonioni, tem-se a sensação de que todos os jogos de linguagem tornaram-se absurdos porque a bola, que é o que garante a comunicação entre sujeito e objeto foi perdida.”

Em *Poesia de Inverno*, a questão da crise da linguagem está presente, representa a impossibilidade dessa. “A linguagem deixou de ser luminosa e se tornou opaca” porque as palavras estão envergonhadas, arrependidas, com problemas de consciência. E aquele que “ousaria dizer: seda nácar rosa” é o mesmo que é capaz de “descobrir as flores capazes de brotar entre as ruínas da linguagem” de Rilke, afirmado acima. Há uma sensação de desamparo, de perda de um princípio de unidade. Mas como pergunta Sheppard (id. *ibid.*:269):

“Em que condições é possível romper a prisão e escrever poesia? Como, nas palavras de Yeats, poderão as artes superar ‘a lenta morte dos corações dos homens a que chamamos de progresso do mundo, e novamente colocar suas mãos nas cordas dos corações dos homens, sem se tornarem o manto da religião como nos velhos tempos’? Então como pode o poeta sair dessa falência lingüística e enfrentar a experiência da aridez e do nada sem autocomplacência?”

As outras poesias de Sophia talvez, de alguma forma, responderão a essas questões; ficaremos apenas nas poesias contidas em *No Poema*.

Recapitularemos temas e questões que apareceram no poema estudado: vimos que a poesia de inverno é a poesia do tempo sem deuses, é a poesia do homem descrente, que a linguagem passou a ser suspeita, passou a ser “despotencializada”, “dessubstancializada” e esvaziada. Para dizer: “seda nácar rosa” é preciso ousadia, é uma possibilidade apontada para aquele que escreve poesia em “tempo sem deuses” A ousadia é a qualidade dos homens tal qual os navegantes portugueses que descobriram outras terras.

Diante das impossibilidades e riscos, autores optaram pela renúncia, como Rimbaud, ou o escrivo Bartleby, personagem de Herman Melville, que diante das situações repete: “Preferia não o fazer”. Sheppard (id.ibid.: 269) afirma: “Assim, não surpreende que haja a tentação de dar as costas ao abismo, de recusar a ameaça do nada a fim de voltar à segurança do meio, das instituições, da mitologia ou do idioma de alguma ordem pré-industrial. Alguns suspeitam ter sido exatamente isso o que fez Eliot, optando pelo passado em detrimento do presente”. Embora *Poesia de Inverno I* retrate a crise de linguagem, Sophia faz dessa crise matéria de poesia.

Poesia de inverno é a poesia de morte, da não frutificação, da negação, do recolhimento, da timidez, como as palavras escolhidas pela poeta, estão amedrontadas. Esse poema é a negação da poesia, mas como diz Octavio Paz (1982: 332): “A negação da poesia é também exaltação jubilosa do ato poético, verdadeiro disparo em direção ao infinito.” Ou nas palavras de Sophia, “um poema de inverno”. Também podemos entender a poesia de inverno em relação ao tempo dividido. Na poética de Sophia, esse é um grande tema, e, por sinal, há um livro seu chamado *No Tempo Dividido*, de 1954. Enrique Vila-Matas (2004:183) escreveu em *Bartleby e companhia* : “toda a consciência trágica da literatura moderna, a consciência de uma escrita que, ao permanecer exposta a sua insuficiência e impossibilidade, faz dessa exposição sua questão fundamental.”

Esse poema condensa um desenvolvimento temático, cujo rastro parece estar disseminado pela maior parte dos poemas de Sophia, embora, aparentemente, ser tão

contrária à sua visão de mundo. O poema analisado é um microcosmo de sua obra, ou, nas palavras de Roman Jakobson: “toda obra de arte séria descreve a gênese de sua própria criação”. Seguiremos seus passos, nessa série de poemas cujo tema é a poesia.

Poesia de Inverno II

“Um poema se faz com palavras não com idéias”

Mallarmé

II

Pinças assépticas
Colocam a palavra-coisa
Na linha do papel
Na prateleira das bibliotecas

Enquanto no poema *I*, da série denominada de “Poesia de Inverno”, o tema é a poesia no tempo atual, dessacralizado, no poema *II*, o ângulo passa a ser o processo, o fazer poético, portanto o papel do poeta na construção de seus poemas.

A metáfora para poeta, nesse poema, é a de um cirurgião, porque precisa de pinças assépticas para manipular a “palavra-coisa”. Assépticas para evitar qualquer possibilidade de contaminação da “palavra-coisa”, já que se escolheu entre restos.

Chama-nos a atenção que, embora esteja supondo o poeta, ele parece estar ausente. Não é mencionado, mas é quem move as pinças. Está suposto. O sujeito da oração é as pinças assépticas, quem coloca a palavra-coisa na linha do papel são as pinças, o sujeito passa a ser o instrumento utilizado para a operação. É o que Mallarmé chamava de “desaparecimento elocutório do poeta”.

O movimento no poema é o mesmo de um cirurgião, ou ourives, que com as pinças assépticas **escolhe** a palavra-coisa e a insere na linha do papel, trabalho minucioso e preciso. Podemos fazer uma ponte com o poema anterior: “Escolha/ Cuidadosa entre restos”, se a escolha é entre restos, lixo, é preciso ter muito cuidado e passar por uma assepsia cuidadosa, para isso é necessário pinças assépticas. É a “tentativa de descobrir flores capazes de brotar entre as ruínas da linguagem” – que Rilke nos falara.

Sophia cita, no poema *A Palavra*, um provérbio de Malinké, povo africano que emigrou de Guiné para o nordeste da África ocidental, na Costa do Marfim, em Cabo Verde, sobre a necessidade de não nos enganarmos na nossa parte de palavra:

Diz o provérbio do Malinké:

“Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
Mas não pode
Enganar-se na sua parte de palavra”

(1991, v.3: 210)

É a precisão que a palavra poética tem. A tentativa de retomar a potência da linguagem faz parte da poética primordial de Sophia.

Também outros poetas buscam um rigor artístico e uma precisão ao “escolher” as palavras para estarem no poema. Sophia atribui um grande peso ao trabalho artesanal consciente, esse aspecto nos mostra uma linhagem da poeta, é herdado da poesia simbolista, aliás, a revolução simbolista despertou uma aguda consciência da linguagem, Baudelaire retomou essa ênfase dada por Poe e a transmitiu a Mallarmé e Valéry. Desses focos ela se espalhou por todo o mundo. O poema se torna uma transformação do arbitrário em necessário, algo extremamente valorizado por Valéry. Haroldo de Campos comentando sobre Mallarmé, escreveu: “a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica.” (1980:190).

Paul Valéry, numa conferência em Oxford University, em 1939, emprega a mesma imagem que Sophia para remeter-se à linguagem:

“Essa estrada é a que nos é oferecida ou imposta pela *linguagem*.

Em qualquer questão, e antes de qualquer exame sobre o conteúdo, olho para a linguagem; tenho o costume de agir como os médicos que purificam primeiro suas mãos e preparam seu campo operatório. É o que chamo de *limpeza*

da situação verbal. Perdoem-me essa expressão que compara as palavras e as formas do discurso às mãos e aos instrumentos de um cirurgião.” (1999: 194)

Na obra de Valéry, essa procura do rigor de um pensamento que é, antes de mais nada, poético, é recorrência reflexiva, é um dos grandes temas dele e que foi magistralmente registrado por Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*: “Paul Valéry é a personalidade que em nosso século melhor definiu a poesia como tensão para a exatidão. Refiro-me principalmente à sua obra de crítico e ensaísta, na qual a poética de exatidão segue uma linha que de Mallarmé remonta a Baudelaire, e de Baudelaire a Edgar Allan Poe.” (1993: 81).

João Cabral utiliza imagens semelhantes em poemas do livro *Psicologia da Composição*, de 1947. João Alexandre Barbosa (2002: 257), em um ensaio sobre o poeta escreve: “oito poemas densamente meditativos acerca das relações entre poeta e poesia, retoma, de ângulo diferente, a mesma posição do radical antiintimismo e controle da ‘máquina’ do poema”. Assim, nos dois primeiros versos:

Saio de meu poema
Como quem lava as mãos.

Ou, no primeiro quarteto do segundo poema:

Esta folha branca
me proscree o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

Assinalamos coincidências não influências, em relação ao rigor na forma e nas escolhas poéticas, na escolha entre restos, e também no “antiintimismo”.

Retomando o poema, comparece na última parte, a biblioteca, que diz acerca do lugar onde se encontram os livros, o legado da humanidade, a tradição cultural pós-escrita. No poema há dois adjuntos adverbiais de lugar, um inserido no outro, como as bonequinhas russas, como a metalinguagem – o poema também é metalinguagem já que trata da própria linguagem e do construir poemas.

Por um lado, “na linha do papel” é uma metonímia do livro. Torna-se explícito no verso seguinte: “Na prateleira das bibliotecas”. As linhas do papel estão nas bibliotecas mas dentro de livros preenchidos “pelas pinças assépticas” – é um movimento de transposição difícil, delicado e atento. Enquanto as pinças colocam a palavra-coisa, - a palavra e não palavras, cada palavra está individualizada pelo artigo definido, é pensada uma a uma, o trabalho é minucioso e atento, requer toda atenção. Colocam na linha do papel: existe um sujeito que está cuidando, está atento, mas quando a linha do papel vai para a prateleira das bibliotecas, não há mais esse cuidado, o trabalho do cirurgião está pronto, já o doou, não mais lhe pertence. Coincide com os versos citados de João Cabral que usa a assepsia relacionada com o poema que não mais o confunde. Eles não mais são o poema, ou o poema existe de *per si* e para os leitores.

Por outro lado, o poema é a metáfora da literatura, é *As Mil e Uma Noites*, onde a primeira história contém todas as outras. No poema de Sophia, o “colocador de palavra-coisa” vira o leitor e o leitor o colocador porque o movimento suposto é ininterrupto sugerido pelas pinças assépticas, pelo verbo na terceira pessoa do plural, no presente – colocam -, ou seja, o sujeito está na terceira pessoa do plural: pinças assépticas, o plural sugere variedade e infinidade, o presente, continuidade, ação que se renova, não termina, e nesse movimento se chega à biblioteca, domínio público, onde o criador se torna criatura e vice-versa. Pertence à tradição dos sistemas que procuram explicar as relações entre eu e o mundo pela construção de mecanismos de percepção em que o sensível e o inteligível estabelecem domínios de interação mútua.

Nesse poema, a autora envolve o leitor sobre o aspecto formativo da obra, sobre o fazer, o executivo. Em como conseguir, nesses tempos sem deuses, escrever poemas? O princípio de resposta que nos oferece é o segundo poema. Pareyson (1997:25-26) escreve sobre o assunto:

“O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples ‘fazer’ não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual a execução

e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada. (...) De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo inventar, figurar, descobrir.”

Podemos relacionar o poema de Sophia com a colocação de Pareyson sobre a “formatividade” da obra de arte. A poeta estabelece a articulação do fazer artístico: existe o movimento descrito por Pareyson de conceber a obra, executando-a, ou seja, “As pinças assépticas/ Colocam a palavra-coisa/ Na linha do papel/ Na prateleira das bibliotecas”; enquanto a concebe, executa-a e enquanto a executa, concebe-a. Outro aspecto importante desse poema é a relação com o leitor. A partir do momento que o livro está na biblioteca pertence aos leitores, só permanecerá pulsante através das possíveis leituras. Citaremos novamente Pareyson (1997: 201 – 231):

“A leitura – para chamar assim o acesso às obras de qualquer arte, e não apenas àquela da palavra – é, sem dúvida, um ato bastante complexo. Com efeito, trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de *executar, interpretar e avaliar* a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la.

(...)

Chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de *interpretação*, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la. (...) buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloquente.

(...) é preciso ter presente que a obra de arte enquanto tal é essencialmente objeto de uma *consideração dinâmica*.

(...)

Mas o quanto são ativas a leitura e a contemplação da obra de arte aparece sobretudo no fato de que ler significa executar, e executar significa fazer com que

a obra viva de sua própria vida, torná-la presente na plenitude da sua realidade sensível e espiritual.

(...)

Por um lado, a execução é o *único modo de viver da obra*: (...) Por outro lado, a execução realiza o próprio objetivo quando de tal forma se apoderou da obra, que se identifica com ela.

(...)

Por um lado, o intérprete está certo de possuir a obra. (...) Por outro lado, o intérprete não pretende, de fato, converter essa posse em um monopólio exclusivo, porque ele sabe bem que a sua é, precisamente, uma interpretação, isto é, o conhecimento de alguma coisa de inexaurível, que contém a constante possibilidade de novas revelações e impõe a necessidade de uma contínua vigilância para não se tornar surdo a novas mensagens.”

A partir dessas reflexões sobre a leitura da obra de arte, o poema de Sophia considera a presença do leitor como fator vital para as palavras que se encontrarão em livros nas prateleiras das bibliotecas, mas como o poema não mais lhe pertence, é suposta a leitura pelo leitor/intérprete. Esse poema é uma obra acabada mas as estruturas aparecem, há a sensação que se está formando, o poeta está fundando o poema e logo estará na biblioteca, não na livraria, porque a biblioteca não tem o aspecto comercial das livrarias, e conserva ainda o caráter popular - é para qualquer pessoa que o procure, o poema estará lá. Mas só se completará com as possíveis leituras. A poeta reduz o dizer poético ao fazer, levado ao paroxismo do quase silêncio e certamente à recusa do fácil.

Concluindo, esse poema está centrado na metáfora do poeta ser cirurgião – porque fazer poesia é comparado ao trabalho de um médico cirurgião, graças à imagem de “pinças assépticas” – e, no terceiro verso, na metonímia: linha do papel, onde será colocada a palavra-coisa. A metonímia torna a palavra-coisa concreta, não se espalha numa folha de papel mas é minuciosamente colocada – essa palavra supõe a intenção do autor, de quem coloca – na linha do papel, no espaço restrito e contido na linha, há o rigor poético. A palavra-coisa deve ser colocada exatamente no local, na linha do papel,

assim como numa cirurgia, há meticulosidade para se manusear órgãos vitais, o órgão que está sendo operado precisa ser colocado no local exato do corpo.

Sophia em *Arte Poética II*, na parte final do livro ***Geografia*** afirma: “E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o ‘obstinado rigor’ do poema. O verso é denso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos.” (1991, v.3: 96). “Obstinado rigor”, inspirado em “*ostinato rigore*” de Leonardo da Vinci, recuperada por Paul Valéry em *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci* (1999:132).

“Pinças assépticas” – instrumento cirúrgico, preciso. Está relacionado a termos médicos. Está presente o prefixo de negação: a, mas diante do infeccioso adquire carácter positivo, o que está extremamente limpo, puro. A matéria da poesia precisa estar extremamente limpa, a linguagem poética não pode ter nenhuma impureza porque infectaria todo o poema. Como Cabral (1996:76) em: “Mas é no papel,/ no branco asséptico, que o verso rebenta.” Tudo o que sobra, o que está a mais é retirado. A palavra-coisa é limpa, enxuta. Nesses aspectos, Sophia segue a linhagem de Valéry e dialoga com João Cabral, buscam o rigor das palavras exatas e como Cabral, o sujeito enquanto poeta está ausente.

Vamos voltar aos versos: “Escolha/ Entre restos” do poema *I*, está relacionada com a assepsia das pinças. No poema *II*, a palavra-coisa já está lá, só é preciso colocá-la no devido lugar, diferente do poema *I*, em que é preciso escolher. No poema *II*, o centro está no verbo: colocam. Colocam faz relação com coisa, através do som [k], as duas palavras tem “concretude” e precisão pelo som [k]. A simplicidade do poema está organizada pela ordem direta da sintaxe: sujeito simples, verbo transitivo direto, seguido de um objeto direto e de dois adjuntos adverbiais de lugar. Há valoração do espaço, dos lugares – na linha do papel e na estante da biblioteca, lugares específicos, detalhados. E, só para lembrar, esses poemas estão no livro ***Geografia***, que remete a lugares, na parte denominada *No Poema*, introduzida pela partícula *no*, também relacionada a lugar.

Há a repetição do fonema [l] no poema inteiro, o que sugere um movimento circular, leve: liquidez, deslizamento, contrapondo ao som [k] de colocam, coisa e bibliotecas; talvez transmita a espiral porque o [k] é um ponto concreto de que sairá

outro movimento circular. O |p|, que vibra em **pinças**, assépticas, **palavra**, **papel** e **prateleira**, tem conteúdo que organiza, por exemplo, o papel na prateleira.

O poema *II* traz a qualidade introspectiva do inverno, está dentro de dentro – por isso o uso dos adjuntos adverbiais de lugar. Além de que, para escolher entre restos, é preciso de pinça assépticas, restos estão relacionados com lixo portanto para se fazer poesia é preciso escolher cuidadosamente e apanhar as palavras com pinças devidamente limpas e limpadoras.

Sophia comenta por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*, em 1964:

“(...) A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.

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. (...) É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.” (1991, v.1:7)

*“No conforto do seu lar; vazio de racimos, de flores,
De coisas feitas à mão, jaz tranqüilo o operoso mercado.”*
Hölderlin

No poema denominado *III*, desse conjunto, a poeta retoma versos idênticos ao poema *I*, a problemática apresentada agora aparece “explicada”. “Quem ousaria dizer:// Seda nácar rosa// Porque ninguém teceu com suas mãos a seda – em longos/ dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos//”. A desejada harmonia que “ninguém” tem nessa “tela” – aquela que porventura tecia com suas mãos sedosas, com finos dedos, em compridos fusos, não existe mais. São versos com plasticidade, são extremamente visuais, prevalecendo versos fanopaicos, de acordo com o termo de Ezra Pound (1989: 53): “projeção de uma imagem na retina mental”. É possível imaginar uma personagem de contos maravilhosos, sentada com seu fuso e tecendo a seda; o tempo é uma entidade à parte, essa personagem tem todo o tempo disponível para tecer, e seu corpo é uma continuidade do fazer. De novo o tempo mítico contrapondo ao inverno, ao tempo sem deuses.

