

## **EXPERIMENTAR A POESIA: A MODERNA ARS POETICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

Leila Aguiar Costa<sup>1</sup>

- **RESUMO:** O presente artigo busca examinar a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen a partir de seus poemas intitulados *Ars Poética*. É seu objetivo verificar como a moderna isotopia de um estar-no-mundo do poeta atua como um dos motores da escrita e, por conseguinte, aponta para uma implicação recíproca entre a Obra e o Outro, entre as coisas e a experiência.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estar-no-mundo; relação; sujeito-objeto; olhar; escuta; percepção.

No entrançar dos cestos ou de esteira/ Há também um  
saber que vive e não desterra/ Como se o tecedor a si  
próprio se tecesse/ E não entrançasse unicamente esteira e  
cesto/ Mas seu humano casamento com a terra.

Sophia de Mello Breyner Andresen. "Esteira e Cesto"

Se se aceitar que a *ars poetica* para uma certa modernidade portuguesa tem por vocação refletir sobre as relações que se estabelecem entre sujeito e objeto da escrita, e mundo a que se referem um e outro, é possível percorrer as cinco *Arte Poética* compostas por Sophia de Mello Breyner Andresen como a manifestação de uma voz que somente se

---

<sup>1</sup> Doutora pela École des Hautes Études em Sciences Sociales - Paris; Pós-doutora pela UNESP/ Araraquara e pelo IEL/UNICAMP. E-mail: leilaguiar2@itelefonica.com.br.

define como *poiética* pela produção de um discurso mergulhado no registro da *res*. Faz-se, então aqui, a hipótese de que a produção dita “crítica”, mas não menos imagética, de Sophia acerca de sua escrita, parte de um pressuposto básico a ser considerado sob sua face mais absoluta: o estar-no-mundo do poeta, enunciado quase que à maneira de um programa.

Não por acaso, o que se sobressai à primeira leitura desta moderna *Arte Poética* é justamente a predominância, a proeminência da instância discursiva em primeira pessoa: o “eu” autoral assume-se plenamente como sujeito do fazer poético e os dispositivos dêiticos estão ali para confirmá-lo — proliferam, por exemplo, os verbos e os pronomes oblíquos e possessivos de primeira pessoa. O programa enunciado é, pois, balizado pela irrupção do sujeito no sentido, irrupção que é ato mesmo de se inscrever em um meio, em um ambiente. Eis porque é possível sugerir que as diversas *Arte poética* de Sophia são percorridas por uma única isotopia, esse estar-no-mundo que postula a relação dupla, de implicação e de contaminação recíprocas, entre percepção e mundo, entre instância autoral e obra. Se “em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caído”, se “o sol é pesado e a luz leve”, é para que o sujeito deixe-se imergir nas *rei* naturais:

Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita. Mergulho a mão na sombra como se a mergulhasse na água (ANDRESEN, 2004, p. 187).

É para que esse mesmo sujeito busque sua plena inserção num mundo objetual que, na *Arte Poética I*, uma “loja de barros” convida-se ao olhar, ela que está situada como que ao abrigo da luminosidade e calor excessivos, em “uma pequena rua do outro lado da praça”. “Loja dos barros”, que logo será descrita pelo sujeito poético que penetra, como se penetrasse em sombras e em imagens, nesse espaço que se dará a descobrir pela visão. Ao penetrar no ambiente, ao pousar sobre as coisas, o olhar poético passa a descrever o universo que tem diante de si:

Entro na loja dos barros. A mulher que os vende é pequena e velha, vestida de preto. Está na frente de mim

rodeada de ânforas. À direita e à esquerda o chão e as prateleiras estão cobertos de louças alinhadas, empilhadas e amontoadas: pratos, bilhas, tigelas, ânforas. Há duas espécies de barro: barro cor-de-rosa pálido e barro vermelho-escuro [...]. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão (p. 187).

