



BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Sophia: do branco do papel às aranhas da escrita.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 15, Julho 2014. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2014.v15n0a4017>

SOPHIA: DO BRANCO DO PAPEL ÀS ARANHAS DA ESCRITA

Márcia Helena Saldanha Barbosa¹

RESUMO

O trabalho examina, sob a perspectiva da crítica temática, o modo como são definidos os momentos constituintes e a natureza da experiência poética em obras de Sophia de Mello BreynerAndresen publicadas a partir dos anos 1950. A análise recorre à descrição das estruturas da experiência poética contemporânea proposta por Michel Collot e relacionada, em seus estudos teórico-críticos, à noção de paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: Sophia de Mello BreynerAndresen; experiência poética; estudos de paisagem.

RESUMÉ

Cetarticle examine, sur la perspective de la critique thématique, la façon dont les moments constitutifs et la nature de l'expérience poétique sont définis dans les oeuvres de Sophia de Mello Breyner Andresen publiées à partir de les années 1950. L'analyse a fait usage de la description des structures de l'expérience poétique contemporaine, proposée par Michel Collot et liée, dans ses études théoriques et critiques, à la notion de paysage.

MOTSCLÉ: Sophia de Mello BreynerAndresen; expérience poétique; études de paysage.

1. Márcia Helena Saldanha Barbosa é professora da Universidade de Passo Fundo – Rio Grande do Sul. [mhsbarbosa@gmail.com]

Sophia de Mello BreynerAndresen (1919-2004), tal como vários outros poetas contemporâneos, faz da experiência poética uma temática recorrente em sua obra. Tanto em seus poemas como nos textos por ela concebidos como “arte poética” é definida a natureza dessa experiência e/ou são caracterizados os momentos que a constituem. Abordar esses aspectos na poesia da escritora, que é reconhecida como uma das grandes vozes da expressão lírica em língua portuguesa, é refletir sobre a obra de uma autora que fala do seu próprio fazer poético na mesma medida em que afirma a “singularidade” de sua trajetória, constituída por um “movimento des-subjectivante, movimento poético de transfiguração que é paixão do exterior” (LOPES, 1990, p.15). Assim, embora o seu surgimento no cenário das Letras ocorra na década de 1940 – seu primeiro livro, *Poesia*, é publicado em 1944 –, a escritora distancia-se da estética da Presença, que então se impõe no panorama artístico português, pois “não partilha a sua imposição de uma interioridade e subjectividade subjugantes” (LOPES, p.15). Para analisar a questão da experiência poética na obra de Sophia de M. B. Andresen, que articula elementos aparentemente contrários entre si, como interiorização e exteriorização, subjetividade e objetividade, adota-se a perspectiva da crítica temática de base francesa, recorrendo-se especificamente aos estudos teórico-críticos de Michel Collot.

De acordo com Collot (1997), é a própria poesia que nos convida a superar clivagens tais como as que foram estabelecidas entre o sujeito e o objeto, o dentro e o fora. Atendendo a esse convite, o estudioso, que é também poeta, evidencia a consonância existente entre o conceito de paisagem por ele enunciado e a descrição da experiência poética que propõe. A paisagem é concebida por Collot (2010) como espaço percebido, como um dado construído e simbólico, como uma construção da subjetividade, pois sua percepção não se limita à recepção passiva de dados sensoriais, mas pressupõe a organização capaz de lhes dar um sentido. Desse modo, “pode-se dizer [...] que a paisagem, segundo a crítica temática, une estreitamente uma imagem de mundo, uma imagem de *moi*, e uma construção de palavras”² (COLLOT, 1997, p.192). Por sua vez, a experiência poética é, fundamentalmente, saída de si, segundo o teórico (1989). Na experiência e na escrita poéticas, o sujeito engajado na travessia do mundo e da linguagem, que é sempre mais ou menos um *moi* – uma personalidade com características individuais e uma história singular –, tende a tornar-se um *je*, isto é, um ser definido pela fala que profere e que é levado ao encontro dos outros, das coisas e de sua própria alteridade, de seu inconsciente. O *eu* que aí se exprime é um Outro, estabelecendo-se, assim, um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, para vivenciar a experiência poética.

Collot (2004) desenvolve essa ideia ao afirmar que o sujeito lírico situa-se fora de si, e que essa saída de si constitui-se, para a modernidade, numa regra. Estar fora de si é perder o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior, deixando de pertencer a si

2. Cf. original: “[...] on peut dire [...] que le paysage, selon la critique thématique, unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots”. (Salvo indicação, todas as traduções do original são nossas.)

e fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro. Ao desalojar o sujeito lírico de uma pura interioridade, o teórico opta pela abordagem fenomenológica, uma das vias mais fecundas de reinterpretação da subjetividade lírica em sua opinião, considerando o sujeito em sua relação constitutiva com um fora – e não mais em termos de substância, de interioridade e de identidade –, isto é, enfatizando a sua *ek-sistência*, o seu ser no mundo e para o mundo. Essa noção permite pensar conjuntamente os pertencimentos do sujeito ao mundo, ao outro, à linguagem como uma relação de inclusão recíproca. Portanto, a relação entre subjetividade e alteridade é importante para o entendimento da experiência poética contemporânea, que se define, de acordo com Collot (1989), pela articulação de três momentos essenciais, não necessariamente organizados de forma linear no poema: apelo, espera e errância. Trata-se do apelo por parte do mundo enigmático, da espera do poeta pelas palavras ainda inéditas, da errância da escrita entre as linhas do poema e aquelas da paisagem. Em cada um desses momentos, esclarece o teórico, a consciência poética é confrontada com o desconhecido, com uma margem de indeterminação que a constitui, exemplarmente, como consciência do horizonte.