III

Quem ousaria dizer:

Seda nácar rosa

Porque ninguém teceu com suas mãos a seda – em longos
dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos

E ninguém colheu na margem da manhã a rosa – leve e pesada
faca de doçura.

Pois o rio já não é sagrado e por isso nem sequer é rio

E o universo não brota das mãos de um deus do gesto e do
sopro de um deus da alegria e da veemência de um deus

E o homem pensando à margem do destino procura arranjar
licença de residência na caserna provisória dos sobreviventes.

Analisando visualmente o poema, já nos chama a atenção o verso alongado ao máximo, que transpõe o alexandrino e cria um encadeamento justamente na palavra **longos**, no terceiro verso. Há musicalidade pela assonância em |i| de **dias**, **compridos**, **finos**; aliteração em |f| de **fusos**, **finos** e |s| **teceu**, **suas**, **mãos**, **seda**, **longos**, **dias**, **compridos**, **fusos**, **finos**, **sedosos** e o som anasalado assemelha-se a um acalanto. A palavra **longos** continua em **dias**, o espaçamento do s, sugere tempo prolongado, parece que a quem tecia com suas mãos pertencem aos dias compridos. Os versos alongam-se também na página - visual e principalmente no som. O tempo transcorria em outro ritmo, nesse momento mítico. Contrapõe à velocidade da época moderna, ao “tempo dividido”, metáfora da civilização atual; ao barulho das cidades: “Cidade, rumor de vai e vem, sem paz nas ruas,/ Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,/” (1991, v.1: 27). São dois tempos e espaços diferentes, antagônicos: é o estar presente, no agora, contrapondo aos vários ruídos, a não estar em nenhum lugar, a viver distanciado da natureza e dos deuses, não estar em contato com os afazeres simples, a estar distante da poesia, do lirismo, do real.

Outro aspecto relevante desses primeiros versos é a importância levantada pela poeta para experiência. Não há pessoas ousadas porque “ninguém tecu com suas mãos a seda”. Márcia Barbosa (2001: 77) comenta sobre esse aspecto em Sophia e a compara com Camões:

“É decisivo para Sophia o fato de Camões ter participado dessa empresa na condição de navegador. Ela destaca que, em *Os Lusíadas*, ‘o lugar do poema é o vivido’, pois trata-se de ‘uma epopéia contada por um homem que aventurosamente a viveu’ (1980: 27). Se Jorge de Sena, como atesta um poema

da autora, possuía ‘um certo ar de capitão de tempestades’, Camões o foi no sentido literal da palavra. (...)

Entretanto, os versos da autora, bem como seu comentário no ensaio citado, demonstram que, mesmo antes de se tornar co-responsável pelas importantes conquistas obtidas no terreno econômico e político, Camões já era um vitorioso. Continuou a sê-lo depois das derrotas que sofreu em sua vida pessoal e da decadência gradativa em que mergulhava o país. Ao fazer de si próprio um ‘marinheiro real’, expressão que dá título a um texto de Sophia (1991, v.2: 72), ele inscreveu o seu nome ao lado daqueles que ‘ousaram [...] Viver a inteireza do possível’ (1991, v.3: 253). Dessa maneira, contribuiu, no âmbito cultural, para elevar o aprendizado que vinha da experiência ao mesmo plano em que estava o saber oriundo do estudo.

A valorização da experiência também é flagrante na poesia de Sophia.”

Em relação ao fator experiência versus conhecimento, ou o conhecimento que só é possível acontecer através da experiência, aparece em Camões, em *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama conta os feitos portugueses ao rei de Melinde descreve o que eles, os navegantes portugueses, vêm, no Canto V:

Os casos vi que os *rudos* marinheiros,
Que *tem* por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros,
Julgando as cousas só *pola* aparência,
E que os que *tem* juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência
Vem do Mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

Vi, claramente visto, o lume vivo
Que a marítima gente tem por Santo,
Em tempo de tormenta e vento esquivo,

De tempestade escura e triste pranto.
Não menos foi a todos excessivo
Milagre, e cousa, certo, de alto espanto,
Ver as nuvens, do mar com largo cano,
Sorver as altas águas do Oceano.

Eu o vi certamente (e não presumo
Que a vista me enganava): levantar-se
No ar um vaporzinho e *sutil* fumo,
E, do vento trazido, rodear-se;
De aqui levado um cano ao Pólo sumo
Se via, tão delgado, que enxergar-se
Dos olhos facilmente não podia;
Da matéria das nuvens parecia.

(Canto V, 17,18, 19)

A voz épica é de Vasco da Gama, ele conta ao rei de Melinde as novas coisas do mar, que acontecem em alto mar, porque antes só se navegava no Mediterrâneo ou na costa litorânea - “os homens não entendem” porque são novidades.

Gama descreve detalhadamente as condições em que aparece o fogo-de-santelmo, novidades do nunca visto. As repetições reiteram a surpresa da voz épica: “Os casos vi...”, “Vi, claramente visto...”, “Eu o vi certamente (e não presumo/ Que a vista me enganava)...”. É importante notar o uso da primeira pessoa do singular, nos versos mencionados. O sujeito participou da experiência relatada. Vasco da Gama não ouviu falar ou leu o que está contando – passou pela experiência e constatou o que existia, o que viu. Não é à toa que o verbo ver é o mais usado em *Os Lusíadas*. As descobertas trouxeram novas experiências, o homem vivenciou, pela primeira vez, situações não vistas, até aquele momento histórico. Pela primeira vez o homem navega no oceano e vê fenômenos, mundos que julgavam não existir. Primeiro ponto a notar é

o olhar que vê pela primeira vez porque o mundo visto é novo para quem conta e para quem ouve.

Outro aspecto que essas estâncias salientam é a contraposição entre os “rudos marinheiros” e “os que tem juízos mais inteiros”, ou seja, os marinheiros, que não têm estudo mas longa experiência, acreditam, claro, nos olhos, na experiência e julgam as coisas pela aparência; enquanto os homens de ciência não acreditam porque não têm experiência mas leituras dos antigos.

A poética clássica considera o engenho e a arte dom dos deuses e desenvolvimento do saber. “E os que tem juízos mais inteiros,/ Que só por puro engenho e por ciência/ Vem do Mundo os segredos escondidos,/ Julgam por falsos ou mal entendidos.” Os sábios clássicos, que aprendem pelos livros, não acreditam nas palavras dos marinheiros porque não leram sobre o assunto. Só vêm os segredos do mundo através do engenho e da ciência considerada pelos doutos. Há a opinião divergente entre, de um lado, a experiência, e de outro, o conhecimento livresco. A voz épica, ao se colocar participando da experiência, coloca-se ao lado dos marinheiros, dá importância ao visto, experimentado. Afirma que viu o lume vivo, o fogo-de-santelmo, que a marítima gente julga ser milagre, coisa inexplicável, o lume existe mas não é milagre, se explica e para entender é preciso observar como o fenômeno ocorre. Camões atualiza o conhecimento, situa o problema da época.

Sophia segue os passos de Camões, é otimista em relação às descobertas ultramarinas portuguesas no sentido da vivência que os marinheiros trouxeram para Portugal, como se a partir desse momento histórico, se pode escrever sobre o ver pela primeira vez, sobre a experiência das vivências sem haver um pré-conceito. O mundo visto é novo para quem canta e para quem ouve. Não vamos nos deter em aspectos políticos da história. Há um poema de Sophia (1991, v.3: 255) que ilustra a visão dela: “Ali vimos a veemência do visível/ O aparecer total exposto inteiro/ E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar/ Era o verdadeiro”. Ela pensou a poesia como uma renovação da experiência. Whitman escreveu: “vão livre para dentro do sem-fala,/ Longe de livros, longe da arte, o dia apagado, a lição dada (...)”⁷. Sophia dialoga com a visão de

⁷ Citado por Frank Kermode. *Um Apetite pela poesia*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edusp, 1993, p. 101.

Heidegger sobre a poesia de Hölderlin, em relação à experiência, sobre o fazer poesia em tempo indigente:

“‘Todos os poeta totais são poetas da volta ao lar’, ele diz. E insiste em que a elegia de Hölderlin não é *sobre* a volta ao lar; ela é a volta ao lar.(...) ‘As obras não são o mesmo que foram outrora. São elas em si mesmas, certamente, o que encontramos (...) mas em si mesmas passaram despercebidas’. A obra de arte ‘revela um mundo e ao mesmo tempo funda outra vez o seu mundo sobre a terra’. A perpetuação de tal verdade é a tarefa de um impossível personagem ou herói do filósofo. O poeta trabalha na luz que vai se apagando; o ‘ele’ tem que produzir a sua volta ao lar, tem que depender de seus intérpretes para produzir isso para si mesmo e compreender o que é transitório. O advento do Poeta Supremo, que pararia com tudo isso, é como o retorno do deus.”⁸

Na terceira estrofe do Poema de Sophia, há os versos: “E ninguém colheu na margem da manhã a rosa – leve e pesada/ faca de doçura”. O som nasal predomina. Ninguém se repete. No poema *Fernando Pessoa*, de Sophia, ela escreve: “Teu corajoso ousar não ser ninguém” (1991, v.2: 129). Há duas palavras, nesse verso, que fazem parte do léxico de Sophia – ninguém e ousar. O ousar, condição de ser poeta: “Quem ousaria dizer:/ seda nácar rosa”, porque a poesia só é possível se alguém ousar: Fernando Pessoa ousou não ser ninguém e é poeta. Sophia procura um “estado de poeta”, é o estado/ ser ousado, é o “poeta da volta ao lar”.

“Faca de doçura”, conceitos opostos, enquanto a faca corta, a doçura abrange, recolhe. Essa oposição está tanto no significado como no significante: **c**, com som de [k] e **ç**, com som de [s]. O som predominante nesses dois versos é o nasal, e a sensação é de dualidade, de subir e descer, de leveza e de peso, de faca e doçura; contradições da natureza e da humanidade. Ao mesmo tempo se exige o esforço do fazer coisas simples, singelas, líricas, como colher rosas na manhã. Coisas a que não se presta mais atenção, que não cabem num mundo agitado, moderno, e em se tratando do inverno, então, nem rosas existem para colhê-las.

⁸ Citado por Frank Kermode. Id. *ibid*: 111.

Ítalo Calvino, em *Seis Propostas para o próximo milênio*, propõe, como a primeira qualidade para o milênio, que a literatura pode nos dar, a questão da leveza e por consequência a do peso, a oposição leveza – peso. Calvino escreve:

“Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia. Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo.(1993: 16).

(...)

Para Lucrécio e para Ovídio ‘O conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo.(...) a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir.(id. ibid.:21-22)

(...)

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (id.ibid.: 24).

(...)

assim como não podemos admirar igualmente a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.(id.ibid.: 27).

(...)

A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: ‘É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma’. (...) para exemplificar a leveza em três aspectos acepções distintas:

1. um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. (...) Emily Dickinson, por exemplo, pode nos fornecer quantos quisermos:

*A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn –
A flask of Dew – a Bee or two –
A Breeze – a caper in the trees –
And I'm a Rose!*

*Uma sépala, uma pétala, um espinho
Numa simples manhã de verão...
Um frasco de Orvalho... uma Abelha ou duas...
Uma Brisa... um bulício nas árvores...
E eis-me Rosa! (trad. de Ivo Barroso) (id.ibid.: 28-29)*

(...)

Resta ainda aquele fio que comeci a desenrolar logo ao princípio: a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver.” (id.ibid.: 39).

Refletindo sobre “o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo”. Encontro esse aspecto na poética de Sophia quando contrapõe a lírica à poesia de inverno; palavras envergonhadas às palavras que evocam beleza; exatidão da faca à doçura.

A imagem da rosa tem uma ambigüidade entre a doçura das pétalas e o cortante dos espinhos, as palavras trazem essa ambigüidade. Se, por um lado, há “seda nácar rosa”, palavras que precisam de ousadia para se dizer, palavras leves que se referem à beleza, à poesia e à leveza da lírica, por outro há o peso da poesia de inverno, com palavras envergonhadas, com problemas de consciência, arrependidas. Por um lado há a árvore desfolhada e abstrata, por outro poderia haver “seda nácar rosa”, mas não há porque ninguém mais ousa dizer “seda nácar rosa”, nem experimentar a poesia.

Assim como a imagem da medusa e de Perseu, apontadas por Calvino. Perseu, para decepar a cabeça da medusa, se apoiou no que há de mais leve, as nuvens, o vento – e ele nos diz que pode ser uma alegoria do poeta com o mundo, uma lição do poeta de

continuar escrevendo; Sophia ao trazer elementos opostos, porém complementares, relaciona-os, ao fazer poético, ao ato da criação, entre o leve e o pesado, a faca e a doçura, essas contradições são a marca da sua poesia, da sua arte.

No próximo verso, há um elemento que é essencial para a criação poética é o rio sagrado, o rio como metáfora da própria vida, que tantos filósofos já se utilizaram, incluindo Heráclito; “Pois o rio já não é sagrado por isso nem sequer é rio”, como a árvore “abstracta e desfolhada”. Por não ser sagrado perde a condição de natureza, não é mais rio, a essência de rio se perde; como a vida se deixar de ser sagrada, deixa de ser vida; ou a poesia, se deixar de ser sagrada, “poesia do tempo sem deuses”, não é mais poesia. Buescu (2001: 5) se coloca: “Digamos que, aqui, o sagrado é uma forma inerente à existência, uma forma de ser e existir que se afirma como tal apenas pela presença e pela ‘aura’ que dela dimana: ‘Pois o rio já não é sagrado e por isso nem sequer é rio’”. Heidegger pensou sobre o rio, através de Hölderlin: “O rio é histórico... por isso o poeta não somente pode, mas deve alternadamente falar do rio e do destino”.⁹ Não é sagrado porque perdeu a qualidade que Hölderlin expressa.

“Não é o lugar que funda o lugarejo, mas o lugarejo funda o lugar: ‘O rio oferece um possível ‘aqui’ – um lugar; dando um lugar, o rio domina a essência do lugar, isto é, o lugarejo’. Um ‘aqui’ só pode haver porque há um lugarejo e não o contrário, o que pensa a técnica moderna, de que o espaço é ‘universal’ e que é a base da moradia humana: ‘O rio é o lugarejo que impera na estada do homem sobre a terra, que o determina para que se volte a ela, para o lugar a que pertence e onde é familiar’. Mas o rio não somente possui uma delimitação geográfica, não está parado, mas é fluxo, o que remete ao tempo. Ao mover-se, determina o fundamento da moradia humana enquanto algo que deve ser conquistado temporalmente. (...) O lugarejo e a peregrinação perfazem o transcorrer do rio, que fundamenta o lugar e a migração da existência humana em busca de um fundamento”.¹⁰

⁹ Citado por Marco Aurélio Werle. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo, Unesp, 2005. p. 69.

¹⁰ Id. ibidem: 190-191.

“E o universo não brota das mãos de um deus do gesto e do/ sopro de um deus da alegria e da veemência de um deus” – há a responsabilidade do homem perante sua criação, não há milagres, é preciso ser responsável e consciente.

“E o homem pensando à margem do destino procura arranjar/ licença de residência na caserna provisória dos sobreviventes.” Sophia enumera, através das conjunções aditivas, como se fizesse uma lista das não possibilidades, do que não acontece, e o inverso, acontece? Não sei, ela explica apenas que a situação do homem, desse homem sem deuses, é viver à margem da própria vida, como um indigente, que pede licença para ocupar algum espaço, é o andarilho sem rumo, que não tem autonomia, apenas se deixa levar, acreditando na veemência de um deus, mesmo que o mundo não tenha deuses. Dessa forma o destino é entregue a qualquer coisa, aliás, o homem não alcança nem seu destino, fica “à margem do destino”. Há apatia e não responsabilidade por parte dos homens. Sophia explicita o caráter consciente e voluntário da obra, assim como Mallarmé, apontado por Pareyson (2000: 26): “Egli ha mostrato che l’opera d’arte dev’essere il risultato d’una costruzione rigorosa, controllata, precisa, d’una attività vigile e severa che ha di per sé un’importanza non minore dell’opera cui mette capo”.

O poema denominado de *IV* desse conjunto começa com o pronome pessoal, da primeira pessoa, “meu”. Pela primeira vez o sujeito poético se pronuncia, se coloca como meu coração, é o desejo do sujeito poético, o sair do inverno, encontrar o estio, e as palavras de estio, ou seja, o reverso de toda problemática apresentada nos outros três poemas.

Meu coração busca as palavras do estio

Busca o estio prometido nas palavras

Então a “salvação” está nas palavras do estio em oposição à poesia de inverno, das palavras envergonhadas, arrependidas, e, ao mesmo tempo, salvação está nas palavras que trarão o estio. A salvação é a própria poesia. Essa é a crença da poeta. Sheppard diz: “Assim, não surpreende que haja a tentação de dar as costas ao abismo,

de recusar a ameaça do nada a fim de voltar à segurança do meio, das instituições, da mitologia ou do idioma de alguma ordem pré-industrial.” (1999: 269).

Parece que a negação, a recusa e o silêncio, presentes em *Poesia de Inverno*, articulam-se para uma afirmação dialética da poesia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada.

Em um artigo, Leyla Perrone-Moisés, ao refletir sobre a “inútil poesia de Mallarmé”, cita Hölderlin: “Hölderlin perguntava: ‘Para que poetas num tempo de indigências?’. E respondia que, enquanto ‘uma cabeça ajuizada pondera lucros e perdas’, o poeta ‘é o que permanece, o que traz o rastro dos deuses desaparecidos às trevas íferas dos sem-deuses’”.¹¹ Citaremos Roman Jakobson em *Questões de poética*, lembrado por Leyla Perrone-Moisés:

“A obra poética, no conjunto dos valores sociais, não predomina, não triunfa sobre os outros, mas não deixa de ser o organizador fundamental da ideologia, constantemente orientada para esse objetivo. É a poesia que nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça nossa formulação do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação (...) É somente quando uma época acaba de morrer, e quando se dissolveu a estreita interdependência entre seus diversos componentes, é somente então que, do famoso cemitério da história, se levantam, acima de toda espécie de velharias arqueológicas, os monumentos poéticos.” (2000: 34).

