

A POESIA DE SOPHIA *

Sophia de Mello Breyner Andresen não carece de apresentações, depois de mais de meio século de uma vida literária a vários títulos notável e singular. Por diversas vezes laureada, entre 1964 e 1999, com distinções de relevo literário e cultural — o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Autores, o Prémio Teixeira de Pascoaes, o Grande Prémio de Poesia INASSET/INAPA, o Premio Letterario Nazionale Francesco Petrarca ou o Prémio Camões —, trata-se de uma escritora largamente antologada e traduzida, não só enquanto poeta que figura entre os casos mais representativos da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, mas também enquanto autora de ficções maravilhosas e narrativas para a infância que atingiram dezenas de edições.

Sophia publicou os primeiros versos há 60 anos, no fascículo inaugural dos *Cadernos de Poesia*. Por isso tem sido assimilada, tal como Eugénio de Andrade, à geração literária de Tomaz Kim, José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti e Jorge de Sena. O simples escrutínio da zona de datas que caracteriza biologicamente esta geração de personalidades decisivas nos caminhos da literatura portuguesa, durante e após a Segunda Grande Guerra, indica que Sophia nasceu, no Porto, quatro dias depois de Jorge de Sena, a 6 de Novembro de 1919, quatro anos depois de Ruy Cinatti (1915-1986) e de Tomaz Kim (1915-1967), outro tanto antes de Eugénio de Andrade (1923), e um lustro após José Blanc de Portugal (1914-2000). Tomando a autora de *A Menina do Mar* como centro de referência, estes poetas separam-se no nascimento por distâncias temporais que oscilam entre quatro dias e cinco anos, distribuindo-se por uma zona de

* Comunicação de abertura do 5.º Encontro de Professores de Português — Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen, organizado por Areal Editores e realizado na Casa Diocesana de Vilar, Porto, em 3 e 4 de Maio de 2000.

datas que não atinge uma década, o que adquire um sentido literário a partir do momento em que convergem num espaço interventor e partilham uma mesma altitude vital ou uma mesma colecção de temas, por sobre as manifestações individuais e idiossincráticas que noutras perspectivas os dissociam de forma iniludível.

Os *Cadernos de Poesia* surgiram em 1940, quando se extinguia a revista *Presença*, de José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, que dominara a cena literária portuguesa desde 1927, e estavam a emergir os primeiros sinais concretos do movimento neo-realista, com o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1939, o livro de poesia lírica *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca, em 1940, e sobretudo a colecção *Novo Cancioneiro*, que publicaria, entre 1941 e 1944, recolhas poéticas de Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Sidónio Muralha, Francisco José Tenreiro e Políbio Gomes dos Santos. A nova publicação, sediada em Lisboa e organizada pelos poetas Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, lançou as raízes mais imediatas no polemismo radical em que presencistas e neo-realistas se debatiam, divergindo no entendimento da finalidade artística e na valoração do acto criador, a partir da oposição irredutível entre as chamadas «poesia pura» e «poesia social». Daí que viessem liminarmente definidos, no interior da capa do primeiro fascículo, os objectivos a que os novos poetas se propunham: «Destinam-se estes cadernos a arquivar a actividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas», ao que se acrescentava o que viria a tornar-se o lema de toda uma geração: «A Poesia é só uma!»¹. Os poetas dos *Cadernos de Poesia*, ao visarem a superação crítica de uma incomunicabilidade com implicações poéticas, estéticas e ideológicas, fomentavam o aparecimento de uma atmosfera ética onde as múltiplas concepções de poesia proliferantes na modernidade, do simbolismo às correntes embrionárias, pudessem legitimamente respirar e dialogar. Como assinalaria Jorge de Sena, dezoito anos depois, tratava-se de instituir «um repositório antológico de todas as tendências do tempo, que então mutuamente se negavam, desprezavam ou devoravam, para, ao lado e sobre esse repositório, propor uma plataforma *ética e não estética* de entendimento», de acordo com «um critério selectivo de qualidade e de legitimidade de todas as tendências, como expres-

¹ *Cadernos de Poesia*, 1, 1.ª Série, Lisboa, 1940, interior da capa.

