

Temas da poesia de Sophia • O homem e seu caminho de busca • A sacralidade da palavra • As duas visões da cidade • Retorno à natureza e à infância • A ausência dos deuses • Nostalgia do passado e fascínio da Grécia • Rumor de mar Temas clássicos em Sophia • Apolo e Diônisos • O tema do labirinto e do Minotauro • O tema de Tróia: três figuras femininas • O tema de Ulisses • Orfeu e Eurídice - Euménides/Parcas • 1) Orfeu e Eurídice • 2) O tema das Parcas • A memória sequiosa • Atenta antena • A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen • O ressoar dos dias e das coisas • A poética de Sophia • Temas da poesia de Sophia • Denúncia do materialismo

TEMAS DA POESIA DE SOPHIA

# RUMOR DE MAR

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

como valor dominante • O homem e seu caminho de busca • A sacralidade da palavra •

(Página deixada propositadamente em branco)

Temas da poesia de Sophia  
materialismo como valor dominante • O homem e seu caminho de busca • A sacralidade da palavra • As duas visões da cidade • Retorno à natureza e à infância • A ausência dos deuses • Nostalgia do passado e fascínio da Grécia • Rumor de mar Temas clássicos em Sophia • Apolo e Diônisos • O tema do labirinto e do Minotauro • O tema de Tróia: três figuras femininas • O tema de Ulisses • Orfeu e Eurídice - Euménides/Parcas • 1) Orfeu e Eurídice • 2) O tema das Parcas • A memória sequiosa • Atenta antena • A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen • O ressoar dos dias e das coisas • A poética de Sophia • Temas da poesia de Sophia • Denúncia do materialismo

TEMAS DA POESIA DE SOPHIA

# RUMOR DE MAR

---

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

como valor dominante • O homem e seu caminho de busca • A sacralidade da palavra •

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUJEITOS A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

TÍTULO • ENSAIOS SOBRE RUMOR DE MAR – TEMAS DA POESIA DE SOPHIA  
AUTOR • JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira  
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira  
Nair Castro Soares

DIRECTOR TÉCNICO: Delfim Leão

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D  
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
E-mail: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
Vendas online:  
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

DIRECTOR DE IMAGEM

António Barros

CONCEPÇÃO GRÁFICA & PRÉ-IMPRESSÃO

Carlos Costa

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Tipografia Lousanense

ISBN

978-989-26-0611-8

ISBN DIGITAL

978-989-26-0612-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0612-5>

DEPÓSITO LEGAL

362807/13

1ª EDIÇÃO: IUC/CECH • 2013

© MAIO 2013.

IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

temas da poesia de Sophia • O materialismo como valor dominante • O homem e seu caminho de busca • A sacralidade da palavra • As duas visões da cidade • Retorno à natureza e à infância • A ausência dos deuses • Nostalgia do passado e fascínio da Grécia • Rumor de mar • Temas clássicos em Sophia • Apolo e Diônisos • O tema do labirinto e do Minotauro • O tema de Tróia: três figuras femininas • O tema de Ulisses • Orfeu e Eurídice - Euménides/Parcas • 1) Orfeu e Eurídice • 2) O tema das Parcas • A memória sequiosa • Atenta antena • A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen • O ressoar dos dias e das coisas • A poética de Sophia • Temas da poesia de Sophia • Denúncia do materialismo

TEMAS DA POESIA DE SOPHIA

# RUMOR DE MAR

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

como valor dominante • O homem e seu  
 caminho de busca • A sacralidade da palavra •

(Página deixada propositadamente em branco)

## SUMÁRIO

Prefácio.....	7
Introdução.....	9
Temas da poesia de Sophia .....	11
Denúncia do materialismo como valor dominante .....	15
O homem e seu caminho de busca .....	17
A sacralidade da palavra.....	21
As duas visões da cidade.....	25
Retorno à natureza e à infância.....	33
A ausência dos deuses.....	43
Nostalgia do passado e fascínio da Grécia.....	47
Rumor de mar	
Temas clássicos em Sophia .....	59
Apolo e Díónisos .....	61
O tema do labirinto e do Minotauro .....	69
O tema de Tróia: três figuras femininas .....	81
O tema de Ulisses .....	87
Orfeu e Eurídice - Euménides/Parcas .....	97
1) Orfeu e Eurídice .....	99
2) O tema das Parcas .....	104
A memória sequiosa .....	107
Atenta antena .....	113
A <i>Musa</i> de Sophia de Mello Breyner Andresen .....	115
O ressoar dos dias e das coisas .....	131
A poética de Sophia .....	143
Conclusão.....	157
Bibliografia .....	159

(Página deixada propositadamente em branco)

## PREFÁCIO

Este livro, sem esquecer alguns dos temas centrais da poesia da Sophia de Mello Breyner Andresen, procura pôr em evidência o fascínio que a Hélade sobre ela exercia. Embora aborde uma gama de assuntos e de pontos de ligação com o mundo, cultura e figuras gregas, de modo algum se apresenta como exaustivo. Apenas pretende contribuir com algumas pistas para uma compreensão – e neste domínio vem na sequência de outros estudos que têm surgido – da estreita ligação da obra e sentir de Sophia com os valores da antiga Grécia.

*Rumor de mar* colhe o título em um poema de *Musa* e pretende transmitir e sugerir a importância que o mar tinha para Sophia.

Há quase vinte anos que estudo os pontos de contacto da obra de Sophia com a antiga Grécia e surpreende-me a cada passo o fascínio que por ela demonstra, por algumas das suas figuras e obras, pela sua arte, por valores seus. É natural, pois, que *Rumor de mar* resulte da reunião de vários dos estudos que lhe dediquei, a que foi dada nova reformulação. É o caso da maior parte dos capítulos da segunda e terceira partes – respectivamente **Rumor do mar dentro de um búzio** e **Atenta Antena**, a que se deve juntar ainda “A poética de Sophia”. Foram, no entanto, acrescentadas partes novas – a quase totalidade dos capítulos incluídos em **Temas da poesia de Sophia**, com excepção de “Nostalgia do passado e fascínio da Grécia”.

*Rumor de mar* deriva de *Atenta Antena*, publicado em 2008 na coleção Fluir Perene, embora apareça a cada passo reformulada e ligeiramente aumentada em alguns pontos. Os dois títulos colhem apoio na temática da poesia de Sophia e nas características principais que apresenta. Diz-nos a autora de *Dual*, numa das artes poéticas, a “Arte poética IV” (p. 844), citando Fernando Pessoa, que o poema acontece e emerge. Por isso tem de ser escutado. Assim a poetisa precisa de estar atenta, concentrada e em silêncio para ouvir esse acontecer. É como escutar o ressoar de um búzio,

onde parece escutar-se o rumor do mar. Trata-se de uma poesia que «é uma arte do ser», que pede à autora «que viva atenta como uma antena» (“Arte poética III”, p. 841<sup>1</sup>). Nela encontramos um conjunto de temas que a mostram como uma autora que vê no universo ordem e harmonia em que o «divino sussurra» (*O Nome das Coisas*, p. 609).

Coimbra, janeiro de 2013

*José Ribeiro Ferreira*

---

<sup>1</sup> A edição seguida para as citações é a organizada por Carlos Mendes de Sousa: Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética* (Lisboa, Caminho, 2010).

# INTRODUÇÃO

A cultura clássica criou valores intrínsecos de grande relevância que, transmitidos ao longo dos tempos, estão na base do viver e sentir do homem moderno: em especial deram forma à cultura ocidental e nela permanecem vivos<sup>2</sup>.

Os temas e mitos da cultura clássica tornaram-se parte importante — e pode dizer-se integrante — da cultura e literatura modernas: ora, retomados e reescritos, informam ou dão corpo a obras inteiras, ora aparecem em alusões fugidias ou mais extensas<sup>3</sup>. São inúmeras as obras musicais e de arte plástica, pintura ou escultura, que procuram os seus motivos nos assuntos, temas e mitos da Antiguidade greco-romana. Os mitos Clássicos continuam hoje vivos e a sua utilização é constante nos autores contemporâneos, ora para darem corpo a valores e ideais do homem da actualidade, ora para os parodiarem.

Sophia de Mello Breyner Andresen é um desses casos e os leitores da sua obra encontram certa familiaridade com a cultura clássica: ocorrência assídua de mitos, figuras, autores e obras do mundo greco-romano ou constantes alusões e referências, fascínio pela Grécia: terra, mar,

---

<sup>2</sup> Mostram-no, a título de exemplo, as diversas comunicações do Congresso Internacional “As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal”, realizado em Coimbra, de 11 a 16 de abril de 1988, sob a égide do Presidente Léopold S. Senghor; e as do I Congresso da APEC “Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa”, realizado em Coimbra de 4 a 6 de Junho. Vide as respectivas Actas — *As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal* (Coimbra, 1988) e *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa* (Coimbra, 1999).

<sup>3</sup> Sobre a importância e papel dos mitos gregos na formação do pensamento moderno, vide W. Burkert, “Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne”, in *Les études classiques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: leur place dans l’histoire des idées* (Entretiens Hardt 26, Genève, 1979), pp. 159-208.

cultura, arte, deuses, com os seus defeitos e qualidades. A autora cursou Filologia Clássica, não sendo de estranhar, portanto, essa frequente presença dos temas da Grécia e da Roma antigas. Dividida entre a atracção pela Antiguidade clássica e a experiência pessoal, a sua poesia «apresenta um cariz a um tempo clássico e moderno, onde a permanente ambiguidade é geradora do trabalho poético», para utilizar as palavras de Maria de Fátima Marinho<sup>4</sup>. Ou, em termos de relação com a Grécia mítica, segundo Silvina Rodrigues Lopes, «o carácter fundador da poesia origina-se na necessidade de combater a ausência que ficou quando os deuses se afastam da terra».<sup>5</sup>

Considera, por seu lado, Fernando Pinto do Amaral, que a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, muito ligada aos contornos do visível e do concreto, «sempre soube instaurar uma comunhão entre o olhar dos seres e o dos deuses gregos»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> *Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e continuidades* (Lisboa, 1989), p. 183.

<sup>5</sup> *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p.29.

<sup>6</sup> «*Musa*, de Sophia de Mello Breyner Andresen: A graça e o rigor», *Público-Letras* (24.12.1994), p. 10.

# TEMAS DA POESIA DE SOPHIA

(Página deixada propositadamente em branco)

## Introdução

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen apresenta uma grande clareza e busca a inteireza. Diz-nos numa das artes poéticas, a “Arte poética IV”, citando Fernando Pessoa, que o poema acontece e emerge. Por isso tem de ser escutado (“Arte poética IV”, p. 844). Assim o poeta precisa de estar atento, concentrado e em silêncio para ouvir esse acontecer. É como escutar o ressoar de um búzio. Trata-se de uma poesia que «é uma arte do ser», que pede à autora «que viva atenta como uma antena» (“Arte poética II”, p. 839). Nela encontramos um conjunto de temas que a mostram como uma autora que vê no universo ordem e harmonia em que o «divino sussurra», de *O Nome das Coisas* (p. 609). Considerando que o homem, por culpa própria, perdeu para sempre o momento primordial – que identifica com a Grécia antiga – em que vivia em união com os deuses e com a natureza, Sophia sente-se num mundo ou tempo dividido: a missão do poeta será estar atento, ir de coisa em coisa e reunir esse todo dividido – ou corpo de Orfeu, como também lhe chama. Compreende-se assim que a sua poesia manifeste nostalgia do passado, desse momento primordial, inteiro e uno, e nela se verifique um certo fascínio pela Grécia antiga, que em sua opinião se preocupa sobretudo com a reflexão e busca da justiça, de *Dual* (p. 594). Talvez em consequência disso, Sophia é pessoa empenhada em denunciar o materialismo, a demagogia, a hipocrisia e o farisaísmo; canta a luta e a caminhada do homem para um mundo de justiça e liberdade. É pessoa, enfim, que busca a integridade, a pureza, a inteireza.

(Página deixada propositadamente em branco)

# DENÚNCIA DO MATERIALISMO COMO VALOR DOMINANTE

Não são raros os poemas que denunciam o que poderíamos designar materialismo como valor dominante, ou com tal temática se relacionam. Assim, contra a desvalorização do trabalho manual e o baixo conceito em que era tido, por exemplo nos anos das décadas de 1950 e 1960, a autora de *Dual* exalta o valor do trabalho e afirma a sua necessidade em poemas como “As pessoas sensíveis”, de *Livro Sexto* (p. 435), e “O rei de Ítaca”, publicado em *O Nome das Coisas* (p. 631). No primeiro, censura as pessoas sensíveis que «não são capazes / De matar galinhas», mas são capazes de as comer; as pessoas que depreciam o pobre e a sua roupa empastada por ter secado no seu corpo depois da chuva e do suor do trabalho, mas se servem do dinheiro produzido pelo seu trabalho; e esse dinheiro, afinal, «cheira a pobre e cheira / À roupa do seu corpo» que «depois da chuva secou» no corpo fatigado do trabalho; roupa que «depois do suor não foi lavada / Porque não tinham outra». E, neste contexto, alude ao episódio dos vendilhões do templo<sup>7</sup> e recorre a preceitos e palavras bíblicas, como «comerás o pão com o suor do teu rosto»<sup>8</sup> e «perdoa-lhes, Pai, porque não sabem o que fazem»<sup>9</sup>, com a finalidade de valorizar o trabalho manual, intenção bem visível nos seguintes versos finais do poema:

«Ganharás o pão com o suor do teu rosto»  
Assim nos foi imposto  
E não:  
«Com o suor dos outros ganharás o pão»

---

<sup>7</sup> *Mateus* 21. 12-14; *Marcos* 11. 15-17; *Lucas* 19. 45-47; *João* 2. 13-18.

<sup>8</sup> *Génesis* 3. 19.

<sup>9</sup> *Lucas* 23. 34.