Essa visão implica uma percepção singular do mundo que adere, por sua vez, ao material. É como se a voz autoral, ao adentrar à loja dos barros — e a brevidade da frase (“Entro na loja de barros.”), arrisque-se aqui a interpretação, delimitaria dois mundos, aquele da exterioridade e este da interioridade —, locasse sua folha branca diante daquilo a ser transformado em superfície escritural. O sujeito, que passeia seu olhar, poético, pelo mundo, quase à maneira de um olhar pictórico ou mesmo cinematográfico, loca-se numa espacialidade e sua visão nela se implanta. É de se observar que concorre para a descrição, para esta categoria da visão-com ou, se se preferir, de ponto de vista interno, as duas operações básicas da focalização: aquela de aspectualização — os barros são apresentados em seus diferentes aspectos — e aquela de relacionamento — os barros são situados localmente e relacionados com outros objetos. Ao mesmo tempo, importa assinalar, essa mesma descrição torna-se quase negativa, pois que a voz poética assinala a aporia do procedimento, a saber, em uma passagem descritiva descobre-se a impossibilidade da descrição: o objeto revelar-se-ia, assim, superior à descrição verbal; sua beleza material, sua coisalidade está acima da palavra. É como se Sophia, ao poetizar o finito e a matéria, estivesse em busca, por assim dizer, do “quem das coisas”. *Verbo*, pois, suplantado pela *res* que, de plural que era no início do texto, se torna agora apenas uma, singular:

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa, que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal duma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo duma beleza estética mas sim duma beleza poética (p. 187).

Essa “beleza” indescritível convoca, assim, um olhar atento, olhar respeitoso da materialidade; convida, ainda, à relação

Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 173 - 188, 2005 175

entre sujeito e objeto que parte do contato visual, e que parece progredir à medida que os olhos percorrem a ânfora. E à disposição do texto de acentuar tal percurso relacional: não por acaso, uma seqüência de parágrafos principia por “*Olho para a ânfora*”, elemento poético a desencadear aquela isotopia a que nos referimos acima, confirmada aqui precisamente pelos termos “estar no mundo”, “relição”, “aliança”:

*Olho para a ânfora*: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, relição.

*Olho para a ânfora* na pequena loja dos Barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.

*Olho para a ânfora* igual a todas as ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível (p. 187 - 188, grifos meus).

Vale igualmente assinalar que concorre para este estar-no-mundo instanciado pela passagem uma dupla visão, visão a um tempo perceptiva e fantasmática que confirma a aliança entre interior/interioridade e exterior/exterioridade, locando-os quiçá em um mundo que não é senão mundo do simulacro. Seja como for, o tema do olhar, que parece marcante em a *Arte Poética I*, e que marcará quase todas as outras *Arte Poética* de Sophia, configura um programa poético edificado sobre as categorias da percepção e da relação: temporalidade (Agosto), espacialidade (Lagos, loja de Barros, rua) e sensações (visão). A *Arte Poética I* seria, deste modo, um convite ao diálogo, à conversação; situação interlocutiva por excelência, que elege a ânfora como sua imagem fundamental.

Não surpreende, pois, que a *Arte Poética II* — mais programática, importa dizer —, postule o que a voz autoral entende por poesia. E a explicitação é das mais hábeis, pois que principia por uma negação, por tudo o que a poesia *não* é:

A poesia *não* me pede pròpriamente uma especialização pois a sua arte é a 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 (p. 189, grifos meus).

À negação, plenamente indiciada pelo advérbio *não* e pela conjunção *nem*, segue-se a afirmação, que não faz senão confirmar a isotopia a percorrer a obra poética de Sophia:

*Pede-me* antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que aquela que eu posso controlar. *Pede-me* uma intransigência sem lacuna. *Pede-me* que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. *Pede-me* que viva atenta como uma antena, *pede-me* que viva sempre, que nunca durma, que nunca *me* esqueça. *Pede-me* uma obstinação sem tréguas, densa e compacta (p. 189, grifos meus).