são de variedade humana»². E, com efeito, as dezenas de poetas que figuravam nos cinco fascículos da primeira série, de 1940 a 1942, compõem um mapa multigeracional de grande amplitude. Entre outros, os lusitanistas e saudosistas Afonso Lopes Vieira, Pedro Homem de Melo e Afonso Duarte, os pós-simbolistas e modernistas Luiz de Montalvor, Cabral do Nascimento, Armando Côrtes-Rodrigues, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, os presencistas ou afins José Régio, Carlos Queiroz, Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Saúl Dias, António de Navarro, Francisco Bugalho, Edmundo de Bettencourt, Vitorino Nemésio e Miguel Torga, os neo-realistas Fernando Namora, João José Cochofel, Álvaro Feijó, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca e Sidónio Muralha, e ainda os poetas novos Tomaz Kim, José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Terminada a primeira série em 1942, os *Cadernos de Poesia* iriam reaparecer nove anos mais tarde, em 51, com mais sete fascículos, por iniciativa de Jorge de Sena, que redigiu o texto de abertura, «A Poesia É só Uma / 1940-1951», sem dúvida um verdadeiro manifesto, que, suprimindo o carácter antológico mas retomando o lema ético da primeira série como factor essencial, proclamava uma atitude fundadora e uma orientação mais específica e determinada. Com efeito, é neste manifesto que Jorge de Sena imprime aos *Cadernos de Poesia* a nota característica da sua própria visão testemunhal da expressão poética, que iria explicitar dez anos mais tarde no célebre prefácio à sua colectânea *Poesia-I*, ao defender uma visão da poesia como plataforma ética de entendimento, opondo claramente uma orientação comprometida com a realidade às tendências esteticistas que se desenhavam na década de 50, altura em que se respirava o clima asfíxiante do pós-guerra³. No manifesto, o lema da primeira série perdia o seu pendor metafísico, para assumir um sentido imanentemente humano e tangível: «Não se quis entender [em 1940] o que hoje será perfeitamente claro: A POESIA É SÓ UMA, PORQUE AFINAL NÃO HÁ OUTRA. E, portanto, supor que o lema de então, que continua a ser o lema de agora, postulava a existência de uma entidade metafísica dando pelo nome de poesia, de

² «Os 'Cadernos de Poesia'» (1958), in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 231, e «Prefácio da 1.ª Edição» (1958), pref. a *Líricas Portuguesas — 3.ª Série*, vol. 1, 3.ª ed., Lisboa, Edições 70, 1984, p. LXII.

³ Cf. «Os 'Cadernos de Poesia'», art. cit., p. 231, e «Cadernos de Poesia», in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 205.

que as diversas actividades poéticas seriam as pálidas, modestas e envergonhadas sombras — eis o que, mais do que um erro, representa desconhecimento total da natureza humana da poesia, e do seu significado, que transcende a literatura e o culturalismo»⁴. A função da poesia era assim definida como compromisso entre o sujeito criador e o objecto sensível, como orientação intencional e intersubjectiva da consciência humana para o sentido do mundo e do intermundo: «A expressão poética, com todos os seus ingredientes, recursos, apelos aos sentidos, resulta de um compromisso: um compromisso firmado entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem. Tudo o que não atinge este nível *não é poesia*»⁵. A palavra poética participava de uma relação dialógica, e instituía-se como acto de transformação do mundo, pela mediação dialéctica da acção e do conhecimento: «é preciso deixar que as mãos do homem e o olhar do poeta transformem o mundo à sua imagem e semelhança. O poeta não contempla — o poeta cria. Defende o que é atacado, e ataca o que é defendido», porquanto se figura a si mesmo como «um ser capaz de ter todo o passado íntegro no presente, capaz de transformar o presente integralmente em futuro»⁶. Era deste conjunto de premissas que resultava o entendimento do acto poético como imprescindível «atitude de lucidez, compreensão e independência», o que explica a razão por que se persistiu na recusa de classificação dos actores dos *Cadernos de Poesia* como «grupo literário» ou «associação de poetas»⁷.