Ó vendilhões do templo  
Ó construtores  
Das grandes estátuas balofas e pesadas  
Ó cheios de devoção e de proveito

Perdoai-lhes Senhor  
Porque eles sabem o que fazem

O segundo poema referido, “O rei de Ítaca”, tem por tema central o elogio do trabalho, simbolizado em Ulisses, contrapondo-o ao preconceito da errada civilização moderna que desligou o pensamento da atividade manual: ao contrário dela, o rei de Ítaca, sendo símbolo da inteligência, astúcia e previsão, «carpinteirou seu barco» e sabia conduzir «a direito o sulco do arado», como veremos ao tratar do mito de Ulisses em Sophia<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Vide infra capítulo “O tema de Ulisses”.

# O HOMEM E SEU CAMINHO DE BUSCA

Outro tema com algum significado na poesia de Sophia será a luta do homem pelo conhecimento do mundo e da natureza, porque neles — expressa-o o poema “Como o rumor”, publicado em *O Nome das Coisas* (p. 609)<sup>11</sup> — «o divino sussurra», qual «o rumor do mar dentro de um búzio», e dele emerge o «primordial projecto» do homem que, por meio da palavra, é capaz de dar nome às coisas e desse modo apreendê-las, conhecê-las, como que fazendo-as existir. Assim o poema “Com fúria e raiva”, também de *O Nome das Coisas* (p. 621), proclama que «a palavra é sagrada» e que de «muito longe um povo» a trouxe e «nela pôs a sua alma confiada»; com ela «nomeou a pedra a flor a água / E tudo emergiu porque ele o disse». Mas o poema exalta sobretudo o carácter sagrado da palavra e constitui uma crítica contundente ao demagogo que é apresentado como uma espécie de capitalista das palavras, alguém que delas abusa, que as comercializa, que as torna poder e jogo, que as transforma em moeda. Enfim, é alguém que faz mau uso da sacralidade das palavras, como veremos.

Nomear as coisas pela palavra é de certa forma fazê-las existir, dar-lhes vida, recriá-las, do mesmo modo que o poeta inventa a sua obra «a partir da página em branco», como refere em “Revolução – Descobrimento”, ainda de *O Nome das Coisas* (p. 623):

Revolução isto é: descobrimento  
Mundo recomeçado a partir da praia pura

---

<sup>11</sup> O poema vem citado adiante, no fim do capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, em que analiso o livro *O Búzio de Cós e outros poemas* (Lisboa, 1997).

Como poema a partir da página em branco  
— Katharsis emergir verdade exposta  
Tempo terrestre a perguntar seu rosto

A composição apresenta, nítida, a noção de que o homem é capaz de construir um mundo novo, uma habitação que não seja a cidade massacrante, como veremos. Assim a revolução é apresentada como «verdade exposta» e o tempo terrestre, ou o homem na sua qualidade de ser social, «a perguntar seu rosto». Trata-se de descobrir um «mundo recomeçado» que nasce como se fora fruto «da praia pura», que se constrói do mesmo modo que o poema na «página em branco». Afinal, o poema – aprendemos em outra composição, intitulada “Liberdade”, que faz parte também de *O Nome das Coisas* (p. 627) – «é a liberdade», «sílaba por sílaba» emerge e é feito «Como se os deuses o dessem».

No fundo estamos no domínio da luta do homem pela justiça, pela liberdade e pela paz, outro dos temas mais significativos de Sophia, bem visível em poemas como “A paz sem vencedor e sem vencidos”, pertencente a *Dual* (p. 591), onde, partindo do momento da missa em que os fiéis pedem, por três vezes, «Dai-nos a paz, Senhor, vos pedimos», a autora de *O Livro Sexto* suplica a Deus uma paz sem vencedores nem vencidos, para que se possa voltar ao tempo em que reinava a esperança e a justiça, para que se viva em transparência, se leia «melhor a vida», se nasça e viva em verdade e liberdade. O poema é composto de três estrofes de cinco versos de dez sílabas, seguidas do verso isolado e insistente «A paz sem vencedor e sem vencidos» que fica a ressoar – para usar um termo muito do agrado de Sophia – como iterativa mensagem final. A primeira estrofe suplica a paz sem vencedor nem vencidos, para que (e uso as suas próprias palavras) «o tempo que nos deste seja um novo / Recomeço de esperança e de justiça». A segunda pede que o ser tenha transparência para «ler melhor a vida», para entender o «vosso mandamento» e para que «venha a nós o vosso reino». A terceira deseja a paz para todos e repete «Dai-nos a paz», em anáfora no início dos três versos interiores da estrofe – ou seja, no segundo, terceiro e quarto –, a insistir na súplica à concessão da paz que, para o ser, tem de nascer da verdade e da justiça. Só assim será «a paz chamada liberdade».

O poema abre pelos dois seguintes versos «Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos / A paz sem vencedor e sem vencidos» que se repetem no fim de cada uma das três estrofes, o segundo isolado em estrofe monóstila. Portanto, os dois referidos versos de abertura concluem também o poema, numa composição em anel, com o repetido verso «A paz sem vencedor e sem vencidos»,

isolado em cada estrofe, a especificar a paz pedida e a repercutir-se como eco no final. Trata-se de um poema muito elaborado que, além das anáforas e da referida repetição de versos, em pontos estratégicos, apresenta paralelismos como «Para podermos ler melhor a vida» e «Para entendermos o vosso mandamento», segundo e terceiro versos da segunda estrofe, e «Dai-nos a paz que nasce da verdade» e «Dai-nos a paz que nasce da justiça», segundo e terceiro versos da terceira estrofe, paralelismo que continua em «Dai-nos a paz chamada liberdade», o quarto da mesma estrofe e último dos não repetidos do poema. Deste modo se acentua que a paz só se torna autêntica e se chama liberdade, quando nasce e é produto simultaneamente da verdade e da justiça. A composição merece ser citada na íntegra:

Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos  
A paz sem vencedor e sem vencidos  
Que o tempo que nos deste seja um novo  
Recomeço de esperança e de justiça.  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Erguei o nosso ser à transparência  
Para podermos ler melhor a vida  
Para entendermos o vosso mandamento  
Para que venha a nós o vosso reino  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Fazei Senhor que a paz seja de todos  
Dai-nos a paz que nasce da verdade  
Dai-nos a paz que nasce da justiça  
Dai-nos a paz chamada liberdade  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Deste modo se pode concluir que só «a paz chamada liberdade», que é afinal a que nasce da verdade e da justiça, se apresenta como a «paz sem vencedor e sem vencidos». E na prática uma realização efêmera a que se segue, quase sempre, nova queda

Daí que se compreenda a composição “25 de Abril”, de *O Nome das Coisas* (p. 618), na qual se canta a madrugada esperada do «dia inicial inteiro e limpo» que, libertando-nos «da noite e do silêncio», livres, nos fez habitar «a substância do tempo»:

Esta é a madrugada que eu esperava  
O dia inicial inteiro e limpo  
Onde emergimos da noite e do silêncio  
E livres habitamos a substância do tempo

## A SACRALIDADE DA PALAVRA

O caráter sagrado da palavra, já anteriormente afluído, é outro dos temas que nos surge com frequência na obra poética de Sophia. E o poeta sente-a de novo em risco, porque muitos são os perigos que ameaçam a palavra. Vimos acima que um desses perigos se encontra no demagogo e no «seu capitalismo das palavras», ao fazer delas poder e jogo e ao transformá-las em moeda como qualquer mercadoria, como denuncia o poema “Com fúria e raiva”, de *O Nome das Coisas* (p. 621), datado de junho de 1974. Por isso, a poetisa «com fúria e raiva» acusa o demagogo de se promover «à sombra da palavra»:

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada  
Que de longe muito longe um povo a trouxe  
E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde o início  
O homem soube de si pela palavra  
E nomeou a pedra a flor a água  
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
Que se promove à sombra da palavra  
E da palavra faz poder e jogo  
E transforma as palavras em moeda  
Como se fez com o trigo e com a terra

O poema é composto por quatro estrofes de versos de dez sílabas, duas delas – a primeira e a última – dedicadas à denúncia do demagogo e as duas centrais relacionadas com o caráter sagrado da palavra e o seu poder como meio de conhecimento, do homem e do mundo, e de ordenação desse mesmo mundo. Como as estrofes se sucedem em crescendo, quanto ao número de versos, desde o dístico na primeira até à quintilha na última, significa que são dedicados sete versos a cada um dos dois temas: a denúncia do demagogo, na de abertura e na de fecho do poema – as duas iniciadas pelo verso «Com fúria e raiva acuso o demagogo» que reitera e reforça a acusação do poeta –, a envolver as duas estrofes centrais, um terceto e uma quadra, que constituem o núcleo do poema, dedicado à palavra que, apresentada como sagrada, é trazida de muito longe por um povo e expressa a «sua alma confiada». Por meio da palavra, o homem aprendeu a conhecer-se – ou «soube de si», como refere o poema – desde os tempos mais recuados, «de muito longe desde o início», e, ao nomear as coisas, verifica que tudo ganha forma e emerge, «porque ele disse». É este poder demiúrgico da palavra que motiva a contundente crítica da estrofe final ao demagogo que faz da palavra produto de comércio, como já sublinhei acima.

Considera Sophia, no poema “Nesta hora”, também publicado em *O Nome das Coisas* (p. 620), com data de 20 de maio de 1974, que ao povo se deve dizer «a verdade toda», «uma verdade inteira» e não imitar o demagogo que da verdade apenas diz «a metade / E o resto joga com habilidade»:

Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda  
Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo  
Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio  
E lhe seja proposta uma verdade inteira e não meia verdade

Meia verdade é como habitar meio quarto  
Ganhar meio salário  
Como só ter direito  
A metade da vida

O demagogo diz da verdade a metade  
E o resto joga com habilidade  
Porque pensa que o povo só pensa metade  
Porque pensa que o povo não percebe nem sabe

A verdade não é uma especialidade  
Para especializados clérigos letrados

Não basta gritar povo é preciso expor  
Partir do olhar da mão e da razão  
Partir da limpidez do elementar

Como quem parte do sol do mar do ar  
Como quem parte da terra onde os homens estão

Para construir o canto do terrestre  
– Sob o ausente olhar silente de atenção –

Para construir a festa do terrestre  
Na nudez de alegria que nos veste

Valorização muito idêntica da palavra aparece no poema “Breve encontro”, também de *O Nome das Coisas* (p. 626) que apresenta as palavras como «moradas habitadas», onde marca presença, na memória, o «nosso breve encontro com a vida»:

Este é o amor das palavras demoradas  
Moradas habitadas  
Nelas mora  
Em memória e demora  
O nosso breve encontro com a vida

É assim lógica e explicável a composição “A palavra”, ainda pertencente a *O Nome das Coisas* (p. 632), na qual Sophia recorre a fragmento de Heraclito – não o consegui identificar ainda – que considera a morte da palavra o pior dos males e cita um provérbio do Malinké que admite poder o homem enganar-se na «sua parte de alimento», mas nunca «na sua parte de palavra». Transcrevo o poema:

Heraclito de Epheso diz:

«O pior de todos os males seria  
A morte da palavra»

Diz o provérbio do Malinké:

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

(Página deixada propositadamente em branco)

## AS DUAS VISÕES DA CIDADE

Em Sophia encontramos, com frequência, o contraste entre o ruído da cidade e o silêncio – da noite, do jardim, da natureza<sup>12</sup>. A cidade não possibilita a atenção que é em Sophia um estado de espírito fundamental, não permite estar atento para escutar as coisas, para se realizar o «encontro com as vozes e as imagens», segundo as palavras de Sophia na “Arte Poética II” (p. 839). E só essa atenção deixa perceber, por «entre o clamor e vozes» da cidade, «a voz da flauta na penumbra fina», como sublinha o poema “Eurydice em Roma” (*Musa*, p. 788), enquanto Eurídice – ou a poesia –, já separada, caminha, intensa e absorta, «sob a copa dos pinheiros», com os pés leves «que nem as ervas dobram».

Temos o clamor e vozes da cidade em contraste com o som «da flauta na penumbra fina» e a copa longínqua dos pinheiros. Trata-se sem dúvida da visão positiva da natureza face ao carácter disfórico e negativo que a cidade, de modo geral, apresenta na obra de Sophia: cidade-negação ou espaço de negação do silêncio, da paz, da liberdade, da comunicação. A cidade suja com seus «restos de vozes e ruídos, / Rua triste à luz do candeeiro / Que nem a própria noite resgatou»<sup>13</sup>. Percorrida por «terrível atroz imensa / Desonestidade», nela vive um mundo sub-reptício, escondido, onde «há um murmúrio de combinações», onde o «mal procura o mal» e, toda «sabor a coisa morta», essa cidade «bate à nossa porta», como refere o poema “Cidade dos outros”, publicado em *Geografia* (p. 456):

Uma terrível atroz imensa  
Desonestidade  
Cobre a cidade

---

<sup>12</sup> Vide Helena Langrouva, *De Homero a Sophia* (Coimbra, 2004), pp. 160-171 analisa essa dupla visão da cidade em Sophia.

<sup>13</sup> Poema de *Poesia* que começa «Cidade suja, restos de vozes e ruídos» (p. 28).

Há um murmúrio de combinações  
Uma telegrafia  
Sem gestos sem sinais sem fios

O mal procura o mal e ambos se entendem  
Compram e vendem

E com um sabor a coisa morta  
A cidade dos outros  
Bate à nossa porta

Com os seus elevados edifícios e emaranhado de ruas, a cidade representa a destruição da natureza e da paisagem para dar lugar ao cimento, aos muros que cercam, que limitam horizontes. Assim o acentua o poema “Cidade” de *Poesia* (p. 26):

Cidade, rumor e vaivém sem paz nas ruas,  
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,  
Saber que existe o mar e as praias nuas,  
Montanhas sem nome e planícies mais vastas  
Que o mais vasto desejo,  
E eu estou em ti fechada e apenas vejo  
Os muros e as paredes, e não vejo  
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida  
E que arrastas pela sombra das paredes  
A minha alma que fora prometida  
Às ondas brancas e às florestas verdes.

Essa cidade negativa volta a aparecer no poema “Fúrias”, publicado em *Ilhas* (pp. 762) em que, com a quotidianização do mito, a cidade apresenta-se como o local do «atraso do autocarro», do «empurrão cotovelada» – autênticas Fúrias do nosso dia a dia.

