

SOPHIA, NO AVESSO DO TEMPO BAILADO

Guilherme de Sousa Gonçalves*

À minha avó, Maria Carmina.

Eu andei demais/ não olhei pra trás/ era solto em meus passos/
/bicho livre, sem rumo, sem laços./ Me senti sozinho/ tropeçan-
do em meu caminho/ à procura de abrigo/ uma ajuda, um
lugar, um amigo./ Animal ferido/ por instinto decidido/ os meus
rastros desfiz/ tentativa infeliz de esquecer./ Eu sei que flores
existiram/ mas que não resistiram a vendavais constantes./ Eu
sei que as cicatrizes falam/ mas as palavras calam/ o que eu não
me esqueci. (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Uma das minhas mais antigas recordações – e, talvez, por isso mesmo, uma das mais dolorosas – traz, como uma figura existente apenas em esboço, quase mergulhada no total esquecimento, a imagem da minha avó. Com algum cabelo branco, a denunciar a idade que ainda não tinha de fato, estávamos os dois na cozinha: ela, hoje vejo, parecia reger uma sinfonia de panelas, movimentando-se com extrema maestria por todo o espaço. Minha atenção estava dividida entre o perfeito malabarismo que presenciava e o rádio ligado, a entoar entre os aços que se chocavam no fogão a *Dança da solidão*, de Paulinho da Viola. Foi ali, sozinhos em uma casa do subúrbio carioca, semicerrados por paredes azulejadas, que ela, por um instante, se deteve, me olhou e disse, com uma ternura premonitória, que a única certeza que a vida lhe dera era a solidão. Alguns meses depois, dona Maria Carmina partiu e o grande ensinamento que ela indiretamente transmitira a criança que eu era me sangrou o peito. Lá, entre seus precisos passos, os murmúrios da música e uma lembrança visual a cada dia mais distante e apagada, a razão me roubou a infância: *vó* Carmina me deixou só e o tempo se prolongou, desde então, para sempre.

Retomar o passado, apreensível sempre de forma fragmentária e lacunar, é uma experiência duplamente dilacerante. Se, por um lado, há o reconforto falacioso da memória a abolir a solidão em que estamos enraizados, por outro, conviver com recordações e sabê-las imateriais apenas reforça os abismos que existem a nossa volta. Fugir desse fantasma construído ao longo do nosso percurso soa sempre como uma estratégia inócua; negá-lo é violentar o presente e abalar as

* Mestrando em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

frágeis estruturas que sustentam o *agora*. Resta-nos, no cotidiano esgarçado por tarefas e obrigações, abraçar suicidamente esse espectro que espreita nosso caminho e dita passos futuros sob a ditadura de experiências adquiridas, conhecimentos assimilados e movimentos infinitamente repetidos.

Há momentos, contudo, em que a busca pelo sublime se apresenta como doce refúgio e podemos, enfim, desatar os nós que nos cingem aos limites da nossa casa, abalar perspectivas impostas e verdades absolutas. Para tanto, é preciso transgredir. Transgredir é *violar* um espaço que a lógica entende como perfeito e é, também, *subverter* o passar cartesiano do tempo. Essa exumação impõe duas prerrogativas básicas: inicialmente, há um *percurso* que demanda um *movimento* de revisitação dos escombros do passado. Além disso, essa experiência de ressignificação é *ética*, na medida em que quanto mais as ruínas se apresentam destruídas, maiores serão as empreitadas para percebê-las e, por conseguinte, maior será o *conhecimento* apreendido e assimilado a partir dessas tentativas. Contudo, o esforço de retirar esses corpos do esquecimento e encher-lhes novamente de vida esbarra, invariavelmente, na impossibilidade real de se iludir a morte; depara-se com uma mentira erguida e encontra, na linguagem, o material ideal no qual incorporar uma imagem existente sempre de maneira distorcida.