A descrição dessas estruturas da experiência poética contemporânea, elaborada por Collot (1989) com base no testemunho de poetas modernos que, de forma constante, evocam a maneira pela qual vivem poeticamente sua relação com o mundo e com a linguagem, é que conduz a análise dos textos de Sophia de M. B. Andresen voltados à temática em questão e presentes nas obras publicadas pela autora a partir dos anos 1950. O estudo abarca, assim, além de *O búzio de Cós* e outros poemas, coletânea lançada em 1997, alguns livros que integram os três volumes de sua *Obra poética* – um editado em 1990 e os outros dois em 1991 –, a saber: *Coral* (1950), incluído no primeiro tomo; *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958) e *Livro sexto* (1962), reunidos no segundo tomo; *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983) e *Ilhas* (1989), agrupados no terceiro tomo.

O apelo, explica Collot (1989), é o chamamento brusco da consciência poética por um evento qualquer, mas no qual ressoa o advento do mundo. O teórico adverte que o apelo pode emanar das coisas mais simples, pois não há objeto estético em si: a razão de sua atração não está na sua natureza e sim no seu modo de manifestação. As coisas pedem para serem ditas porque só se mostram escondendo-se; no mesmo momento em que parecem se oferecer em toda sua plenitude, algo delas se subtrai. Então, o poeta sente-se solicitado a buscar nas palavras esse resto imperceptível. Sua expressividade latente tem necessidade de ser completada pela expressão poética; sua evidência obscura parece exigir ser revelada pela linguagem. O fato de o horizonte não ser “verdadeiramente um objeto, mas a marca, em todo objeto ou paisagem, dessa insuficiência do ver”, é que o tornou “um ‘objeto poético’ privilegiado”³ (1989, p.157).

3. “Si l’horizon a pudevenir un ‘objet poétique’ privilégié, c’est qu’il n’est pas vraiment un objet, mais la marque, en tout objet ou paysage, de cette insuffisance du voir [...]”

Muitos são os poetas que situaram a origem de sua “vocação” no horizonte de apelo das coisas, nessa parte distante e invisível que nelas se esconde, afirma Collot (1989). Como todo horizonte, a coisa que chama abre uma distância e um porvir, propondo-se à consciência poética numa espécie de proximidade distante. No exato momento em que parece mais presente do que nunca – e que o acesso à sua intimidade parece haver sido liberado –, é como se ela se ausentasse numa distância inacessível. Nessa escavação de uma distância no coração da coisa ou da paisagem, o que está em jogo não é a manifestação de um outro mundo, como esclarece o teórico, mas a revelação de que o nosso mundo é outro em relação ao que nós cremos, ou seja, a manifestação de sua alteridade secreta, de sua profundidade.

A plenitude enfim encontrada é, portanto, retirada ao mesmo tempo em que se oferece. Isso mostra que, ao contrário do que em geral se pensa, a emoção poética não consiste numa fusão total com o mundo que seria dado enquanto uma perfeita imediaticidade. Toda profundidade supõe a instauração de uma distância, de modo que o excesso de plenitude se transforma em necessidade. Dessa ocultação é que nasce o desejo de perceber o segredo, de decifrar o enigma das coisas, e as palavras se propõem como a única via de acesso possível ao invisível. A necessidade, então, converte-se em promessa, pois, à medida que se distanciam e se escondem, as coisas escapam e aparecem como um futuro a conquistar. A coisa sensível não é jamais pura e simplesmente dada. Se ela pode suscitar uma “vocação”, provocando a exigência da obra, é porque sua presença está por vir. Desse modo, o mistério que a coisa esconde tende a confundir-se com aquele do objeto literário por vir. Collot (1989, p.161) ressalta que o horizonte abre a chance da escrita ao fechar-se ao olhar, e conclui esse ponto dizendo: “Para tornar-se poeta, é preciso ‘escutar à distância’ esse apelo do horizonte, exterior ou interior”.⁴

Na poesia de Sophia de M. B. Andresen, fica explícita a ideia de que o apelo pode advir das coisas mais simples, nas quais ecoa o advento do mundo, e de que o poder de atração que elas exercem reside no seu modo de manifestação. Em “Campo” (ANDRESEN, 1991a, p.125), é a “doce noite” que murmura e leva a alma do eu lírico a aproximar-se “de tudo o que sonhou”. No texto “A noite e a casa” (ANDRESEN, 1991b, p.37), reitera-se o fato de que a noite é, em geral, o momento em que tudo está “atento”, e a mesma percepção está presente em “Madrugada” (ANDRESEN, 1991b, p.303), poema que capta o instante, precedido por “um leve tremor”, em que “mar e céu na mesma luz se azulam” e “A nossa vida se vê extasiada”. Essa ideia já comparece na obra da autora antes dos anos 1950: em “Pudesse eu” (ANDRESEN, 1990, p.35), texto de *Poesia*, o eu lírico mostra que são tantos os convites feitos pelas “mil faces transbordantes” da vida que lhe é impossível responder a todos os chamados.