À cidade, que desvia o homem da sua união com a natureza e dela o afasta, contrapõe a poetisa a cidade relação, aquela que aparece e funciona como espaço de vivência positiva, na medida em que se aproxima do real natural.

Assim acontece com o poema “Brasília” – dedicado a Gelsa e Álvaro Ribeiro da Costa e publicado em *Geografia* (p. 516) –, no qual a capi-

tal do Brasil é descrita como a cidade lógica, geométrica e baseada nos números que, segundo os Pitagóricos, estariam na origem do mundo. Daí que afirme ser uma cidade desenhada por Niemayer e Pitágoras, cidade ao mesmo tempo grega, brasileira e ecuménica que propõe «a essência universal das formas justas», que é «nítida como Babilónia», esguia como «fuste de palmeira». Construída no centro da «natureza inviolada», ou no «reino de Ártemis» – a deusa da pureza, dos espaços puros e não frequentados por humanos –, ergueu-a Atena «de cimento e vidro», «ordenada e clara como o pensamento»; e nela os arranha-céus têm a «finura delicada de coqueiro». Apesar de longo, o poema merece ser citado na íntegra:

Brasília  
Desenhada por Lúcio Costa Niemayer e Pitágoras  
Lógica e lírica  
Grega e brasileira  
Ecuménica  
Propondo aos homens de todas as raças  
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem  
Nítida como Babilónia  
Esguia como um fuste de palmeira  
Sobre a lisa página do planalto  
A arquitectura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis  
– Deusa da natureza inviolada –  
No extremo da caminhada dos Candongos  
No extremo da nostalgia dos Candongos  
Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro  
Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro

O antepenúltimo e penúltimo versos iniciam-se pela palavra Athena, deusa da sabedoria e das artes, e repetem, de forma paralelística, «Athena ergueu sua cidade», para sublinhar a sua claridade e ordem. Aliás a aná-

fora paralelística já se verifica nos dois versos anteriores que acentuam o longínquo afastamento do local em que Brasília foi construída.

A mesma ordem, claridade e carácter geométrico encontramos nos dois poemas sobre Lagos<sup>14</sup> que insistem na limpidez e nitidez da cidade, na sua claridade e transparência, na sua luz e brancura da cal. “Lagos I” – que tem a data de 20 de abril de 1974 –, depois de aludir à «outra Lagos», capital do Senegal, e de evocar Léopold Sedar Senghor, exalta a «precisa limpidez de Lagos onde a limpeza / É uma arte poética e uma forma de honestidade». Em contraposição a essa transparência das duas Lagos e numa alusão velada ao regime português da altura, e em oposição ao do Senegal, considera a atuação dos ditadores desmesurada e fundada em confusões, actuação que «vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos» – uma alusão às guerras nas colónias que ocupa uma parte central do poema. De seguida, de novo com o foco em Lagos, o sujeito poético recusa o que há de confuso e disforme, rejeita a degradação do que é opaco e não tem consistência – ideia potenciada pela repetição da tónica **ô** em «balofoco», no verso 17 –, a falta de transparência (que associa às ditaduras), em três estrofes sucessivas em que se verifica uma progressiva gradação de luminosidade da cidade, sublinhada pela construção paralelística que inicia essas três estrofes finais (vv. 11-21):

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil  
Aceitar o confuso o disforme a ocultação

Na nitidez de Lagos onde o visível  
15 Tem o recorte simples e claro de um projecto  
O meu amor da geometria e do concreto  
Rejeita o balofoco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta  
Na praça quadrada tão concisa e grega  
20 Na brancura da cal tão veemente e directa  
O meu país se invoca e se projecta

“Lagos II” (*O Nome das Coisas*, pp. 633-634), dividido em quatro partes, aparece eivado de nostalgia, sobretudo na primeira e quarta, e nele estão subjacentes, com certeza, as incidências do processo revolucionário de 1974/1975. Cito a parte final, onde aparece o verso «O dia inicial inteiro

---

<sup>14</sup> “Lagos I” e “Lagos II”, ambos pertencentes a *O Nome das Coisas* (pp. 617 e 633-634, respectivamente).

e limpo» que pertence à composição monostrófica “25 de Abril”, já acima referida (p. 20), e também colocado em segundo lugar na única estrofe que constitui esta IV parte de “Lagos II”:

Ou poderemos Abril ter perdido  
O dia inicial inteiro e limpo  
Que habitou nosso tempo mais concreto?

Será que vamos paralelamente  
Relembrar e chorar como um verão ido  
O país linear e transparente

E a sua luz de prumo e de projecto?

De qualquer modo Lagos – refere-o nas outras três partes do poema – continua a ser ponto de relação positiva com a natureza e com o que é puro, limpo, transparente, branco e concreto. Lagos é afinal a cidade em que a poetisa reinventou o mundo, encontrou «uma nova forma do visível», «clara como a cal concreta como a cal»; a cidade em que o sol reina transparente, uma «lição de lucidez e liso / Onde estar vivo se torna mais completo».

A mesma relação harmónica se verifica no poema “Goa” (*Búzio*, p. 807), em que os animais, as árvores, os homens, as casas, a divindade vivem em pureza, luminosidade, harmonia, alegria:

Bela, jovem, toda branca  
A vaca tinha longos finos cornos  
Afastados como as hastes da cítara  
E pintados  
Um de azul outro de veemente cor-de-rosa  
E um deus adolescente atento e grave a guiava

Passavam os dois junto aos altos coqueiros  
E ante a igreja barroca também ela toda branca  
E em seu passar luziam  
Os múltiplos e austeros sinais da alegria.

Brasília, Lagos, Goa aparecem assim aos olhos de Sophia como cidades claras, ordenadas, geométricas, nas quais natureza, homens e edifícios formam um todo harmónico. É precisamente esta fusão entre natureza, pessoas e aglomerado urbano que aparece cantada no poema que tem como primeiro verso «Na cidade da realidade encontrada e amada», publicado

em *Mar Novo* (p. 358). O poema é constituído por duas partes, separadas por um asterisco e ambas começadas pelo referido verso «Na cidade da realidade encontrada e amada». Formada por dois tercetos e duas quadras, a primeira acentua que nessa cidade se pode caminhar «com a brisa pelas ruas», os muros são brancos e as «janelas pintadas», as madressilvas florescem, os limoeiros têm «folhas polidas»; o tempo vem ao nosso encontro, confundindo os gestos, e «mil e mil noites» surgem uma após outra; dos campos chega o «perfume inteiro das searas» e, ao abrir-se a porta, as estrelas surgem; é uma cidade em que o rosto flutua «entre a manhã e a tarde».

A segunda parte consta de duas estrofes de quatro versos, entremeadas pelo verso isolado «E a porta da cidade é feita de dois barcos», que abre para horizontes distantes, para a viagem, para a descoberta, para o mar que preenchem a última estrofe do poema: «o verde o azul e o fresco», o «hálito da água», «o perfume do vento», a força criadora da manhã, «a onda da noite transparente». Esta parte põe a tónica no contraste entre o sol e a noite, sem nessa oposição introduzir a dicotomia muito comum de positivo/negativo: por um lado o sol dá «a volta às praças e aos quartos» e a manhã cria «uma por uma cada coisa»; por outro, a noite é transparente, «redonda azul e atenta» e – noção assídua em Sophia – a atenção da noite ou o silêncio que ela estende permite a atenção plena para escutar as coisas e a poesia. Transcrevo o poema, em que surgem aliterações nos versos 11, 13, 22, e uma anáfora de ‘vê-se’, nos dois últimos versos:

Na cidade da realidade encontrada e amada  
Caminhei com a brisa pelas ruas  
Havia muros brancos e janelas pintadas

As madressilvas floriam e brilhavam  
Os limoeiros de folhas polidas  
Caiu uma folha de nespereira sobre o tanque

E o tempo veio ao meu encontro confundindo  
Os meus gestos e os teus nos seus  
Eram mil e mil noites uma após outra surgindo  
E o meu rosto flutuava entre a manhã e a tarde

E as esquinas ergueram as suas sombras azuis  
Ao longo de um silêncio de árabe  
E do Abril dos campos veio um perfume inteiro de searas  
E quando abri a porta as estrelas surgiram

\*

Na cidade da realidade encontrada e amada  
O sol dá lentamente a volta às praças e aos quartos  
Para varrer o chão e preparar a noite  
Que é redonda azul e atenta

E a porta da cidade é feita de dois barcos

Oh quem dirá o verde o azul e o fresco  
O hálito da água e o perfume do vento  
Vê-se a manhã criar uma por uma cada coisa  
Vê-se quebrar a onda da noite transparente.

No poema, há a presença dos quatro elementos, sobretudo na segunda parte: a brisa das ruas ou o «perfume do vento»; a terra ou os campos, de onde chega o perfume das searas; o sol que «dá lentamente a volta às praças e aos quartos»; o «hálito da água».

E assim temos uma cidade que é local de contacto e união com a natureza, que é espaço em que se visualiza ou se assiste a nova criação genesiaca: nessa «cidade da realidade encontrada e amada», com uma porta «feita de dois barcos», sente-se o «hálito da água e o perfume do vento», a manhã cria «uma por uma cada coisa». E a brancura da cidade, os seus «muros brancos», aparecem como signo de limpeza, pureza, primordialidade. Temos, enfim na cidade deste poema um nítido contraste com a cidade negação, acima caracterizada, na qual se corre atrás do tempo que nos escapa – a cidade do atraso do autocarro, do empurrão e da cotovelada, como anota em “Fúrias” (p. 762).

Daí o desgosto de se sentir presa na cidade, quando, como proclama o poema de *Poesia* (p. 26) acima citado (supra p. 26), a sua alma fora prometida às «ondas brancas e às florestas verdes». Ver-se encerrada, tendo como horizonte apenas «os muros e as paredes», com «rumor e vaivém» constantes nas ruas, sem paz, «uma vida suja, hostil, inutilmente gasta», expressa com clareza a noção de que a cidade é prisão, um falso paraíso, substituição do natural pelo artificial, mentira e hipocrisia face à pureza e autenticidade da natureza. A cidade é assim ameaça tentacular de destruição e estrangulamento do sujeito e do ser «por grandes polvos / Nas tristezas das ruas», como sublinha em poema de *Livro Sexto*, também intitulado “Cidade” (p. 425):

As ameaças quase visíveis surgem  
Nascer  
Do exausto horizonte mortas luas  
E estrangulada sou por grandes polvos  
Nas tristezas das ruas

## RETORNO À NATUREZA E À INFÂNCIA

Retorno à natureza, ao passado em que ela, deuses e homens formavam um todo. É afinal o desejo de reencontro e fusão com essa natureza.

E o poema “Cidade”, de *Poesia* (p. 26), citado no capítulo anterior, à falta de paz na cidade, à sua vida suja e hostil, ao sentimento de que nela se vive encerrado entre muros e paredes contrapunha o mar em fluxo e refluxo, «as praias puras», as «ondas brancas», as «montanhas sem nome», as «planícies mais vastas» e as «florestas verdes», a que a sua alma «fora prometida». E mar e praia, por um lado, natureza, por outro, são em Sophia *topoi* essenciais – talvez dos temas mais profundos que percorrem toda a sua obra. O referido poema expressa afinal uma noção de perda, quase de exílio. Daí que muitas vezes encontremos, implícita ou explícita, a ideia de retorno à natureza, com a recusa do mundano como estilo de vida. Assim, no poema “Biografia”, de *Mar Novo* (p. 344), face aos «amigos que morriam», que partiam ou cujo rosto se ia desgastando contra o tempo, manifesta a sua rejeição do «que era fácil» e confessa que é na natureza que a si mesma se reencontra:

Tive amigos que morriam, amigos que partiam  
Outros quebravam o seu rosto contra o tempo.  
Odiei o que era fácil  
Procurei-me na luz, no mar, no vento.

É a consciência, nitidamente expressa, de que o mergulho na natureza – luz, mar, vento – leva ao conhecimento da própria identidade. O poema, mesmo formalmente, pelo verso curto «Odiei o que era fácil», estabelece uma separação entre a noção de perda dos amigos e da vida, expressa no início, e a busca de reencontro do verso final.

O sentimento de oposição entre a vida mundana e citadina e a natureza aparece expressa ainda com mais veemência na composição “Eu me perdi”, que pertence a *Geografia* (p. 457): de um lado o mundo sórdido que promove a denúncia, a agiotagem, o farisaísmo, o abonecamento da mulher, denunciado na estrofe inicial; de outro a natureza – a «limpidez da terra», o vento, o mar – que permite a busca da própria autenticidade e integridade, de reencontro consigo, expresso na terceira estrofe, que é também a última. No poema há, como no anteriormente analisado, uma separação formal entre a «sordidez do mundo» e a autenticidade da natureza, aqui bem marcada pela estrofe central, um dístico, onde com nitidez se contrapõe, em paralelo, «Eu me perdi na sordidez do mundo», que repete quase palavra a palavra o primeiro verso da estrofe inicial – que, como vimos, denuncia os malefícios da vida mundana – e «Eu me ganhei na limpidez da terra», explicitado depois na terceira e última estrofe. Este dístico central apresenta um paralelismo considerável entre os dois versos, quer quanto ao número de sílabas, quer quanto à posição das tónicas, quer quanto a rimas ou assonâncias internas, quer quanto à repetição e correspondência morfológica de palavras: substantivo no mesmo local do substantivo, verbo no do verbo, pronome no do pronome, preposição no da preposição. Transcrevo o poema:

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

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

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

O poema insiste no envolvimento pessoal do sujeito poético, com a repetição de **eu**, em anáfora, no início de cada estrofe e nos dois versos centrais.

O retorno à natureza apresenta-se assim e é sentido como libertação, vivência de acordo com «a lei da liberdade», com «a lei da exacta eternidade», como especifica em “Promessa”, de *No Tempo Dividido* (p. 288):

Na clara paisagem essencial e pobre  
Viverei segundo a lei da liberdade  
Segundo a lei da exacta eternidade.

Assim se compreende que, em outro poema – o poema que começa «Eu falo da primeira liberdade» que, como “Promessa” acabado de citar, pertence a *No Tempo Dividido* (p. 281) –, a «primeira liberdade» apareça equiparada ao «primeiro dia que era mar e luz / Dança, brisa, ramagens e segredos»; e se compare a «um primeiro amor» que «em tudo que era vivo se encarnava».