No fundamental e no essencial, esta poética consistia numa síntese de elementos comuns às distintas práticas individuais. A imagem de uma certa coesão em torno da revista dimana do facto simples de Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti e Tomaz Kim reservarem para si mesmos o espaço poemático do primeiro fascículo da segunda série, simbolicamente acompanhados por Cabral do Nascimento, que tivera uma participação decisiva na génese dos *Cadernos de Poesia*. De resto, a lógica de abertura a outros tipos de expressão poética, sincrónicos ou diacrónicos, aprofunda-se numa intencionalidade mais determinada, que inclui as colaborações poéticas de Alberto de Lacerda e Alexandre O'Neill, António Ramos

⁴ *Cadernos de Poesia*, 6, 2.ª Série, Lisboa, 1951, p. 6.

⁵ *Idem*, pp. 6-7.

⁶ *Idem*, p. 7.

⁷ *Idem*, p. 8.

Rosa ou Raul de Carvalho, e a inserção de ensaios que atingem com frequência momentos de elevada dignidade especulativa, subscritos por Jorge de Sena, Casais Monteiro e José-Augusto França.

Com a terceira série, de 1952 e 1953, que encerraria a aventura dos *Cadernos de Poesia* no décimo quinto fascículo, seriam reiterados os princípios orientadores da série antecedente, num novo manifesto: o princípio ético fundamental da aliança entre a poesia e a consciência de dignidade humana; o princípio da responsabilidade do poeta, inseparável dos valores da lucidez, da compreensão e da independência; e o princípio da liberdade essencial e originária imanente à poesia, que não consentia servilismos de qualquer espécie, porque, como era dito numa fórmula de belo efeito, «a poesia vive-se, nem é coisa em que se acredite»⁸. Além de poemas de Jorge de Sena, José Blanc de Portugal e Tomaz Kim, destacava-se um ensaio de José-Augusto França, «Breve Nota sobre a Destruição em Poesia», que abordava uma outra linha de desenvolvimento expressivo, a intensificação retórica da imagem, já nitidamente observável na poesia de algumas individualidades envolvidas ou conotadas com os *Cadernos*, como Tomaz Kim, Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade e Sophia. O ensaísta, para quem o poema representava uma expressão de cataclismo, descrevia a eclosão do objecto poemático como negação ilimitada de uma retórica das imagens fixas, correspondendo à emergência destrutiva de precipitados ópticos e figurais da linguagem, no túnel vertiginoso de uma espécie de especularidade metamórfica que acabaria por conduzir à transparência originária da palavra e do sentido. Em 1953, o penúltimo fascículo era consagrado a Teixeira de Pascoaes, recentemente falecido, inserindo a divulgação de um poema inédito do poeta de *Marânus* e de uma carta inédita de 1914 a si dirigida por Fernando Pessoa, bem como a apresentação de depoimentos de personalidades como António Sérgio, Casais Monteiro, Régio, Torga, Sena, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal, Eugénio de Andrade e, de novo, Sophia de Mello Breyner Andresen.

As referências imediatas dos mentores dos *Cadernos de Poesia* residiam sobretudo na poesia inglesa mais recente, a imagista e a social, no surrealismo francês recebido através de Inglaterra, na alquimia verbal e visionária de Rimbaud, no angelismo de Rainer Maria Rilke e no circunstancialismo de Goethe, no panteísmo transcendentalista de Teixeira de Pascoaes, vazado numa espécie de prosaísmo imagético, e, sobretudo, no

⁸ *Cadernos de Poesia*, 13, 3.ª Série, Lisboa, 1952, pp. 3-7.