O advento do mundo a ressoar nos objetos, não raro, é visto na poesia de Sophia de M. B. Andresen – que celebra a re-ligação com o sagrado – como um retorno do elemento divino à superfície

4. “Pour devenir poète, il faut ‘pouvoir entendre dans le lointain’ cet appel de l’horizon, extérieur ou intérieur.”

das coisas, visita essa que, num universo apartado dos deuses, é sempre breve e fugidia. No poema “Como o rumor” (ANDRESEN, 1991b, p.184), afirma-se: “O divino sussurra no universo”. Em “O sol o muro o mar” (ANDRESEN, 1991b, p.318-319), o “Muro de taipa que devagar se esboroa” é “porta aberta para o pátio de chão verde: soleira do quotidiano onde a roupa seca/ e espaço de teatro. Mas também pórtico solene aberto/ para a vida sagrada do homem”. Esse muro branco, ao perder a cor, ilumina-se – “azula irisado de/ manchas nebulosas e sonhadoras” – e aparece de forma diferente, chamando a atenção do eu lírico. O mar manifesta-se de forma semelhante, pois adquire um brilho especial que o aproxima do sagrado e se converte num apelo ao sujeito que o vê.

Nesses e em outros textos de Sophia de M. B. Andresen, enfatiza-se a noção de que a parte distante e invisível das coisas ou da paisagem não consiste na manifestação de um outro mundo; esse horizonte de apelo constitui-se, antes, na revelação de que “este” mundo é outro em relação àquilo que se pensava a seu respeito, tal como alerta Collot acerca da poesia contemporânea. O que provoca a sensação de estranhamento no eu lírico é, pois, a manifestação da alteridade secreta do mundo que o cerca. Os textos até aqui comentados também desenvolvem um tema que já é abordado pela autora em poemas de seu primeiro livro, entre os quais “Como uma flor vermelha” (ANDRESEN, 1990, p.45), no qual a passagem de alguém ou de algo expõe o mistério das coisas, como se verifica na primeira estrofe: “À sua passagem a noite é vermelha,/ E a vida que temos parece/ Exausta, inútil, alheia”. Nesse poema, a aparição do desconhecido, que antes estava adormecido sob a aparente imobilidade da paisagem, evidencia a inutilidade, o automatismo e a alienação que caracterizam a vida ordinária e “conhecida”, preenchida pelos atos rotineiros. Essa dimensão outra do mundo desaloja o eu lírico e o leva ao encontro de sua própria alteridade.

Outra ideia muito recorrente na poesia de Sophia de M. B. Andresen é a de que, em virtude da revelação da alteridade “deste” mundo, a coisa ou a paisagem propõe-se à consciência poética numa espécie de proximidade distante. Assim, a plenitude que se oferece ao eu lírico nos versos da escritora portuguesa lhe é, simultaneamente, subtraída, o que impede a fusão total do sujeito com o mundo. O poema “Passam os carros” (ANDRESEN, 1990, p.171-172), em sua última estrofe, evoca um “jardim perdido”, que, inapreensível, faz-se uma ausência presente e guarda um segredo que as folhas das plantas compartilham entre si, mas não com o eu lírico: “Jardim, jardim perdido/ Os nossos membros cercando a tua ausência.../ As folhas dizem uma à outra o teu segredo [...]”. Retoma-se, nesse poema, a expressão que dá título ao texto “Jardim perdido” (ANDRESEN, 1990, p.47), publicado anteriormente, em *Poesia*. Trata-se, já no poema incluído no primeiro livro da escritora, de um “jardim de impossessão”, que é “Transbordante de imagens mas informe”. Nos dois últimos quartetos desse poema de quatro estrofes, o eu lírico afirma: “A luz trazia em si a agitação/ De paraísos, deuses e de infernos,/ E os instantes em ti

eram eternos/ De possibilidade e suspensão.// Mas cada gesto em ti se quebrou, denso/ Dum gesto mais profundo em si contido,/ Pois trazias em ti sempre suspenso/ Outro jardim possível e perdido”.

Nesses, como em outros poemas de Sophia de M. B. Andresen, o eu lírico é expulso das imagens justamente no momento em que as paisagens que lhe lançam um apelo parecem mais do que nunca presentes. Desse modo, a obra poética da autora é marcada pela consciência de que a fusão total com os objetos é apenas uma promessa impossível de cumprir-se. Então, se “O reino agora é só aquele que cada um tece por si mesmo [...], a aliança que cada um tece”, como se pode ver em “Arte poética – II” (ANDRESEN, 1991b, p.94), o eu lírico decide investir, no plano da poesia, no recurso de que dispõe para procurar unir-se às coisas e captar o seu segredo, isto é, para buscar o acesso ao invisível – a linguagem. Por isso, pergunta-se, no último verso de “Dia” (ANDRESEN, 1991a, p.134): “Será que o dia me pede que eu o diga?”

Ao descrever a espera, Collot (1989) aprofunda a ideia de que o poeta é tomado pelo sentimento de vazio, pela necessidade e pelo desejo de dizer, de se exprimir com palavras que possam preencher o espaço deixado pela plenitude entrevista, mas ausente. O horizonte de espera do poema é feito de dois desconhecidos: uma origem desaparecida – desta o poeta nada sabe ainda, senão que teve lugar – e uma obra a escrever que, em seu futuro misterioso, parece conter o segredo daquilo que foi. Por essa razão, esperar, para o poeta, “é pôr-se à escuta do silêncio a fim de perceber o eco imperceptível de um apelo ele mesmo incompreensível, dirigido para uma resposta ainda sem respondente”⁵ (1989, p.162). Trata-se de escolher, entre as palavras, os ritmos, as sonoridades que se propõem a ele, aqueles que compõem melhor ou que mais se harmonizam com esse lá insituável e inaudível que delineou o lugar do poema e que foi dado no início. Paradoxalmente, ressalta o teórico, o que vai dar a medida do canto é aquilo que em nada se deixa cercar ou medir.