Mas liberdade e natureza – neste caso uma praia límpida onde apenas ondas tombam sem cessar e onde «não há nenhum vestígio de impureza» – voltam a surgir associadas no poema “Liberdade”, uma composição de *Mar Novo* (p. 324). Aí a praia limpa e pura é apontada como a origem da liberdade do próprio tempo:

Aqui nesta praia onde  
Não há nenhum vestígio de impureza,  
Aqui onde há somente  
Ondas tombando ininterruptamente,  
Puro espaço e lúcida unidade,  
Aqui o tempo apaixonadamente  
Encontra a própria liberdade.

A praia e as ondas que tombam ininterruptamente são «puro espaço e lúcida unidade». Estamos no tema do mar, já várias vezes referido nos poemas citados em relação à natureza, com frequente presença na poesia de Sophia e que tão intensamente a marca: mar que aparece incluído nos títulos de livros ou relacionado com o de outros, quer de poesia quer de prosa: *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *Mar Novo* (1958) *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Búzio de Cós e outros poemas* (1997), *Histórias da Terra e do Mar* (contos 1984), *A Menina do Mar* (para crianças, 1958).

Sentido e vivido como local de inteireza e meio de encontro, de união, o mar pode identificar-se de tal modo com a poetisa que em determinados momentos chega a supor ser «um milagre criado» apenas para ela, como refere na composição “Mar sonoro”, de *Dia do Mar* (p. 80): «momentos há em que eu suponho / Seres um milagre criado só para mim». E é no mar que Sophia – na composição de *Dia do Mar* iniciada pelo verso «Esgotei o meu mal, agora» (p. 83) – quer «tudo esquecer» e «tudo abandonar», caminhando «pela noite fora / Num barco em pleno mar» ou mergulhando

«as mãos nas ondas escuras / Até que elas fossem essas mãos / Solitárias e puras / Que eu sonhei ter». Mais uma vez a noção de fusão com o mar, expressa no desejo de identificação das suas mãos com as «ondas escuras».

Algo de idêntico acontece numa composição que tem como primeiro verso «Dia do mar no ar, construído» – um poema de *Coral* (p. 178), todo construído com imagens e metáforas colhidas no mar ou na vida e fauna marinhas – em que os gestos deslizam entre «o animal e a flor como medusas» ou são gaivotas que rolam «sobre as ondas» e se perdem «sobre as nuvens»:

Dia do mar no ar, construído  
Com sombras de cavalos e de plumas

Dia do mar no meu quarto – cubo  
Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam  
Entre o animal e a flor como medusas.

Dia do mar no ar, dia alto  
Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem  
Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.

A repetição do sintagma, «Dia do mar», em anáfora no início de cada uma das três estrofes, acentua essa presença obsessiva do mar no pensamento do sujeito que, mesmo dentro do quarto, sente total identificação com ele.

O mar e as ondas, no seu encontro com a praia, celebram um ato de amor intenso, ébrio, como de uma forma bela e sugestiva o diz Sophia no poema “Ondas” que abre a coletânea *Musa* (p. 771) e apresenta um alegre ritmo binário<sup>15</sup>.

O mar, a natureza – em especial a casa e o jardim – representam vivências inesquecíveis de desenvolvimento do ser. Mas a praia é lugar privilegiado, porque, como ponto de encontro do mar com a terra, simboliza um espaço de transformação, de união e comunhão, de conhecimento e verdade. Trata-se de uma ideia que claramente se expressa no poema de *Poesia* que tem precisamente o título de “Mar” (p. 17), com duas partes:

---

<sup>15</sup> Refiro e cito este poema no capítulo “*Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen” e para lá remeto (infra, pp. 17-18).

## I

De todos os cantos do mundo  
Amo com um amor mais forte e mais profundo  
Aquela praia extasiada e nua,  
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.

## II

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

A «praia extasiada e nua», onde o sujeito poético se uniu «ao mar, ao vento, à lua», ou seja de novo a praia como local de fusão e união com a natureza.

Outras vezes a luz da beira mar é mitológica e paradisíaco o encontro das ondas com a terra, sua cadência certa e ordenada, como refere o elaborado poema “Beira mar”, de *Búzio de Cós e outros poemas* (p. 830) que analiso no capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, relativo a esse livro (infra pp. 136-137). Nessa composição, o suceder constante e ordenado das ondas, com as quais brincam as crianças e parece divertir-se o mar «em volutas e crinas», é determinado pela «métrica de um verso». Portanto a poesia, com o seu ritmo e medida, determina e explica a ordem e a harmonia do mar.

Este poder da poesia está também presente no conto “Homero” que nos dá, ou nos permite deduzir, informações preciosas sobre a concepção poética de Sophia<sup>16</sup>. O protagonista, um «velho louco e vagabundo», com o nome de Búzio, aparece associado ao mar, e tudo nele fazia lembrar oceanos, viagem, partida: a barba branca e ondulada era uma onda de espuma; as grossas veias azuis, cabos de navio; o corpo, um mastro; o andar, o de um navio; os olhos, como o mar, ora apareciam azuis, ora cinzentos, ora

---

<sup>16</sup> O conto vem publicado em *Contos Exemplares*, que cito pela quarta edição (Lisboa, Portugal, 1971). Analiso-o com mais pormenor nas páginas 139-140 do capítulo «O ressoar dos dias e das coisas», sobre o *Búzio de Cós*.

verdes. Todo ele emanação e marulho do mar – afinal o som do búzio –, costumava, à tardinha, com ele comunicar, quando o sol se escondia e as ondas, brancas e enroladas, quebravam em fileiras incessantes. E então as suas palavras chamavam pelas coisas e davam-lhes nomes, palavras «brilhantes como as escamas de um peixe», «grandes e desertas como praias». Eram enfim palavras que «reuniam os rostos dispersos da alegria da terra» que ele invocava, mostrava, nomeava: «vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas» (pp. 149-150).

Assim termina o conto “Homero” que – com o protagonista, o Búzio, a simbolizar alguns elementos e características dos Poemas Homéricos – sublinha o efeito aglutinador da poesia homérica e da poesia em geral. Função idêntica aparece atribuída à poesia no texto da “Arte poética I”, publicado em *Geografia* (pp. 837-838), onde está subjacente a oposição entre tempo ou reino dividido e Tempo Absoluto ou regresso à natureza. Esse reino Absoluto busca-o o poeta «nas praias do mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pedra polida, no perfume do orégão». Trata-se de um reino dividido como dilacerado foi o corpo de Orfeu pelas Fúrias. A função do poeta é reuni-lo, procurar a sua unidade, indo de coisa em coisa. É o que vemos realizado pelo protagonista do conto “Homero”.

Absoluto ou dividido, esse reino aparece no poema de *Geografia* “Ingrina” (p. 447) – nome de uma praia algarvia ainda sem movimento turístico –, como vestido que se adequa ao corpo: «o meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo».

Assim a poesia deve procurar estabelecer uma aliança com o mundo e dá-lo em toda a sua complexidade e inteireza, congregando as coisas simples que se encontram dispersas. E entre essas coisas que o poeta deve unir pode estar o lavrar, o construir a casa, a «pedra polida», a «pureza da cal», o «perfume do orégão», o «azul da noite», o sol do meio dia; mas está também o «mar verde», as ondas, a luz da praia – enfim o mar que tanta importância tem na obra de Sophia. Expressa-o com clareza um dos primeiros poemas de *O Búzio de Cós*, que ostenta o significativo título “Foi no mar que aprendi” (p. 811). Nele o sujeito poético proclama ter sido o mar quem lhe ensinou «o gosto da forma bela»: o «inchar e desabar da vaga», a «curva luzidia do seu dorso», o seu «espreiar das mãos de espuma». Aí – como se refere adiante, em capítulo próprio dedicado ao *Búzio de Cós e outros poemas* – é estabelecido um paralelo entre o mar com o ordenado suceder sistemático das vagas nas areias (primeira estrofe) e

as estátuas e colunas dos museus e sítios arqueológicos da Grécia antiga (segunda estrofe), junto dos quais o sujeito poético se aclara mais leve e mais vivo, respira melhor<sup>17</sup>.

O conto “Homero” e os poemas acabados de referir expressam também o desejo de fusão com a natureza, em especial com o mar, como vimos frequente na obra de Sophia. Assim acontece em “O primeiro homem”, uma composição de *Dia do Mar* (p. 116), em que se verifica uma perfeita identificação entre homem e natureza: qual «árvore da terra nascida», esse primeiro homem confundia a sua vida «com o ardor da terra»; nas «marés cheias / Continuava o bater das suas veias»; a alma e os sentimentos eram lagos que reflectiam o mundo; «os impulsos do seu peito» eram o eco da «ascensão da terra nos espaços». Cito o poema:

Era como uma árvore da terra nascida  
Confundindo com o ardor da terra a sua vida,  
E no vasto cantar das marés cheias  
Continuava o bater das suas veias.

Criados à medida dos elementos  
A alma e os sentimentos  
Em si não eram tormentos  
Mas graves, grandes, vagos,  
Lagos  
Reflectindo o mundo,  
E o eco sem fundo  
Da ascensão da terra nos espaços  
Eram os impulsos do seu peito  
Florindo num ritmo perfeito  
Nos gestos dos seus braços.

A vida do homem aparece como o ritmo da terra, o bater das suas veias identifica-se com o fluxo das marés, a alma e os sentimentos são os lagos que refletem o mundo. Afinal, homem e natureza identificam-se, fundem-se, formam um todo sem distinção – quase poderíamos dizer o *homo-natura*.

A mesma união se verifica em “O jardim e a casa”, de *Poesia* (p. 44), e em “Floresta”, de *Dia do Mar* (p. 130). O poema “O jardim e a casa”

---

<sup>17</sup> Vide infra capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, p. 141.

proclama o caminho para a unidade, através da natureza. O sujeito poético refere que nada em si se perdeu: continuam «as noites e os poentes», «as vozes diferentes» que, intactas, no seu «ser estão suspensas»; continuam o terror e a claridade. E assim «através de todas as presenças» caminha «para a única unidade».

Em “Floresta”, de *Dia do Mar* (p. 130), já não é o primeiro homem quem se identifica com a natureza, mas a poetisa que, caminhando entre «o terror e a noite», subindo as veias da natureza, «morrendo / Transfigurada em tudo» quanto amou, tinha na floresta a alma e tornava-se cada flor «quando a tocava»:

Entre o terror e a noite caminhei  
Não em redor das coisas mas subindo  
Através do calor das suas veias  
Não em redor das coisas mas morrendo  
Transfigurada em tudo quanto amei.

Entre o luar e a sombra caminhei:  
Era ali a minha alma, cada flor  
– Cega, secreta e doce como estrelas –  
Quando a tocava nela me tornei.

E as árvores abriram os seus ramos  
Os seus ramos enormes e convexos  
E no estranho brilhar dos seus reflexos  
Oscilavam sinais, quebrados ecos  
Que no silêncio fantástico beijei.

A repetição anafórica de «não em redor das coisas» nos versos 2 e 4 da primeira estrofe acentua que a caminhada do sujeito poético não se processa «entre o terror e a noite» na periferia e «em redor das coisas», mas é uma ascensão interior às coisas, que com elas se funde e confunde, que sobe «através do calor das suas veias», até a individualidade do poeta, transfigurado em tudo quanto amou e toca. E então já não caminha «entre o terror e a noite», mas «entre o luar e a sombra», com a anáfora de “entre” no primeiro verso das primeira e segunda estrofes a sublinhar o caminho que parte do terror e da noite para uma maior luminosidade. É assim que, por meio destas repetições anafóricas, o poema mostra que o abandono do terror e das trevas só acontece quando se verifica uma identificação total com a natureza ou floresta, quando se sobe «através do calor das suas veias»

ou quando se morre e transfigura em tudo que se ama. É uma união tão intensa que ganha corpo a oscilação dos sinais, os ecos adquirem forma na espessura do silêncio que o poeta beija.

Ideia e desejo de unidade e fusão manifestam mais dois poemas de *Dia do Mar*: o que tem como primeiro verso “Evadir-me, esquecer-me, regressar” (p. 124) em que aspira regressar à «frescura das coisas vegetais», ao verde dos pinhais que são alimentados por «seivas virginais», ao «vento límpido do mar»; e a composição que começa “Divaga entre a folhagem perfumada” (p. 127), onde se fala em adormecer «nas brisas embalada», em mostrar aos lagos «a face nua», em enrolar em luar as mãos e espalhá-las depois «brancas nos canteiros».

Todavia a expressão mais intensa do desejo de fusão com a natureza aparece talvez no soneto “Em todos os jardins”, pertencente a *Poesia* (p. 56), no qual se explicita que, com a morte, a poetisa florirá em «todos os jardins», há-de «possuir / Todas as praias onde o mar ondeia», será «o mar e a areia», unir-se-á «a tudo quanto existe», receberá no seu «desejo / Todo o fogo que habita na floresta», e dessa forma tornar-se-á «o ritmo das paisagens»:

Em todos os jardins hei-de florir,  
Em todos beberei a lua cheia,  
Quando enfim no meu fim eu possuir  
Todas as praias onde o mar ondeia.

Um dia serei eu o mar e a areia,  
A tudo quanto existe me hei-de unir,  
E o meu sangue arrasta em cada veia  
Esse abraço que um dia se há-de abrir.

Então receberei no meu desejo  
Todo o fogo que habita na floresta  
Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o ritmo das paisagens,  
A secreta abundância dessa festa  
Que eu via prometida nas imagens.

A morte será assim o alcançar da irmanação com o mar e os pinhais, com a natureza. Mais do que isso, então o sujeito poético será parte integrante dessa natureza, de posse enfim de «todas as praias onde o mar

ondeia» e unida a «tudo quanto existe». A morte deixa de constituir horror e transforma-se no início da vida desejada de identificação com a natureza, cujos esplendor e maravilhas, conhecidos com afeto como num beijo, são sentidos e vividos como parte de si: «o ritmo das paisagens», a secreta abundância de festa, que as imagens entrevistas prometiam.