Para concluir citaremos Celan (1999: 65): “esvaziamos a escuridão, encontramos/ a palavra, que ascendia do verão:/ flor.”¹² E flor significa nele “a linguagem”. Assim como Sophia que “busca o estio prometido nas palavras”.

Para ilustrar concluiremos com dois poemas de Sophia:

Dia

Meu rosto se mistura com o dia

¹¹ Tradução de José Paulo Paes.

¹² Tradução de Claudia Cavalcanti.

Nuvens telhados ramagens e Dezembro
Apaixonada estou dentro do tempo
Que me abriga com canto e com imagens

Tão abrigada estou dentro da hora
Que nem lamento já a tarde antiga
Tudo se torna presente e se demora
Será que o dia me pede que eu o diga?
(2004: 142)

Quem me roubou o tempo que era um
quem me roubou o tempo que era meu
o tempo todo inteiro que sorria
onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro
e onde por si mesmo o poema se escreveria

Setembro de 2001

Revista Relâmpago no.9/10 – 2001. (2001: 13)

2. *ESCRITA DO POEMA*

“a poesia é uma essência que se forma a si mesma.”

Schlegel

No passeio por essa série de poemas organizada por Sophia Breyner, nos deteremos naquele abaixo transcrito: é o quinto poema, se considerarmos os outros individualmente, e o segundo se levarmos em conta *Poesia de Inverno* como um único poema separado em quatro partes; podemos assim considerar porque a poeta denomina-os de *Poesia de Inverno I, II, III, IV*. Então, *Escrita do Poema* inaugura uma nova fase – após o inverno e a busca do estio.

Começaremos esse passeio pelo título: através dele somos conduzidos ao ato da escritura do poema, da sua feitura; é o desvelar da escrita poética, busca da origem da criação poética, da gênese da poesia.

Origem, de acordo com Heidegger (2001: 37), “significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia.” Parece pretensioso, através de um poema de seis versos, buscar a origem, mas vamos nos deixar conduzir pelo poema.

O título apesar de buscar a origem da escrita poética deixa a questão do sujeito posta à parte. Escrita é um substantivo abstrato, se pensarmos durante o ato, porque precisa de um sujeito para ser concretizada; se pensarmos a escrita concluída passa a ser um substantivo concreto, é visível, independente do sujeito. Está acompanhada por “do poema”, a qualificando.

Vamos ao poema, assim visualizaremos a obra em sua inteireza.

Escrita do poema

A mão traça no branco das paredes
A negrura das letras
Há um silêncio grave
A mesa brilha docemente o seu polido

De certa forma
Fico alheia

Nos dois primeiros versos, há uma metonímia que atua na escrita: a mão. Metonímia porque no ato da escrita há o poeta que está representado pela mão. A poeta não usou minha mão, mas o artigo definido **a**, não há apropriação do ato e, novamente, a questão do sujeito da ação está colocada; assim, juntos com a autora, assistimos “à mão que traça no branco das paredes”, vamos considerar esta questão como inversão de valores porque, no senso comum, o sujeito é primordial. Há uma outra inversão: o lugar – tema do livro *Geografia*. Por que inversão? O mais lógico seria: a mão traça nas paredes brancas, mas o lugar é o branco e não paredes. O núcleo é o branco, para ele que dirigimos a atenção. A mão traça, não em qualquer lugar, mas no branco das paredes. Em branco há, no nosso imaginário, referências a estado virginal, sem máculas; lugar que nunca foi manchado, não traz marcas, nem história. Paredes estão no lugar de papel, pela lógica prosaica, a mão deveria escrever no papel e não nas paredes. Então, por que paredes? Provavelmente porque paredes é uma parte de lugar abrigado, elas são abrigadas e também abrigam, novamente há referências a lugar, ao espaço que se ocupa, ao qual nos referimos ao escrever acerca do título do livro, *Geografia*.

Depois da hibernação de *Poesia de Inverno*, há motivação para marcar as paredes, para macular as paredes brancas, manchá-las com letras negras. Parece-nos que a consciência da morte está presente nesses versos porque só a partir desse conhecimento surge a necessidade da escrita, de traçar “no branco das paredes/ A negrura das letras”. Nesse poema, a relação com a morte aparece nas entrelinhas, o poeta, ou, podemos ler também, o homem, só quebrará a inércia, terá motivação para “deixar marcas”, ao saber de sua finitude. O desejo da escrita é um impulso de permanência, de se deixar gravado, registrado.

Heidegger (2001: 134-135)¹³ escreve, a partir das leituras que fez da poesia de Hölderlin: “El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero em el diálogo. (...). Somos un diálogo desde el tiempo em que ‘el tiempo es’. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos.” Leremos o traçar letras nas paredes do poema como o diálogo referido por Heidegger. Para esclarecer essa questão leremos Kermode (1993:110-111)¹⁴, em um estudo sobre Hölderlin e Heidegger: “Ao homem se concedeu o arbítrio, e a ele se concedeu a linguagem, com a qual ele cria e destrói e afirma o que ele é. (...). Apenas onde há linguagem há mundo, diz Heidegger; e apenas onde há linguagem há esse movimento no pensamento, essa autenticação da morte.”

Sophia (1991:319) escreveu em *O sol o muro o mar*: “As marcas do homem contando a história do/ homem.”, confirma a necessidade de permanência do homem.

Em *Escrita do Poema*, é inaugurada a linguagem, ainda não formada, apenas letras são traçadas, e com a linguagem o diálogo, assim Sophia se coloca como ser histórico, que pertence ao tempo histórico, portanto passível de morte. A morte aparece aqui só como fantasma; em outros poemas dessa série, aparecerá de forma mais veemente.

Voltando à questão inicial deste trabalho, colocada por Hölderlin e assumida, na minha leitura, por Sophia, “para que servem os poetas em tempo de pobreza?”, ela a colocou à sua maneira, como Heidegger, pensou a poesia como uma renovação da experiência.

Retomemos o poema: o sujeito da ação que se enuncia é a mão, objetiva e concreta. Será o sujeito que concretiza a feitura das letras, que “suja” o branco das paredes – há contraste: do branco, sem marcas, com a negrura das letras; assim macula o branco. Outro aspecto que chama atenção é para a linguagem; não são palavras que pintam as paredes, mas letras, portanto, anteriores às palavras, a tensão se volta para o significante. É claro que letra é metonímia de palavra, mas também é uma paisagem fragmentada de signos, em meio à qual cumpre constituí-los para que emergjam. Será o rumor da língua citado por Barthes (2004: 95-96)?

¹³ Tradução para o espanhol de Samuel Ramos.

¹⁴ Tradução de Sebastião Uchoa Leite.

“E a língua, pode rumorejar? Falada, ela permanece, parece, condenada ao balbucio; escrita, ao silêncio e à distinção dos signos: de qualquer modo, fica ainda *demasiado sentido* para que a linguagem realize um gozo que seria próprio à sua matéria. Mas o que é impossível não é inconcebível: o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso quero dizer que em seu estado utópico a língua será ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; (...) – esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na ‘triste e selvagem história dos homens’, é a caixa de Pandora.

É sem dúvida uma utopia; mas a utopia é que muitas vezes guia as pesquisas de vanguarda.”

Barthes relaciona o rumor da língua aos sons. Na poesia de Sophia, esses primeiros versos nos conduzem às artes plásticas, através do verbo traçar; embora as letras do poema não estejam livres de sons. Sobre traçar, coincidentemente, Barthes (2004:52-53) tem um artigo que se intitula: *Concedamos a liberdade de traçar*, discorre sobre a ortografia e o quanto ela aprisiona; contrária a ela é a idéia de traçar, que é livre. Em suas palavras:

“Pensa-se naquela espécie de embriaguez, de júbilo barroco que explode através das ‘aberrações’ ortográficas dos antigos manuscritos, dos textos infantis, das cartas de estrangeiros: não se diria que nessas eflorescências o sujeito busca a sua liberdade de traçar, de sonhar, de lembrar, de ouvir?”

Traçar é um verbo que tem movimento. Se imaginarmos esse verbo, faremos um movimento, com as mãos, próprio da pintura; parece que o instrumento ideal para traçar é o pincel e não o lápis. No poema está “A mão traça no branco das paredes/ A negrura das letras”, visualizamos um movimento maior da mão que não se restringe a um papel; é um movimento com liberdade, assim como o artigo de Barthes compartilha essa imagem, uma lógica da analogia ou da imaginação.

Haroldo de Campos (1977: 32), cita Fenollosa, em estudos sobre a poética e ideogramas:

“Para Fenollosa, assinala-se, o estudo da poesia radicava no estudo da linguagem, e o critério distintivo entre a linguagem enquanto transmissora de um ‘significado prosaico’ e a linguagem reconhecível como poesia repousava numa diferença *de forma*: o caráter ‘plástico’, manifesto por uma ‘seqüência regular e flexível’, seria o próprio poético.”

Haroldo, um pouco adiante, lembra Jakobson em *Lingüística e Poética*: “a ‘função poética’ visa a ‘por em evidência o caráter palpável dos signos’”. Volta para Fenollosa, que estudou ideogramas e artes chinesa e japonesa, influenciou Ezra Pound:

“‘Esse método pictural, *quer o chinês o exemplifique ou não*, teria sido a linguagem ideal do mundo’. Ideal em que sentido? Desde logo no sentido de que Fenollosa (como Vico antes, e como o transcendentalista Emerson) defendia a tese mitopoética de uma linguagem original, edênica ou adâmica, em que as palavras reverberam o halo das coisas, numa comunhão paradisíaca, irradiando-se na força tropológica das metáforas.” (Campos, 1977: 33).

Por que estou citando Haroldo de Campos em seus estudos sobre orientalismos? Porque nesses versos iniciais do poema de Sophia há resquícios orientais. Em primeiro lugar os contrastes: branco e preto e o verbo traçar parecem pintura japonesa conhecida por sumiê. O artista, depois de um prolongado silêncio, pega um pincel especial e, num único movimento, ou seja, sem retirar a mão do papel branco (papel de arroz), traça um ideograma com tinta preta. Em segundo, ao preferir letras invés de palavras, Sophia privilegia a grafia, o desenho da letra, não desprezando o significado; aproxima-se assim da pintura oriental, ou talvez dessa linguagem original, citada acima. No chinês, a etimologia fica constantemente visível, conserva o impulso e o processo criador à vista e em ação. A teoria de Fenollosa é mais adequada aos ideogramas e à poesia concreta, que tira partido da disposição espacial do texto e de seus recursos visuais e, na poética de Sophia, predomina a poesia enquanto linguagem sonora, mas, esse poema também nos desperta para aspectos visuais porque revela o movimento da feitura dele e

movimento tem relação com espaço. Salientamos aspectos das entrelinhas, das imagens que emergem do poema.

Em relação aos contrastes sugeridos pelo poema, quero me deter um pouco mais: há a oposição clássica de *preto-no-branco*, na qual se reconhece a escrita; o antagonismo surge visualmente entre branco das paredes e negrura das letras; a “sujeira das letras” à assepsia das paredes brancas; versos mais longos intercalados por versos mais curtos; entre “silêncio grave” e o ruído produzido pelo som [r] de: **traça, branco, paredes, negrura, letras, grave, brilha**; entre o brilho da mesa, que agride e o advérbio “docemente”; há, inclusive, oposição entre a evidência da ação poética e o estar alheia ao ato. Podemos inserir nesse quadro a relação entre permanência, de marcar as paredes, e a fluidez dos versos e de estar alheia. O equilíbrio do poema está justamente nos antagonismos, através deles vemos a ação poética preenchendo um espaço e um tempo.

As oposições denunciadas nas imagens e na estrutura do poema têm um “ar oriental”, como citamos. Há uma mão que marca o branco das paredes com letras negras em um silêncio grave, o que lhe confere uma profunda concentração nesse momento solene. Lembra-nos a história contada por Ítalo Calvino (1993: 67), em *Seis propostas para o próximo milênio*, lembrada por Ricardo Piglia (2000: 18), em um artigo denominado *Borges: a arte de narrar*, pode ser vista como uma síntese fantástica da conclusão de uma obra, no caso do poema. Na história e no poema são captados o momento da criação, com toda exatidão e concentração necessárias.

“Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. ‘Preciso de outros cinco anos’, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.”

Piglia diz que essa história é uma fábula (moral) sobre a forma, ou seja, uma parábola sobre o final e sobre o remate (uma parábola sobre o fecho e sobre o que dá forma a uma obra), é uma história sobre a graça e o instantâneo, é um tratado sobre a economia da arte. E continua: “Na presença instável de um ouvinte, perdido e fora de lugar no interior de uma escritura escrita, encerra-se o mistério da forma. Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra de seu interlocutor.” (Piglia, 2000: 20). Acrescenta a presença do interlocutor, importante na poética moderna.

Sophia capta a exatidão necessária à criação, a mesma que Chuang-Tsê precisou.

Podemos fazer relações desse poema com o *Poesia de Inverno II*, para lembrar:

II

Pinças assépticas

Colocam a palavra-coisa

Na linha do papel

Na prateleira das bibliotecas

Os dois poemas tratam do momento da criação. Enquanto, no acima citado, o sujeito são “pinças assépticas” que precisam escolher entre restos; restos porque em *Poesia de Inverno I*, há os versos: “Escolha/ Cuidadosa entre restos”, em *Escrita do poema*, o sujeito é a mão que traça no branco das paredes, há um elemento humano, a mão. Enquanto num se escolhe entre restos e se precisa de pinças assépticas; no outro se descreve o momento exato da execução corporal do poema. Trata-se da experiência do que permanece assimilada por Heidegger (2001:137):

“ ‘Mas lo permanente lo instauran los poetas’. Esta palabra proyecta una luz sobre nuestra pregunta acerca del origen de la poesía. La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaura. Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe

anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz. (...). La poesía es la instauración del ser con la palabra.”

Então, como síntese do que foi exposto, lembraremos alguns pontos: a tensão do poema é proposta pelos antagonismos presentes tanto na forma como no conteúdo; as paredes são brancas, sem história, assépticas e a escrita se insurge, marcando-as com letras negras – a imagem sugerida tem parentesco com ambiente zen/monástico, devido aos contrastes expostos e ressaltada pelo silêncio grave, aquele dos momentos de concentração da criação artística ou de meditação monástica. É um momento solene, espaço e tempo em que a individualidade se faz coletividade, é a relação entre Dionísio e Apolo referida por Nietzsche, é a gênese da criação artística.

Há oposição entre o branco das paredes e a negrura das letras, entre a imanência¹⁵ e o ato de macular as paredes; marcar lugares com a vida que escorre pelas mãos, macular com letras, ainda não organizadas em palavras - claro que letras também são metonímia de palavras e até de vida, mas usou letras, o que nos remete ao aspecto plástico - portanto a atenção se volta para o significante - a letra é sonora e plástica; assim, Sophia acentua a concepção não instrumental da linguagem. Walter Benjamin (2002:82), em *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, expõe sobre a forma: “toda forma não é um meio para a exposição de um conteúdo”. É mais do que isso, ela faz parte do material artístico.

O silêncio, referido no terceiro verso, é a terceira palavra, central no poema, e requer algumas considerações além texto: por um lado, pode ser repúdio à palavra; por outro, pode transmitir tranquilidade, concentração, indício da presença de Deus. Vamos ler o que George Steiner escreveu em *Linguagem e silêncio* para aprofundar a reflexão:

¹⁵ Imanência usada como Sophia em outros poemas: “imanência sem mácula” (1991, v.3: 143); “nada encobrirá a pura manhã da imanência” (1991, v.3: 182); “Musa ensina-me o canto/ Imanente e latente” (1991, v.3:140).

“O Apóstolo conta-nos que o começo era o Verbo. (...) Vem a propósito que tenha usado a língua grega para expressar a concepção helenística do *Logos*, pois é à realidade de sua herança greco-judaica que a civilização ocidental deve seu caráter essencialmente verbal. (...) Vivemos no interior do ato do discurso. Mas não devemos pressupor que uma matriz verbal seja a única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis. (...) No budismo e no taoísmo, o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra.” (Steiner, 1988: 30)

“Olhamos através da língua, encontrando, não escuridão, mas luz.” (id.ibid.: 40).

“Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim como faz o poeta, é sumamente perigoso. Assim até mesmo para o escritor, talvez mais para ele do que para outros, o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está por perto.” (id.ibid: 58).

“O que há para além da linguagem humana é revelador de Deus.(...) O poeta busca refúgio na mudez.” (id.ibid.: 59).

“O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música, mas com a noite.” (id.ibid.: 66).

“Além dos poemas, quase mais forte do que eles, há o fato da renúncia, a escolha do silêncio. (...) os mitos da linguagem e da função poética que brotam do silêncio estão claros e constituem um legado formativo.” (id.ibid.: 67).

“Como o espaço vazio é, de forma tão evidente, parte da pintura e da escultura modernas, como os intervalos silenciosos são tão importantes em uma composição de Webern, assim também os lugares vazios nos poemas de Hölderlin, principalmente nos últimos fragmentos, parecem indispensáveis ao complemento ao ato poético. Sua vida póstuma, em uma concha de quietude similar à de Nietzsche, representa a palavra superando-se a si própria, por sua realização não em outro meio, mas naquilo que é sua antítese ecoante e sua negação definidora, o silêncio. (...) Essa reavaliação do silêncio – na epistemologia de Wittgenstein, na estética de Webern e de Cage, na poética de Beckett – é um dos atos mais originais e característicos do espírito moderno. O conceito da palavra não dita, da música não ouvida e, *portanto*, mais rica, é em

Keats um paradoxo localizado, um ornamento neoplatônico. Na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos. Para Rilke, as tentações do silêncio eram inseparáveis do risco do ato poético:

(...)

Dê a ela um silêncio, para que a alma leve
retorne à torrente e à multiplicidade,
onde ela viveu, crescente, ampla e prudente,
antes de a teres obrigado a teus jogos delicados.