Segundo Collot (1989), o poeta, com o intuito de traduzir a linguagem desconhecida que as coisas lhe falaram um instante, tenta fazer corresponder ao apelo ouvido uma expressão desconhecida. Essa tentativa pressupõe um estado de perfeita disponibilidade; requer que o poeta se despoje de todos os seus hábitos linguísticos e intelectuais. Somente ao fazer o vazio em si mesmo, ele pode ser plenamente receptivo às solicitações ainda distantes do possível e do esquecido. Na espera, o poeta ausculta o silêncio, espreita o invisível e, conforme esclarece o teórico, se o seu olhar se fixa voluntariamente sobre o horizonte, é porque este figura o profundo, o vazio sempre futuro. O vazio do horizonte, onde se fomenta o nascimento do poema, responde ao silêncio interior e ao branco da folha, que chamam a si as palavras do poema por vir.

5. “Attendre, pour le poète, c’est se mettre à l’écoute du silence pour percevoir l’échoim perceptible d’un appellui-même insaisissable, tenduvers une réponse encore sans répondant.”

Esse pacto que a espera poética estabelece com o invisível supõe que ela permaneça como pressentimento, que jamais venha a tornar-se pré-visão. Trata-se aí da espera somente do inesperado, uma vez que é a ausência de contemplação prévia que permite o acesso à visão. Para ser vidente, o poeta deve renunciar a prever, pois, caso o poema fosse previsível, não poderia dar passagem ao invisível. O poeta pode ter uma ideia do que vai escrever, uma orientação de busca que mantém a obra por vir num horizonte de indeterminação, mas não um plano pré-estabelecido. Essa intenção significativa, que se apresenta no início apenas como um certo vazio, é um oco no espaço linguístico que permite ao poeta dizer o inexprimido e, por essa razão, assemelha-se ao horizonte, definido como a lacuna que promete a possibilidade de ver o outro lado da paisagem. Essa espera da fala faltante é que desaloja a linguagem de sua inércia e o mundo de sua autarquia, dando a ver o invisível, e despertando o visível para novas possibilidades de sentido.

Collot (1989) adverte que esse vazio e essa espera ressurgem, modificados, a cada fase de elaboração do poema. Isso ocorre porque o já dito desloca e remodela o horizonte daquilo que resta dizer, de modo que cada palavra escrita induz a uma espera, ao chamar a si palavras ainda não proferidas. Cabe ao poeta compreender em que direção vai esse apelo, para ser capaz de lhe dar seguimento. As primeiras palavras encontradas, o primeiro verso concebido são, assim, muito importantes: todo começo abre um horizonte que, embora ainda indeterminado, está secretamente orientado e que exerce sobre as palavras por vir uma atração intensa e enigmática. Esse vazio parece exigir o seu preenchimento, sendo uma forte incitação à invenção verbal. A essa impulsão ligada às primeiras palavras, sonoridades e ritmos descobertos, o poeta deve saber dar o desenvolvimento capaz de atualizar virtualidades próprias a esses elementos, mantendo a fidelidade à intenção que manifestavam e que parecia o prolongamento mais direto do apelo ouvido no início. Sob essa condição, o horizonte de sentido entreaberto pelas primeiras escolhas linguísticas e formais se definirá gradativamente, e exercerá uma coação cada vez mais precisa e mais urgente sobre a escrita, de modo que a totalidade pressentida da obra – no início entrevista à distância –, torna-se, daí em diante, uma poderosa e crescente vontade de escrever. Então, complementa o teórico, “o horizonte [...] parece poder ser atingido, e a espera, satisfeita”⁶ (1989, p.166).

Na poesia de Sophia de M. B. Andresen, a espera é o momento de o poeta colocar-se à escuta do silêncio, tal como descreve Collot ao falar da poesia contemporânea. Na primeira estrofe do texto intitulado “Poema” (ANDRESEN, 1991b, p.89), o sujeito declara-se disponível para escutar o apelo do horizonte: “A minha vida é o mar o abriu 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”. Nesse poema, o apelo das coisas soa como se fosse uma frase ao alcance do ouvido; em outros textos, porém,

6. “L’horizon alors semble pouvoir être atteint, et l’attente, comblée.”

as coisas resistem à palavra, negando-se a serem ditas, e essa sintonia se desfaz. Em “A raiz da paisagem” (ANDRESEN, 1990, p.222), as coisas se calam como se nem nome tivessem: “A raiz da paisagem foi cortada./ [...] Tudo fluctua sem nome e sem ruído”. Esses poemas parecem aludir à palavra faltante, ao espaço jamais preenchido pela linguagem, ao poema que não se cumpre, a despeito do apelo da paisagem e da espera por parte do poeta.

Verifica-se que no texto intitulado “Horizonte vazio” (ANDRESEN, 1990, p.143), presente em *Dia do mar* (1974), o segundo livro de Sophia de M. B. Andresen, já é abordado o tema do apelo e da espera que não resultam no surgimento de um poema. Ao “chamamento infinito dos espaços”, segue-se a intensidade da espera, que, na visão do sujeito, é o que acaba comprometendo a realização da promessa: “Horizonte vazio em que nada resta/ Dessa fabulosa festa/ Que um dia te iluminou.// As tuas linhas outrora foram fundas e vastas,/ Mas hoje estão vazias e gastas/ E foi o meu desejo que as gastou”. Nesse texto, observa-se que o olhar do eu lírico se fixa sobre o horizonte, que, no entendimento de Collot, figura o vazio onde poderia ser fomentado o nascimento do poema. Entretanto, a aridez impede esse nascimento, e as palavras que aspirariam preencher esse espaço de indeterminação jamais são ditas: “Horizonte vazio, esqueleto do meu sonho./ Árvore morta sem fruto,/ Em teu redor deponho/ A solidão, o caos e o luto”.