Que imagens serão essas? As imagens platônicas que são sombras das formas ou ideias? Penso possível e talvez produtivo relacionar a concepção de Sophia, a respeito do homem e da natureza, bem como a valorização que faz da memória, com a noção de Divindade em Platão e com a sua teoria das ideias e da reminiscência.

No mesmo sentido do soneto “Em todos os jardins”, vai o poema “Ali, então”, de *Geografia* (p. 493). Mas aqui já se verificou a queda de um tempo primordial em que homem, deuses e natureza viviam em harmonia. Agora apenas resta a esperança de regresso a um tempo primordial, e fusão com ele, «como se a morte a dor o tempo a sorte» não «tivessem nunca acontecido:

Ali então em pleno mundo antigo  
À sombra do cipreste e da videira  
Olhando o longo tremular do mar  
Num silêncio de luas e de trigo  
.....  
Tudo será tão próximo do mar  
Como o primeiro dia conhecido

## A AUSÊNCIA DOS DEUSES

Outro aspecto elucidativo da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, em especial da sua poesia, reside na consciência de que se perdeu a inicial convivência entre homens e deuses e de que tal acontecimento trouxe consequências negativas. E de imediato não podemos eximir-nos a lembrar o mito das idades, nos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (vv. 106-201), que exemplifica a degradação progressiva da humanidade desde a idade de ouro, em que deuses e homens viviam harmoniosamente unidos; recordamos também o episódio da separação que o mesmo poeta conta na *Teogonia* e no qual teve papel de relevo Prometeu (vv. 535 sqq.).

Mas essa ligação não existia apenas entre deuses e homens, mas também dos dois com a natureza. Tenha-se em conta que Gaia, a Terra, era a Mãe de tudo, de deuses e homens. Assim o divino era interior à natureza, e forte seria a ligação entre Natureza, Homem e Divindade. Essa união é anunciada com clareza por Sophia no poema “Os deuses”, de *Dia do Mar* (p. 96):

Nasceram, como um fruto, da paisagem.  
A brisa dos jardins, a luz do mar,  
O branco das espumas e o luar  
Extasiados estão na sua imagem.

Os deuses nascem da natureza, como brotam os frutos. E essa sua epifania manifesta-se no êxtase que a sua imagem provoca na «brisa dos jardins», na «luz do mar», no «branco das espumas», no luar. Quase poderíamos dizer que as belezas dessa paisagem são a manifestação e corporização desse divino. E não se vislumbra também nesta visão algo que se assemelha à concepção estóica?

Na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen encontramos bem nitidamente expressa a consciência, amarga, da actual ausência dos deuses.

Oferece-nos um exemplo o poema “No tempo dividido”, do livro homónimo (p. 292), que transcrevo:

E agora ó Deuses que vos direi de mim?  
Tardes inertes morrem no jardim.  
Esqueci-me de vós e sem memória  
Caminho nos caminhos onde o tempo  
Como um monstro a si próprio se devora.

O esquecimento-afastamento do poeta ou do homem, em relação aos deuses, leva a que tenha perdido a memória e sinta que o tempo nos devora e se devora a si próprio, como o antigo Titá Cronos ia engolindo os próprios filhos. É um esquecimento que apresenta certo paralelismo com o que se passa no mito das cinco idades de Hesíodo<sup>18</sup>, onde a insolência, a injustiça e o esquecimento dos deuses, a *asébeia*, origina uma degradação progressiva do homem: a partir da idade da prata, o poeta grego vai especificando que os mortais foram sujeitos a sofrimentos e castigados com a morte por Zeus, por irreflexão e por não prestarem culto aos imortais (vv. 133-136); os da idade do bronze são colhidos pela morte, por serem insolentes e violentos, perecendo uns às mãos dos outros (vv. 152-155); aos da raça do ferro concederam os deuses árduas penas por desonrarem os pais, não respeitarem os hóspedes (vv. 178, 185-188).

De igual modo algo de idêntico se encontra no processo de decadência em Sophia, onde o próprio homem se torna culpado desse afastamento do divino. Como refere o poema “Exílio”, de *O Nome das Coisas* (p. 642), ao exilar os deuses, o homem perdeu a sua inteireza:

Exilámos os deuses e fomos  
Exilados da nossa inteireza

Obra do homem, a ausência dos deuses abre um «vazio que nos separa das coisas» e da natureza, como refere no poema “Crepúsculo dos deuses”, publicado em *Geografia* (p. 506). Nessa composição, em que manifesta conhecimentos sobre a poesia homérica e sobre arte grega, o nascimento ou invenção dos deuses, traz alegria, espanto, festa, luminosidade: quando um «sorriso de espanto» brota «nas ilhas do Egeu», quando Homero faz «florir o roxo sobre o mar», quando o Kouros avança «um passo exactamente», quando Atena, deusa da sabedoria e das artes, aparece, é esse o momento

---

<sup>18</sup> *Trabalhos e Dias* 106-201.

em que a claridade dos deuses vence «os monstros nos frontões de todos os templos / E para o fundo do império» recuam os Persas. E foi ocasião de festa, de celebração da vitória, porque a treva fora exposta e sacrificada, a cidade purificada; «o corpo estava nu», como nas estátuas, não precisava de esconder-se, porque encontrara «a sua medida exacta» e desse modo o mundo, dia a dia, tornava-se cada vez mais pertença do homem, como se pode ver nos seguintes versos (vv. 7-15):

Celebrámos a vitória: a treva  
Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos  
O grito rouco do coro purificou a cidade

Como golfinhos a alegria rápida  
Rodeava os navios  
O nosso corpo estava nu porque encontrara  
A sua medida exacta  
Inventámos: as colunas de Sunion imanescentes à luz  
O mundo era mais nosso cada dia

A separação ou o esquecimento dos antigos deuses, que são «sol interior das coisas» (v. 17), abre um vazio que quebra essa união do homem com a natureza e as coisas. Essa ausência do divino, ou separação, é simbolicamente expresso pela resposta do Oráculo de Delfos a Oríbase, enviado de Juliano Apóstata, de que Apolo já não mora no seu santuário, nem aí existe «loureiro profético» nem a «fonte melodiosa» de Castália (vv. 16-23):

Mas eis que se apagaram  
Os antigos deuses sol interior das coisas  
Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas  
Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência  
E aos mensageiros de Juliano a Sibila respondeu:  
«Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado  
Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte melodiosa  
A água que fala calou-se»

O que esta ausência significa, no pensamento de Sophia, podemos deduzi-lo dos atributos que confere a Apolo e do seu papel de medida e ordem nas coisas, como mostro em outro capítulo<sup>19</sup> e vem expresso com nitidez no

---

<sup>19</sup> Vide infra cap. “Apolo e Diónisos” (pp. 63-64). As informações sobre a resposta da Pítia são-nos fornecidas por Parke-Wormell, *The Delphic Oracle* (Oxford, 1956) I, pp.

poema “Delphica IV– Desde a orla do mar”, de *Dual* (p. 542) que alude ao mito de verificação da localização do centro do mundo, por parte de Zeus, recorrendo a duas águias, a sua ave simbólica: lançadas, ao mesmo tempo, uma de um lado do mundo e outra do outro, encontraram-se em Delfos e assim demonstraram que esse santuário era o centro. O poema sublinha que da orla do mar «tudo começou intacto», da sombra do bosque «se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite»; e daí a poetisa caminhou para Delfos, por acreditar que «o mundo era sagrado / E tinha um centro / Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado». Em Delfos, porém, as coisas estavam mudadas, havia desordem e ruína: tudo «jazia disperso e destruído», as duas aves de Zeus «tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga», torcera-se a língua «na boca de Sibila» e «já não se ouvia» a água que o poeta primeiro escutara. E assim, acentuando o contraste entre a luz, ordem e ritmo, por um lado; e a sombra e o silêncio, por outro, se mostram as consequências funestas desta separação e ausência.

É por conseguinte natural que na obra de Sophia se encontre a cada passo a nostalgia de comunhão com a divindade. Tal significaria um retorno à união, ao convívio ou mesmo identificação entre homem, natureza e divindade. É esse contacto ou fusão que traz inteireza à vida humana – inteireza essa que é essencial para Sophia. Tal desejo ou aspiração é visível nos poemas que começam «Pra minha imperfeição está suspenso» e «Bebido ao luar, ébrios de horizontes», ambos de *Dia do Mar* (pp. 147 e 148). O primeiro manifesta o desgosto e a tristeza de, por imperfeição, não ser capaz de admirar o milagre, «toda a maravilha», «todo o esplendor» da natureza. O poema conclui desta forma elucidativa:

As flores, as manhãs, o vento, o mar  
Não podem embalar a minha vida.  
Imperfeita não posso comungar  
Na perfeição aos deuses oferecida.

O segundo poema, depois de apontar diversos elementos, belezas, cores da natureza nas duas primeiras quadras, conclui com esta terceira estrofe que expressa a amargura de não poder fruir e ter essa natureza:

Porquê jardins que nós não colheremos,  
Límpidos nas auroras a nascer,  
Porquê o céu e o mar se não seremos  
Nunca os deuses capazes de os viver

---

289-290 e II nº 476; e por J. Fontenrose, *The Delphic Oracle* (Berkeley, 1978), p. 263.

# NOSTALGIA DO PASSADO E FASCÍNIO DA GRÉCIA

Dos muitos temas que a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen desenvolve e trata, muito significativos todos, já foram lembrados e tratados, mais sumariamente ou com menos ligeiro desenvolvimento, a noção de que, na ordem e harmonia do universo, o «divino sussurra» como num búzio (*O nome das Coisas*, p. 609), denúncia da hipocrisia e do farisaísmo, empenho em cantar a luta e a caminhada do homem para um mundo de justiça e liberdade; busca da integridade, da pureza, da inteireza.

Mas Sophia, logo em mera leitura superficial, parece deixar a sensação de habitar com ela o fascínio pela Grécia, pela Grécia primordial em que deuses, homens e natureza conviviam. É este assunto que me proponho analisar com mais pormenor neste capítulo.

O desejo de comungar com os deuses e com a natureza, de colher os locais e jardins límpidos e de, como os deuses, ser capaz de viver céu e mar introduz na obra Sophia a nostalgia do passado e obriga a esforço por cristalizar na poesia esse tempo mítico em que deuses, homens e natureza conviviam em harmonia.

Assim acontece em “No tempo dividido” (p. 292) – já antes citado no capítulo anterior (p. 44) –, em que o esquecimento dos deuses arrasta a uma vida monótona em que o tempo «a si próprio se devora». E precisamente a aspiração em reter o tempo aparece bem explícita em “As Nereides”, de *Geografia* (p. 488): o anseio de reter cada coisa, como permanente presença – o «denso silêncio puro», a «vida atenta» do quarto, o brilho da Cassiopeia, «a queda / Das ondas sobre a areia» –, para que o tempo não passasse e pudesse ser como as Nereides que nunca perderão «seu manto de água»:

Pudesse eu reter o teu fluir, ó quarto  
Reter para sempre o teu quadrado branco

Denso de silêncio puro  
E vida atenta

Reter o brilho  
Da Cassiopeia em frente da janela  
Reter a queda  
Das ondas sobre a areia  
E habitar para sempre o teu espelho

Que de meus ombros jamais tombasse o tempo  
Marinho misterioso e antigo  
Assim como as nereides  
Não perderão jamais seu manto de água

A tentativa de tornar permanente o momento e as coisas, num desejo de com elas se identificar e desse modo evitar que o «tempo / marinho misterioso e antigo» tombe dos ombros, é reiteradamente sublinhada pela repetição anafórica de ‘reter’ nas duas primeiras estrofes e pelas aliteraões dos dois primeiros versos da terceira estância.

O mesmo anseio se nota e se expressa em “As fotografias”, (*Dual*, p. 563), que – numa transferência e intromissão da memória, ou melhor recurso à película dessa memória – «guardam para sempre / O perfume de pinhal das tardes / E o perfume de lenha e mosto das aldeias».

A nostalgia do passado pode ser a da infância ou da juventude perdidas, mas que a memória conserva com nitidez. Assim o diz o poema “Varandas”, de *O Búzio de Cós* (p. 820): na varanda, quando o rio se torna azul e brilha, quando as águas reflectem a «torre aérea e branca» ou a manhã «se torna irisada e divina»; enquanto «os poemas emergem» e se alinham «sobre a página do caderno», a memória torna presente – em estrofe isolada, a marcar bem o salto no tempo – outra varanda em que viveu intensamente e a juventude foi eternidade:

Noutra varanda assim num Setembro de outrora  
Que em mil estátuas e roxo azul se prolongava  
Amei a vida como coisa sagrada  
E a juventude me foi eternidade

A recordação da infância ora se desenha por uma perspectiva otimista, ora por outra pessimista, como se pode ver no poema “O palácio”, de *O nome das Coisas* (p. 612), que vem tratado no capítulo “O tema do Labirinto

e do Minotauro” (pp. 73-74). Também o explicita em “Regressarei”, publicado na mesma colectânea (p. 650), onde se explicita o regresso ao poema «como à pátria à casa», à «antiga infância», perdida «por descuido»:

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
Como à antiga infância que perdi por descuido  
Para buscar obstinada a substância de tudo  
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

Por isso na “Carta a Ruben A.”, ainda de *O Nome das Coisas* (pp. 654-655), é a memória que revive a infância em conjunto na «casa enorme vermelha e desmedida»; é ela que aí poderá «procurar o reencontro verso a verso / E buscar – como oferta – a infância antiga»; é ela que pode evocar, subindo dos jardins, «a transbordância / De rododendros dalias e camélias», tílias «como catedrais / Percorridas por brisas vagabundas», rosas «vermelhas e profundas», o mar que «quebrava ao longe entre os pinhais», os morangos, as cerejeiras, os «enormes ramos batendo nas janelas», o «ar brilhante e perfumado». É nessa «casa enorme», com «átrios de pasmo e ressonância», nesses jardins e pomares evocados na memória que a poetisa procura e refaz a infância:

Buscarei como oferta a infância antiga  
Que mesmo tão distante e tão perdida  
Guarda em si a semente que renasce

Mas a nostalgia do passado tem mais vezes o mundo primordial da Grécia como objecto<sup>20</sup>. Podemos mesmo falar de fascínio pela Hélade. Os exemplos abundam.