modernismo de *Orpheu*, com o qual pretendiam estabelecer um contacto directo, sem as mediações interpretativas dos presencistas e dos neo-realistas. A par do projecto de constituição de uma plataforma ética superativa, estes poetas nutriam o desiderato de um «retorno à criação vanguardista», de acordo com o testemunho de Jorge de Sena, demarcando-se «de um retorno ao ranço simbolista do princípio do século que persistia contra o vanguardismo, como de uma academização mediana e burguesa do modernismo, para não falarmos da absurda desconfiança dos neo-realistas [...] em relação ao que fosse ‘vanguarda’»⁹. Dado que a posteridade de *Orpheu*, nomeadamente a *Presença*, em que Régio preferia Sá-Carneiro a Pessoa, captara sobretudo a linha pós-simbolista do modernismo, para eles a tarefa consistia em imprimir uma solução de continuidade à linha vanguardista, e, nessa medida, articular um novo espaço de ruptura na cadeia evolutiva da poesia portuguesa. Uma ruptura que, incorporando uma continuidade, trazia as marcas de uma diferença histórica fundamental, como confessaria Jorge de Sena em 1974: «O nosso tempo não era um jogo de aristocratizantes desdenhando a vulgaridade da República, ou da democracia que ela representara, como tinha sido o caso destes poetas. Nós éramos, apesar de tudo, as vozes da liberdade perdida. E isto nos impunha, volvendo ao caminho de Pessoa e Sá-Carneiro, sair de nós mesmos e da crítica da decomposição da personalidade. [...] E sair de nós mesmos e voltar ao mundo para o reencontrar e o recriar exigia de nós outros horizontes na nossa própria língua»¹⁰. Os pressupostos modernistas, de exigência formal e intelectual e de autonomia da criação literária face a qualquer determinismo psicológico ou sociológico, vinham associar-se a uma atitude de responsabilização ética e existencial da poesia pelo destino da condição humana. E tudo isto numa tensão fundadora que despertava uma nova consciência da modernidade e novas intensidades da linguagem, aspirando, por caminhos tão diversos como a mais directa rudeza, a mais complexa especulação discursiva e meditativa ou o mais rigoroso metaforismo imagista, a libertar o mundo dos sentidos ilusórios que ocultam a sua verdade essencial de dignidade humana.

⁹ «Alguma Poesia e outras Considerações Desagradáveis» (1946), in Régio, *Casais, a «Presença» e outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 40.

¹⁰ «Poésie Portugaise hier et aujourd’hui» (1974), in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, ob. cit., p. 148.

Na medida em que o escopo primacial dos *Cadernos de Poesia*, exarado no fascículo inaugural, afastava todo e qualquer projecto de constituição de uma poética de grupo, movimento ou escola, ainda quando o esforço selectivo implicasse, como sublinhou Jorge de Sena, «preferências de gosto modernista e de orientação ética»¹¹, cada uma das individualidades mais ligadas à revista, ou com ela convencionalmente conotadas, iria formar a sua poética específica. Na verdade, não é muito clara a fronteira que delimita o espaço de um «grupo» ou de uma «geração» em sentido estritamente literário, aliás insistentemente negado nas páginas da revista e nas vozes das diversas individualidades envolvidas, apesar de um Jorge de Sena ter chegado a referir «a minha geração literária» num ensaio sobre Fernando Pessoa¹². Com efeito, as diferenças de expressão e de orientação temática são notórias nas obras de Tomaz Kim, José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade e Sophia Andresen. Porém, importa relevar que em determinados ângulos é perceptível um fundo comum, não isento de uma problemática progressivamente enunciada nas páginas dos *Cadernos de Poesia*. Estes seis poetas, para além dos dispersos caminhos que prosseguiram, reúnem-se na homogeneidade, sem dúvida geracional, de uma mesma altitude vital e de um mesmo fundo de consciência crítica da poesia como expressão da dignidade humana.

Sophia de Mello Breyner Andresen estreou-se em livro no ano de 1944, com *Poesia*, seguido por *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (no cinquentenário da publicação em volume, 1994) e *O Búzio de Cós e outros Poemas* (1997). Estes livros compõem os três volumes da *Obra Poética* saídos em 1990 e 1991, com excepção de *O Cristo Cigano* e dos dois últimos títulos. Na estrutura evolutiva da obra, salienta-se desde logo a evidência de duas grandes orientações temáticas: por um lado, uma orientação metafísica ou panteísta, de *Poesia* a *Mar Novo*, até 1958, e, por outro lado, daí para diante, uma orientação testemunhal ou circunstancial, articuladas pelo carácter mediador da descida alegórica às profundezas imanentes do tempo histórico em

¹¹ «Prefácio da 1.ª Edição», pref. cit., p. LXII.

¹² «Fernando Pessoa: O Homem que nunca Foi» (1978), in *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 184.

O Cristo Cigano (o verdadeiro «livro sexto», porque sexto livro publicado pela autora) e aglutinadas pela adequação perfeita, ao longo dos catorze títulos, de uma recorrente busca de um mesmo sentido essencial e de uma pujante uniformidade de tom e expressão. Esta uniformidade alia com denodo inovador o apagamento da confessionalidade romântica e a contenção formal dos grandes clássicos, a solenidade rítmica e a intensidade passional, a simplicidade aérea de construção e a fluidez alusiva das imagens, o alegorismo prosopopeico e o metaforismo epigramático, que na segunda fase da obra se acrescem, com maior ou menor incidência, da discursividade meditativa e do referencialismo épico, da sátira ético-política e de um pendor acentuado para a reflexão metapoética.