(...)

Essa visão da obra de arte como encurralada, diminuída ao lhe ser dada forma articulada e assim entrar na condição de ser ao mesmo tempo estática e pública, não é mística, embora peça emprestado alguns dos temas tradicionais do misticismo. Ela está baseada em circunstâncias históricas, em um estágio avançado de civilização lingüística e formal no qual as expressivas realizações do passado pareciam pesar, de modo exaustivo, sobre as possibilidades do presente, no qual a palavra e o gênero pareciam ter perdido o brilho. (...) O ideal seria cada poeta ter sua própria linguagem, específica para sua necessidade expressiva; dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio.” (id.ibid.: 68-69).

“Para Brice Parain, ‘a linguagem é o limiar do silêncio’. Para Henri Lefebvre, o silêncio está ao mesmo tempo no interior da linguagem e em seus lados próximos e distantes’. O silêncio tem ‘outro discurso que não o comum’ (um autre Dire que le dire ordinaire), sendo, no entanto, linguagem significativa. (...) que palavras se converterão em expressão? – e onde está o silêncio necessário para que se possa ouvir essa metamorfose?” (id.ibid.: 73-74).

Depois dessa longa citação acerca da palavra e do silêncio, materiais para o poeta, vimos que a palavra é fundadora da poesia e tem como contraponto o silêncio. Se, por um lado, no princípio era o Verbo, por outro, o “grau mais puro do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a deixar a linguagem”; por um lado há a palavra poética, por outro a renúncia à palavra, a escolha do silêncio, que “constitui um

legado formativo” para a poesia, também é uma linguagem; ainda, o espírito moderno soube reavaliar o silêncio, assim “a linguagem é o limiar do silêncio” e vice-versa.

A palavra central é o silêncio que traz a dialética da expressão, está no centro do poema, no terceiro verso, na terceira palavra: “Há um silêncio grave”. A mão traça o poema, há o silêncio necessário para se ouvir a metamorfose, tanto a condição do silêncio quanto a mão que traça, são movimentos concomitantes, uma condição depende da outra, ou seja, para a mão traçar é preciso um silêncio grave, e há o silêncio porque a mão traça a negrura das letras. A poeta capta, como num instantâneo, o momento da criação e sua tragicidade são resgatados pelos contrastes presentes.

O silêncio está além ou aquém da linguagem, mesmo que o incluamos na linguagem como um de seus recursos, as letras estão num estágio anterior à linguagem. Um dos temas do poema, portanto, é o conflito ou dialética entre a imanência, a permanência e a transcendência, expressa através do silêncio em contrapartida às letras que estão sendo traçadas. Podemos colocar como a oposição entre o efêmero e o permanente.

Em *O Cavaleiro da Dinamarca*, a questão entre silêncio e palavras aparece: “As palavras ergueram-se uma por uma no puro silêncio da neve.” (Andresen, 1984:70). Para Sophia, o silêncio é condição para as palavras erguerem-se, assim como para as letras surgirem. João Alexandre Barbosa, citado por Modesto Carone (1979:90), escreveu: “a conquista do silêncio é auto-definidora na medida em que é resultado de uma construção exigida pelo fazer poético e não somente sentida como impossibilidade.”

Ainda sobre o silêncio, Alfredo Bosi, na introdução do livro *A Poética do Silêncio* de Modesto Carone (1979: 11), obra que discute as poéticas de Celan e João Cabral, escreveu: “a saída é o silêncio do místico, o silêncio do suicida Paul Celan. Poeta que realizou fora da literatura, a sua terrível metáfora: ‘A faca do meu silêncio.’”

No Poema também reflete a crise contemporânea da linguagem. Na poética de Sophia, o silêncio é fundamental para sua criação poética, ela não o trata como impossibilidade da linguagem. Tal circunstância torna legítima a decisão de abordar esses poemas como o conjunto de uma poética. É a resposta da poeta a problemas que

sua geração enfrentava. Enaltece o silêncio, como condição contraditória da linguagem e como fundador de poesia. “A linguagem é o limiar do silêncio”.

O silêncio necessário para a criação parece uma lúcida utopia – a de se poder reconquistar, no poema, a totalidade que se experimentara no silêncio resultante à paralisação de toda fala. O silêncio aqui não coincide com passividade ou desistência de conhecer e criar; antes, ele se identifica com a inibição voluntária de uma linguagem. Modesto Carone reflete sobre o silêncio e a palavra poética, e em como o silêncio exerce atração sobre o poeta, manipulador das palavras:

“É preciso insistir, em primeiro lugar, no fato de que, quem neste caso ‘silencia’, não o faz porque eventualmente não possa emitir sons inteligíveis, ou transportá-los para as convenções da escrita; quem aqui *adere* ao silêncio almeja, especificamente, renunciar à *atualização* de uma linguagem que se acha a sua disposição. Se estes poetas se vêem tentados a fazê-lo, é porque essa atualização – ou seja: aquilo que se pode chamar metaforicamente de *parole* – rompe o tecido da *langue* total, consciente ou inconscientemente buscada pelo poeta genuíno. Seja como for, na *prática* ele tem de renunciar, enquanto poeta, a tal plenitude não-nomeável; pois sua atividade consiste justamente em concretizar a linguagem. Mas é necessário estabelecer que ele o faz de uma maneira que não coincide – que contrasta com o uso estereotipado das possibilidades ‘normais’ da verbalização da experiência.

(...)

A perspectiva que aqui se abre nada tem em comum com a noção de que o poeta moderno, militante da lucidez, deixa a própria linguagem, já automatizada, ‘escrever’ a poesia; pois não se trata mais da escrita automática ou coisa parecida. O que, pelo contrário, acontece, é que o poeta, voltado para as condições reais do processo poético, se vê lançado ao exercício de um controle permanente sobre o poema, para não abandoná-lo às contingências do acaso e da inércia. Talvez seja esse o instante em que se manifeste, na poesia, a crise – e a crítica - da linguagem contemporânea. Pois se o poeta, para existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já-dito, por outro ele, para *falar*, tem de *exilar-se*, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma

autenticidade possível. Nessa situação-limite, que põe de pernas para o ar a concepção caseira de criação literária, ele se vê às voltas com a infinita agrura de dominá-la pela atenção. Paul Celan, ao resumir seu projeto poético pessoal, fez algumas observações que se encaixam muito bem no contexto daquilo que aqui se pretende esclarecer:

‘Esta linguagem – diz ele – visa... à precisão. Ela não transfigura, não ‘poetiza’, ela nomeia e fixa, procura medir o âmbito do que é dado e do que é possível. Sem dúvida aqui nunca está laborando a linguagem mesma, pura e simplesmente a linguagem, mas sempre um Eu que fala de um ângulo de inclinação peculiar de sua existência, empenhado em contorno e orientação. Realidade não é, realidade quer ser buscada e conquistada.’” (id.ibid.: 90-91).

Parece que os textos constituem uma unidade; neles o poeta, pensando os impasses de sua poesia, inquire também a dos seus contemporâneos; ao tomar uma posição, ele estabelece os fundamentos de um modo de ser do poema que irá marcar o curso posterior de sua obra. Ao analisar a obra de Sophia, nos deparamos com muitas coincidências, ao longo do trabalho levantamos algumas possibilidades, mas sem nos deter por mais tempo, para não perder o foco: o grupo de sete poemas intitulado *No Poema*. Em *Escrita do poema*, Sophia “vai da procura e da conquista do silêncio para sua negação e desta novamente para o princípio. Não se trata, no entanto, de um círculo fechado onde as pontas se toquem e se misturem; imita, antes, um projeto em espiral.” (Carone, 1979: 85), assim como João Cabral em *Fábula de Anfion*.

Sophia usa a mesma construção sintática anterior: frases diretas, com sujeito, verbo transitivo, adjunto adverbial de lugar e objeto direto, a estrutura é simples, objetiva e direta: “A mão traça no branco das paredes/ a negrura das letras”. O verbo “traça” sugere aos leitores a precisão do movimento da mesma forma que a construção sintática aponta. O gesto é preciso, lento e concentrado, como se quer a criação. Anima o espaço, contando com movimento, é visual, é dança.

O momento da criação é celebração, a visão é privilegiada, os objetos ficam nítidos: “A mesa brilha docemente seu polido”. Há intensidade de luz proposta pelo verbo brilhar: esparge luz, contrapondo ao movimento anterior: negrura das letras. A

mesa polida sugere arejamento no ambiente doméstico pela presença da luminosidade, prepara o evento inaugural.

Nesses quatro primeiros versos a imagem é de uma obra que está sendo feita no momento da leitura, a obra que se funda. A poeta nos mostra o “momento preciso” da feitura do poema, nos expõe ao efêmero do instante. Verbos no presente do indicativo atualizam o instante da criação. Após “um silêncio grave”, nossos olhos se dirigem à mesa, através do brilho do polido, o objeto ressalta e, também nos remete ao lar, ao local de trabalho do poeta, estamos em contacto próximo ao momento da criação, no espaço e no tempo, graças aos verbos no presente que é um construir agora, sempre agora.

A poesia é uma arte temporal enquanto a pintura é espacial, por isso a linguagem não permite escrever tudo ao mesmo tempo. A poeta poderia lançar mão de técnicas da poesia visual, porque o poema está organizado no espaço, por causa da linguagem parece que acontece uma coisa após a outra mas, prestando mais atenção, percebe-se que o movimento é concomitante, por isso a relação com as artes plásticas e visuais.

Assim esclarecemos novamente a teoria da formatividade de Pareyson: “A arte é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.” Já apontamos como elementos concretos para Sophia são fundamentais na arte poética, aqui esses elementos estão representados pela mesa e pelas paredes, objetos domésticos que nos remetem a situações geográficas determinadas: à casa, à moradia, à imagem do cotidiano, ao papel se considerarmos o branco das paredes como metáfora. A mesa que brilha, após a desconfiança na linguagem, adere à franca luminosidade do polido. João Cabral expressa essa luminosidade em:

... palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca

Cabral também se refere ao ambiente doméstico em um poema chamado *Mesa* (1995:73): “O jornal dobrado/ sobre a mesa simples;/ a toalha limpa,/ a louça branca...

E o verso nascido/ da tua manhã viva,...” Ou: “Na fruta sobre a mesa/ procuro um verso/ que revele o outono;/...” (1995:73). Ainda podemos lembrar de Francis Ponge que escreveu um livro cujo título é *Mesa (La Table)*, 1981). São poetas que se impõem como tarefa limpar a língua de seus excessos. Como disse Cabral: “onde me sinto exato e nítido como uma pedra”.

Marco Aurélio Werle (2004: 82), em *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*, escreveu a partir de reflexões do filósofo sobre o poeta: ““O homem que mora poeticamente traz tudo que brilha, terra e céu e o sagrado, a uma luz que subsiste em si guardando a tudo, leva isso, na estrutura da obra, para um sólido subsistir. Tudo subsistindo e mantido para si mesmo – significa fundar.””

Depois, então, do silêncio grave, “a mesa brilha docemente seu polido” reflete o que, em outras palavras Heidegger expressou acima. Há, no verso de Sophia, uma tensão entre o verbo brilhar e o advérbio docemente; entre o som |lh| e o som |s|. O momento da criação é marcado pelo brilho das coisas, da mesa e seu polido. Agora existe uma outra luminosidade: “O homem que mora poeticamente traz tudo que brilha...”, ou ilumina a visão das coisas cotidianas, a partir da experiência da criação.

Há, em seguida, no poema de Sophia, um espaço físico e o eu poético está “de certa forma alheio”: é o distanciamento proposto por João Cabral. Os dois últimos versos, distanciados do resto, parece sinalizar, no espaço da página, a *distância* que separa o “eu poético” de tudo o que o rodeia, inclusive da escrita do poema – que funda.

A poeta descreve o ato da criação como se estivesse separada dele, dá voz à mão, vemos a mão separada do corpo, é um “close” do ato da criação visto pelo criador. Há uma parte que faz e outra que observa, nova dialética: a criação é o momento de presença e concentração enquanto o “ficar alheia” é o momento da não-presença, da observação. O eu poético está separado da mão que cria, que marca as paredes; está parcialmente presente, talvez, porque a criação o superará no tempo, aliás, temos um assunto pertinente, vamos aprofundá-lo, há, nas artes, uma oscilação entre a pessoalidade e a impessoalidade, Pareyson (1997: 99-107), atento à crise do conceito de indivíduo, propôs a essa questão a reflexão seguinte:

“(...) há defensores decididos da impessoalidade da arte. A arte, dizem alguns, é produto do ambiente: ela reflete uma época, um povo, um grupo. (...) Outros recordam que o artista não tem, verdadeiramente, a iniciativa da arte. (...) O artista é mais expectador do que ator, mais receptáculo e veículo do que autor e criador: a obra quase se faz por si mesma, organizando-se na sua atividade e tornando-a como que instrumento de seu próprio nascimento. No fundo, o artista é passivo e inconsciente e segue ou, quando muito, secunda uma criação que se faz por si. Outros ainda sustentam que o ponto de vista ao qual o artista se eleva não tem mais nada de individual e de pessoal: o artista esqueceu o próprio eu, superou a própria personalidade, elevou-se a esfera do sujeito puro, atingiu o plano do universal; a arte, antes, consistiria justamente neste esforço de despersonalização com o qual o artista se torna ‘puro olho contemplante’ e figura possibilidades universalmente humanas. Outros, enfim, apoiando-se no fato de que o artista quer fazer obra durável e imortal, *aere perennius*, vêm nesta aspiração um implícito reconhecimento da esmagadora superioridade da obra sobre a pessoa: a arte visa à impessoalidade porque o artista quer fazer alguma coisa que dure mais do que ele.

Aí estão, pois, as numerosas poéticas da impessoalidade que, com Flaubert e Eliot, por exemplo, recomendam um rigoroso e quase ascético exercício de despersonalização: uma busca de impassível objetividade onde cancelar-se e desaparecer, de modo que não permaneça nada de subjetivo e de pessoal, onde falem as próprias coisas, e ‘não haja um só sentimento nem uma só reflexão do autor’(...)

Do outro lado, há os que, sensíveis ao caráter não apenas expressivo e sentimental, mas também inventivo e original da arte, precisamente por estas duas razões, vêm nela um insuprimível e essencial aspecto de pessoalidade.(...) A pessoalidade, portanto, adquire o seu caráter de individualidade, determinação, originalidade, somente enquanto acolhe em si a universalidade, totalidade, cosmicidade do espírito e se distingue da indistinta e indeterminada humanidade das pessoas múltiplas e vivas.

As teorias impessoalistas não se dão conta de que nada ocorre na arte senão através da mediação ativa e criadora da pessoa. Certamente, a obra de arte, contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas

tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente.(...)

E, certamente a obra tem uma vontade independente, uma autônoma e interna finalidade, que orienta seu desenvolvimento, do germe ao fruto maduro, a ponto de o artista ser quase que forçado pelo impulso interno do germe a só alcançar o êxito se fizer aquilo que a obra exige dele, já que aquele é o único modo como a obra se deixa fazer. (...) O sinal mais evidente da criatividade é o fato de a iniciativa do artista culminar na autonomia da obra.

Estas considerações aconselham a não descuidar a importância da pessoa também no campo da arte. Há na atividade artística um caráter de pessoalidade constitutivo e elementar que não pode ser descuidado, e um caráter de pessoalidade mais especial e profundo que importa sublinhar.

O primeiro é o caráter de pessoalidade, que é inerente a toda atividade humana em geral. Qualquer atividade humana, e portanto também a arte, está dirigida por uma iniciativa pessoal.(...)

O segundo se refere à arte como atividade formativa, isto é, inventiva, original, criadora e consiste numa presença, ao mesmo tempo tríplice e única, da pessoa na arte: como energia formante, como modo de formar, como obra formada.(...) a pessoa toda torna-se gesto do fazer, *modo de formar*, estilo. E se no operar artístico a pessoa do autor tornou-se, ela mesma, o seu próprio e insubstituível modo de formar, e se a arte não tem outro conteúdo que não a própria pessoa que é sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente, *a obra formada*.”

Em *Escrita do poema*, o eu poético aparece após o espaço em branco e se denuncia: “De certa forma/ Fico alheia”. A pessoa do poeta torna-se o “seu próprio modo de formar” e “sua energia formante”, então, *Escrita do poema* é a obra formada, física e real e que exige interpretação, “isto é, suscita, por si mesma, uma leitura múltiplice, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores.”(Pareyson, 1997:108). Quando há o afastamento do autor, sente-se a necessidade de se ocupar esse espaço, e o leitor é esse lugar reocupado.

O “eu”, além de aparecer após o intervalo, está alheio, distante, “a mão (que traça)” é independente do eu, há distanciamento entre o ato e o eu do poema, o sujeito é a mão, separada da pessoa. Salientaremos que a poeta não usou pronome possessivo ao citar a mão, não é minha mão, apenas a mão. Sabemos que a pessoa é energia formante, modo de formar e obra formada.

Ortega y Gasset, na obra *La dehumanización del arte*, refletiu sobre esse “fenômeno da arte moderna”:

“Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética.” (1925:8).

“Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta. (...) A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica . Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante.” (1925: 31).

O exílio do sujeito poético é, nesse caso, condição para que nas paredes brancas surja a negritude das letras – condição do poema. Assim, não é de estranhar que este se configure como “obra pura”, cuja existência não coincide mais com os limites impostos pela expressão de um “eu” empiricamente demarcado, uma vez que “L’oeuvre pure implique la disparition élocutaire du poete, qui cede l’initiative aux mots...” (Mallarmé, 1949: 252).

A emancipação do sujeito do que sempre fora considerada uma modalidade direta de expressão constitui momento complementar na constituição do poema moderno. Em Sophia a “emancipação” da linguagem aparece, no poema, sob a forma de “despersonalização” do sujeito numa 3ª. pessoa : “A mão traça” e depois o “eu” está

alheio, distante do ocorrido, do escrever poético. Passa a existir apenas enquanto atualização de uma linguagem que se descolou do mundo dos fenômenos ao estabelecer uma autonomia.