A poesia e a dança surgem como estratégias de apreensão e dissolução dos vazios que desfiguram a imagem ideal – separadamente, ambas as manifestações existem porque desobrigam a língua e o corpo da rigidez da sintaxe, repressora do espraio das sensações, das cores e dos sons em nome de um significado único que se intenta constantemente pôr em relevo. Interseccionadas, tanto uma quanto outra consegue, mesmo que por momentos tão rápidos como enganosos, reunir harmoniosamente o homem à natureza, inserindo-o ao conjunto vital que compõe o mantra cósmico regente da orquestra do mundo. Já por sua constituição verbal, a poesia dança – coabitam, no poema, fonemas e vocábulos minuciosamente dispostos, a estabelecer entre si enlances eróticos e pactos de desejo. Os movimentos da bailarina, por sua vez, intentam a sagração do que o corpo possui de mais íntimo e habitual: sua capacidade primeira de deslocar-se, de deslizar, conhecer e criar. A dança instaura, portanto, a soberania da delicadeza e remonta, teatralmente, o tempo em que mesmo o tempo era inaugural – quando braços e pernas cortavam o espaço e preenchiam o que ainda era inominado.

Sobre tempo, bailarinas e solidão fala Sophia. A *dança*, de modo geral, passa toda a obra da poetisa portuguesa – seja a coreografia das «árvores» que «dançam» «puras sacudidas/ pelas chuvas verdes» (ANDRESEN, 2011, p. 162), sejam os «homens nus e negros» com os quais irmanamente se dança para que «juntos» possam todos entender-se (*idem*, p. 685). O uso recorrente da bailarina, do balé e dos movimentos ritmados do corpo na poética de Andresen ultrapassa a barreira da mera apreensão imagética – muito mais do que metáfora, a dança está imiscuída ao processo de *poetar*, tornando-se dele amalgamada. Se, no percurso do resgate

empreendido pelo poeta, a linguagem se ergue como início e fim – barreira intransponível –, a dança possibilita, quando inscrita junto ao corpo poético, a distensão dos tecidos que, entrecruzados, compõem o texto. Material primacial para a transubstanciação desses movimentos, a palavra, além de limite, também deixa, dessa forma, infeccionar-se pelo novo velho mundo que o *olhar* desnuda. No cerne desse processo está soberana a *poesia* como potência criadora. Diz Sophia:

Inventei a dança para me disfarçar.
Ébria de solidão eu quis viver.
E cobri de gestos a nudez da minha alma
Porque eu era semelhante às paisagens esperando
E ninguém me podia entender.
(ANDRESEN, 2011, p. 256)

Se *inventada* com o intuito primeiro de *disfarçar*, a dança liberta através de uma significação estilhaçada, dispersa em um movimento que se desdobra pluralizado («gestos»). Ao cobrir «a nudez» da «alma», dá-se a uma única imagem – verticalizada e potencialmente subjetiva: «a *minha* alma» – sentidos silenciados que, almeja-se, salvem da embriaguez da «solidão» e se projetem em direção à vida, *estado de ser* só alcançável a partir do momento em que se deseja: «eu quis viver». O desejo, movente, dado a conhecimentos e descobertas, solicita o deslocamento dos pés e o esvoaçar dos panos – a execução dessas oscilações corporais, pautadas ritmicamente, encontra no verbo «esperar» a forma *imperfeita*. De todos os verbos que integram o poema, «esperar» é, paradoxalmente, o único que concebe, na interação entre forma e conteúdo, um movimento infindo a prolongar seu valor semântico: *esperando* é ato contínuo, ao passo em que «viver», «entender» e «disfarçar» estão sob o jugo do infinitivo, deslocados de flexões específicas de número e pessoa, por exemplo: são meramente possibilidades. «Cobri» e «quis», formas em um tempo pretérito e perfeito – já iniciado e finalizado – indiciam as experiências vividas pelo sujeito-poético e pontuam a existência de um *tempo* a separar o momento retomado e recriado do da criação poética.