O poema “Foi no mar que aprendi” (*O Búzio de Cós*, p. 811), estabelece a relação entre a escultura grega e o mar: nele se acentua que, «nos museus da Grécia antiga / Olhando estátuas frisos e colunas», Sophia sente-se «mais leve e mais viva» e respira «melhor como na praia»<sup>21</sup>.

A Grécia ou locais gregos são o espaço onde a presença dos deuses é visível: a sua respiração, o seu cheiro, o seu sangue imortal e secreto. Explicita-o o poema “No Golfo de Corinto”, de *Geografia* (p. 498), que transcrevo:

---

<sup>20</sup> Além das anotações que apontarei a seguir, os subsequentes capítulos deste livro tornam evidente a ligação de Sophia à Grécia antiga e à sua cultura.

<sup>21</sup> Há mais pormenorizada referência a este poema no capítulo “Ressoar dos dias e das coisas” (p. 141).

No Golfo de Corinto  
A respiração dos deuses é visível:  
É um arco um halo uma nuvem  
Em redor das montanhas e das ilhas  
Como um céu mais intenso e deslumbrado

E também o cheiro dos deuses invade as estradas  
É um cheiro a resina a mel e a fruta  
Onde se desenham grandes corpos lisos e brilhantes  
Sem dor sem suor sem pranto  
Sem a menor ruga de tempo

E uma luz cor de amora no poente se espalha  
É o sangue dos deuses imortal e secreto  
Que se une ao nosso sangue e com ele batalha

É um poema elucidativo da ligação de Sophia à Grécia, como sítio primordial em que deuses, natureza e homem se unem e fundem: a «respiração dos deuses» é espécie de arco, halo ou nuvem que, rodeando montanhas e ilhas, torna o «céu mais intenso e deslumbrado»; o «cheiro dos deuses» que «invade as estradas» é o «cheiro a resina a mel e a fruta» da Grécia, onde os corpos, grandes, «lisos e brilhantes / Sem dor sem suor sem pranto», não apresentam «a menor ruga de tempo»; e «o sangue dos deuses imortal e secreto» é afinal a «luz cor de amora» que «no poente se espalha» e que com o nosso se confunde ou a ele se une, «com ele batalha». Essa identificação dos deuses com a natureza e com os homens é sublinhada pela anáfora da forma do verbo ser (é) nas três estrofes do poema.

Outras vezes os espaços gregos aparecem como lugares onde emergem valores como a verdade, a liberdade, a justiça. Esta última, como tema de reflexão, como busca e exigência dos Gregos, aparece expressa, de forma veemente e emocional, nos poemas “Electra”, de *Geografia* (p. 500), e “Catarina Eufémia”, de *Dual* (p. 594). O primeiro, analisado adiante com mais pormenor, põe a tónica na secura das coisas e na solidão de Electra»; na exposição do que é sombrio e se tenta esconder à claridade do exterior e dos pátios; no grito da filha de Agamémnon que «ecoa nos pátios sucessivos», mais intenso do que «o canto das cigarras» e convoca «a justiça dos deuses»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Para referência mais demorada a este poema sobre Electra, vide infra, no capítulo “O tema de Tróia : três figuras femininas”, pp. 85-86.

O segundo poema canta a jovem portuguesa Catarina Eufémia que, em sua opinião, também colocou os princípios em primeiro plano e se sacrificou pela justiça e por ela sentiu a mesma apetência, acalentou a mesma busca e viveu a mesma luta para que ela se implantasse e subsistisse na terra. A composição, elaborada em anel, abre e conclui com a referência à procura da justiça. O primeiro verso sublinha o facto de a justiça ser o primeiro tema de reflexão entre os Gregos; o último proclama que «a busca da justiça continua» ainda hoje. E os dois enquadram a oposição heróica de Catarina Eufémia à Guarda Nacional Republicana que motivou o assassinio da jovem mãe. Do poema não se encontra alheio o debate sobre a posição e atitude da mulher na sociedade de então:

Pois não deste homem por ti  
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas  
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres  
Nem usaste de manobra ou de calúnia  
E não serviste apenas para chorar os mortos

O acto de coragem de Catarina Eufémia aparece irmanado à firmeza de Antígona que poisa a mão sobre o seu ombro da jovem portuguesa, no momento em que morre – dito num verso anormalmente longo em relação aos demais, para transmitir solenidade – e dá a beber à terra «um sangue duas vezes puro». Eis o poema:

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça  
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta  
Estavas grávida porém não recuaste  
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti  
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas  
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres  
Nem usaste de manobra ou de calúnia  
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo  
Em que era preciso que alguém não recuasse  
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro

Porque eras a mulher e não somente a fêmea  
Eras a inocência frontal que não recua

Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no [instante em que morreste  
E a busca da justiça continua

A busca da justiça é também a luta pela liberdade que nos surge em vários poemas. Em “Súnion”, também de *Geografia* (p. 499), é a nudez-verdade do local que aparece acentuada – a «nudez da luz», a «nudez do vento», a «nudez marinha»:

Na nudez da luz (cujo exterior é o interior)  
Na nudez do vento (que a si próprio se rodeia)  
Na nudez marinha (duplicada pelo sal)

Uma a uma são ditas as colunas de Súnion

Talvez no poema possa haver reminiscência do mito pelágico das origens que explica a origem do mundo e dos deuses por meio de Eurínome e do vento que ela gera e a rodeia<sup>23</sup>.

Em “Epidauro”, ainda de *Geografia* (p. 501), temos outro local de encontro com a divindade. Mas o poema fala da Grécia como país da clareza, «país do exterior onde cada coisa é:

trazida à luz  
trazida à liberdade da luz  
trazida ao espanto da luz

Três afirmações que, dispostas em forma de verso, em texto apresentado formalmente como se fora prosa, sublinham essa exposição de cada coisa à clareza da luz pela anáfora de ‘trazida’ e pela repetição de luz no fim de cada um dos versos. Só nesse país e em Epidauro, «vestida de sol e de silêncio», consegue destruir a sombra do Minotauro, que «é insaciável» e «come dia após dia os anos da nossa vida», que «é o abismo do mar e a multiplicidade do real», que «é duplo» e «pode dobrar-se» e desdobrar-se, que «é circular»; e que depois cada um descobre que afinal o Minotauro é o «homem que traz em si próprio a violência do toiro». Só em Epidauro, onde a luz «parece imortal» é possível libertar-se de tais ameaças e encontrar a ordem:

Só poderás ser liberta aqui na manhã d’Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz

---

<sup>23</sup> Vide J. Ribeiro Ferreira, *Mitos das Origens – Rios e Raízes* (Coimbra, Fluir Perene, 2008), pp. 11-15.

subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade.

Assim a Grécia é pátria e espaço de encontro e de reposição da liberdade. Como refere em “Acaia”, de *Geografia* (p. 497), na Hélade ou na Acaia «despi meu vestido de exílio / E sacudi de meus passos a poeira do desencontro». Se o poema “Acaia” apresenta a Grécia como fim de exílio e cessação do desencontro, “Grécia 72”, de *O Nome das Coisas* (p. 607), acentua – recorrendo à evocação da ameaça das Guerras Pérsicas em 490 e 480-479 – o momento do afastamento dos Persas como dia de libertação, de união com as coisas, de pureza e imanência da natureza:

De novo os Persas recuarão para os confins do seu império  
Afundados em distância confundidos com o vento  
De novo o dia será liso sobre a orla do mar  
Nada encobrirá a pura manhã da imanência

O recuo dos Persas, «afundados em distância confundidos com o vento» – no poema transposto para a nossa vida – simboliza, por um lado, o afastamento do que é sombrio, ameaça, desordem, escravidão, falta de liberdade; por outro, como acentuam os dois últimos versos, a recuperação da liberdade, da claridade, da imanência, do dia liso sobre a orla do mar, da manhã pura. É o retorno da união com a natureza, uma espécie de ressurgimento, de recuperação da inteireza inicial.

E a cada passo a Grécia surge, em Sophia, como espaço do renascer e ressurgir do verdadeiro ser do homem. Dos vários poemas, cito “Ressurgiremos” (*Livro Sexto*, p. 399), onde ressurgir e renascer pelo contacto com a terra, os santuários, a luz da Grécia – no poema individualizados em Creta – é reiteradamente reafirmado:

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

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

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo  
São o reino do homem

Ressurgiremos para olhar para a terra de frente  
Na luz limpa de Creta

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

Um ressurgimento que aparece acentuado pela anáfora da forma verbal ‘ressurgiremos’ no verso inicial das três primeiras estrofes e ainda no terceiro da primeira e penúltima estâncias.

Este renascer que o contacto com a Hélade provoca é também muito evidente em “Ítaca”, de *Geografia* (p. 508), onde, deixado o cais confuso de Brindisi, no qual se agitam palavras desencontradas, passos, remos, guindastes – metáfora da própria vivência humana –, o sujeito poético sentirá em si a alegria «acesa como um fruto» e, à proa, sem vento ou brisa, escutando as coisas como «sussurrar de búzio no silêncio» e, «entre os negrumes da noite» e a «escuridão fechada», pressentirá a chegada à Grécia e receberá um segundo nascimento. Então – sublinha-o nos últimos seis versos (vv. 10-15), isolados do restante poema em estrofe própria –, ao surgir do sol, vai elevar-se «como os ressuscitados», recuperar a sabedoria inicial, emergir «confirmada e reunida», «jovem como as estátuas arcaicas»<sup>24</sup>.

Ressurgimento idêntico encontramos em “O Minotauro”, publicado em *Dual* (pp. 578-579). Já tratei o poema em outro capítulo, pelo que realço apenas que nele o sujeito fala de «antiquíssima juventude do dia», de «gestos matinais» do Príncipe dos Lírios, de «solenidade das coisas» e manifesta intenção de estar atenta e sem nenhuma droga a embriagá-la para «inteiramente acordada comungar a terra» e beijar «o chão como Ulisses»<sup>25</sup>.

Grécia aparece finalmente como lugar privilegiado em que o mal é exposto à claridade, à luz da verdade e da frontalidade do exterior. É o que se verifica em “Elsinore”, de *Ilhas* (p. 74), no qual se confronta o palácio de Micenas, pertencente aos Atridas, com o de Elsinore: nos dois «tudo era cavernoso» e «roucas as vozes da maldição antiga». Mas em Micenas,

---

<sup>24</sup> Analiso este poema com mais pormenor no capítulo sobre o “Tema de Ulisses” e para ele remeto (pp. 91-93).

<sup>25</sup> Para maior pormenorização sobre o poema vide infra cap. “O tema do Labirinto e do Minotauro” (pp. 74-76).

ao contrário de Elsinore, o sangue era exposto e sujava apenas as mãos dos assassinos, sem manchar a natureza:

Porém em Micenas o sangue era exposto  
E corria vermelho como num grande talho  
Sujando apenas as mãos dos assassinos  
E a água da banheira –  
Lá fora o rio a luz  
Continuavam limpos e transparentes  
O crime era um corpo estranho circunscrito  
Não pertencia à natureza das coisas

Em Elsinore, pelo contrário, «o mal era um veneno / Subtil», espécie de pestilência que «o inferno vomitava» e invadia a natureza – o ar, a luz, os rios, as coisas –, em tudo penetrava e tudo conspurcava, sem se ver, ouvidos, narinas, veias, o próprio pensamento, tornando o amor impossível e impossível a libertação.

A nostalgia do passado, infância ou Grécia antiga, implica que à memória seja atribuída significativa importância e uma função de relevo nesse retorno e refazer do tempo. São vários os poemas que o explicitam. Pode ser a «memória longínqua de uma pátria / Eterna e perdida» que «não sabemos / Se é passado ou futuro onde a perdemos»<sup>26</sup>. Ou, a propósito da pintura de Vieira da Silva, fala do passado como labirinto, cujos jardins afloram e de cujo «fundo da memória sobem as escadas»<sup>27</sup>. Num outro texto dedicado à mesma pintora “Landgrave ou Maria Helena Vieira da Silva”, de *Ilhas* (p. 761), alude ao «olhar que busca o aparecer do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da visão; alude a «memória acumulada». O poder evocador e criador da lembrança encontra-se bem evidenciado no poema “Intacta memória”, de *No Tempo Dividido* (p. 280), no qual se sublinha que, se a memória chamasse as coisas que se adora, uma por uma, talvez a «vida regressasse / Vencida pelo amor» com que é lembrada<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Composição ‘I – A memória longínqua de uma pátria’ da série “Poemas de um livro destruído”, incluídos em *No Tempo Dividido* (p. 263).

<sup>27</sup> Poema “Maria Helena Vieira da Silva ou o Itinerário inelutável”, de *Dual* (p. 561). O poema é tratado com pormenor no capítulo “O tema do Labirinto e o Minotauro” (pp. 71-72).

<sup>28</sup> Cito este poema no capítulo “Memória sequiosa”, onde analiso a importância da memória na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (pp. 107).

Mas para que a memória evoque esse passado e desdobre o fio do tempo, há necessidade de silêncio – quer seja o silêncio da noite, quer o do jardim, quer o da floresta, quer o da praia – e de atenção às coisas; ou seja, é necessário estar atento.

Assim o poeta pede, em “Instante”, de *Livro Sexto* (p. 424), que lhe deixem «limpo / O ar dos quartos / E liso / O branco das paredes», que o deixem «com as coisas / Fundadas no silêncio». Só o silêncio da noite é capaz de refazer ou desfazer os actos do dia que não são verdade, como proclama no poema “Penélope”, de *Coral* (p. 240)<sup>29</sup>; ou permite que as imagens vivam libertadas e tragam «a absolvição de toda a mágoa», como refere o poema de *Poesia*, que abre com o verso “Noites sem nome, do tempo desligadas” (p, 27), que cito:

Noites sem nome, do tempo desligadas,  
Solidão mais pura do que o fogo e a água,  
Silêncio altíssimo e brilhante.

As imagens vivem e vão cantando libertadas  
E no secreto murmurar de cada instante  
Colhi a absolvição de toda a mágoa.