A conclusão mais evidente, neste caso, é que o “real” do metapoema aparece como texto onde ele registra, mais: demonstra os passos autoconscientes do seu processo específico de elaboração. Essa mudança de postura transforma o poema em manifestação concreta de uma crise e de uma crítica da linguagem e da própria realidade. Nesse sentido, Octavio Paz formulou, em *Corriente alterna*: “La poesia moderna es inseparable de la critica del language que, a sua vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidade” (1973: 5).

Celan escreveu: “Minha palavra não é mais minha”. Trecho recuperado por Hans-Georg Gadamer em *Quem sou eu, quem és tu?* (2005: 132) para ilustrar em que sentido um poema está separado de seu criador – “tão separado que seu criador pode, ou talvez, com o tempo, até mesmo tenha de ficar aquém dele.” (id.ibid.: 132).

Modesto Carone (1979:119) escreveu sobre Novalis que para ele “a linguagem é, com efeito, um ‘mundo para si’” e que o poeta alemão já anunciava, em termos especulativos, essa reviravolta, em *Fragmentos*, o traduz:

“Se se pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem é como as fórmulas matemáticas – Elas constituem um mundo para si – Elas só jogam consigo mesmas, e justamente por isso não expressam nada senão sua maravilhosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas.”

Walter Benjamin, em sua tese de doutoramento *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, parte da idéia que Schlegel e Novalis colocaram a arte e não o “Eu” no núcleo da reflexão. É uma questão anterior a conceitos de modernidade mas foi dada maior ênfase na poesia moderna. A diferença fundamental entre os românticos, principalmente Novalis, e os modernos a partir de Mallarmé, consiste em que os primeiros a realizaram no plano da especulação, sua poesia mesmo não chegou a incorporar essa inquietação.

É precisamente essa suspensão do sentido referencial da linguagem lírica que vai levar o poema moderno a extrair sua significação do jogo interno que se estabelece entre os ingredientes do texto. É nesse lance, por outro lado, que o poeta passa de “inspirado” a construtor (o ‘pensador sério’ de Mallarmé), por introduzir o controle do intelecto nas formas de criação literária. Carone (id. ibid.:119-120), sobre isso, escreve:

“No rol das categorias negativas que buscam delimitar o *status* do poema moderno, não é descabido achar que o poema sobre o poema se inscreve na chamada ‘literatura de destruição’. Fica faltando, porém perguntar o *quê* ele quer destruir. Diante do que tem sido exposto, parece legítimo perceber que essa ‘destruição’ está dirigida contra poéticas acomodadas à noção recalcitrante de que a poesia *copia o real*, fundada no pressuposto (nem sempre explícito) de que a ‘lógica da linguagem’ obedece a uma ordem pré-existente de natureza não verbal, da qual ela retiraria sua consistência e justificação. (...) Nesse quadro de referências, o poema moderno, ao voltar-se para si mesmo, não se imobiliza num processo de reificação, uma vez que a inclusão da linguagem crítica no seu mecanismo oferece ao poeta, pela primeira vez, os elementos que lhe propiciam uma fuga bem sucedida ao ‘esgotamento da representação da realidade’”¹⁶.

A questão do autor, como vimos, não é uma questão só do modernismo, mas ao longo da modernidade houve vários “poetas críticos” que se detiveram nela. Roland Barthes, em *A morte do autor*, escrito em 1968, embora não represente nem o início nem o fim da crítica da relevância hermenêutica da noção de autor, escreveu o artigo na mesma época que o livro *Geografia* (1967) foi publicado, talvez possa ajudar a esclarecer esse ponto ou a elucidá-lo melhor:

“(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (...) o autor entra em sua própria morte, a escritura começa..” (Barthes, 2004: 57-58).

¹⁶ A expressão que Carone usou entre aspas é de João Alexandre Barbosa, in: *A imitação da forma*. Tese de Livre-Docência, USP, 1973. (dados de Modesto Carone).

“Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia atingir esse ponto que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser devolver o leitor o seu lugar).” (id.ibid.: 59).

“(...) o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (...) a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere. (...) a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem.” (id.ibid.: 61-62).

“(...) o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo. (...) o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o ‘trágico’); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte). Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal (...) o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (id.ibid.: 63-64).

Barthes parte da morte do autor e encontra o leitor, há pontos em comum entre o que ele escreveu e a poética de Sophia. No poema que estamos analisando, há o

distanciamento da autora, ou alheamento dela, então, há espaço para o leitor, é o lugar “onde essa multiplicidade se reúne”. Na escritura dela podemos (leitores) nos inserir. A autora nasce ao mesmo tempo que sua escritura.

Sophia considera o processo de produção do poema. O poema do poema, incisão cirúrgica na matéria verbal de onde nasce a comunicação literária, aciona não só um projeto autocentrado de lucidez, mas também a inteligência do real que dele emerge desideologizada pela autocrítica.

Numa conferência lida em Paris, em dezembro de 1988, depois publicada com o título *Arte Poética V*, Sophia disse que antes de saber ler, ouviu recitar e aprendeu de cor a *Nau Catrineta*, e continua:

“Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.

(...)

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia em silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.

(...)

Tempos depois, escrevi estes três versos:

A voz sobe os últimos degraus

Oiço a palavra alada impessoal

Que reconheço por não ser já minha.”

(1991, v.3: 350)

No discurso, Sophia diz seu projeto poético mas a poesia transcende a lógica que assume. Está colocada a relação com o silêncio, também a despersonalização e o poema que escreveu: “O poeta escuta a origem originária” (Werle, 2004: 81).

Além dos aspectos apontados acima sobre a despersonalização do sujeito poético, poderíamos retomar Nietzsche, em *Nascimento da tragédia*, que aponta o

conflito entre Apolo e Dioniso, como forças complementares; enquanto Apolo simboliza a força individualizante, Dionísio representa a universalidade, a comemoração, onde não há individualidades mas grupo, só com essa força é possível compartilhar. É um outro olhar para o problema. Há um alguém organizador (energia formante, modo de formar e obra formada), o sujeito poético que, no momento da criação, esta não mais lhe pertence, porque a obra formada já é universal e só assim poderá ser compreendida.

“E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades. Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.” (Nietzsche, 1996: 129-130).

Ainda nas palavras de Nietzsche (id.ibid.: 30), para explicar Dionísio e Apolo:

“(...) poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com sua beleza.

(...)

Se acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*.”

Ou, nas palavras de Szondi (2004: 69), explicando sobre a tragédia em Nietzsche:

“(...) o dionisíaco se afirma justamente na medida em que, a respeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do mundo visível da aparência. Assim, a arte não é mais o espelho claro em que o mudo da individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto o ‘fundamento primordial do mal’ quanto ‘a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado’ – ‘o pressentimento de uma unidade restabelecida.’”

No poema de Sophia quando diz: “De certa forma/ Fico alheia”, há a “tragédia” apontada por Nietzsche mas o que fica não é algo transcendente e sim o próprio poema.

João Cabral, já citado, escreveu: “Saio de meu poema/ Como quem lava as mãos.” Há também a opção pelo “desaparecimento elocutório do poeta” que Mallarmé definiu. Essa temática, aparece em *Poema de inverno II*, porque o sujeito são “pinças assépticas”, escolhem as palavras, é um objeto frio, a voz poética não escolhe, apenas observa, participa da criação juntamente com o leitor; em *Escrita do poema*, é mais explícito porque o sujeito se diz alheio à construção poética, se denomina “eu” e está alheio ao acontecimento poético, o que fica é a escritura.

Outro tema relacionado a esse poema é a consciência da morte, que está presente por dois aspectos: por um lado, pelo desejo de permanência nas paredes, pois não se trata de permanência da poeta mas da negrura das letras, da experiência, da marca. Unamuno (1996: 266) escreveu a respeito do sentimento trágico da vida: “Deve levar-nos a nos esforçar por deixar nossa marca, por deixar em tudo, imperecível, nosso monograma.”; por outro, trata-se do silêncio como quesito para a criação: “A linguagem tem sua origem no silenciar” (Werle, 2004: 86); silêncio também está relacionado à morte, é a ausência da palavra, de sons, é a pausa no cotidiano cheio de vozes e sons. João Cabral, em *Pequena Ode Mineral* (1995:84), tem um exemplo formidável:

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Em *Fábula de Anfion*, João Cabral trabalha com dois aspectos próximos a esses, vistos nos poemas de Sophia: O silêncio, e a questão de resíduos, visto em *Poema de Inverno I*. O poema de Cabral sinaliza uma busca, como nos alerta Carone. Na primeira etapa, Anfion chega ao deserto e nele penetra: ainda rodeado pela “paisagem do seu vocabulário”, ele o respira num “gesto puro de resíduos”. Os poetas têm questões semelhantes como foi apontado ao longo do trabalho.

Em *Escrita do poema*, há antítese entre o que ainda não existe porque não está posto como linguagem e a vontade de permanência expressa através da linguagem, das letras negras, na parede branca; entre estar alheia – distanciamento do eu - e a negrura das letras - a permanência (marcar as paredes); entre a imanência da mesa polida e o impalpável do estar alheia. Para se ver “a mesa que brilha seu polido” é preciso do distanciamento do eu.

Novamente é a tragédia, vista como dialética, de acordo com Szondi. Parece que o poema sempre está entre dois opostos: para surgirem as letras é preciso silêncio; a negrura das letras marca as paredes brancas; “a dimensão adquire permanência”(Werle, 2004: 78). Temos, então, a grande contradição - vida/morte; apenas onde há a linguagem há mundo, diz Heidegger; e apenas onde há linguagem há esse movimento do pensamento, essa autenticação da morte. Se por um lado, o poeta precisa de total concentração para escutar o silêncio e para transformá-lo em palavras; por outro, sabe que não é o silêncio o fundador do poema: “a concepção do poeta nada mais é senão aquela imagem luminosa que a natureza saneadora nos antepõe após um olhar nosso ao abismo.”(Nietzsche, 1996: 64-65). O abismo de Nietzsche é o vazio e a despersonalização de Sophia para escrever o “poema imanente.”

Como conclusão dessa leitura Sophia inaugura um novo estatuto do poema na paisagem “endurecida” – em que *Poesia de inverno* se manifesta – a linguagem

começa a reaparecer reduzida a letras, é o esvaziamento da escrita e a “carbonização” da fala que, correndo paralelos à sua impessoalidade, lhe garantem a eficácia num poema capaz de medir e refletir a distância que o separa de um meio articulado.

O grande tema desse poema é a formatividade da matéria poética, as palavras se criam à medida que lemos enquanto estruturalmente a base está consolidada nos opostos. Kermode (1993: 111) cita Heidegger a respeito da elegia de Hölderlin: “‘Todos os poetas totais são poetas da volta ao lar’. E insiste em que a elegia de Hölderlin não é *sobre* a volta ao lar; ela é a volta ao lar.” Sophia sabia disso, quer tivesse aprendido de Heidegger ou não, a linguagem é experimentada, na poesia está a experiência do fazer poético. Eucanã Ferraz (2001:43) escreveu sobre a poética de Sophia: “O que vive encerra uma existência completa, um sentido em si mesmo”. Essas questões foram tratadas por Heidegger, a partir da obra de Hölderlin, passo a citá-lo, através de Marco Aurélio Werle:

“(…) a poesia não é um dizer que pretende definir onticamente os entes, descrevê-los; ao contrário, ela se impõe como ‘acontecimento fundamental do ser enquanto tal’” (Werle, 2004: 58).

“A dimensão da poesia, como vimos, constitui aquilo que se dispõe para o poeta e o que deve vir à luz. Ela não resulta como algo ‘criado’ nem como algo que está desde sempre dado enquanto um ‘contexto’. Somente a partir do ato fundador do poeta ela adquire consistência, de modo que sua palavra poética constitui a suprema permanência, o sagrado que se mantém enquanto tal, isto é, ‘o que permanece, fundam os poetas’” (id.ibid.: 77).

“O poético não se deixa nunca apreender a partir do poeta, mas somente a partir da essência da poesia pode ser apreendido. A poesia nunca resulta de uma ‘produção’, mas provém de um acontecimento: ‘A poesia é o acontecimento fundamental do ser enquanto tal’” (id.ibid.: 78).

“O poeta pode dar um salto para dentro da origem do ser, no sentido de um salto originário. Nesse sentido, a atividade poética implica uma decisão para a realização desse salto e não depende simplesmente de um mero lampejo ‘intelectual’ e ‘ocasional’” (id.ibid.: 79).

“O poetizar, enquanto a autêntica medição da dimensão do morar, é o construir inicial’. A morada poética não só propicia um mero usufruir, mas

também o fundar. (...) A noção de fundação poética pode ser tomada como a mais perfeita expressão do ser do poeta: ‘Mas, o que permanece fundam os poetas’” (id.ibid.:82).

“‘Poesia é fundação, fundamentação efetiva do que permanece. O poeta é o fundamentador do ser.’ (...) ‘O dizer do poeta é fundação...no sentido da sólida fundamentação da existência humana sobre seu fundamento’” (id.ibid.: 83).

“O ato poético surge, assim, como uma tomada de decisão, relativa a um novo início histórico: ‘poetizar’ - em latim *dictare* – significa assentar, ditar algo para ser assentado. Dizer algo que antes ainda não havia sido dito. Por isso, há no dizer poético um autêntico começo.(...) A poesia mesma instaura um tempo, o que significa que a poesia também implica um início. (O iniciar deve ser entendido como algo ‘histórico’; tem de ser pensado no sentido do ‘outro começo’ do pensamento não mais metafísico). (...) Poesia é fundação na e pela palavra. (...) O dizer do poeta surge então como um dizer silencioso.” (id.ibid.: 84-85).

A teoria assim apresentada trata, antes de mais nada, de se abrir para uma concepção não metafísica da linguagem; o poeta não liga esse mundo a qualquer coisa de transcendente, mas desvela o que aí está. Nesse poema, a experiência de Sophia é estética. Sophia funda o preto-no-branco com a simplicidade de seis versos.

Finalizaremos com um poema de Celan, cuja obra pela concisão coincide com a de Sophia, em tradução de Modesto Carone (1979: 98):

(Resto cantável – o contorno
daquele que, através
da escrita-foice, silenciosamente irrompeu,
apartado, no local de neve.
...
- Lábio interdito, anuncie
que algo acontece ainda,
não longe de ti).

E outro de Sophia:

Arte Poética

A dicção não implica estar alegre ou triste

Mas dar minha voz à veemência das coisas

E fazer do mundo exterior substância da minha mente

Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta

Atenta para a caçada no quarto penumbroso

3. DA TRANSPARÊNCIA

“ *We are such stuff / As dreams are made on* ”

William Shakespeare

O poema que analisaremos é um retorno a Deus, após o tema da ausência dos deuses, o longo inverno denunciado nos primeiros poemas, e o fazer poético em *A escrita do poema*, Sophia de Mello Breyner Andresen nos presentearia com *Da Transparência*. Encontramos-nos no circuito do poema, o tema maior é *No Poema*, ou seja, a referência é a poesia. Dentro da *Geografia*, estamos situados no poema.

Da Transparência

Senhor libertai-nos do jogo perigoso da transparência
No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios
Mas sufocado sonho
E não sabemos bem que coisas são os sonhos
Condutores silenciosos canto surdo
Que um dia subitamente emergem
No grande pátio liso dos desastres

O poema é uma prece, expressa em termos cristãos, um pedido inusitado: “Senhor libertai-nos do jogo perigoso da transparência”. Por que a transparência é um jogo perigoso e nos aprisiona?

No primeiro verso há um “jogo” com |g| nas palavras jogo e perigoso, como se uma palavra contivesse a outra. Esse som aparecerá no último verso, na palavra grande.

Em relação a jogo, a tradição literária portuguesa nos remete ao poema de Ricardo Reis, “Jogadores de xadrez”, ode [337]-(Pessoa,1990: 267-268-269), do qual apresentaremos alguns versos para elucidar o uso do vocábulo:

“Ouvi contar que outrora, quando Pérsia/ Tinha não sei qual guerra,/ Quando a invasão ardia na Cidade/ E as mulheres gritavam,/ Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo.//(...) Os jogadores de xadrez jogavam/ O jogo do xadrez.// (...) O jogo do xadrez/ Prende a alma toda, mas, perdido, pouco/ Pesa, pois não é nada.//(...) Mesmo que o jogo seja apenas sonho/ E não haja parceiro,/”

Enquanto no poema de Ricardo Reis o jogo é de xadrez, portanto concreto e de cálculo, no poema de Sophia o jogo é da transparência, abstrato. Não sabemos bem o que é um jogo de transparência, ainda perigoso.

Maria Helena Nery Garcez fez uma análise elucidativa da ode de Ricardo Reis, em *O Tabuleiro Antigo* (1990: 32-34-35):

“Eles não jogam envolvendo todo seu corpo, como na maior parte dos jogos físicos; é apenas a mão de cada um deles a mover, sobre um tabuleiro, a pedra a ser deslocada (...). Os jogadores situam-se à margem do tabuleiro.

(...) ao mesmo tempo que joga, o jogador observa o tabuleiro; vê o jogo de fora, de cima, contempla-o, analisa-o, julga-o e está em condições privilegiadas para calcular seus lances.

(...) Se a vida é um grande jogo, dentre dele Reis quer-nos ensinar que mais vale o jogo lúdico propriamente dito, aquele que se pode definir com uma ação em si mesma prazenteira e inútil. (...) Ele é uma diversão alegre e regulada, na qual também se ganha ou se perde, mas estas vitórias ou derrotas caracterizam-se por serem intranscendentes com relação à vida ‘real’: ‘O jogo do xadrez/ Prende a alma toda, mas, perdido, pouco/ Pesa, pois não é nada’”.

Maria Helena Garcez (2004:28) conclui sobre essa ode, em outro ensaio:

“toda a tónica clássica da fuga do tempo, da precariedade da vida, do horror da morte e, conseqüentemente, do *carpe diem*, se faz igualmente presente.