A se relevar da passagem acima que voz autoral e poesia trocam inicialmente suas posições: a poesia, substantivo elíptico que irrompe na superfície textual por meio do verbo na terceira pessoa do singular, assume o papel ativo, é sujeito do texto poético; a voz autoral, que se faz presente na seqüência dos dêiticos pronominais, passa a ser tão-somente objeto. O que se desenha, então, aqui, é, uma vez mais, a interação/implicação entre os dois pólos norteadores do fazer poético de Sophia, isto é, agente e paciente são um único elemento. Resultado mais evidente de tal interação/implicação: "o poema não fala duma vida ideal mas sim duma vida concreta" (p. 189). Não por acaso, na *Arte Poética III*, a voz autoral recorrerá a um lugar-comum de que se servem alguns poetas que se dizem, ou que a história literária considera, "engajados": "O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim" (p. 156).

"Vida concreta". Na *Arte Poética I*, ela é "taberna fresca", "oficina escura do ferreiro", "praias de mar verde", "azul suspenso na noite", "pureza da cal", "pequena pedra polida", "perfume do orégão" (p. 188). Todas imagens sensíveis que, fantasmaticamente, podem estar contidas em uma simples ânfora — e se a ânfora é imagem fundamental, originária mesmo, é simplesmente porque é vaso grande, de gargalo estreito, de duas asas simétricas; objeto, pois, através do qual se pode pegar o mundo com as duas mãos, levá-lo à boca; seu gargalo estreito acentuaria mesmo os sabores, pois que, justamente, estreitaria a distância entre corpo e conteúdo ... "Vida concreta" que, na *Arte Poética II*, é "ângulo da janela, resso-

nância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão” (p. 189). “Vida concreta” que se relaciona, assim, às percepções e sensações do sujeito poético: olfato, audição, visão, tato, tudo à sua disposição para definir, entender e fazer o poema.

Na *Arte Poética II*, importa igualmente assinalar, o que se indicia é o fato de a obra em geral, e a poesia em particular, serem, para o sujeito-inventor, um meio de autoconhecimento, antes mesmo de ser produção ou expressão. Não por acaso se insinuaria, no quinto e último parágrafo, a relação com a pintura; poeta e pintor trabalham com a tela branca, elemento concreto, palpável e corpóreo sobre o qual irá se locar o mundo das *rei*, mundo visível e claro que se abre ao olhar. É, pois, a linguagem poética que, surgindo à medida que se compõe, dá a conhecer o poeta: “E no quadro sensível do poema, vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida” (p. 190). O poema seria, deste modo, “caminho”, “reino”, “vida” do sujeito. Por isso mesmo, importa ressaltar que tudo parece concorrer para a constituição de uma “túnica”, termo de significação bastante evidente em *Arte Poética II*, cujas tramas serão pouco a pouco interligadas e tecidas por sujeitos singulares; a cada um de “encontrar” e “conquistar” seu próprio “reino”, a cada um de “tecer” com ele sua própria “aliança”— é o que enuncia abertamente a voz poética de *Arte Poética I*. Poesia como auto-revelação. Mais: “Poesia e Revelação”, como quer o próprio título de um dos poemas de Sophia, paradigmático:

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação,  
que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio,  
com os outros, e com a vida, com o mundo e com as  
coisas (ANDRESEN, 1977, p. 72).

“Presença do real”: eis o *leit motiv*, enunciado abertamente em *Arte Poética III*, a percorrer toda a composição poemática de Sophia. A isotopia do estar-no-mundo é, aqui, ainda mais incisiva, a voz poética faz-se ainda mais eloqüente na explicitação de sua “descoberta” deste real. Tudo passará, uma vez mais, pela mediação do olhar. Olhar rememorativo e exultante que descreve o mundo e seus objetos constituintes, como se deles desejasse fazer o retrato, traçar mesmo

o traço e deles deixar uma traça:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar (2004, p. 155).