Em primeira análise, a poesia de Sophia é originada sob o signo de Rimbaud e Teixeira de Pascoaes, mas também de um certo Alberto Caeiro em negativo, lá onde reconhecemos um naturalismo animista e uma posição de vidência evasiva¹³ em que a metamorfose fantástica das coisas e dos seres, não raro ovidiana, procura a aparição concreta do invisível, nos exactos limites de um universo poético semanticamente radicado no paradigma clássico dos quatro elementos, com derivações imagéticas recorrentes de que sobressaem o mar (noção-chave inscrita nos títulos *Dia do Mar*, *Coral*, *Mar Novo*, *Navegações*, *Ilhas* e *O Búzio de Cós*), a espuma, a onda, a areia, a praia, a luz, a noite, o sol e o vento. No livro de estreia, *Poesia*, o sujeito vidente persegue a ressonância dos «ritmos secretos» e a «surpresa dos instantes», a «transparência das paisagens» e o «mistério das coisas»¹⁴, perseguição visionária que o poema «Mar» solenemente condensa e celebra:

Cheiro a terra as árvores e o vento
Que a Primavera enche de perfumes
Mas neles só quero e só procuro
A selvagem exalação das ondas
Subindo para os astros como um grito puro¹⁵.

¹³ Cf. «O Vidente», de *Poesia*, in *Obra Poética*, vol. I, 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1991, p. 73, e «Semi-Rimbaud», de *Mar Novo*, in *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Caminho, 1991, p. 77.

¹⁴ «Apolo Musageta», «Pudesse eu», «Primavera» e «Como uma Flor Vermelha», in *Obra Poética*, vol. I, pp. 23, 35-36 e 45.

¹⁵ *Idem*, p. 18.

Trata-se, de forma nítida e clara, da romântica nostalgia do paraíso perdido, que terá larga profusão em *Dia do Mar*, nomeadamente nos poemas «Jardim do Mar», «O Jardim», «Jardim Verde» e «Jardim Perdido», essa «grande maravilha» para onde o sujeito se inclina, respondendo ao «chamamento infinito dos espaços»¹⁶:

Evadir-me, esquecer-me, regressar
À frescura das coisas vegetais,
Ao verde flutuante dos pinhais
Percorridos de seivas virginais
E ao grande vento límpido do mar¹⁷.

Coral e Mar Novo ampliam a construção deste mundo imaginário, povoado por «sombras de cavalos e de plumas»¹⁸, por anjos rilkianos e por deuses pagãos, onde o único e solitário habitante humano, à maneira de Rimbaud, «sonha a inversão total das coisas»¹⁹ e a ascensão ao sobre-humano. O mito do paraíso perdido tem por contraponto o mito da separação primordial do Ser, essa figura ontológica que o sujeito poético busca restituir à plenitude da sua unidade. Eis o núcleo temático fundamental, que desempenha uma função irradiante na poesia de Sophia. O percurso através da contradição ontológica é liminarmente traçado em *Poesia*: «Trago o terror e trago a claridade, / E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade»²⁰, para «A plenitude de cada presença»²¹, para as «fontes onde mora / A plenitude»²².

Com os livros *No Tempo Dividido*, título de sentido explícito, e *Mar Novo*, o mito platónico do andrógino primordial funciona como matriz de inteligibilidade e de derivação temática, sem a qual toda a leitura permanecerá em estado de ingenuidade significativa. O sujeito representado emerge como figura trágica, descontínua e solitária, órfão dos deuses e amante sem objecto, «corpo dividido»²³ e disseminado «nos caminhos

¹⁶ «Jardim Perdido» e «Horizonte Vazio», *ibidem*, pp. 143 e 146.

¹⁷ «Evadir-me, Esquecer-me», *ibidem*, p. 126.

¹⁸ «Dia do Mar no Ar», de *Coral*, *ibidem*, p. 166.

¹⁹ «Semi-Rimbaud», de *Mar Novo*, in *Obra Poética*, vol. II, p. 77.