É também a noite e «o bailado dos seus passos» que liberta a alma dos laços, como refere o poema que começa “Devagar no jardim a noite poisa”, publicado em *Dia do Mar* (p. 138):

Devagar no jardim a noite poisa  
E o bailado dos seus passos  
Liberta a minha alma dos seus laços,  
Como se de novo fosse criada cada coisa.

É a noite – refere-o, de forma esteticamente bela, o poema “A noite e a casa”, publicado em *Geografia* (p. 470) – que reúne a casa, o seu destino, o seu silêncio, a ponto de se ouvir «bater o relógio do tempo» e de tudo se concentrar, sem dispersão ou divisão – e «tudo está como o cipreste atento»:

A noite reúne a casa e o seu silêncio  
Desde o alicerce desde o fundamento  
Até à flor imóvel  
Apenas se ouve bater o relógio do tempo

---

<sup>29</sup> Cito o poema adiante no capítulo sobre o “Tema de Ulisses” e para ele remeto (pp. 90-91).

A noite reúne a casa e o seu destino

Nada agora se dispersa se divide  
Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vivos

Daí a necessidade de esperar pelo avanço da noite – refere-o em “Espera”, de *Geografia* (p. 471) –, por «uma espécie de silêncio» que só se manifesta e ganha corpo na noite profunda ou, como escreve Sophia, em «hora tardia / Ardente e nua». Só esse espesso silêncio permite a atenção e a concentração, só então os «espelhos acendem o seu segundo brilho», se distingue «o desenho do vazio», «se vê o passar do silêncio». Cito o poema:

Deito-me tarde  
Espero por uma espécie de silêncio  
Que nunca chega cedo  
Espero a atenção a concentração da hora tardia  
Ardente e nua  
É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho  
É então que se vê o desenho do vazio  
É então que se vê subitamente  
A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene

Em conclusão, é necessária atenção para as coisas, viver «atenta como uma antena», ter «olhos de coruja / Na obscura noite lúcida», como propõe no poema “Vieira da Silva» de *Musa* (p. 798). Só esse estar atento permite que se escute a poesia, ou seja que Orfeu e Eurídice, dois jovens luminosos, no esplendor da sua juventude, passem no cair da tarde, «luminosos muito antigos» – refere-o o poema “Orpheu e Eurydice”, também de *Musa* (p. 785).

E esses jovens, que simbolizam naturalmente o poeta e a poesia, apesar de «muito antigos» e de passarem na calma do «cair da tarde», eram «jovens luminosos», ou seja, iluminavam as coisas e os seres, eram fonte de descoberta, de revelação, de verdade.

Apenas essa atenção permite escutar e distinguir a voz e o acontecer da poesia, uma atenção, predisposta a ouvir a natureza ou o universo, em que,

como vimos, «o divino sussurra», como se fora um búzio; ouvir o ressoar dos dias e das coisas, como proclama o poema “O búzio de Cós” do livro homónimo (p. 810). Desse ressoar nasce a poesia e é ele que a possibilita — ou seja estar atenta e escutar para conseguir reunir o corpo de Orfeu, dilacerado e disperso pelas fúrias no real e nas coisas simples que nos rodeiam; nas «praias de mar verde» e no marulho das ondas; no azul da noite e na «pureza da cal»; na «pedra polida» e no «perfume do orégão».

Mas, além de atenção e predisposição para escutar, a poesia — porque «explicação com o universo», «convivência com as coisas», «participação no real», encontro com vozes e imagens — exige também inteireza do ser, fidelidade. É isso que a poesia pede — afirma-o Sophia nas significativas e explícitas palavras da “Poética II”, de *Geografia* (p. 839):

Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura 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 me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta. 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.

RUMOR DE MAR  
TEMAS CLÁSSICOS EM SOPHIA

(Página deixada propositadamente em branco)

## APOLO E DIÓNISOS

Apolo e Diónisos/Baco, duas divindades que são presenças frequentes nos poetas contemporâneos, com pendência de uns para o deus de Delfos e de outros para o senhor dos bosques e do êxtase. As duas são aqui tratadas em conjunto porque, em algumas das ocorrências, aparecem como símbolos de duas forças poderosas que se opõem: a apolínea — que é a da claridade, da medida e da harmonia, ou seja a da razão — e a dionisíaca, ou a da sombra, do excesso, do irracional. Estará aqui naturalmente a influência de Nietzsche que, por tal oposição, interpretou a cultura grega e dela fez o centro da sua filosofia. Embora não seja uma dicotomia totalmente correcta para a antiga Grécia – por vezes Diónisos é detentor de uma sabedoria mais profunda do que a racional, como acontece, por exemplo, nas *Bacantes* de Eurípides<sup>30</sup> –, essas divindades passaram a ser olhadas como duas forças conaturais ao homem e à sociedade. Lévi-Strauss, por exemplo, tornou-as símbolos da sociedade contemporânea. É portanto natural que apareçam vestígios dessa concepção.

Sophia de Mello Breyner Andresen dedica poemas aos dois deuses, sem grande pendência para um a para outro, embora com o decorrer dos anos Diónisos se recolha mais na sombra, como parece evidente aliás das alterações e oscilações do poema “Dionysos e Apolo”, que refiro mais adiante<sup>31</sup>.

Sobre Apolo encontramos na obra poética de Sophia quatro poemas: um em *Poesia* (1944), outro em *Dia do Mar* (1947) e os restantes dois em

---

<sup>30</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, «Sophia e mania em *As Bacantes* de Eurípides», in António Marques (coord.), *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia* (Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, 1996), pp. 15-28.

<sup>31</sup> *Poesia* (1944), pp. 25-27. Com exceção de casos pontuais como o presente, as citações são feitas a partir da edição organizada por Carlos Mendes de Sousa Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética* (Lisboa, Caminho, 2010).

*Dual* (1972)<sup>32</sup>. No segundo dos referidos livros, no poema que começa «Deus puro, Apolo Musageta» — no qual a formação espiritual da autora não está ausente e encontramos a forma verbal ‘ofereço-te’ repetida quatro vezes em início de verso —, faz-se uma prece ao «Deus sem espinhos e sem cruz», consagrando-lhe a alma «transbordante de mil exaltações», as horas do dia, as nostalgias. Apolo dá-lhe a «plenitude secreta» em que bebera e vivera a sua luz, ou seja o seu tempo de poeta. Este poema, todo ele uma oferenda ao «Deus puro, Apolo Musageta», – e portanto um bom exemplo das «regressões ao ‘paganismo’ invocativo de deuses e figuras clássicas», de que fala Óscar Lopes<sup>33</sup> – foi eliminado na edição da *Obra poética* em três volumes, publicada pela Caminho (1990-1991), onde não aparece, mas foi reintroduzido nas edições posteriores<sup>34</sup>.

No belo soneto que é o poema II de “Delphica”, em *Dual* (p. 540), a autora acentua a beleza do deus no qual “a harmonia do cosmos se manifesta”, não apenas uma beleza física mas também de espírito, que é ordem e “a medida de todas as coisas”. A segunda quadra faz referência ao amor inteiro e clarividente de Febo,

Àquele amor inteiro e nunca cego  
Que emerge da praia e da floresta

E naturalmente vemos subjacentes a este poema aspetos fundamentais da poesia e do seu ritmo e medida que são atribuições de Apolo.

Alude-se ainda às profecias trespassadas de «espanto e segredo». E neste contexto surge o lamento pela situação do país e no domínio dos valores: se o espírito do deus continua perene, o templo de Delfos é hoje ruínas. Por isso «Python venceu Apolo», mas não apenas nesse domínio material, também na incompreensão da máxima “conhece-te a ti mesmo” que leva o homem a estiolar a sua unidade interior e a deixar

Quebrada....desde o seu eixo recto  
A construção possível do futuro.

---

<sup>32</sup> Aparecem, respetivamente, com os seguintes títulos: “Apolo Musageta” (p.22); o poema que começa “Deus puro, Apolo Musageta” (p. 106); Delphica II – “Esse que humano foi como um deus grego” (p. 540); Delphica VII – “De novo em Delphos o Python emerge” (p. 545).

<sup>33</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (Porto, 16<sup>a</sup> ed.), p. 1097.

<sup>34</sup> Assim sucede na edição de 2003 (p. 38) e na de 2010, organizada por Carlos Mendes de Sousa (p. 106), ambas saídas na Caminho.

E neste sobreposição do que é sombrio e desordem – do ‘Apodrecido’ que é o sentido etimológico ou significado de Python – ao que é medida, luz e conhecimento insinua-se naturalmente a oposição Apolo / Diónisos, embora possa vir mascarada com nomes diferentes.

O segundo poema de *Dual*, o VII de “Delphica, põe de novo em realce a sobreposição de Python a Apolo, com especificação de ausência de Delfos do que fez desse oráculo um centro e guia espiritual e político:

De novo em Delphos o Python emerge  
Do sono sob os séculos contido  
As águias afastaram o seu voo  
Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu vozear de bronze

Especifica que «as águias afastaram o seu voo» – naturalmente as águias que, segundo o mito, colocadas por Zeus de um e outro lado da Terra, se encontraram em Delfos e assim comprovaram que aí era o seu centro ou o ‘umbigo do mundo’, como era tradicionalmente designado.

E, além disso, quer no passo, quer nos versos seguintes, deve estar subjacente também uma referência a um conflito bélico ou à situação no interior da Grécia, com a ditadura dos coronéis – lembremo-nos que *Dual* foi publicado em 1972. Seja o que seja, trata-se de algo que de novo faz crescer “o poder do monstruoso”, “o poder do «Apodrecido»” – e aqui imiscui-se a formação clássica da autora, ao dar o sentido etimológico de Python, a serpente vencida por Apolo quando este caminhava para Delfos –, um ressurgir que vem sublinhado por sucessivo repetir da expressão “de novo” em anáfora tríplice, até concluir com a ameaça «De novo o corpo de Python é reunido»:

A ordem natural do divino é deslocada  
De novo cresce o poder do monstruoso  
De novo cresce o poder do «Apodrecido»  
De novo o corpo de Python é reunido  
Nenhum deus respira no respirar das coisas  
As máquinas crescem o Python emerge  
Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus anéis

É significativo que, no fim do passo acabado de citar, se refira o mover dos anéis de Python no «húmido interior da terra». No entanto, se tal se pode entender como uma alusão à ligação de Python com a Terra, de quem o monstro nascera ou saíra e de cujo oráculo era o guardião, os ventos pro-

venientes da Ásia que «em sua boca trazem / O estridente clamor da fúria tantra», especificados nos versos seguintes, encaminham-nos o pensamento para outro rumo. As lutas com a Turquia, tão frequentes nessa altura, com Chipre a servir de assíduo pomo de discórdia? Uma hipótese. De qualquer modo o poema conclui com o anúncio de que, sob o efeito dessa «fúria tantra / Tudo vai rolar na violência do instante» e não há «coisa construída em pedra».

Observemos agora como traduz em Sophia de Mello Breyner Andersen na sua obra a outra face da oposição. A primeira estrofe da parte II do poema “Sinal de ti”, incluído em *Poesia* (p. 67), contém uma alusão fugidia a Apolo e a Diónisos, fugidia mas que não deixa, em certo sentido, de dar corpo à oposição:

É Dionysos que passa nas estradas  
E Apolo quem floresce nas manhãs.

Afinal Apolo todas as manhãs floresce e traz a luz, enquanto Diónisos «passa nas estradas»... A caminho do poente e da noite, como refere outro poema? Ou será que os versos iniciais da estrofe seguinte «Não estás no sabor nem a vertigem / Que as presenças bebidas nos deixaram» nos querem indicar outro caminho e nos aponta Diónisos como deus do vinho?

Precisamente uma ou outra dessas interpretações, ou até as duas, encontra apoio no poema com o título de “Dionysos”, incluído no *Livro do Mar* (1947). O deus nasce «da secreta cor da tarde», em que o «céu vermelho arde» A composição alude ao começar da sua festa do deus ao pôr-do-sol, no mês de setembro, a época das vindimas, em que há abundância dos frutos de Diónisos:

A abundância dos frutos de Setembro  
Habita a sua face e cada membro  
Tem essa perfeição vermelha e plena.

Não está aqui a qualidade essencial do deus da vitalidade e da renovação e do brotar da primavera que se impõe à morte predominante no inverno; se bem que seja possível haver, nos dois últimos versos do passo citado, uma alusão a esse seu poder vital e ao falo que imperava no seu culto. Temos antes e em plano de evidência Diónisos como deus «dos frutos de Setembro», das vindimas e do vinho novo que traz

Essa glória ardente e serena  
Que distinguia os deuses dos mortais

quando «o céu vermelho arde» entre a quietude da natureza que serve de inspiração para a poetisa. E temos sobretudo um belíssimo poema que nos transmite a ideia de um fim de tarde de outono, em que o deus se confunde com a natureza carregada de fruto e nimbada da cor quente do sol-pôr de «perfeição vermelha e plena». Ou será o falo que «tem essa perfeição vermelha e plena»?

A análise vai agora incidir no poema “Dionysos e Apolo”, que vem inserido em *Poesia* (pp. 25-27) – com certeza o mais antigo desta temática chegado até nós, que, sujeito a alterações sucessivas, permite detetar uma evolução no pensamento e sensibilidade da autora<sup>35</sup>. Os dois deuses aparecem como símbolos do espírito dionisíaco e do espírito apolíneo, respetivamente, cuja oposição Nietzsche considerou medular na cultura grega. Constituído por três partes, a primeira começa pelo grito de “Evohé”, exclamação própria do deus (Bakkhos, segundo a opção de Sophia, que transcreve o termo grego) e dos seus tíasos antes de se lançarem nas correrias e na dança:

Os gestos cantam  
Na dança libertados.

Faz-se referência aos «dois sinais sagrados» do deus, as folhas de videira e as pinhas. Ora, embora elemento característico do culto dionisíaco, a pinha apenas encimava os tirsos. Alude-se ao apresar de um animal montanhês, o bode, que, desfeito em bocados, era comido cru e originava a consubstanciação com o espírito do deus:

E nele os homens encontraram  
O sabor do sol e da resina  
E uma consciência múltipla e divina.