Ecoam em Sophia, ela mesma o diz na *Arte Poética III* (p. 155), as vozes de Homero, de quem ela aprende “o esplendor da presença das coisas”, e de Amadeo de Souza-Cardoso, cuja pintura restitui, intensificando e iluminando, “essa felicidade nua e inteira” que adviria da descoberta da coisalidade.

Francis Ponge talvez também se fizesse aqui ouvir. Ele, que muitos consideram como o “poeta dos objetos”, que têm linguagem própria, próxima da concretude mesma que os compõem; ele, para quem os objetos, “mundo mudo”, têm faces diversas e mutantes; ele, que torce, contorce e retorce os objetos, para que sobre eles sempre parem todas as interpretações — tanto mais porque os objetos se furtariam ao olhar a cada vez que se tenta descrevê-los, abrindo *pour cause* um “abismo” na re-presentação. A voz de Borges igualmente ressoaria. Ele, que acreditava que as coisas durariam “para além do nosso esquecimento”, que elas permaneceriam sem mesmo saber que partimos, e que, por isso mesmo, perpetuariam o mundo, indiferente à nossa presença. Manuel Bandeira, ainda, cuja voz afirma que o

“poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano” (BANDEIRA, 1966, p. 17).

Bandeira que, próximo ao hùmus, resgata as coisas transitórias. Drummond, enfim, cuja voz parece igualmente aqui reverberar. Ele, cujos poemas tendem à concretude — e concretude da própria linguagem poética, que se veste com

as roupagens da materialidade —; ele, que confere voz e existência às coisas e que, para evitar sua tristeza, deseja considerá-las com “ênfase”; ele, que insiste no registro da *res*, pois que acredita que “há de haver uma região de todas as coisas”. E, a ecoar acima de todas essas vozes, o guardador de rebanhos Alberto Caeiro, cujos olhos são nítidos “como um girassol” (PESSOA, 1981, p. 138), cujo corpo se deita “na realidade”. Ele, para quem “pensar uma flor é vê-la e cheirá-la” (p. 146), para quem “comer um fruto é saber-lhe o sentido” (p. 146); ele, que descobre a felicidade nas coisas, que lhe dão a real verdade, e porque as coisas não são senão coisas, pois “afinal as estrelas não são senão estrelas/ Nem as flores senão flores,/ Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores...” (p. 151 - 152).

Como em “outros artistas”, as coisas fazem-se presentes, em Sophia; fenômenos, elas são objeto de toda experiência possível. Palpáveis, sensíveis e aparentes, elas opõem-se ao intelecto, à inteligência, à cognição ou à pura matéria do conhecimento. A poesia é “perseguição do real”, afirma a voz poética de *Arte Poética III* que, não por acaso, desenha aquele que talvez seja outro *motus* — no sentido de movimento — de sua poesia: o círculo, o poema como “círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2004, p. 155). A poesia estaria, arrisque-se, então, aqui, a hipótese, ligada a uma espécie de circum-navegação do mundo que conduz a uma riqueza cumulativa e que concorre para infinitas percepções e experiências. Uma circum-navegação que exigiria do poeta, em sua busca do real — e real a ser essencialmente compreendido em sua inegável e incontornável relação etimológica com o termo *res* —, uma “obstinação sem tréguas” que resultaria, por sua vez, no “obstinado rigor’ do poema” (p. 190):

O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (p. 190).

Poesia circum-navegante que, tendo visto o “fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de seqüência e de rigor” (p. 155). E se equilíbrio há,



é porque a poesia “tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta” que procura “uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio”; e que tende, por inferência, e “pelo espírito de verdade” que anima o poeta, “a procurar uma relação justa com o homem” (p. 155). Não surpreende, então, que a *Arte Poética III* empreenda um viés ético à poesia e ao estilo, que faça da poesia “uma moral”, que a voz poética define:

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência (p. 156).

Caberia ao poeta enunciar essa consciência; ele o faz por meio de seu “desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa” (p. 156); essa consciência é desvelada, pois que é da natureza da poesia ser justa e buscar a justiça. Assim o diz o poema significativamente intitulado “A forma justa”:

[...] Sei que seria possível construir a forma a forma  
justa  
De uma cidade humana que fosse  
Fiel à perfeição do universo.  
Por isso recomeço sem cessar a partir de página em  
branco  
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do  
mundo  
(ANDRESEN, 1977, p. 170).