²⁰ «O Jardim e a Casa», in *Obra Poética*, vol. I, p. 46.

²¹ «Nunca mais», *ibidem*, p. 51.

²² «As Fontes», *ibidem*, p. 60.

²³ «Quadro», de *No Tempo Dividido*, in *Obra Poética*, vol. II, p. 36.

que marca todos os livros. O espaço urbano, em oposição ao espaço natural, é invariavelmente representado como «cidade suja» ou «cidade alheia», reino da alienação e do mal, da luz de *néon* que «não rodeia as coisas» e dos desastres que arruinam a unidade dos seres³⁰. A fixação lapidar desta estrutura significativa encontra-se no poema «Eu me Perdi», de *Geografia*:

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

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

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar
E nunca
Um navio da costa se afastou
Sem me levar³¹.

O mito do originário percorre a obra em diversos sentidos: arqueológico e cosmogónico, antropológico e ontológico, fenomenológico e, direi mesmo, poético-mal larmiano, na justa medida em que a originalidade temática se exprime por meio de uma pesquisa retórica do *arquitraco* e da *palavra essencial*, compondo uma *escrita branca* que dá a ver na clareza da linguagem a liberdade primeira, a nudez primordial e o movimento puro das coisas e dos seres. Se em *Poesia, Dia do Mar, Coral e No Tempo Dividido* este tópico serve de suporte a uma lógica de aparição cosmogónica do «primeiro dia que era mar e luz»³², se em *Livro Sexto, Geografia e Dual* assistimos à decantação heideggeriana da linguagem como «casa do ser» e ao revestimento de cada coisa pela aura do simbolismo do centro primitivo, e se em *O Nome das Coisas* a função poética visa restituir a palavra à sua origem referencial ou mimológica, assim reconstituindo uma aliança perdida, com *Navegações* os procedimentos

³⁰ Cf. «Cidade Suja», de *Poesia*, in *Obra Poética*, vol. I, p. 29, «Nocturno da Graça», de *Mar Novo*, in *Obra Poética*, vol. II, p. 80, «Cidade dos Outros» e «Néon», de *Geografia*, in *Obra Poética*, vol. III, pp. 20 e 27, e «Tempo de não», de *Ilhas*, in *idem*, p. 293.

³¹ *Idem*, p. 21.

³² «Primeira Liberdade», de *No Tempo Dividido*, in *Obra Poética*, vol. II, p. 27.

retóricos de visualização verbal sublinham, na epopeia dos Descobrimentos, o acto de aparição originária, o primeiro fulgor de cada imagem concreta, «o surgir em flor das ilhas», «O aparecer total exposto inteiro», a praia descoberta «onde luzia / A primitiva manhã da criação» e a «nudez recém-criada» das «coisas / Novas»³³. A poesia recupera a vivência de uma das suas mitologias mais profundas, ao instituir-se como inexpugnável habitação do ser, que um poema de *Ilhas*, justamente intitulado «Habitação», exprime de forma lapidar:

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 infância³⁴.

Desde as suas origens mais profundas, a escrita de Sophia configurou-se como uma verdadeira fenomenologia poética, visando a libertação do olhar e a presentificação das coisas na sua evidência pura e original, fora da ilusão mundana que as aliena e deforma. Pode mesmo dizer-se que o círculo *evasão-testemunho* que a caracteriza é assimilável ao círculo husserliano da redução eidética, da intencionalidade e da intersubjectividade.

³³ *Navegações*, in *Obra Poética*, vol. III, pp. 254-255 e 267, e «Descobrimento», de *Ilhas*, *ibidem*, p. 308.

³⁴ *Idem*, p. 311.