(...) mas cumpre assinalar algo extremamente curioso: o heterônimo Reis, que proclama bem alto a submissão do homem ao Fado e às Parcas inexoráveis, acaba fazendo, nessa ode, (...) uma das mais impressionantes e inesquecíveis afirmações da liberdade de escolha do homem”.

Em relação à transparência, precisamos nos deter: parece que nos transporta para a luz, para a razão, para o lógico e precisamos nos libertar desse jogo. Por quê? Num jogo, por um lado, há imprevisto, abertura para a indeterminação; por outro lado, há uma ordem específica e absoluta – tudo deve estar em seus devidos lugares, há regras que os jogadores conhecem previamente, mas depois que os dados forem jogados a sorte será lançada.

O jogo da transparência é perigoso e precisamos nos livrar dele no âmbito da poesia. Quem precisa ser transparente é o pensamento, segundo Merleau Ponty (2004:17), “que só pensa o que for assimilando, constituindo, transformando-o em pensamento”. Em poesia, a linguagem exerce sua autonomia independente da transparência. José Miguel Ibáñez Langlois (1964: 81-90) escreveu sobre a palavra poética:

“Sentido poético sería el *quid* misterioso de la poesía. Sentido inteligible sería la dimensión que la palabra poética tiene como significativa de ideas y contenidos; lo que el poema tiene de común con otras formas de discurso, su significado inmediato. Entre ambos se da una relación de absoluta subordinación. (...).

(...)Los poemas se hacen de palabras, como la música se hace de sonidos y el cuadro de colores. El signo verbal no es entonces transparente; no es la inadvertida prolongación de su pensamiento, como pudiera serlo un lente para la vista: es opaco, tiene realidad propia. Las cualidades que le corresponden como cosa se despiertan bruscamente en su uso poético: el sonido, el ritmo, la imagen y la carga de asociaciones no convencionales que derivan de estas propiedades.

Es verdad que la palabra poética no pierde su significación. Pero ésta se transforma profundamente: se convierte en una más entre las cualidades del signo

como cosa. La significación se incorpora al signo, y entre ambos se establece una penetración recíproca.”

Ao vasculhar a obra de Sophia em busca da palavra transparência e seus derivados, verificamos que seu emprego é sempre, ou quase, em sentido positivo, por exemplo: “A confusão a fraude os erros cometidos/ A transparência perdida – o grito/ Que não conseguiu atravessar o opaco/ O limiar e o linear perdidos” em *Os Erros* (1991, v.3: 213) escrito em 1974-75. Este poema está no livro *O Nome das Coisas* de 1977. No exemplo, transparência se deseja para evitar a fraude e os erros políticos, mas, na linguagem poética, o signo verbal não se quer transparente. É a diferença entre o cotidiano e a linguagem poética.

Para compreendermos melhor o diálogo entre Sophia e Ricardo Reis, leiamos o poema denominado *III*, pertence ao capítulo *Homenagem a Ricardo Reis* do livro *Dual*, de 1972, publicado cinco anos após *Geografia*.

III

Ausentes são os deuses mas presidem.

Nós habitamos nessa

Transparência ambígua,

Seu pensamento emerge quando tudo

De súbito se torna

Solenemente exacto.

O seu olhar ensina o nosso olhar:

Nossa atenção ao mundo

É o culto que pedem.

(1991, v.3: 121)

Assim como Ricardo Reis, Sophia Breyner olha para a Grécia como um marco inicial, os deuses habitam seus poemas, mas não nos delonguemos nesse tema, apenas olharemos para os poemas citados.

A ode *III* começa mencionando os deuses, referência à Grécia e ao paganismo, que, embora ausentes, presidem. Esses deuses pedem atenção ao mundo exterior.

O que Sophia diz é que vem-nos à mente o pensamento dos deuses, quando tudo, de súbito, se torna solenemente exacto. Está se referindo àquilo que Caeiro (mestre) e Ricardo Reis (discípulo) consideram como paganismo: para eles seria olhar um mundo material denso e opaco, não transparente. O que quer dizer isso? Maria Helena Garcez explicou no livro *Alberto Caeiro/ “Descobridor da natureza”*? O olhar cristão não se detém nas coisas apenas. Olha-as, contempla-as, aprecia-as, mas vai além, transcende, pois vê-as como coisas que não têm sua causa em si mesmas, como coisas que são efeito, produto de outra coisa. As coisas do mundo material, nesse sentido, são transparentes, pois remetem a outra causa, até chegarmos à Causa Primeira, isto é, Deus Criador. As coisas são, portanto, criaturas. É isso o que Alberto Caeiro e Ricardo Reis quiseram significar com o olhar pagão. Sophia adota, nessa ode, o olhar pagão de Ricardo Reis.¹⁷

Sophia Breyner justapõe esse mundo transparente e ambíguo e o pensamento dos deuses, “solenemente exacto”. Há duas colocações: o mundo transparente e a exatidão solene para emergir o pensamento dos deuses. É a relação entre o pensamento cristão e o paganismo de Ricardo Reis.

Se voltarmos ao poema inicial e com essas informações sobre o jogo e transparência, podemos relacionar o jogo perigoso da transparência, distante da sonoridade e da linguagem do poema, ao jogo citado por Ricardo Reis que “prende a alma toda, mas, perdido, pouco pesa, pois não é nada.” No jogo, o “azar” faz parte do lúdico, o jogo perdido não é nada, não é grave, está previsto. É perigoso porque não se domina, pode ser perdido, mesmo que não seja grave, mas a vida também não é grave. Em jogo, podemos entender que é lúdico, não é sério. Enquanto poeta não se pode usar as palavras apenas como veículos de idéias, isto é, como transparentes.

¹⁷ Agradeço à profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez a explicação comentada.

No segundo verso a autora situa: o local é o fundo do mar de nossas almas. Lá está o material possível para se fazer poesia ou ao menos não é possível ignorá-lo, mesmo que não se sabe, com exatidão, o que há no fundo do mar de nossas almas. De acordo com o poema, não são coisas concretas e definidas como corais ou búzios, são sufocados sonhos, mas desconhecemos a essência dos sonhos.

A sonoridade, a partir do terceiro verso, ressoa entre |s| e a sonoridade do |k|. Parece que enquanto há continuismo nas sibilantes o |k| interfere drasticamente, impedindo a possibilidade de se embarcar e embalar no sonho, por isso é sufocado. Através da forma passeamos pelo poema podendo apreciá-lo e aprofundá-lo.

Os sonhos são conteúdos da alma, da profundidade da alma, e não têm forma, não sabemos como são. Santo Agostinho (354-430 d. C.) já se angustiava com os sonhos ao perceber que no sonho sua racionalidade falhava em controlar seus desejos. Para Nietzsche (1844-1900) a força em nós que gera imagens oníricas é a mesma que faz nascer metáforas e a arte em geral. Precisamos dos sonhos e da arte para não sucumbir à chamada realidade que nos cerca, ou, em *Da Transparência*, para não sucumbir ao jogo perigoso da transparência.

Charles Feitosa (2006: 37) escreveu a este respeito:

“Se são as conexões de causa e efeito que nos dão segurança acerca do real, então toda vez que os elos dessa cadeia são rompidos através do êxtase dos corpos, seja nas artes, nos esportes, nas festas ou no amor, somos como que levados a nos sentir em um sonho. Nesses momentos o princípio da causalidade parece ser apenas uma invenção, uma aparência de ordem no caos.”

Vamos verificar mais um sentido de “jogo da transparência” e de sonho: “Somos dessa mesma matéria de que os sonhos são feitos” são os versos em que Próspero se dirige a Fernando em *A Tempestade*, vejamos o contexto: depois de uma bela apresentação das deusas Íris, Ceres e Juno:

“Pareces impressionado, meu filho, como se alguma coisa te espantasse. Sossega. Acabou-se a nossa festa. Esses atores, como eu te dissera, eram apenas espíritos, e se perderam na transparência do ar. Assim se dissolveu essa ilusão.

Chegará o dia em que as torres coroadas de nuvens, os palácios resplandescentes, os templos solenes e mesmo o globo imenso, e tudo quanto lhe pertence, vão desaparecer sem deixar rastro, como se dissolveu esse espetáculo. Somos dessa matéria de que os sonhos são feitos. E a nossa vida breve é circundada pelo sono.”¹⁸

O conflito apresentado no teatro nos sugere questões sobre o real, a realidade, o sonho. O que é real? O que é sonho? O que é teatro? O que chamamos de realidade pode ser ilusão ou ser passível de desaparecimento, assim como nós, assim como a peça representada. Shakespeare, na voz de Próspero, nos convida a desconfiar da realidade, a darmos um passo atrás quando envolvidos e crentes nessa realidade, nessa transparência. É o jogo da transparência, com suas armadilhas do destino, que pode ser ilusão, e no fundo de nossa alma há sonho, material de poesia.¹⁹

Sophia de Mello Breyner começa o poema com uma súplica ao Senhor, para conseguir se afastar tanto do uso meramente instrumental das palavras quanto das ilusões do que aparentemente é real.

Os sonhos são “condutores silenciosos canto surdo”. São formadores do trabalho artístico. Surgem apenas “no grande pátio liso dos desastres”. Desastre está em relação a jogo: os dois supõem acidentes, situações não previsíveis. O poema se quer livre de desastres ou “solenemente exacto”.

No pátio liso dos desastres (o papel, mas também o mundo), os sonhos emergem, que são mesmo substância da poesia, é o material de que são feitos os poemas. Sophia, enquanto poeta, pede a Deus que não use mal as palavras, que não as use instrumentalmente.

Ocorre-me que os versos “E não sabemos bem que coisas são os sonhos” ou o que há “no fundo do mar da nossa alma” têm algo de análogo ao poema *Ponte de Spoleto*, que Sophia trata das “memórias insondáveis da alma.”.

¹⁸ Trad. de Geraldo Carneiro.

¹⁹ Observação: O filme, *Ricardo III – um ensaio*, narrado e escrito por Al Pacino, baseado em *Ricardo III* de William Shakespeare, começa e termina com essa fala de Próspero. Interessante notar que a epígrafe de Sophia para *Poesia de Inverno I* é de Shakespeare, de *Ricardo III*.

Ponte de Spoleto

Sob os claros arcos da ponte romana
Onde ressoa ainda o passo das legiões imperiosas
Lá em baixo o leito do rio
Selvático e penumbroso
Interior às memórias insondáveis da alma

(Maio de 1994) in: *Musa*

Sophia Breyner se detém, neste poema, na substância da poesia. Questiona a sutileza da matéria poética: na sociedade moderna e ocidental, privilegia-se a técnica e a transparência que é organizada; diferentemente da substância de poesia, semelhante à dos sonhos, sem forma, sem contornos e sem definições. No fundo do mar há corais e búzios, mas, no fundo do mar de nossas almas, há sufocado sonho.

Heidegger em *Hölderlin y la esencia de la poesia* (2001: 143) fez uma reflexão sobre poesia que tem afinidade com *Da Transparência*, observamos que há termos em comum como sonho, realidade, jogo:

“La poesía parece um juego y, sin embargo, no lo es. (...)

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.”

Enquanto no poema anterior, Sophia discorreu sobre a escrita do poema, o aspecto material do poema, neste, o foco é a substância da qual é feito o poema. Não queremos dizer que a matéria poética é desdenhada, também, em nenhum momento, é esquecido que o poema é construído a partir da forma, o poema é feito de palavras e, na poesia, o signo verbal não é transparente, como escreveu Langlois.

Então temos dois aspectos importantes sobre a transparência: primeiro, em relação ao signo verbal que, na poesia, não é transparente; segundo, em relação à substância do poema, desperta a aparência do irreal e do sonho, não transparente e não passível de definições. Poderemos fazer uma imagem, na superfície ocorre o caos, o

cotidiano barulhento e incompreensível, como a guerra do poema de Reis; “no fundo do mar de nossas almas” há os sonhos, na profundidade há substância dos poemas.

O dilema se encontra entre a transparência e o sonho; entre os sons |k| e |s| ; a ordem e o caos; o definido e o indefinido; a superfície e o profundo.

Há dois “lugares” que aparecem no poema: “no fundo do mar de nossas almas” e “no grande pátio liso dos desastres”. O primeiro é o lugar onde se encontram os sonhos; o segundo é o lugar onde estes emergem. Como no poema *III (Homenagem a Ricardo Reis)*, o poema só emerge “quando tudo/ De súbito se torna/ Solenemente exacto”.

Transparência é diferente da exatidão que o poema busca. Na poética de Sophia, há atenção à exatidão e nitidez, como vimos em exemplos anteriores e em:

Cá Fora

Abre a porta e caminha

Cá fora

Na nitidez salina do real

(Junho de 1994) in: *Musa*

4. POEMA

*“Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.”*

Alberto Caeiro

Poema

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

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

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

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

Por isso não me peçam cartão de identidade
Pois nenhum outro senão o mundo tenho
Não me peçam opiniões nem entrevistas

Não me perguntem datas nem moradas
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente
Cada dia preparada

É o último poema dessa série, traz um título simples e sintético. A poeta propõe uma explicação, embora diga o contrário. No primeiro verso, desvela sua vida e a identifica a três aspectos semelhantes em relação à liberdade: o mar, o Abril, a rua. O mar é amplitude da natureza; o Abril é o mês em que começa a primavera no hemisfério norte, depois do inverno sem deuses (*Poema de Inverno*); e a rua é o espaço urbano, externo à casa.

Enquanto nos outros poemas analisados o eu quase não tem voz, neste, a intenção é dar voz ao eu poético. Este eu vai se construindo. A ausência de limites externos será sua definição. Quando se espera uma explicação da vida, ou de sua vida, a comparação é com aspectos amplos, ilimitados.

No segundo verso, a poeta responde à questão interna, o que a mobiliza, não são problemas da sua psique, é a exterioridade. A interioridade se prepara para atender a exterioridade, o seu “interior é uma atenção voltada para fora”. Como no poema *Arte Poética*²⁰: “Mas dar minha voz à veemência das coisas/ E fazer do mundo exterior substância da minha mente”.

“O meu viver escuta” para poder dar voz às coisas, a atenção está plenamente voltada para fora, para a escuta. Sophia (1991, v.3: 349)²¹, antes de saber ler, escutava os poemas:

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

²⁰ Publicado em *O Búzio de Cós e outros poemas*. 3ª.ed., 1ª. Ed. 1997, Lisboa, Caminho, 1999. Citado no capítulo anterior.

²¹ Texto lido na Sorbone, em Paris, em dezembro de 1988.

(...) que os poemas eram escritos por pessoas, (...), que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.

Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.

No fundo, toda minha vida tentei escrever esse poema imanente”

Em outra ocasião Sophia (1991, v.3: 166) citou essa experiência, por exemplo em *Arte Poética IV*, em ***Dual***, de 1972, escreveu:

“O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto.

É possível que esta maneira esteja em parte ligada ao facto de, na minha infância, muito antes de eu saber ler, me terem ensinado a decorar poemas. Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.

Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador.(...)

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial de atenção, numa tensão especial de concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o ‘poema todo’ e não apenas um fragmento. Para ouvir o ‘poema todo’ é necessário que a atenção não se quebre ou atenuie e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se.”

A poética de Sophia é marcada por essa experiência na infância, o artista é visto como escutador. O poeta é um condutor silencioso, assim como os sonhos são condutores silenciosos, no poema anterior: *Da Transparência*.

Em *As Grutas*, um texto mais antigo, de 1962, Sophia escreveu: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.” Sophia escreveu vários poemas em homenagem à Maria Vieira da Silva, em que o artista é visto como uma “atenção da busca”, como alguém que escuta as coisas ditas por elas mesmas.

Em *Maria Helena Vieira da Silva ou o Itinerário inelutável*²² (1991,v.3: 130):
“Exauridos pelo labirinto caminhamos/ Na minúcia da busca na atenção da busca/ Na luz mutável: de quadrado em quadrado/ Encontramos desvios redes e castelos/ Torres de vidro corredores de espanto// Mas um dia emergiremos e as cidades/ De equidade mostrarão seu branco/ Sua cal sua aurora seu prodígio”. Ou, em outro poema posterior:

Vieira da Silva

Atenta antena

Athena

De olhos de coruja

Na obscura noite lúcida

(1994)

O trabalho poético para Sophia está ligado à escuta – ouvido da alma - não é involuntário. O poema pede que a artista viva atenta como uma antena. Do mesmo modo, nos olhos de Vieira da Silva, Sophia (1991, v.3: 341-342) reconhece “a atenção da Sibila, da bússola, do sismógrafo, da antena”. A artista aparece mais uma vez com seus grandes olhos, instrumentos de captação do real e sinais exteriores de uma atenção do espírito, apta a ver o visível e o invisível.

“Reconhecemos o tão atento olhar. Os olhos muito abertos como os olhos que estão pintando à proa dos barcos. O olhar que busca o aparecer do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da visão. Reconhecemos a viagem, a longa navegação, a memória acumulada. A atenção da Sibila, da bússola, do sismógrafo, da antena.”(Andresen: 1991, v.3: 341-342).

²² Em *Dual* de 1972. A obra consultada é *Obra Poética III*. Lisboa, Ed. Caminho, 1991.

A compreensão do artista como receptor, antena, implica, sem dúvida, uma determinada postura diante da questão da inspiração. Para Sophia, poesia é revelação, do mundo, da condição humana, da existência. O poema não alude ou traduz a existência: as palavras são o dizer dessa revelação, por isso o poema é ouvido como uma forma pronta no universo e as palavras são o nome original de cada coisa.

Sophia não cessa de apontar para a necessidade de manter-se atenta, em tensão, mais desperta do que nunca, numa atitude de altíssima concentração de todos os sentidos, de aplicação cuidadosa do espírito, alcançando-se mesmo uma despersonalização, um apagamento de si e de todas as vozes em torno, quando o silêncio se deixa escrever pelo poema.

Maurice Merleau-Ponty (2004:22), em *O olho e o espírito*, escreveu:

“Entre ele (o pintor) e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: ‘Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam (...) Eu não estava ali, escutando (...)Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo (...) Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir. O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.”