Poeta e poesia locariam, assim, o Outro diante de si. Donde, talvez, a pertinência de insinuar que daí se depreende um certo aspecto retórico, ligado às *pathè*, às marcas impressivas obtidas junto ao destinatário. Apesar do tom programático e, mesmo, dogmático, é o que parece enunciar a *Arte Poética III* :

O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da

sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação duma consciência comum (ANDRESEN, 2004, p. 156).

Se ao poeta-artista cumpre tal papel, sua poesia deve estar acima de qualquer suspeita. Não deve ter face alguma ou alguma face comprometida. Para Sophia, o poema não possui identidade; sem nome, é ele impessoal ou, se se preferir, despersonalizado — e ecoam aqui as vozes diversas de Fernando Pessoa, a quem a *Arte Poética IV* faz referência logo à primeira linha: “Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema’ ” (p. 213). Ainda outra vez a voz de Alberto Caeiro a ecoar...

“Acontecer”: outro motivo-chave da poética de Sophia que corrobora a atenção que o poeta deve dar ao mundo. Pois que o poeta é aquele que vê e que escuta o mundo — “o poeta é um escutador”, diz a voz da *Arte Poética IV* (p. 213) —, que o deixa aparecer, que o percebe como um “elemento do natural”, algo que existe em si mesmo e por si mesmo. A busca última de Sophia, ela o afirma em *Arte Poética V* (p. 270), sempre foi, aliás, esta: “escrever esse poema imanente”, com sua palavra “alada impessoal” que o poeta, assim ele o afirma em “Epidauro 62” (p. 259), sabe já não ser sua. Os poemas são “consustanciais ao universo”, são “a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (p. 270). As palavras, que estão por aí dispersas, disseminadas, à espera de um olhar e de uma escuta atentos — pois tudo é questão de “um equilíbrio especial da atenção”, de “uma tensão especial da concentração” (p. 213) —, emergirão. E o poema se dirá. Deixá-lo dizer-se, eis a “maneira” de Sophia de escrever poesia (cf. *Arte Poética IV*, p. 214). Não há intervenção sua. O poeta deve-se fazer sensível — “como a película de um filme” (p. 214) —, tornar-se superfície de impressão sobre a qual se localará o ser das coisas, que ali mesmo aparecerão. Ao mesmo tempo, é unicamente por meio da palavra que essas coisas e o próprio mundo se constituirão como tais ou revelarão suas faces.

Exemplo paradigmático, o poema intitulado “Lisboa”, que vale aqui reproduzir *in extenso*:

Digo:  
“Lisboa”  
Quando atravesso — vinda do sul — o rio  
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse  
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna  
Em seu longo luzir de azul e rio  
Em seu corpo amontoado de colinas —  
Vejo-a melhor porque a digo  
Tudo se mostra melhor porque digo  
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência  
Porque digo  
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser  
Com seus meandros de espanto insónia e lata  
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro  
Seu conivente sorrir de intriga e máscara  
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata  
Lisboa oscilando como uma grande barca  
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência  
Digo o nome da cidade  
— Digo para ver (p. 250)

Poder da palavra. Palavra que, graças a um *je ne sais quoi*, parece conduzir ao encanto — e a se lembrar que, no universo greco-latino, muitas vezes se procede à associação entre poema e fórmula mágica, entre canto e encantamento; *carmen* e *cantus*, pois, que tem em Orpheu, diversas vezes presente ao lado de Eurídice nos poemas de Sophia, sua figura exemplar. A partir, então, deste que parece ser um “Abrete Sésamo” poético, as maravilhas aparecem. É ao proferir o nome de Lisboa que a cidade de Lisboa “abre-se”. Não uma abertura qualquer: Lisboa “abre-se *como se*” (grifo meu)... E por causa mesmo de tal abertura, toda uma *imagerie*, declinada pelos versos 5, 6, 7, 13, 14, 15, vem se associar àquele “nome de ser e de não-ser” de uma Lisboa que oscila precisamente entre ser e não-ser. Lisboa só é Lisboa porque as palavras a dizem “Lisboa”; e, como era de se supor, só é Lisboa porque, ao ser dita Lisboa, pode ser vista como ou *como se fosse* (uma) “Lisboa”. Dizer para ver: e eis que as