No seu fluxo meditativo, só por aparência evasivo, colocada a ilusão mundana (a «cidade suja») fora de circuito, o discurso poético orienta-se intencional e intersubjectivamente para uma interioridade radical onde se estrutura o sentido essencial de toda a exterioridade, para a presença evidente e originária dos objectos, para a remotivação da palavra enquanto espessura e transparência da vibração das coisas, para o ser concreto do real e para o real concreto do Ser. É esta finalidade do poema que Sophia procura tematizar, num registo especulativo, com as diversas «artes poéticas» que integram os livros *Geografia*, *Dual* e *Ilhas*. A escrita visa, numa palavra, «limpar o olhar», suprimir a distância obnubiladora que separa a visão do mundo visto, fundar, enquanto «arte do ser», «uma consciência mais funda», uma atenção rigorosa, «uma intransigência sem lacuna» e «uma obstinação sem tréguas» que conduzam à religação do disperso numa unidade concordante³⁵. O poema torna-se ele-mesmo a respiração do real, o ser e o aparecer das coisas, a aparição imanente do Ser no seio da aparência³⁶. São numerosos os exemplos práticos que ilustram este processo de desalienação e refundação, mas alguns casos não podem passar sem referência numa abordagem panorâmica. Em *Poesia*, no poema «O Jardim e a Noite»:

Entre os canteiros cercados de buxo,
Enquanto subia e caía a água do repuxo,
Murmurei as palavras em que outrora
Para mim sempre existia
O gesto dum impulso.
Palavras que eu despi da sua literatura,
Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,
De fórmulas de magia³⁷.

Em *Dia do Mar*, no poema «Navegação»:

Distância da distância derivada
Aparição do mundo: a terra escorre
Pelos olhos que a vêem revelada.
E atrás um outro longe imenso morre³⁸.

³⁵ «Arte Poética — I» e «Arte Poética — II», de *Geografia*, *ibidem*, pp. 93-96.

³⁶ Cf. «Arte Poética IV», de *Dual*, *ibidem*, pp. 166-167.

³⁷ *Obra Poética*, vol. I, pp. 20-21.

³⁸ *Idem*, p. 107.

Ou em *Livro Sexto*, no poema em prosa «As Grutas»:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E — entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medida — quase me cega a perfeição como um sol olhando de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. [...] Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras, porém é tão grande o silêncio e tão clara a transparência que eu muda encosto a minha cara na superfície das águas lisas como um chão³⁹.

Livro Sexto, de 1962, que representa uma fractura em nome do visível e do mundo circundante, introduz na poética de Sophia uma nítida vocação testemunhal, intersubjectiva e interventiva, cujos limites mais recuados se localizam em *O Nome das Coisas*, de 1977. É certo que já nos livros anteriores, sobretudo *Coral*, *No Tempo Dividido*, *Mar Novo* e *O Cristo Cigano*, era sentido o apelo solitário a um Tu virtual, e que a infigurabilidade do rosto transcendente acabaria por conferir ao gesto humano a condição criadora do tempo e da história. Mas em *Livro Sexto*, pontuado pelas secções «As Coisas», «A Estrela» e «As Grades», o acto poético reveste-se de uma consciência moral e de uma função crítica, tal como Sophia declarou num texto de 1964, com que recebeu o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Autores e que iria eleger para prefácio da sua *Obra Poética*. Essa consciência moral e essa função crítica concentram o olhar atento e vigilante da palavra, não só na «relação justa com a pedra» e no «espantoso esplendor do mundo», mas também e sobretudo na «relação justa com o homem» e no «espantoso sofrimento do mundo», razão pela qual «a poesia é uma moral» realmente vivida, expressão «de rigor, de verdade e de consciência», misto de «louvor e protesto», «busca da justiça» e diagrama da «ordem do mundo», exclamação da liberdade e da «dignidade do ser»⁴⁰. Além de proceder à libertação do olhar, a atitude fenomenológica do poema projecta libertar as coisas das grades que as enclausuram num curto-circuito alienante. A metáfora da luz passa a constituir um canal de lucidez e elucidação, de tal maneira que o

³⁹ *Obra Poética*, vol. II, p. 107.

⁴⁰ *Obra Poética*, vol. I, pp. 7-8.

rosto adquire uma figurabilidade sem sombra e uma identidade sem máscara: «Aqui me resta apenas fazer frente / Ao rosto sujo de ódio e de injustiça / A lucidez me serve para ver / A cidade a cair muro por muro / E as faces a morrerem uma a uma», lemos em «Carta aos Amigos Mortos»⁴¹. Assim a voz indignada ressurgiu do «canto para todos / Por todos entendido»⁴², contra a separação que fragmenta a unidade do sentido das coisas e do tempo humano, como no famoso poema «Ressurgiremos»:

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

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

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

Pois convém tornar claro o coração do homem
E erguer a negra exactidão da cruz
Na luz branca de Creta⁴³.