Eucanaã Ferraz (2001:46) escreveu em um artigo sobre Sophia, intitulado *Ouvir o poema*:

“A impossibilidade de definir limites alarga a questão da criação poética na medida em que não a encerra numa explicação irracionalista ou baseada numa destreza mental. Quanto a isso, talvez um dos poemas mais eloquentes seja o *Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a pintura*, que trata de forças absolutas: o criador, a criação, a obra. São entidades plurais que se entrelaçam em tensão, criam sistemas de atuação – dizer, significar, dar a ver, sentir, transformar, comportar, tornar belo, obscurecer, colher, torcer, etc. – que estilham as

operações estritamente funcionais, a racionalidade cartesiana, deslocam a lógica convencional para espaços onde os conceitos deixam ver zonas intercambiáveis, nas quais tempos e matérias se guiam por outras leis, mais sutis:

I

Eles não pintam o quadro: estão dentro do quadro

II

Eles não pintam o quadro: julgam que estão dentro do quadro

III

Eles sabem que não estão dentro do quadro: pintam o quadro

Estaríamos mais próximos do livre movimento na área indefinível e transfiguradora da sensibilidade plena, daquela ‘forma de ser, estar e viver’ que faz o artista sensível ‘ao ser e ao aparecer das coisas’, como acontece à ‘película de um filme’. Não por acaso, a imagem cinematográfica surge a Sophia para dizer do comparecimento das coisas, pois aponta para o desdobrar do ‘ouvir’ em ‘ver’, para a plena sensibilidade, que tem algo da pele fílmica, na qual se grava o som óptico.”

Enquanto percebe em Vieira da Silva e em Arpad o processo do fazer artístico, também descreve seu processo. A atenção do poeta se expressa através das palavras, que são pronunciadas pelo ritmo das sílabas. “A frase que de coisa em coisa silabada/ Grava no espaço e no tempo sua escrita”.

O termo “coisa silabada” é empregado diversas vezes por Sophia: “(...) Palavras silabadas/ Vêm uma a uma/ Na voz da guitarra// (...) Palavras silabadas/ Unidas uma a uma/ Às paredes da casa (...)” em *Bach Segóvia Guitarra* (1991, v.3: 33) ou em *Vela* (1991,v.3: 35) “(...)Em redor da luz/ A casa se concentra/ Numa espera densa/ E quase silabada(...)”. E em *Liberdade* (1991,v.3: 205):

O poema é

A liberdade

Um poema não se programa

Porém a disciplina

- Sílabas por sílabas –

O acompanha

Sílabas por sílabas

O poema emerge

- Como se os deuses o dessem

O fazemos

A questão que se apresenta é o fazer artístico, a inspiração e o poema, assim como em *Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a pintura*, o poema trata do criador, da arte e da inspiração e não institui grau de importância. Há a inspiração: “Como se os deuses o dessem/ O fazemos”; há o trabalho rítmico: “de coisa em coisa silabada” ou “sílabas por sílabas”, resultado de disciplina, e há a liberdade, ou seja, não é porque há liberdade que não há disciplina, como às vezes se acreditou.

Sophia é consciente da situação em que se encontra como ser histórico: “grava no espaço e no tempo sua escrita” - limitado e enriquecido por isso.

Luigi Pareyson (2005:10), embora esteja fazendo uma reflexão sobre a verdade, faz uma afirmação sobre a situação histórica que, *mutatis mutandis*, vem muito bem ao caso:

“A situação histórica, longe de ser um obstáculo para o conhecimento da verdade, como se pudesse deformá-la, historicizando-a e multiplicando-a, é o único veículo para ela, conquanto se saiba recuperar a sua originária abertura ontológica; então, a pessoa inteira, na sua singularidade, torna-se órgão revelador, o qual, longe de querer sobrepor-se à verdade, colhe-a na sua própria perspectiva e, por isso, multiplica sua formulação no próprio ato em que a deixa única.”

Sophia sabe da sua condição humana, sabe-se um ser histórico, que como poeta é um escutador do ritmo do universo, e escreve no tempo e no espaço, no tempo histórico.

A importância que o real tem na poética de Sophia é uma questão fundamental para tentar habitar seu universo artístico. A voz poética, no poema, não interioriza, não acha que a poesia está dentro, nem mesmo Deus: “Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro”. Em outro poema ela reforça a idéia de que Deus está no real, mas não elimina a idéia de se dirigir a Ele.

Senhor
Senhor sempre te adiei
Embora sempre soubesse que me vias
Quis ver o mundo em si e não em ti
E embora nunca te negasse te aparteï.
(1987) (1991, v.3: 333)

Sophia, nesse sentido, faz parte de uma tradição, a do mestre Alberto Caeiro.

Primeiramente vamos nos deter na questão “o real o mostrará”. O que é esse real? Percorreremos a trilha da própria poeta. No poema *Vela*, citado anteriormente: “Em redor da luz/ A casa sai da sombra/ Intensamente atenta/ Levemente espantada”. A luz ilumina a casa e a mostra na sua inteireza, adquire expressão, como uma obra de arte em uma exposição, ou em uma fotografia. Não é personificação do objeto, mas mostrá-lo à luz, é preciso a película que Sophia citou. “O olhar que busca o aparecer do mundo” como acontece à película do filme.

A relação de Sophia com os objetos lembra-nos de outros poetas, por exemplo, Francis Ponge:

Chuva

“A chuva, no pátio em que eu a olho cair, desce em andamentos muito diversos. No centro, é uma fina cortina (ou rede) descontínua, uma queda implacável mas relativamente lenta de gotas provavelmente bastante leves, uma precipitação sempiterna sem vigor, uma fração intensa de meteoro puro. (...)” (2000:47)²³

A Rã

“Quando a chuva em agulhinhas curtas rebate na relva encharcada, uma anã anfíbia, uma Ofélia desengonçada, do tamanho de um punho, dispara às vezes por sob os passos do poeta (...)”. (2000:89).²⁴

O Sol colocado em abismo

“O dia é a polpa de um fruto cujo caroço seria o sol. E nós, afogados nessa polpa como as suas imperfeições, as suas manchas, pedras grosseiras no interior do mármore: seus sapos, nós somos assimétricos em relação ao seu centro. A sua irradiação envolve-nos e atravessa-nos, vai brincar muito para além de nós”.(1996:85).²⁵

Ponge dissectiona o objeto de estudo para torná-lo nítido, para trazê-lo ao primeiro plano, sem emaranhá-lo, ele quer que vejamos o objeto poético com surpresa, sem conhecimentos prévios. Quando Ponge faz relação do dia com a polpa de um fruto, o dia transparece, brilha, o objeto fica iluminado, no sentido de ser colocado sob luzes, “o real o mostrará”.

Sophia ilumina diretamente as coisas, retira os excessos e as mostra. Há inúmeros exemplos em sua poética, apreciaremos alguns trechos:

“Essa é a missão do poeta: trazer para a luz e para o exterior o medo”.(1991, v.3: 318)

²³ Trad. Júlio Castañon Guimarães.

²⁴ Leda Tenório da Mota. **Francis Ponge – o objeto em jogo**. São Paulo, Iluminuras, 2000.(Tradução de Leda Tenório da Motta.)

“Com um sabor de lenha e de maçã” (id.ibid.: 332)

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

Que eu possa dizer como
A tarde ali tocava
Na mesa e na porta
No espelho e no corpo
E como os rodeava” (1991, v.2: 103)

“A loja de barros: tigelas e cestos empilhados
Cheira a palha e a barro
Aroma de hortelã cheiro a vinho entornado
Junto ao sol excessivo a penumbra fina.” (1997: 28)

“A meticulosa beleza do real
Onda após onda pétala a pétala” (id.ibid.: 29)

“É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra,
na onipotência do sol.” (1991,v.3: 11)

“Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez
a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado olhá-las melhor. Talvez a arte
deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar.

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode
ser descrita.” (id.ibid.: 93)

²⁵Trad. de Manuel Gusmão.

“Pois a poesia é minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.” (id.ibid.: 95).

E um poema que sintetiza o desejo de tocar o real:

A luz e a casa

Em redor da luz

Com sombras e brancos

A casa se procura

Minhas mãos quase tocam

O brando respirar

Da sua atenção pura

(1991, v.3: 36)

Essa atenção para o exterior, lembra-nos Alberto Caeiro, como já comentado. Em referência a ele, Sophia escreveu:

Estrada

Passo muito depressa no país de Caeiro

Pelas rectas da estrada como se voasse

Mas cada coisa surge nomeada

Clara e nítida

Como se a mão do instante a recortasse

(1991, v.3: 135)

Caeiro, o poeta que se denominou *Guardador de rebanhos*, mas não guarda rebanhos²⁶, escreveu:

II

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
(...)

(1990: 204)

Caeiro escreve sobre o passeio, o percorrer o caminho como se fosse pela primeira vez. Ainda que sempre se coloque como se não pensasse nas coisas, ele pensa o tempo todo. Escreve como mestre que sabe como ser feliz, ensina a verdade, sua ética é baseada na simplicidade. Embora a linguagem seja direta, substantiva, despida de adjetivos e ornamentos, o tom geral é argumentativo, inquisitivo e provocativo. “Como

²⁶ Maria Helena Nery Garcez escreveu sobre isso em “Fernando Pessoa: aspectos de intertextualidade” in *Voz Lusíada*, no. 21, São Paulo, Casa de Portugal, 2004.p.15 a p.35.

todos os poetas universais Caeiro é de uma simplicidade absoluta”, disse Ricardo Reis. António Manuel Ferreira (2003: 254) escreveu:

“Ricardo Reis avança um sinal interpretativo que faz de Caeiro um poeta-filósofo, falsamente simples. Ele é na verdade, um pensador obcecado; um artista que tem consciência da maleabilidade estética dos seus recursos estilísticos, e que reflecte sobre as possibilidades expressivas da ‘arte poética’ que subjaz aos seus versos, só aparentemente espontâneos.”

Sobre a poética de Caeiro, Maria Helena Nery Garcez (2004: 20-23) escreveu:

“Pincipia contrariando, em tom menor, supostas prerrogativas da hiperbólica Razão dos racionalistas, mostrando um outro lado não tão entusiasmante (...) Seu método consiste em captar a simpatia do interlocutor para a sua causa pondo em ridículo a posição contrária, deslustrando-a mais do que apresentando argumentos.”

Se Caeiro lesse o texto de Ponge, “O dia é a polpa de um fruto cujo caroço seria o sol”, diria que dia é dia e polpa de um fruto é polpa de um fruto, as coisas são o que são e precisamos estar voltados para fora para enxergá-las como são, é simples assim, é o paradoxo que é Caeiro: “alma abstrata e visual até aos ossos”, como o descreve, cheio de carinho e admiração, Álvaro de Campos (1990: 369).

Garcez (2002: 24) disse que, para Caeiro, “o sol é o ponto final. Não o transcende, vendo nele também o Criador. Sua visão é imanente e gaba-se disso.”

Sophia não faz reflexões sobre o mundo, “Não tenho explicações/ Olho e confronto/ E por método é nu meu pensamento”, não quer explicar o mundo, não que Caeiro queira, ele diz não querer, mas o explica.

Vamos passear por poemas de Caeiro e por esse poema de Sophia, assim poderemos visualizar o diálogo entre esses poetas. Se por um lado há os versos de Caeiro (1990: 208):

“Mas se Deus é as árvores e as flores

E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.”;

Por outro, há os versos de Sophia:
“A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto”.

Os versos de Caeiro se referem a Deus, enquanto os de Sophia dizem respeito a ela, aproximei-os pelo léxico em comum. Podemos exemplificar também com: “E ao lerem meus versos pensem/ Que sou qualquer cousa natural - / Por exemplo, a árvore antiga/ à sombra da qual quando crianças/ Se sentavam com um baque, cansados de brincar,(...)” (1990: 204). Ou: “É essa a única missão no Mundo/ Essa – existir claramente,/ E saber fazê-lo sem pensar nisso” (1990: 221). Ou: “As cousas não têm significação: têm existência./ As cousas são o único sentido oculto das cousas.” (1990: 223). Ainda Caeiro: “Minha alma é como um pastor,/ Conhece o vento e o sol/ E anda pela mão das Estações/ A seguir e a olhar.” (1990: 203) E os de Sophia: “Por isso não me peçam cartão de identidade/ Pois nenhum outro senão o mundo tenho”.

Esses dois poetas têm em comum a aceitação do mundo como é. “Um dia de chuva é tão belo como um dia de sol/ Ambos existem; cada um como é.” (1990: 238). “A Realidade é apenas real e não pensada.” (1990: 238), nas palavras de Caeiro. E em outro poema de Sophia: “Quase lua cheia e baixa sobre o mar/ Magnética e brilhante nos panos pretos da noite (...)” (1991,v.3: 72).

Sophia, assim como Caeiro, valoriza o ver/escutar como teoria e fundamento de toda reflexão, recusa a interioridade, promove um olhar dessubjetivado, anônimo e

ativo; embora Caeiro seja argumentativo, o outro, como discípulo, está presente em sua poesia, por isso o aspecto filosófico de seus poemas; enquanto, na poética de Sophia, o outro é o leitor que compartilhará as palavras.

A busca da palavra, para Sophia, é uma busca moral, assim como a perseguição do real. Ela procura o que pensa ser a relação justa com a natureza, o homem e o mundo no seu esplendor e no seu sofrimento. Assume o poeta como escutador, interrogando a si mesma se a inspiração vem do mundo onírico e/ou inconsciente – “não sei se é feito por mim em zonas sonâmbulas de mim” – ou do mundo imanente e/ou transcendente, que vem ao encontro do seu ser.

O heterônimo não se acha tão perfeito quanto a natureza “Porque me falta a simplicidade divina/ De ser todo só o meu exterior” (1990: 214). Mas, para Álvaro de Campos, a distância em ser simples é maior. Assim, homenageou o mestre com o poema: “Mestre, meu querido mestre” no qual se queixa por não poder ser assim, uma atenção voltada para o exterior. “Depois tudo é cansaço neste mundo subjetivado,/ Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,/ Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas/ Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.” (1990: 370).

Caeiro (1990: 249) disse para Álvaro de Campos que “O que não tem limites não existe. Existir é haver outra coisa qualquer e portanto cada coisa ser limitada. O que é que custa conceber que uma coisa é uma coisa, e não está sempre a ser uma outra coisa que está mais adiante?”. Para Caeiro, a morte está incluída na existência, assim como qualquer outra limitação humana. A verdade da arte, que se pauta pela verdade integral da vida, exige o conhecimento, aceitação e integração da morte: “E a hora da minha morte aflora lentamente/ Cada dia preparada”, diz Sophia.

A linguagem desse poema produz um mundo da terra e inclui a morte nesse mundo; Sophia sabe que efetua a desocultação da terra, que é esta a tarefa do poeta num tempo de destituição e isolamento. Para ela a arte não é compensação, nem transferência, mas “a verdade do teu inteiro estar terrestre” (1991, v.3: 206).

No começo deste trabalho, surgiram questões a respeito da positividade, comentada por Eduardo Lourenço em *Para um retrato de Sophia*, no prefácio à *Antologia*, porque *Poesia de Inverno* está marcada pela negatividade. A positividade de Sophia não é simplista, está enraizada no olhar de frente de Sophia, de querer

desocultar o envolvido em sombras e o real é limitado mas é assim, como deve ser. O real mostrará Deus, por isso o visto é melhor do que o imaginado: “Dançam de alegria/ Porque o mundo encontrado/ É muito mais belo/ Do que o imaginado.” (1991,v.3: 334). Os versos citados se referem ao olhar dos navegantes quando chegam ao Japão, é uma visão positiva em relação às descobertas, mas me refiro a um plano também filosófico, ou seja, o que de fato viram é mais belo do que imaginado, para a poeta; mas também é a visão dela em relação ao mundo, o real é melhor do que o imaginado.

Herberto Helder (2001:98) escreveu sobre Sophia:

“A ciência e inteligência de Sophia foi praticar uma arte que fornecesse, contendo em si a intensidade e o tremor instintivos, mas elidido o sujeito, a referência literal. Em registro estrito e imediato exemplifica-se a dignidade do mundo. O poema existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancam à desordem para apresentar como ordem objectiva no meio das corrupções, inclusive da nomeação. Fascina-me tamanho sonho, tão sobranceiramente natural, sonho irreduzível, é a prova do próprio mundo. Forçoso aceitá-lo, trata-se do concreto absoluto da percepção. ‘Vê-se’ o verso liso e homogêneo; o corpo do poema não apresenta nenhuma ferida ou cicatriz. É a excelência. E neste ponto confundem-se *mundo* e *verdade*, ambos traduzidos como *ética*. Sabe-se agora que *ética* significa o rigor de escrever *estética*.”

Herberto Helder foi preciso ao homenagear Sophia, a poesia dela, com pinças assépticas coloca a palavra-coisa no lugar próprio; assim se estabelece uma ordem objetiva. É a prova do próprio mundo, para isso ela conta com o real, o concreto, a vida, a condição humana e sua poética confunde-se com ética.

“(…)

E no espelho te buscas para te reconhecer

Porém em cada célula desde o início

Foi inscrito o signo veemente da tua liberdade

Pois foste criado e tens de ser real

(…)”

(1999:12)

CONCLUSÃO

“Doce a liberdade retoma em si minha leveza antiga”

Sophia de Mello Breyner Andresen

O objetivo principal deste trabalho foi fazer uma leitura dos poemas de Sophia, levando em conta a tradição ocidental poética. Percebemos que, embora em Portugal, Sophia não se engaje em nenhum grupo literário, tem seus pares e influências. Em *Geografia*, atinge maturidade e questões que surgiam desde o primeiro livro se renovam com muita propriedade. A série de poemas escolhidos nos pareceu como uma gênese de sua poética. Cada poema traz seu próprio *topos*, como disse Gadamer, essa série, numa visão ampliada, traz o *topos* da poética de Sophia. Há outros aspectos importantes da obra de Sophia que não foram contemplados neste trabalho, mas em relação a questões em torno da criação poética, tema recorrente em sua obra, tivemos uma amostragem refinada e íntegra em *No Poema*.