imagens proliferam e que Lisboa pode ser-Lisboa, mesmo que não seja (a) “Lisboa”.

*Ars poetica*: em Sophia, ela é como que uma janela aberta para o mundo. No parapeito dessa janela, a percepção sensorial se põe. Donde a particular incidência na visão e na audição. Todas formas de conhecimento do mundo e de aliança com ele. É por isso que é possível afirmar que a poesia de Sophia se conjuga em torno da escuta e do olhar daquilo que o mundo dispersa — coisas, cidades, paisagens, sussurros, lamentos, vozes... É a partir daí que o poeta *dirá* o mundo e, por conseguinte, o *escreverá*. Para glosar Walter Benjamin, quem é olhado ou escutado, ou se crê olhado e escutado, levanta os olhos e aguça os ouvidos e é aí que se estabelece aquela relação inextricável entre o que vemos e ouvimos e as coisas que nos vêm e nos ouvem... E se há um viés repetitivo e quiçá ritualizante de uma tal escrita poética e dessa aliança entre coisas e sujeito — que é catalisador de existência(s) e mesmo de experiência(s), sujeito pois impessoal —, isto se deve essencialmente à perspectiva rigorosa de atenção ao concreto, ao imanente. Mais: tomando a palavra como *medium* de conhecimento e de revelação, das coisas e de si, o poeta chama as palavras pelo seu próprio nome e assegura, assim, o seu próprio estar-no-mundo:

Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘branco’,  
‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a 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 (p. 190).

A poesia faz-se com coisas... Axioma mallarmaico — “a poesia faz-se com palavras não com idéias” — revisitado? Seja como for, é certo que a poética de Sophia liberta o poema de toda sua golilha metafísica, mística e elevada; torce o pescoço da retórica superfetada e integra-se, com ele se reconciliando, no mundo:

Abre a porta e caminha  
Cá fora

Na nitidez salina do real (p. 271).

\*À guisa de conclusão: caminhar com (o) olhar poético

#### CAMINHO DA MANHÃ

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim. E olha bem o branco, o puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito. Também ali entre a cidade e a água não encontrarás nenhuma sombra; abriga-te por isso no sopro corrido e fresco do mar. Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente, realmente a mar. Depois verás peixes pretos e vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. E a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado e um caranguejo irá correndo sobre uma mesa de pedra. À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar. E ao cimo da escada está uma mulher de meia idade com rugas finas e leves na cara. E tem ao pescoço uma medalha de ouro com o retrato do filho que morreu. Pede-lhe que te dê um ramo de louro, um ramo de orégãos, um ramo de salsa e um ramo de hortelã. Mais adiante compra figos pretos: mas os figos não são pretos mas azuis e dentro são cor-de-rosa e de todos eles corre uma lágrima de mel. Depois vai de vendedor em vendedor e enche os teus cestos de frutos, hortaliças, ervas, orvalhos e limões. Depois desce a escada, sai do mercado e caminha para o centro

da cidade. Agora aí verás que ao longo das paredes nasceu uma serpente de sombra azul, estreita e comprida. Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do Sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada.

Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível (ANDRESEN, 2004, p. 126 - 127).