Esta linha de combate, enquadrada por uma cada vez mais concreta moldura topográfica e referencial, e bem patente na antologia de poemas de resistência *Grades*, de 1970, será desenvolvida sobretudo em *Geografia*, com «Esta Gente» ou «Túmulo de Lorca», em *Dual*, com «Caxias 68», «A Paz sem Vencedor e sem Vencidos» ou «Catarina Eufémia», em *O Nome das Coisas*, com «Che Guevara», «Guerra ou Lisboa — 72», «Lagos I», «25 de Abril», «Revolução», «Nesta Hora», «Com Fúria e Raiva», «Os Erros» ou «Nestes Últimos Tempos», e em *Ilhas*, com «O horror o terror

⁴¹ *Obra Poética*, vol. II, p. 130.

⁴² «Musas», de *Livro Sexto*, *ibidem*, p. 102.

⁴³ *Idem*, p. 109. Cf. «O Hospital e a Praia», «Pranto pelo Dia de hoje», «Exílio», «Data», «A Veste dos Fariseus» ou «As Pessoas Sensíveis», *ibidem*, pp. 138 e 143-147.

a suprema ignomínia» em Treblinka e Hiroshima no poema «Não te Esqueças nunca». Neste contexto, merece particular destaque *O Nome das Coisas*. Livro marcado pela Revolução de Abril e pelas suas sequelas, constitui uma leitura do acto revolucionário na perspectiva poético-cosmogónica tão característica da mundividência de Sophia — mas nele a nomeação densa e compacta da metáfora acaba por ceder à mera designação directa. Nos versos deste livro, a revolução é o «Mundo recomeçado a partir da praia pura / Como poema a partir da página em branco»⁴⁴; por sua vez, o poema consiste num acto de liberdade e disciplina: «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»⁴⁵; e, finalmente, o poeta tem por ofício inalienável «a reconstrução do mundo»⁴⁶. Num metatexto de alinhamento progressista que será excluído da *Obra Poética*, «Poesia e Revolução», a autora de *O Nome das Coisas* propugna, à flor do tempo mas sem abdicar das suas bases ético-estéticas fundamentais, a condição política e revolucionária do acto poético, na justa medida em que «é a mais funda implicação do homem no real» e em que «desaliena, [...] estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas»⁴⁷.

Depois deste metatexto, que levava a poesia à cidade, mas que acabou proscrito da cidade da poesia, pelo trabalho de Penélope que é toda e qualquer arrumação com o nome de *Obra Poética*, a escrita da autora, com *Navegações, Ilhas, Musa e O Búzio de Cós*, por conseguinte nas últimas duas décadas, iria fazer ressurgir a densidade mitopoética que define a essência da sua génese e do seu destino, mas já desprovida daquela inocência originária que reconhecemos nos primeiros livros, graças a uma superação dialéctica da consciência de estar no mundo e na vida, a que podemos chamar sabedoria — ou simplesmente Sophia. Este percurso complexo, e no entanto dotado de extrema simplicidade, que preenche a curvatura suave de mais de 50 anos de actividade criadora, justifica em pleno a nossa homenagem, neste dia em que sonhamos uma relação inteira à volta de um dos olhares mais serenos e mais intranquilos que a lingua-

⁴⁴ «Revolução — Descobrimento», *ibidem*, p. 201.

⁴⁵ «Liberdade», *ibidem*, p. 205.

⁴⁶ «A Forma Justa», *ibidem*, p. 238.

⁴⁷ *O Nome das Coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 77-78.

gem poética nos deu a ver e nos fez viver, por mais que a vida passe em nós, sobre nós e para além de nós. O edificio antibabélico que é o mundo de Sophia revela-nos o lado oculto das coisas aparentes na face invisível das palavras — mas um verso bastaria, se quiséssemos levar connosco uma lição para a vida que vivemos e que não vivemos. Um verso de *Coral*, sapiente e divinatório, magnífico e exaltante, como que saído de um quadro de Magritte, que desejo proferir como palavra final e como incisão do silêncio que no fim principia:

Sacode as nuvens que te poisam nos cabelos⁴⁸.

Luís Adriano Carlos

⁴⁸ «Sacode as Nuvens», in *Obra Poética*, vol. I, p. 176.