No poema intitulado “Arte poética” (ANDRESEN, 1999, p.8), o eu lírico afirma: “A dicção não implica estar alegre ou triste/ Mas dar minha voz à veemência das coisas”. Alguns versos adiante, enumera os verbos que compõem a espera por parte do poeta: “Olha fita escuta”. Trata-se de auscultar o silêncio e de espreitar o invisível, porém essa atitude de completa atenção não garante o êxito da “caçada no quarto penumbroso”, tal como se viu anteriormente. Assim, a conquista do poema imanente é um sonho que o eu lírico projeta para o futuro em “Ali, então” (ANDRESEN, 1991b, p.58): “Ali então em pleno mundo antigo/ [...] A sombra da videira há-de poisar/ Em nossas mãos e havemos de habitar/ O silêncio das luas e do trigo/ No instante ameaçado e prometido// E os poemas serão o próprio ar/ – Canto do ser inteiro e reunido – [...]”. O mesmo ocorre em “Ressurgiremos” (ANDRESEN, 1991a, p.109), onde o eu lírico anuncia: “Ressurgiremos ali onde as palavras/ São o nome das coisas”. Em outros poemas, porém, esse sonho é trazido mais para perto, e a busca do poema imanente torna-se um procedimento adotado pelo poeta.

Em “Coral” (ANDRESEN, 1990, p.193), por exemplo, lê-se: “Ia e vinha/ E a cada coisa perguntava/ Que nome tinha”. Em “Musa” (ANDRESEN, 1991b, p.140), por sua vez, o eu lírico pede: “Musa ensina-me o canto/ imanente e latente”. Pedido semelhante é feito, com acréscimos, num outro poema de mesmo nome (ANDRESEN, 1991a, p.102-103): “Musa ensina-me o canto/ O justo irmão das coisas/ Incendiador da noite/ E na tarde secreto”. Esse pedido parece expressar o desejo do poeta de que ele

seja capaz de realizar escolhas de palavras e de recursos formais que estejam de acordo com o mistério que entreviu no início e que desencadeou a experiência poética. No texto intitulado “Ó poesia – quanto te pedi” (ANDRESEN, 1990, p.223), o eu lírico alude ao tema da divisão que separou o homem das coisas e apartou os deuses deste mundo, sugerindo que aquilo que espera da poesia é a recomposição dessa aliança: “Ó poesia – quanto te pedi!/ Terra de ninguém é onde eu vivo/ E não sei quem sou – eu que não morri/ Quando o rei foi morto e o reino dividido”. Além disso, em “Métrica” (ANDRESEN, 1999, p.9), ao falar de uma característica específica do poema clássico, o eu lírico aponta para os elementos heterogêneos de que é feita toda poesia – nas palavras de Collot, “aquilo que em nada se deixa cercar ou medir”, isto é, o que dá origem à criação poética, e “a medida do canto”, que deve estar em consonância com essa origem. Diz o eu lírico: “ O poema clássico compõe seu contraponto olímpico/ Entre o feroso sopro e o vasto espaço da sílaba medida/ Inventa a ordem sem lacuna onde nada/ Pode ser deslocado ou traduzido”.

Nascida do “feroso sopro”, nas palavras do eu lírico – ou da “linguagem desconhecida” falada pelas coisas num instante, como afirma Collot –, a poesia exige do poeta uma expressão inusitada, capaz de dizer o mundo desconhecido, que foi visto e ouvido. Por isso, num texto em prosa poética intitulado “As grutas” (ANDRESEN, 1991a, p.107-108), o sujeito refere-se desta forma à experiência que o mergulho nas águas do mar lhe proporciona: “Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras”. Assim, se o poeta pede muito à poesia, como se viu em “Ó poesia – quanto te pedi”, o inverso também é verdadeiro. Essa mesma temática comparece em “Arte poética – II” (ANDRESEN, 1991b, p.95): “A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. [...] Pede-me que viva atenta como uma antena [...]”. Na continuação do texto, sugere-se que a relação da autora com o universo é que define a sua relação com a linguagem: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens”. No próximo parágrafo desse texto, a ideia é explicitada – “É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética” –, para, logo a seguir, ser também desenvolvida e exemplificada, evidenciando que é a forma de ver o mundo que preside as escolhas de linguagem:

[...] Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra”

é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. (ANDRESEN, 1991b, pp.95-96)

Os textos comentados e/ou citados acima já revelam que, na poesia de Sophia de M. B. Andresen, a tentativa de fazer corresponder ao apelo ouvido uma linguagem adequada supõe, da parte do poeta, o despojamento de todos os seus hábitos linguísticos e intelectuais – uma nova forma de ver e de dizer –, e também aquilo que Collot chama de um “estado de perfeita disponibilidade” – uma atenção absoluta, uma disposição para ouvir o silêncio. Porém, em outros poemas da autora, esse despojamento e esse estado vão ganhar novas nuances. Em “Epidauro 62” (ANDRESEN, 1991b, p.283), a “palavra alada impessoal”, dita em voz alta no interior do teatro grego e reconhecida pelo eu lírico “por não ser já minha”, além de remeter à noção de experiência poética como experiência de alteridade, como saída de si, faz lembrar o desprendimento do poeta ao perseguir uma linguagem que deixe de ser a sua, para poder nomear o desconhecido. À voz, palavra que ao ser dita é colocada para fora, somam-se outros elementos capazes de demonstrar que a poesia, para emergir, exige do poeta que ele faça o vazio em si mesmo.

“Poema” (ANDRESEN, 1991b, p.325) aborda justamente esses elementos, pois o eu lírico fala do estado de liberdade, da disponibilidade que atinge depois que cumpre seus deveres cotidianos. Outros poemas de Sophia de M. B. Andresen vão insistir no fato de que estar a sós, em silêncio e sem fazer nada, é uma condição fundamental para viabilizar o surgimento da poesia. Em “Escrita do poema” (ANDRESEN, 1991b, p.87), por exemplo, o alheamento do poeta advém dessas condições: “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”.