Como *ex-ergon*, uma proposta de leitura de “Caminho da manhã”, quiçá um dos poemas de Sophia que mais se prestam à ilustração da hipótese primeira deste breve artigo, enunciada logo à sua entrada. É de se observar que haveria aí como que um olhar, alado — à semelhança daquela “palavra alada” —, a guiar um sujeito passivo pelo mundo das *rei*. Todo o caminho é balizado por esse olhar, que não hesita em recorrer insistentemente ao modo verbal do imperativo — maneira injuntiva por excelência de atuar junto ao destinatário que se pretende persuadir em geral e, aqui, mais precisamente, conduzir. O mundo para o qual aponta o olhar-guia, olhar impessoal, inominado, constitui-se, como era de se esperar, de natureza, de objetos e de seres que parecem todos iluminados, percorridos por vezes em filigrana por aquela “luz levíssima e fresca”, mas sempre acompanhados pela “pesada mão do Sol” — e a imagem do poder solar é recorrente na composição poética de Sophia. Para desfrutá-lo, uma particular atenção é requerida, aquela que passa, bem evidentemente, pela visão — donde a recorrência do verbo *ver* em suas diversas declinações —, que se apropria da luminosidade reinante e que mergulha diretamente no universo da imanência. Não surpreende assim que passará diante desse outro olhar, olhar-guiado que se revela feminino, uma gama diferenciada de elementos naturais — cigarras, Sol, luz, figueiras, mar, água, peixes, conchas, búzios, espadas do mar, polvos, caranguejo, ramo de louro, orégão, salsa e hortelã, figos, frutos, hortaliças, ervas, orvalhos, limões, serpente, sombra... —; urbanos — estrada, muro, muralhas, ruas, praça, estátua, casas, parede, largo, mercado, banca, mesa, escada, igreja... — e humanos — homem, velho, mulher, filho, vendedor... Elementos

naturais, urbanos e humanos matizados por cores diversas a contribuir para aquela atmosfera prismática, brilhante que parece caracterizar grande parte dos poemas de Sophia: branco, amarelo, azul, preto, vermelho, cor-de-rosa, prata... Tudo ali são "coisas visíveis", tudo ali diz respeito à visibilidade; visível que "se vê até ao fim". Há nesse poema descritivo, de pura apresentação das *rei*, que se assumem como existência, ainda um outro olhar, a olhar por tudo e por todos. Olhar fundador, olhar originário, olhar primordial que a tudo e a todos empreende plenitude e (con)substancialidade: olhar daquele "grande Deus invisível" que vive no silêncio e no vazio; naquele "silêncio de bronze" do princípio do caminho da manhã e naquele vazio do fim do caminho, que termina no interior da "igreja alta e quadrada", despojada em seu "branco das paredes" e em seu "brilho azul dos azulejos". Interior onde, não por acaso, se escutará o "silêncio" — circum-navegação mais uma vez —, e onde se entoará um "canto", uma "oração" — *carmen* e *cantus* ainda outra vez —, como que uma litania... invisível (quicá inaudível) pelo visível (e pelo audível). Estaria, então, assim resolvida aquela que seria uma das mais perturbadoras inquietações da modernidade - como se movimentar entre o transitório e o eterno - ? Que a poesia de Sophia — de uma Sophia com *ph*, vale ressaltar — não nos responda. Que ela nos assombre, talvez negativamente, e mesmo em negativo, com toda a sua aparente clareza e claridade...

COSTA, L. A. To experience poetry: The modern *Ars Poetic* of Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista de Letras*, v. 45, n. 1, p. 173 - 188, 2005.

- ABSTRACT: *The present article attempts to appraise the poetics of Sophia de Mello Breyner Andresen looking into her Ars Poética poems. It will be shown how, for the author, the modern isotopy of a being-in-the-world acts as one of the writing engines and, consequently, points to a reciprocal implication between Work and Otherness, between things and experience.*
- KEYWORDS: *being-in-the-world, relation, subject-object, look, hearing, perception*

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRESEN, S. M. B. *Poemas escolhidos*. Sel. de Vilma Areas. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Nome das coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- BANDEIRA, M. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BORGES, J. L. *Obras Completas II*. São Paulo: Globo, 1999.
- PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- PONGE, F. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961.