Na série escolhida, o tema é a poesia e seus componentes. Primeiramente, Sophia constata a crise da linguagem, do tempo sem deuses, da poesia de inverno - dificulta a criação mas não a impossibilita, afinal o poeta deve ousar dizer o poético. Talvez buscando o rigor obstinado, vasculhar entre restos e trazer a palavra purificada, ou mostrar o real, a partir do caos.

Nesses dois aspectos comentados, há outros poetas e também filósofos que compartilham essa poética, constata-se o problema, que ficou mais evidente na modernidade. Ficamos em apenas alguns poetas para não perdemos o foco.

Depois do mergulho apresentado em *Poesia de Inverno I, II, III e IV*, em *Escrita do poema* há uma retomada da escrita, há um recomeço, a linguagem é fresca: as paredes são brancas, a tinta pintará com letras negras. E o caminho se refaz em *Da transparência*. São poemas que têm questões sobre a arte poética. Sophia se mostra ousada ao nos revelar o avesso do poema, o trabalho artesanal e visceral com a linguagem.

Até em *Da transparência*, o sujeito poético não aparece, ou aparece por estar ausente, ou se escamoteia numa primeira pessoa do plural. Em *Poema*, o último dessa série, a escritora descreve o sujeito poético, não como descreveríamos um sujeito, mas poeticamente; esse sujeito não se reconhece numa carteira de identidade, mas em mar, Abril, rua. As comparações de sua vida são com aspectos amplos do mundo, aspectos exteriores, ar livre. Toda atenção está no exterior. Então, depois de se mostrar “alheia à escrita do poema”, traça uma identidade do poeta, não com dados biográficos, particularidades, mas com aspectos da natureza.

No final do poema: “E a hora da minha morte aflora lentamente/ Cada dia preparada”, a morte se mostra como componente da vida. Assim ao relacionar-se com a morte, a poeta relaciona-se ela mesma com a pobreza do habitual, com o mistério de residir poeticamente em seu meio. O poeta é o intermediário entre as pessoas e o mundo em que elas vivem, mas não entre as pessoas e algum outro mundo. Poesia é o lugar da desocultação do que é, de acordo com a visão da poeta nessa série estudada. Assim, embora construa um mundo, a obra de arte também permite que a terra seja uma revelação da terra.

Como Hölderlin, Sophia busca a poesia da terra, por isso há preocupação em sua poética em nomear o lugar a que se liga. É para isso que servem os poetas em época de necessidade. Proporcionam um tratamento para aquele chão; eles o tornam sadio através de sua revelação, na sua verdadeira pobreza, no nada que ele é. Além do mais, “assim que um homem dá atenção à sua morada não existe mais miséria”, já nos disse Heidegger. A linguagem produz um mundo da terra e inclui a morte nesse mundo. O

constatar a presença da morte, de que o fim é iminente a cada momento, é uma aceitação do fato como essencial ao dia-a-dia do ser.

A poeta se coloca como escutador do universo, a poesia é sua explicação com o universo, a sua participação no real.

Sophia procura a assepsia das pinças que vasculham as palavras, se refere à desmistificação do cotidiano, até a morte é vista de forma natural, como consequência da vida. O papel do poeta em época de indigência é mostrar o real, assim Sophia, em sua “luminosidade”, busca o real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARO, Luís. “Sophia – breve testemunho imperfeito” in: *Relâmpago*, revista de poesia, no. 9 e10/ 2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, 2001.

ANDRADE, Eugénio de. “Saudades de Sophia” in: *Relâmpago*, revista de poesia, no. 9 e10/ 2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, 2001.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Antologia**. Prefácio de Eduardo Lourenço, 4^aed. aumentada, Lisboa, col. Círculo de Poesia, Moraes Editora, 1975.

_____. **Contos Exemplares**. Prefácio de D. Antonio Ferreira Gomes, 9^aed., Lisboa, Portugália Editora, 1970.

_____. **Il Nome Delle Cose**. Introdução e Tradução de Carlo Vittorio Cattaneo, Fogli di Portucale, 1983.

_____. **Histórias da Terra e do Mar**. 20^aed., Lisboa, Texto Editora, 2001.

_____. **Musa**. 4^aed., Lisboa, Caminho Editora, 1994.

_____. **Obra Poética I**. 3^aed., Lisboa, Caminho Editora, 1995.

_____. **Obra Poética II**. Lisboa, Caminho Editora, 1991.

_____. **Obra Poética III**. Lisboa, Caminho Editora, 1991.

_____. **O Rapaz de Bronze**. 8^aed., Lisboa, Edições Salamandra, 1987.

_____. **O Búzio de Cós e outros poemas.** 3ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

_____. **Mar Poesia.** 4ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2001.

_____. **Poemas Escolhidos – Sophia de Mello Breyner Andresen.** Seleção de Vilma Arêas. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. “Poesia e Realidade”, in *Colóquio*, Revista de Artes e Letras no.8, Lisboa, abril de 1960, pp.53-54.

_____. **O Cavaleiro da Dinamarca.** 1ª.ed. 1964, Lisboa, Figueirinhas, 1984.

APOLÔNIA, Maria Ascensão Ferreira. **A memória ultramarina portuguesa em Navegações de Sophia de Mello Breyner Andresen.** Tese de doutoramento, FFLCH, USP, 1994.

ARÊAS, Vilma. “Sophia: clássica e anticlássica” in: **Poemas Escolhidos – Sophia de Mello Breyner Andresen.** Seleção de Vilma Arêas. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma Crítica.** São Paulo, Ateliê Editora, 2002.

_____. **As Ilusões da modernidade.** São Paulo, Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Márcia. **Sophia Andresen – Leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa.** Passo Fundo, UPF Editora, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** 2ª. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** 3ª. ed. São Paulo, Iluminuras, 2002.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Sophia no país das maravilhas” in: *Instituto Camões*, 1998-2001. (<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/sophpaismarvlh.htm>).

CARONE, Modesto. **A Poética do silêncio.** São Paulo, Perspectiva, 1979.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto, Porto Editora, 1980.

CAMPOS, A. ; PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. **Mallarmé.** São Paulo, Perspectiva, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama – uma leitura de Fenollosa” in **Ideograma – Lógica Poesia Linguagem**. (org. Haroldo de Campos). São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977.

CARONE, Modesto. **A Poética do silêncio**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

CELAN, Paul. **Cristal**. (sel. e trad. Claudia Cavalcanti). São Paulo, Iluminuras, 1999.

_____. **A morte é uma flor**. (trad. e notas João Barrento). Lisboa, Cotovia, 1998.

_____. **Arte Poética**. (trad. e notas João Barrento). Lisboa, Cotovia, 1996.

CICERO, Antonio. “O destino do homem [Hölderlin]” in **Poetas que pensaram o mundo**. (org. Adauto Novaes). São Paulo, Cia das Letras, 2005.

COSTA, Maria Velho da. *S/T*. In: **Egoísta – Sophia de Mello Breyner Andresen**, número especial, Casino Estoril, Casino da Povoia de Varzim, julho 2004. p.52.

CRASNOW, Ellman. “Poemas e Ficções – Stevens, Rilke, Valéry”. In: **Modernismo – Guia Geral (1890 – 1930)**. Org.: Malcolm Bradbury e James Mc Farlane. Trad. Denise Bottmann. 2ª. Reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

CRUZ, Gastão. **A Poesia Portuguesa Hoje**. Lisboa, Plátano Editora, 1973.

_____. “A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o nome do mundo” in **Relâmpago**, revista de poesia, no. 9 e10/ 2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, 2001.

FEITOSA, Charles. “Sonambulando”. In: **Cult**. Revista no.100. São Paulo, março 2006. pp.36-37.

FERRAZ, Eucanã. “Ouvir o poema” In: **Relâmpago**, revista de poesia, no. 9 e10/ 2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, 2001. pp.31-48.

FERREIRA, António Manuel. “‘Louvado seja Deus que não sou bom’: Alberto Caeiro, São Francisco de Assis e o menino Jesus” In: **Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias**. (coord. Carlos Miguel Mora). Aveiro, 2003. pp.253-264.

HELDER, Herberto. “Paradiso, um pouco.” In: **Relâmpago**, revista de poesia, no. 9 e10/ 2001, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, 2001. pp.97-99.

GADAMER, Hans- Georg. **Quem sou eu, quem és tu?** Rio de Janeiro, Eduerj, 2005.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **O Tabuleiro Antigo**. São Paulo, Edusp, 1990.

_____. “Motivos das navegações em Sophia de Mello Breyner: breve leitura intertextual” in: **O Mestre. Homenagem das Literaturas de Língua Portuguesa a António Soares Amora**. São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes do Centro de Estudos Portugueses da USP, Editora Green Forest, 1997, pp. 384-390.

_____. “Fernando Pessoa: aspectos da intertextualidade” in: **Voz Lusíada** –Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, no.21. São Paulo, “Casa de Portugal”, 2004, pp.15-35.

GUSMÃO, Manuel. “Anonimato ou alterização?” in **Revista Semear**, no.4, abril, 1998.([http: www.lettras.puc – rio.br/cátedra/revista.](http://www.lettras.puc-rio.br/cátedra/revista)).

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesia**.(trad. y prólogo de Samuel Ramos) 1ª. ed. 1958, D.F. México, Efe, 2001.

_____. **Hölderlin y la esencia de la poesia**. (trad. y prólogo de Juan García Bacca) 1ª.ed.1944, Barcelona, Anthropos, 1989.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas**. (trad. e introd. de José Paulo Paes). São Paulo, Cia das Letras, 1991.

HOUGH, Graham. “A Lírica Modernista”. In: **Modernismo – Guia Geral (1890 – 1930)**. Org.: Malcolm Bradbury e James Mc Farlane. Trad. Denise Bottmann. 2ª. Reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

KERMODE, Frank. **Um apetite pela poesia**. (trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo, Edusp, 1993. (Criação e crítica 7).

KOCH, Ingedore Villaça & SILVA, M. Cecília P. de Souza e. **Linguística aplicada ao português: morfologia**. São Paulo, Cortez Editora, 1985.

LANGLOIS, José Miguel Ibanez. **La creacion poetica**. Madrid, Ediciones Rialp, 1964.

LIMA, Jorge de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A Legitimação em literatura**. Lisboa, Edições Cosmos, 1994.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagations**. Paris, Fasquelle Ed., 1949.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge – o objeto em jogo**. São Paulo, Iluminuras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. 2ª reimpressão, São Paulo, Cia das Letras, 1996.

NUNES, Benedito. **Passagem para o Poético**. 2ª. Edição. São Paulo, Editora Ática, 1992.

_____. **O Dorso do Tigre**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José. **La dehumanización del arte**. 1ª. ed.1925. Madrid, Revista de Occidente em Alianza editorial, 1967.

PAES, José Paulo. “O Regresso dos Deuses. Uma introdução à poesia de Hölderlin.” In: **Poemas** de Friedrich Hölderlin. (Trad. e introd. de José Paulo Paes). São Paulo, Cia das Letras, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. (trad. Maria Helena Garcez). São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____. **Verdade e Interpretação**. (trad. Maria Helena Garcez e Sandra Neves Abdo). São Paulo, Martins Fontes, 2005.

PAZ, Octavio. **Corriente alterna**. in **Obras Completas** (edición del autor). (tomo 2) D.F. México, Efe, 1995.

_____. **O Arco e a Lira**. 2ª.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Inês. “No esplendor de Sophia” in: : *Egoísta – Sophia de Mello Breyner Andresen*, número especial, Casino Estoril, Casino da Povoia de Varzim, julho 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. (13ª. Reimpressão da 3ª. Edição).Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990.

PIGLIA, Ricardo. “Borges: a arte de narrar” in **Borges no Brasil**. (org. Jorge Schwartz). São Paulo, Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PONGE, Francis. **Métodos**. (trad. e apres. Leda Tenório da Motta). Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. **O partido das coisas**. (org. Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson). São Paulo, Iluminuras, 2000.

_____. **Alguma Poesia – antologia poética**. (seleção, trad. e introd. Manuel Gusmão). Lisboa, Cotovia, 1996.

POUND, Ezra. **A B C da Literatura**. (trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix, 1989.

SCOTT, Clive. “Simbolismo, Decadência e Impressionismo”. ”. In: **Modernismo – Guia Geral (1890 – 1930)**. Org.: Malcolm Bradbury e James Mc Farlane. Trad. Denise Bottmann. 2ª. Reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

SHEPPARD, Richard. “A crise da linguagem”. In: **Modernismo – Guia Geral (1890 – 1930)**. Org.: Malcolm Bradbury e James Mc Farlane. Trad. Denise Bottmann. 2ª. Reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

SILVA, Sofia Sousa e. “Sobre ética e poesia em Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen” in : (site: [http:// www. ciberkiosk. pt/ensaios/silva.html](http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/silva.html)).

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

_____. **Gramáticas da Criação**. São Paulo, Editora Globo, 2003.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. São Paulo, Jorge Zahar, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo, Iluminuras, 1999.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. 1ª.ed. 1996. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. São Paulo, Cossac-Naify, 2004.

WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo, Unesp, 2005.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRE, Manuel. “Perto da Pulsação Inicial”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XIX, no. 749, 16 a 29 de junho, 1999, p.9.

AMARAL, Fernando Pinto do. “A aliança quebrada”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XIX, no. 749, 16 a 29 de junho, 1999, p.7.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano I, no.26, 1982, (entrevista dada a Maria Armada Passos), pp.2-5.

_____. “Sou uma mistura de Norte e Sul”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano IV, no. 135, 1985, (entrevista dada a Miguel Serras Pereira), pp.2-3.

_____. “Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho”, in *ICALP Revista*, no.6, Lisboa, 1986, pp. 60-77.

BELCHIOR, Maria de Lurdes. “Itinerário Poético de Sophia”, in *Colóquio/Letras*, no. 89, Lisboa, 1986, pp.36-42.

BORGES, Maria João. “Sophia: a vida como destino”, in *Revista de Literatura Românica*, Fac. Letras de Lisboa, 1992/93, pp.261-273.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, M. e MCFARLANE, J.(org.) **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

BRUNEL, Pierre. (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind...[et al]; pref. à ed. brasileira Nicolau Sevcenko, Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CAMPOS, Augusto de. **Coisas e Anjos de Rilke**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

CEIA, Carlos. “Monólogo crítico – nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen” in *Colóquio/letras*, no.132/133, Lisboa, 1994, pp. 183-187.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

COELHO, Eduardo Prado. “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, col. Códigos 2, Portucalense Editora, 1972.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo, Editora Mercuryo, 1991.

_____. **O sagrado e o profano**. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

ELIOT, T.S. **Ensaios escolhidos**. São Paulo, Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.

GARCEZ, Maria Helena Nery. “Motivos das navegações em Sophia de Mello Breyner: breve leitura intertextual” in: **O Mestre. Homenagem das Literaturas de Língua Portuguesa a António Soares Amora**. São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes do Centro de Estudos Portugueses da USP, Editora Green Forest, 1997, pp. 384-390.

_____. **Alberto Caeiro / Descobridor da Natureza?**. Porto, Centro de Estudos Pessoanos, 1985.

GRIMAL, Pierre. **Dictionnaire de la Mytologie**, Paris, PUF, 1986.

GUIMARÃES, Fernando. **A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade**. Lisboa, Caminho, 1989.

KLOBUCKA, Anna. “Sophia *escreve* Pessoa”, in *Colóquio/Letras*, no. 140/141, Lisboa, 1996, pp.157-176.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. (2 vols.). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. “Para um Retrato de Sophia”, in **Antologia**. 4^aed. aumentada, Lisboa, col. Círculo de Poesia, Moraes Editora, 1975.

_____. **O Labirinto da saudade**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. “Tempo e Poesia”, in *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, no. 5/6, Lisboa, 1959, pp.86-88.

MARINHO, Maria de Fátima. **A Poesia Portuguesa nos meados do século XX – rupturas e continuidades**. Lisboa, Caminho, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. “Sophia *lê* Pessoa”, in *Persona*, no.7, Centro de Estudos Portugueses, Porto, 1982, pp.26-29.

MARTINS, Marta. **Ler Sophia**. Porto, col. Mundo de Saberes, Porto Editora, 1995.

MICHELI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MOURÃO, José Augusto M. “Semiótica do espaço: *O Anjo* de Sophia de Mello Breyner”, in *Colóquio/Letras*, no.74, Lisboa, 1985, pp.37-44.

PAREYSON, Luigi. **Esistenza e Persona**. 4^a. Ed., Genova, il Melangolo, 1985.

_____. **Verità e Interpretazione**. Milano, Mursia, 1981. (Trechos apresentados em aula, traduzidos por Maria Helena Nery Garcez).

PASSOS, Maria Armanda. “O poeta por trás da poesia”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XIX, no. 749, 16 a 29 de junho, 1999, pp.5-6.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

_____. **Signos em Rotação**. 2^aed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Temas clássicos na Poesia Moderna**. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

ROCHA, Clara. “Poesia e Magia”, in *Colóquio/Letras*, no. 132/133, Lisboa, 1994, pp.165-182.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. 3^aed., Rio de Janeiro - Porto Alegre, Editora Globo, 1984.

_____. **Les Sonnets à Orphée**. Ulysse fin de siècle et Roger Lewinter, 1987.

SARAIWA, Antonio José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 12^aed., Porto, Porto Editora, 1^aed. 1955.

SARAIWA, Antonio José. **A Tertúlia Ocidental**. Lisboa, Gradiva Publicações, 1995.

SARAIWA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 1^aed.1978, Sintra, Europa-América, 2001.

SENA, Jorge. “Alguns Poetas de 1958”, in *Colóquio Artes e Letras*, no.1, Lisboa, 1959, pp.53-56.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**, Coimbra, Almedina, 1992.

SOUSA, João Rui de. “Crítica de Livros – Dual”, in *Colóquio/Letras*, no.12, Lisboa, 1973, pp.85-86.