Nesse poema, o branco das paredes corresponde ao vazio interior, que, por sua vez, corresponde ao vazio da plenitude encontrada e, simultaneamente, retirada. É como se a “negrura das letras” precisasse da existência desse contraste propiciado pela brancura das paredes – ou das páginas – para aparecer. Da mesma forma, no poema intitulado “A escrita” (ANDRESEN, 1991b, p.228), que fala de Lord Byron, é como se o vazio interior necessitasse exteriorizar-se e encontrar o seu reflexo na amplitude das salas, na solidão vista “espelho por espelho”, nas cadeiras “vazias”, na “camisa aberta e branca” do poeta e, por fim, no “branco do papel” e na “luz da vela”, para dar origem às “aranhas da escrita”. Esses elementos tornam “tudo atento” e, como esclarece o eu lírico: “Sem dúvida ninguém precisa de tanto espaço vital/ Mas a escrita exige solidões e desertos/ E coisas que se veem como quem vê outra coisa”. A mesma ideia se faz presente, de forma resumida, no poema “Escrita II” (ANDRESEN, 1991b, p.348) – “Escreve numa sala

grande e quase/ Vazia/ [...] Diz o que viu/ E o sol do que olhou para sempre o aclara” – e é retomada outra vez, de modo mais direto, no texto “Arte poética – V” (ANDRESEN, 1991b, pp.349-350):

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português [...].

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo [...].

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

No parágrafo que dá sequência a essa afirmação sobre o vazio e a despersonalização, é citado “Epidauró 62”, poema antes comentado, depois de mencionada a ocasião em que esse texto foi criado, ratificando-se, assim, a associação feita num momento anterior da análise entre a “voz impessoal” e o vazio necessário à criação poética.

Em “Arte poética – IV” (ANDRESEN, 1991b, pp.166-169), por sua vez, percebe-se que Sophia de M. B. Andresen também se refere à espera, que já havia antecedido o momento da escrita, como um elemento que ressurgue a cada fase de elaboração do poema. A autora começa relatando o modo como se dá o seu processo de escrita: “O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto”. A seguir, conta, mais uma vez, sobre o primeiro contato que teve com a literatura, ainda na infância, e declara: “Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador”. Então, mostra que as primeiras palavras ou versos induzem a uma espera por novas palavras ou versos, pelo restante do poema, e revela o “esforço” que realiza para compreender a direção desse apelo e dar continuidade a ele: “O meu esforço é para conseguir ouvir o ‘poema todo’ e não apenas um fragmento”.

No mesmo texto, a autora fala do desejo, da vontade de escrever, que deriva da totalidade pressentida da obra, na expressão de Collot: “Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um ‘estado de escrita’. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina”. Logo a seguir, acrescenta: “E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o ‘in-dito’, a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico”. Assim, na poesia de Sophia de M.

B. Andresen, esse vazio que pede para ser preenchido e incita à invenção verbal toma a forma de uma impressão visual. Em “Liberdade” (ANDRESEN, 1991b, p.205), o eu lírico diz que, embora o poema não seja programado – “O poema/ É a liberdade// Um poema não se programa [...]” –, há uma disciplina, uma aplicação por parte do poeta, a fim de dar o devido prosseguimento à impulsão inicial e fazer emergir um texto que possa soar de modo natural, como se fosse dado pelos deuses: “[...] Porém a disciplina/ – Sílabas por sílabas –/ O acompanha// Sílabas por sílabas/ O poema emerge/ – Como se os deuses o dessem/ O fazemos”. Às palavras ou versos iniciais que podem surgir do “estado de escrita”, nem sempre, porém, o poeta consegue dar o desenvolvimento adequado.

É a essa ruptura que se refere Collot (1989) quando caracteriza a errância. O teórico explica que cada palavra nova é como uma “encruzilhada” onde várias rotas se entrecruzam, pois abre ao poeta direções de sentido imprevistas, não necessariamente compatíveis com aquelas que foram delineadas pelas palavras precedentes. Desse modo, toda “palavra-encruzilhada” pode representar para o escritor tanto a ocasião de ir mais longe, em direção ao horizonte designado pelo eã inicial do poema, quanto à possibilidade de se desviar e de entrar no espaço do extravio, da perda. O horizonte que guia o poeta, com mais frequência, recua e se desloca, em lugar de se aproximar e de se confirmar. A poesia estabelece, portanto, uma relação essencial com um horizonte de indeterminação absoluta, o que leva Collot (1989, p.167) a afirmar: “Como experiência, é uma travessia que transgride qualquer limite, um movimento que vai sempre para além de si mesmo”.⁷ O teórico complementa essa ideia enfatizando que a poesia, para se cumprir, deve manter-se inacabável e que, por isso, o dinamismo de seu percurso precisa alimentar-se, a todo momento, de uma reserva inesgotável de imprevisto, de forma que o seu alvo permaneça ignorado. Assim, o espaço aberto pelo apelo e pela espera é o de um mistério que a escrita tem por tarefa aprofundar, e não o de um enigma que seria possível, gradativamente, esclarecer e resolver – não se trata de tornar cognoscível o desconhecido –, pois a busca poética se propõe a revelar no conhecido a parte que ele possui de incognoscível.