Esse abismo surge também no que tange as interferências literárias do poema. Há, como que a reconstruir a genealogia da poética de Sophia, ecos pessoais, oblíquos, mas persistentes. A «*minha alma*» que esconde sua «nudez» pela intervenção de «gestos» é tributária da «*minha alma* [que] partiu-se como um vaso vazio/ Caiu pela escada excessivamente abaixo/ Caiu das mãos da criada descuidada/ Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso». Sophia não se refere, portanto, apenas a uma «solidão» ontológica; há a revisitação – fragmentada – de um passado cultural, a redimir o isolamento em que o eu-poético se encontra: fotografias antigas as quais não se pode negar a ascendência.

Ao interpor dialogicamente poéticas que mantêm entre si veios comunicantes, essa apropriação, direcionada para a criação de um novo, desfaz os hiatos de

tempo que separam ambas as produções. Ao dançar, Andresen e Álvaro de Campos se tocam: busca-se, nos cacos desse «vaso vazio», nu tal qual a «alma», um conforto para o deserto que nos circunda. A solidão, contudo, insiste e nem a dança é capaz de trapaceá-la: *cobrir* o corpo não é eliminar a consciência da nudez que carregamos sob as roupas, indícios incontornáveis do delito de Eva. Dançar, nos ensina Sophia, é sempre um *disfarce*, uma máscara; é viver sob o jugo de uma mentira, um cego engano na fatal iminência do cansaço do corpo e da chegada da sede a nos lembrar de nossa imperfeição.

O exílio em que se encontra essa constante inventora de danças – afinal de contas, «ninguém» é capaz de entendê-la a não ser por intermédio do corpo-dançante – tem na imagem da *bailarina* a configuração precisa. Entre as contrações e o estiramento necessários para a execução do movimento, o deslocamento da bailarina está continuamente tensionado – a perfeição só é alcançada pelo esforço incessante de se repetir os mesmos movimentos à exaustão, desenhando com braços e pernas os delicados limites do humano. No palco, ela cumpre sua missão: livra-se dos passos do cotidiano, torna-se prenehe em sentido e salta, na suspensão do tempo e do espaço, como que a desafiar as *disfarçadas* fronteiras da gramática corporal. Mallarmé afirma

[...] que a dançarina *não é uma mulher que dança*, pelos motivos justapostos de que *ela não é uma mulher* mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e de *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de contrações ou de elãs, com uma escrita corporal que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba (MALLARMÉ, 2010, p. 41).

Nada nos movimentos empreendidos por essa *não-mulher que não dança* é despropositado. O «poema liberado de todo aparato do escriba», formado por fonemas inaudíveis e palavras inauditas, tende a ser, dessa forma, conciso – o que explica os cinco versos que constituem «Inventei a dança para me disfarçar» – e formalmente rigorosíssimo. Em *O nome das coisas*, o poema «Por delicadeza» retoma a temática da dança ao abrir os braços para a insurgência da bailarina-*metáfora*:

Por delicadeza

Bailarina fui
Mas nunca dancei
Em frente das grades
Só três passos dei

Tão breve o começo
Tão cedo negado
Dancei no avesso
Do tempo bailado

Dançarina fui
Mas nunca bailei
Deixei-me ficar
Na prisão do rei

Onde o mar aberto
E o tempo lavado?
Perdi-me tão perto
Do jardim buscado

Bailarina fui
Mas nunca bailei
Minha vida toda
Como cega errei

Minha vida atada
Nunca a desatei
Como Rimbaud disse
Também eu direi:

«Juventude ociosa
Por tudo iludida
Por delicadeza
Perdi minha vida»
(ANDRESEN, 2011, p. 663)

Chama atenção, inicialmente, a composição do poema. Tanto o título quanto os vinte e oito versos – separados em sete quartetos – são formados por cinco sílabas, como a redondilha menor camoniana; as rimas, a exceção da quarta estrofe, seguem restritamente a ordem ABCB. Corroborando esse minucioso trabalho, contido como a bailarina solitária no tablado, há incessantes repetições lexicais, fônicas e estruturais: movimentos de uma linguagem que se quer anulada, porque quanto mais dela se utiliza, mais se torna velado o mistério que a dança perpetua. O trabalho sonoro empreendido subage em favor da bailarina, na medida em que a música, comparada às palavras, é de mais imediato entendimento: a forma pura é o corpo, a música é o corpo em estado de dança.

Lê-se «Por delicadeza» a partir de duas considerações fundamentais: a influência de Camões não é restrita a construção poemática. A «bailarina» que «nunca» bailou *erra* «como cega» por «toda» sua «vida»: há nela tamanha consciência de um *estar no mundo* à margem dos acontecimentos, subjugada ao signo da errância, que não seria incômodo ouvir de sua boca «Errei todo o discurso dos

meus anos;/ dei causa a que a Fortuna castigasse/ as minhas mal fundadas esperanças». Outra ideia que deve ser posta em relevo é a citação na última estrofe – se as cinco sílabas trazem a memória camoniana, é inegável a percepção de que o poema é dito «como Rimbaud disse». Essa comparação explícita orienta a formulação do poema, tanto semântica quanto formalmente: rimas, versos, estrofes, título, tempo, imagens, etc., são à maneira do poeta francês. A estrofe citada por Sophia, porém, não é mais de Rimbaud, porque deslocada de seu contexto original e, portanto, movimentada, sujeita a possíveis deslizamentos de significado: dança dos sentidos, isomorficamente apreendida.

Estamos diante de um poema e de um sujeito-poético que, para além de humanistas, investigam os estilhaços do passado não para intentar na empreitada frágil de reconstruí-lo, mas para ressignificá-lo. E talvez esse reolhar inquisidor que aponta para a falência do próprio sujeito, a expor *disfarçadamente* sua crueza, explique estes versos que se leem pelo *avesso*: a bailarina *não mais é*, mesmo que em toda sua vida tenha apenas dado «três passos» «em frente das grades». Essa existência em potência é confinada a sua raiz, porque não reverbera em ações concretas: «Bailarina fui/ mas nunca dancei.» O uso das adversativas em três estrofes é pontual e de difícil deslindamento, na medida em que não há negação, apenas contraposição: o sujeito-poético *foi* «dançarina», apesar de nunca ter «bailado». O tempo reencenado é o da «juventude ociosa/ por tudo iludida», momento em que «tudo», por parecer possível e pleno, se apresenta como real; essa inocência ainda pueril é dissolvida pelos dias que passam, agentes inesquecíveis quando se quer relembrar.

Buscar e dançar, se não sinônimos diretos, imbricam-se para além de significados dicionarizados. Ao reunir os versos «do tempo bailado» e «do jardim buscado» – paralelamente comuns – aproximam-se os dois verbos por intermédio do particípio, forma cristalizada, «semelhante às paisagens esperando»: baila-se porque a busca pelo «jardim» edênico é genuína; busca-se porque é preciso trespassar o «tempo» com alguma «delicadeza», sem perturbá-lo, para encontrar os vestígios do que fomos. O tempo se configura, assim, como um *espaço* no qual se deve pisar com as pontas dos pés, evitando abalos profundos, movimentos bruscos e palavras desnecessárias.

O novo sentido desse *locus* pauta-se pela distância que separa a «bailarina» do paraíso desejado, sempre «tão perto» dos sentidos. Vê-lo e sabê-lo «tão» brevemente «negado» e «tão» próximo das mãos é «tão» doloroso quanto a dualidade entre «o belo e o terrível no intocável do lembrar» de que nos fala Vergílio Ferreira: ter perto dos olhos, mas nunca poder tocar. Se há um *espaço* erigido entre o eu-poético e o seu passado, há um *tempo* interposto entre a «bailarina» e seu «jardim»: ela nunca pisa esse chão porque *erra* «toda» a «vida» e «como cega» é incapaz de perceber o abismo entre a realidade e a ilusão da «juventude».