Se o desconhecido, como todo horizonte, permanece irredutivelmente escondido e inacessível, então, conforme adverte Collot (1989), o que impele o poema é também aquilo que o afasta constantemente de seu objetivo. É mediante o agravamento do obscuro e da distância que o poeta abre um profundo infinito de onde pode surgir o inesperado. Segundo o teórico, a errância do poeta relaciona-se ao fato de que ele se orienta por um duplo centro que é um duplo ponto de fuga: a ausência que inspira o poema se situa tanto em seu horizonte quanto em sua origem. O poema surge de um apelo ao qual precisa renunciar para se constituir e, além disso, está em busca de um horizonte de

7. “En tant qu'ex-périence, c'est une traverse qui transgresse toute limite, un mouvement qui va toujours au-delà de lui-même.”

sentido apenas pressentido e sempre inacessível. Desse modo, “tudo é tanto a última palavra quanto a primeira”⁸ (1989, p.168). O poeta se lança na perseguição de uma palavra última, aquela que fixará a mobilidade das palavras anteriores, e cuja fuga adia indefinidamente tal fixação, fazendo da escrita uma errância interminável. O que move o poema é justamente esse vazio – aquilo que, a cada instante, separa o poeta da palavra que ele gostaria de dizer –, de forma que esse intervalo desesperante é vital, como conclui o teórico.

Collot (1989) afirma que o desvio ou afastamento no qual se mantém a palavra procurada obriga o poeta a distanciar-se das vias já trilhadas, induzindo-o a engajar-se no afastamento infinito onde se dispersam os sentidos recebidos. Esse afastamento, explica o teórico, faz do poema uma constante ultrapassagem de si mesmo e, ao mesmo tempo, das possibilidades já exploradas da língua; leva o texto poético a adquirir sua dimensão específica: “a abertura sobre o horizonte de um não-dito que fica por dizer mas que se anuncia no dito”⁹ (1989, p.169). Portanto, a relação que a linguagem do poema estabelece com o que não se deixa nem possuir nem nomear faz da experiência poética uma totalização sempre inacabada, tal como é a própria existência.

Porém, embora pertença à essência da poesia ser inacabada e ininterrupta, isso não exclui a possibilidade de poemas acabados. O poeta – tendo admitido que a última palavra jamais será dita, e que o horizonte jamais será atingido – deter-se-á cada vez que as palavras escritas definirem um espaço de sentido cujas linhas componham uma paisagem estável, tudo convergindo para esse ponto de fuga que lhe pode conferir uma secreta mobilidade. Assim, para qualquer leitura capaz de devolver o poema ao inacabável, o ponto final pode tornar-se ponto de partida, o que leva Collot (1989, p.169) a perguntar-se: “se o poema está condenado a buscar-se do lado de cá de seu horizonte, o alvo da poesia não está precisamente nesse próprio percurso, sempre irrealizado, mas por isso mesmo sempre aberto?”¹⁰

A poesia de Sophia de M. B. Andresen aborda, sobretudo, a errância como desvio ou erro, como entrada num espaço de extravio ou perda. Em “Arte poética – IV” (ANDRESEN, 1991b, pp.166-169), texto já citado, a autora afirma, sobre o “esforço” que tem de realizar “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 atenua e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se”. Caso essa condição não seja observada, ocorre uma ruptura que não pode ser reparada, e o poema não se completa: “Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo”. A autora ressalta que “algumas vezes o poema aparece desarrumado,

8. “[...] c’est toutautant le dernier mot que le premier”.

9. “[...] l’ouverture sur l’horizon d’un non-dit qui reste à dire mais qui s’annonce dans le dit”.

10. “[...] et se le poème est condamné à se chercher en-deçà de son horizon, lebut de poésie n’est-il pas précisément dans ce parcours lui-même, toujours déçu, mais de ce fait toujours ouvert?”

desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens”. Isso exige que ela faça “uma espécie de montagem”, mudando, em geral, “não os versos mas a sua ordem”. A escritora adverte, porém, que “esta intervenção não é propriamente ‘intervir’”, e explica a razão pela qual pensa dessa forma: “pois só toco no poema depois de ele se ter dito até o fim”. Uma atitude diferente teria como consequência o extravio do poema: “Se toco a meio o poema nas minhas mãos desagrega-se”.

Esse mesmo tema parece ser retomado num outro texto, que, embora escrito em linguagem metafórica, faz uma menção direta, em seu título, à dispersão do poema, à aridez que se instala a despeito da luta travada pelo sujeito. Trata-se de “Poema perdido” (ANDRESEN, 1990, p.238), em que tudo aquilo que o eu lírico trazia – “rios de frescura”, “claros horizontes de pureza” – “se perdeu ante a secura/ De combater em vão”. No texto intitulado “Que poema” (ANDRESEN, 1990, p.233), a errância, “página em branco”, envolve o eu lírico num sentimento de angústia que permanece enquanto o poema está incompleto, ou “até que o pranto/ De todas as palavras me liberte”. Em “Enquanto longe divagas” (ANDRESEN, 1991b, pp.202-203), a errância é, novamente, evocada, desta vez a propósito de um “tu” a quem o sujeito se dirige. Trata-se aí de uma espécie de mergulho desse interlocutor do eu lírico num estado de divagação que o conduz ao esquecimento da palavra e à procura de si mesmo pelos “labirintos da viagem”: “Enquanto longe divagas/ E através de um mar desconhecido esqueces a palavra/ – Enquanto vais à deriva das correntes/ E fugitivo perseguido por inomeadas formas/ A ti próprio te buscas devagar/ – Enquanto percorres o labirinto da viagem/ E no país de treva e gelo interrogas o mudo rosto das sombras”.