Sua dança atravessa o «avesso do tempo bailado»; um tempo que não pode ser o seu, porque o sublime que seu corpo intenta alcançar não suportaria a «prisão» ou as «grades» a sua frente, obstáculos exteriores, signos opressivos.

A tensão entre a «bailarina» e o contexto ao seu redor é representada pelo uso excessivo do advérbio «nunca» – com veemência, a dança criada pelo eu-poético polariza-se a segmentação de um mundo em que decisões são concentradas na figura de um «rei». Todos os movimentos a que o poema alude seguem um caminho em contrafluxo, lutando, silenciosamente, contra as torrentes em sua direção. Por isso não se pode julgar a passividade da bailarina em deixar-se «ficar/ na prisão»; se ela permanece na espera de «onde o mar aberto/ e o tempo lavado», com toda a «vida atada», é porque crê na faculdade inventiva da poesia e em seu poder de disseminação, em sua capacidade de desfigurar para dar a conhecer novas formas. Não é gratuita, dessa forma, a rima da penúltima estrofe, «desatei» e «darei» – o encontro entre o passado e o futuro só é viável por intermédio do presente poético; não à toa, também, o nome do poema – sua face, o que dele se dá primeiramente a conhecer – seja já uma invocação política, um investimento ético: deixa-se estar «por delicadeza», em nome de um sagrado que não pode ser corrompido.

Embrenhar-se por entre um ontem que se quer hoje, mas esbarra na impossibilidade de um tempo cartesiano, é retornar com violência ao berço uterino que gera a solidão que somos; que nos repele ao mundo e nos fada ao destino de nossa solitária embarcação, de nossa única companhia. Talvez seja pela tentativa sôfrega de reter o que de minha *vó* vai aos poucos se esvaindo que eu insista, como homem, não mais criança, em dançar no *avesso* do esquecimento que se instaura; em buscar, toda vez que digo seu nome, toda vez que sei que o que dança em mim veio dela e toda vez que pressinto a solidão mais perto, o conforto para um peito que ainda não cessou de sangrar. Não espero reencontros, porque são poucas as certezas; mas, se da poesia há ensinamentos e eu pudesse novamente estar naquela casa azulejada, com aquelas painéis e aquela música, talvez, «como disse» Sophia, «também eu» dissesse: «Difícil é saber de frente a tua morte/ e não te esperar nunca mais nos espelhos da bruma.»

Resumo: A intersecção entre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen e a dança ultrapassa a simples barreira do tema, constante na obra da poetisa. Tentaremos destrinchar, por intermédio da análise de alguns poemas, os indícios de uma poética infectada tanto pelo anseio de regressar a um momento passado quanto pela certeza de ser essa uma empreitada sedutoramente falaciosa.

Palavras-chave: poesia, dança, diálogo.

Abstract: *The intersection between Sophia's de Mello Breyner Andresen poetry and dance exceeds the theme's bound, constant at her works. We will try to unravel, through the analysis of a few poems, the evidences of a poetic infected by the wish to return to a past time and the certainty that is a seductively misleading journey.*

Keywords: *poetry, dance, dialogue.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa, 3.ª ed., Lisboa: Antígona, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. «Laços do desejo», in NOVAES, Aduauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FERREIRA, Vergílio. *Até ao fim*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- LINS, Vera. «Assim em suas mãos: alguma poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Trad. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8.ª ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. Tese de doutorado, PUC-Rio. Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310636_07_pretextual.pdf
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. «Sophia: a inscrição do exílio». Disponível em http://www.coloquiointernacionalsophiademellobreynerandresen.com/sophia_comunica/jorge_fernandes_da_silveira.pdf
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho, Rio de Janeiro: Imago, 2006.