A referência à viagem e ao percurso parecem aludir à mobilidade da poesia, descrita por Collot, ao mesmo tempo em que a referência ao “mar desconhecido” e ao “país de treva e gelo” faz lembrar as afirmações do teórico sobre o mistério que cabe à escrita aprofundar, revelando aquilo que, no conhecido, não é cognoscível. Nesse texto, entretanto, ao contrário do que ocorre em “Poema perdido”, não se dá a perda definitiva da linguagem. Aquele que erra pelos caminhos de um país estranho e obscuro, depois de naufragar regressa a seu corpo na forma de “um jovem toiro espantado de se reconhecer”, reinando, como o Minotauro, sobre os labirintos. Ele recupera, então, o vínculo com as coisas, que aí se confunde com o amor da palavra antes esquecida: “E devagar recuperas tua mão teu gesto/ E teu amor das coisas sílaba por sílaba”. Essa associação é explicitada no já comentado “Arte poética – IV” (ANDRESEN, 1991b, p.167): “[...] sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e aparecer das coisas”. A seguir, a autora complementa a afirmação, numa frase que faz recordar o “amor das coisas”: “E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer”.

Outro aspecto a ser destacado no texto “Enquanto longe divagas” (ANDRESEN, 1991b, pp.202-203) é a semelhança que se estabelece entre a experiência poética e a existência – de modo que,

ao esquecimento da palavra e à sua posterior recuperação, correspondem, respectivamente, a perda de si e o “regresso” por parte do interlocutor –, consistindo ambas em uma totalização inacabada. Esse inacabamento que define a experiência poética e a existência, aproximando-as, também se faz presente em “O Minotauro” (ANDRESEN, 1991b, pp.147-149), quando o eu lírico descreve aquilo que denomina “a dança do ser”: “O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro/ Mas cresce como flor daqueles cujo ser/ Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne/ E esta é a dança do ser”. Assim como o ser “se busca e se perde se desune e se reúne”, a palavra se extravia, mas pode ser reencontrada, para, então, dispersar-se outra vez, e assim sucessivamente. Os textos de Sophia de M. B. Andresen parecem indicar que, se a escritora, em determinados momentos, perde o poema, ela nunca perde a poesia, como declara o eu lírico em “O Minotauro”: “Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto/ Sem jamais perderem o fio de linho da palavra”.

Desse modo, no texto intitulado “No quarto” (ANDRESEN, 1991b, p.49), a perda do poema – “páginas lisas” – é associada ao pensamento que erra, num instante de divagação, entre “paredes lisas”. Nessas ocasiões, como diz o eu lírico: “A nossa vida é como um vestido que não cresceu conosco”. Porém, o que a poesia pede à escritora – e o que ela alcança quando consegue dizer o “poema todo” – é algo que se opõe a esse desencontro e a essa imperfeição, conforme se lê em “Arte poética – II” (ANDRESEN, 1991b, p.95), texto antes comentado: “[A poesia] Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura”. Na obra de Sophia de M. B. Andresen, os poemas acabados definem, portanto, espaços de sentido cujas linhas compõem uma “paisagem estável”, para usar uma expressão de Collot. Todavia, a autora tem consciência de que se trata sempre de um acabamento relativo, e deseja que assim seja, pois inscreve seus poemas no universo de uma nova espera, tal como se verifica no texto intitulado “O poema” (ANDRESEN, 1991a, p.120):

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

O poema alguém o dirá
Às searas

.....
.....

O poema habitará
 O espaço mais concreto e mais atento

.....

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

A poesia da escritora aguarda por um leitor – cuja existência, tal como a do poeta, é uma totalização incompleta – que concretize a mobilidade preservada, ainda que em estado potencial, nos poemas acabados. Em outras palavras, a autora anseia pela leitura, silenciosa ou em voz alta, que seja capaz de devolver seus poemas ao inacabável, convertendo a palavra ou o verso que encerra cada um deles num ponto de partida.

A análise dos textos de Sophia de M. B. Andresen evidencia a falta, incompletude ou mobilidade como um traço inerente à experiência poética, e que está presente nos três momentos essenciais que a constituem – o apelo, a espera e a errância. Essa característica é o que, no dizer de Collot, transforma o sujeito em poeta, e a mesma ideia comparece na poesia da escritora portuguesa. Em “Palmeiras geometria” (ANDRESEN, 1991b, p.56), o eu lírico alude às coisas ou à paisagem; à geometria, que pode ser interpretada como a medida do canto; à aridez; ao silêncio e, por fim, à “infinita ausência”. Diz ele: “Palmeiras geometria/ São meu alimento/ Secura silêncio/ São minha bebida/ E a infinita ausência/ É a minha vida/ A funda a secreta/ Com sabor a pedra/ E perfume de vento”. Com base nos poemas anteriormente examinados, talvez se possa afirmar que a vida identificada com a “infinita ausência” é a do poeta, pois sua existência é mantida pela fome e pela sede, jamais saciadas, de plenitude e de palavras.

Artigo recebido: 01/02/2014

Artigo aceito: 10/05/2014

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1990.
- _____. *Obra poética II*. Lisboa: Caminho, 1991a.
- _____. *Obra poética III*. Lisboa: Caminho, 1991b.
- _____. *O búzio de Cós e outros poemas*. 3ª edição. Lisboa: Caminho, 1999.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizont*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.
- _____. “Le sujet lyrique hors de soi”. In: RABATÉ, Dominique (Dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001, pp. 113-125.
- _____. “O sujeito lírico fora de si”. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. Poesia e seus entornos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, ano IX, n. 11, pp. 165-180, 2004. Disponível em <www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/.../NUM11_2004>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- _____. “De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes”. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010. pp. 191-203.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Apresentação crítica”. In: ____ (Org.). *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andersen*. Lisboa: Comunicação, 1990, pp. 11-48.