Assim temos nesta secção do poema a referência às três fases do culto de Díónisos: correria nas montanhas (a *oreibasia*), o apanhar e dilacerar do animal selvagem (*sparagmos*) e, por fim, a homofagia que permitia adquirir o êxtase dionisíaco<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *Poesia* (1944), pp. 25-27. Como expliquei já, cito e analiso este poema pela primeira edição.

<sup>36</sup> Sobre o assunto vide M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica I – Cultura Grega* (Lisboa, 112012), pp. 321-323 e *Eurípides: As Bacantes* (Lisboa, 1992), pp. 11-12.

A segunda parte, de quatro estrofes, começa pela mesma invocação da primeira – «Evohé Bakkhos» – e volta a mencionar o êxtase dionisíaco, a dança orgiástica na qual o homem se encontra consigo próprio, quando inebriado, de alma nua e liberta:

E de repente nos gestos dos seus braços  
Os homens surpreendem face a face  
A sua alma nua  
Liberta dos seus laços.

Mas dá-se uma alteração brusca de sentido, bem marcada graficamente por uma linha tracejada como se indicasse uma lacuna de texto. A «lua empalidece», apaga-se a «última estrela». Em breve raiará a manhã e Apolo aparece segurando as rédeas do carro do Sol e com ele a claridade. O poder das sombras, do excesso e do êxtase terminara:

E a primeira claridade avança nos espaços.  
E no seu delírio tocada por ela  
A alma de súbito estremece  
E em silêncio escuta.

Por isso se diz que os homens, celebrantes de Bakkhos, «agonizam fatigados»:

Então um a um lentamente  
Os sonhos inconfessados  
pelo chão ao abandono vão caindo  
E na madrugada pura vem subindo  
O claro sol de Apolo Musageta.

Apolo «condutor das Musas» é o deus da «medida suprema» e do «cânon eterno», que tinha gravadas no seu templo as máximas “conhece-te a ti mesmo” ou “nada em excesso”. Ora a terceira parte insiste no poder criador e transformador de Apolo, ou da poesia, na sua capacidade de ser medida e harmonia, sobretudo interior. O deus aparece como «o primeiro dia inteiro e puro / Banhando os horizontes de louvor», «o espírito a falar em cada linha», «o gesto luminoso de dois braços / Abertos sem limite»; aparece enfim como

[.....] a medida suprema, o cânon eterno  
Erguido puro, perfeito e harmonioso  
No coração da vida e para além da vida  
No coração dos ritmos secretos.

O poema vive portanto da oposição dos dois espíritos antagônicos simbolizados nos dois deuses e as tonalidades pictóricas de todo ele realçam essa oposição. Na primeira parte, além da menção dos símbolos dionisíacos ‘vide’ e ‘pinha’, fala-se de libertação, de dança febril, de fuga ao leme da razão: «gestos... libertados», «sonhos secretos de si desligados», «grandes delírios». A segunda parte — embora abra com a referência ao delírio que cresce, à «vida secreta», aos «sonhos inconfessáveis», à lua — faz a transição para a luminosidade de Apolo expressa na cor clara e penetrante do dia, «na madrugada pura» que traz «o claro sol de Apolo Musageta». Esta claridade acentua-se na terceira parte do poema — apolínea por excelência quer no tom espiritual, quer na sonoridade vocabular — até atingir um clímax que se espraia

No coração da vida e para além da vida  
No coração dos ritmos secretos.

Desse modo o poema termina com uma significativa anáfora da expressão **no coração** – dois últimos versos da terceira e última parte – e insiste numa outra da forma verbal **eras** que abre todas as estrofes, salvo a terceira, e se repete em cinco versos da segunda estrofe.

Este poema, tal como vem em *Poesia I*, foi no entanto eliminado na edição de toda a sua *Obra poética*, publicada pela Caminho, em três volumes – cujo primeiro, onde esse livro viria integrado, sai em Dezembro de 1990. Dele permaneceram apenas, com o título de “Dionysos” (I, p. 22), os dois últimos versos — já acima citados — da primeira parte:

O sabor do sol e da resina  
E uma consciência múltipla e divina.

e a terceira parte, com o título “Apolo Musageta” (I, p. 23), com a inclusão do seguinte belo verso «Eras uma vela bebendo o vento dos espaços», colocado como verso 6, antes de «Eras o gesto luminoso de dois braços» e com ele a rimar. Desse modo, com a introdução desse verso, conseguiu, além da rima, um maior paralelismo na anáfora de **eras**, na segunda estrofe, que passa a obedecer ao seguinte esquema: AA B AA C AA. Vejamos essa estrofe:

Eras o espírito a falar em cada linha  
Eras a madrugada em flor  
Entre a brisa marinha.  
Eras uma vela bebendo o vento dos espaços  
Eras o gesto luminoso de dois braços

Abertos sem limite.  
Eras a pureza e a força do mar  
Eras o conhecimento pelo amor.

Mas, cerca de ano e meio depois, na *Obra Poética* em dois volumes, publicada pelo Círculo de Leitores (I, Maio de 1992, e II, Agosto de 1992), nova alteração se verifica: se continua a manter a III parte com o mesmo título de “Apolo Musageta” (p. 23), volta a repor, com o nome de “Evohé Bakkhos” (p. 22), as duas últimas estrofes – terceira e quarta – da primeira parte do poema primitivo, com algumas alterações. A reposição da edição de novo em livros separados, começada em 2003 precisamente com *Poesia* e considerada definitiva, volta a introduzir alterações, mantendo agora apenas a última das duas referidas estrofes, levemente modificada. Vejamos como ficou o poema nesta derradeira versão:

Evohé deus que nos deste  
A vida e o vinho  
E nele os homens encontraram  
O sabor do sol e da resina  
E uma consciência múltipla e divina.

Em relação à versão de 1944 verificou-se a eliminação de Bakkhos no primeiro verso dessa estrofe e a alteração do segundo da mesma estrofe – substituição de «O próprio sangue a beber» por «A vida e o vinho» apenas – retirando-lhe desse modo uma possível associação ao cristianismo.

A edição organizada por Carlos Mendes de Sousa, também publicada na Caminho (2010), mantém o poema relativo a Diónisos com o nome de “Evohé Bakkhos” (p. 21) e os cinco versos da edição de 2003, sem alteração. O mesmo acontece com a composição “Apolo Musageta” (p. 22) que aí surge sem modificações em relação às últimas edições anteriores.

A partição do poema inicial em dois distintos, com a eliminação da segunda parte, acabou com a aposição entre espírito apolíneo e dionisíaco, que aliás, como vimos, não era essencial nos dois deuses gregos.

# O TEMA DO LABIRINTO E DO MINOTAURO

O Labirinto e o Minotauro constitui outro mito com larga repercussão na obra de Sophia. Tomado de modo geral como símbolo de complexidade de caminhos ou de luta do homem contra os terrores do inconsciente, o Labirinto aparece na tradição greco-romana associado ao palácio de lendário rei Minos, como um edifício de planta complexa onde vivia o Minotauro. Passou depois à posteridade como um substantivo comum para designar um emaranhado de caminhos, de compartimentos, ou uma situação complexa. Minotauro, o filho híbrido dos amores de Pasífae com o touro branco de Poséidon, tornar-se-á um monstro nocivo à humanidade que teve de ser encerrado num edifício de impossível saída, arquitectado pelo engenhoso artista que foi Dédalo. Devorador da juventude e um flagelo para os homens, desse perigo os libertou Teseu, um herói que, na lenda, tal como Héracles, procura eliminar da terra o que impede a vida civilizada, sejam homens, povos ou animais<sup>37</sup>.

A descrição sistemática, de forma a unir o Labirinto, o tributo ao Minotauro, o feito de Teseu, a ajuda de Ariadne e o seu abandono em Naxos só nos aparece em autores gregos tardios e em autores romanos. De qualquer modo, de edifício complexo, construído pelo engenho do homem para aí encerrar aquilo que de vergonhoso e infamante foi gerado ou é nocivo ao homem, o labirinto evoluiu metaforicamente para o pensamento humano nas suas buscas sempre infrutíferas, para a cidade em que os homens se vêem perdidos e desconhecidos no meio dos outros, para a vida humana num mundo tão hostil. A libertação consegue-se pela coragem,

---

<sup>37</sup> Vide José Ribeiro Ferreira, *Labirinto e Minotauro – Mito de Ontem e de Hoje* (Coimbra, Coleção Fluir Perene, 2008), pp. 9-43.

mas também pela doação e pela ajuda. Sem o contributo de Ariadne, Teseu nada conseguiria.

Compreensível se torna, pois, pelo acabado de expor, que se trate de um mito com permanência assídua na cultura posterior e, nos seus vários sentidos, seja frequente na poesia portuguesa contemporânea, quer em simples alusões, quer como motivo de poemas, quer em títulos de livros. Recordo entre outros Jorge de Sena, Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Augusto Seabra, Fernando Guimarães, Natália Correia, David Mourão Ferreira, António Lousada, Alberto Pimenta, Américo Teixeira Moreira, Xosé Lois García, Alberto Lacerda, Casimiro de Brito, Luz Videira, João Rui de Sousa, João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Júdice<sup>38</sup>.

Sophia de Mello Breyner Andersen, poeta da inteireza, da concisão e da claridade, como vimos, interioriza o Labirinto e o Minotauro e trata o mito em cinco poemas: “Labirinto” de *Livro Sexto* (p. 412); três publicados em *Dual*, “Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável”, “O Minotauro e “O poeta trágico” (pp. 561, 578-579 e 580 respectivamente); e dois saídos em *O nome das coisas*, um com o título de “O palácio” (p. 612) e o outro com o none de “O Minotauro” (pp. 640).

Em Sophia, o labirinto está nela própria, é algo de interior: nele caminha, sozinha, aproximando o «rosto do silêncio e da treva» em busca da «luz dum dia limpo» (*Livro Sexto*, p. 412):

Sozinha caminhei no labirinto  
Aproximei meu rosto do silêncio e da treva  
Para buscar a luz dum dia limpo

Ou, como refere no poema “O poeta trágico”, de *Dual* (p. 580), é algo que existe em cada um, «o secreto palácio do terror calado», de onde o poeta trágico «trouxe para o exterior o medo» e, dizendo-o «na lisura dos pátios no quadrado/ De sol de nudez e de confronto», o expôs «como um toiro debelado»:

---

<sup>38</sup> Alberto Lacerda, *Tauromaquia* (Lisboa, 1981), p. 32; Alberto Pimenta, *Labirintodonte* (Lisboa, 1970); Américo Teixeira Moreira, *Labirintos da metamorfose* (Santo Tirso, 1992); António Lousada, *Labirinto* (Porto, 1979); Casimiro de Brito, *Labyrinthos* (Lisboa, 1981); Jorge de Sena, *Poesia III* (Lisboa, 1978), p. 76-77; Luz Videira, *As quatro estações* (Coimbra, 1973), p. 53; João Rui de Sousa, *Enquanto a noite, a folhagem* (Lisboa, 1991), p. 126; João Miguel Fernandes Jorge, *O barco vazio* (Lisboa, 1994), p. 80; Nuno Júdice, *Emanações das sombras* (Lisboa, 1989), p. 44; Xosé Lois García, *Labirinto incendiado* (Amarante, 1989).

No princípio era o labirinto  
O secreto palácio do terror calado  
Ele trouxe para o exterior o medo  
Disse-o na lisura dos pátios no quadrado  
De sol de nudez e de confronto  
Expôs o medo como um toiro debelado

O poeta trágico traz para a luz do dia as complexidades da alma humana, os medos que em cada um habitam. E, desse modo, a revelação e exposição do que é sombrio e secreto retira-lhe, ou pelo menos minora-lhe, o terror e o medo que causam. Ou seja, a poesia, além de conhecimento, é também salvação, libertação.

No poema sobre Vieira da Silva (*Dual*, p. 561), Sophia identifica a pintura da artista com labirinto, pintura que é minúcia, sucessão e multiplicação de coisas sem ordem: muro, rua, escada após muro, rua e escada de novo; pedra contra pedra e livro sobre livro; palácio onde se multiplicam as salas e os «quartos de Babel roucos e vermelhos» (v. 7); palácio ou casa que é passado, com seus jardins, de onde, do fundo da memória, «sobem as escadas»; mas é também encruzilhada, antro, gruta, biblioteca, rede, inventário, colmeia. É afinal itinerário, como se fora «o subir dum astro inelutável» (vv. 12-13). Por isso, quem percorre esse caminho, que é gruta, antro, labirinto, encruzilhada ou o quer que seja

[.....] não encontra  
Toiro nenhum solar nem sol nem lua  
Mas só o vidro sucessivo do vazio  
E um brilho de azulejos íman frio  
Onde os espelhos devoram as imagens

Exauridos por esse labirinto que marca a pintura de Vieira da Silva, cada um caminhará na minúcia e atenção da busca, de quadro em quadro, encontrando «desvios redes e castelos/ Torres de vidro corredores de espanto» (vv. 22-23), até um dia emergir e encontrar a equidade e a maravilhosa claridade das cidades (vv. 24-26):

[.....] um dia emergiremos e as cidades  
Da equidade mostrarão seu branco  
Sua cal sua aurora seu prodígio

Assim mais uma vez o labirinto é algo de complexo, sombrio – aqui já não no interior de nós, como nos poemas anteriores, mas na pintura de Vieira da Silva –, de onde se sai para a claridade e para a luz.

Vale a pena citar todo o poema, constituído por três estrofes: a primeira procura definir e caracterizar o labirinto, de início pela enumeração positiva de várias coisas, a que o identifica, e depois pela ausência e pela negação de algo que pertence ao mito, como o toiro, o sol, a lua, ou como vidro vazio, brilho frio de azulejos, espelhos que devoram imagens. A segunda estrofe alude ao esforço e tentativa constantes para vencer esse labirinto; a terceira foca o esforço para emergir do labirinto e conseguir a equidade e a luz. Eis pois o poema:

Minúcia é o labirinto muro por muro  
Pedra contra pedra livro sobre livro  
Rua após rua escada após escada  
Se faz e se desfaz o labirinto  
5 Palácio é o labirinto e nele  
Se multiplicam as salas e cintilam  
Os quartos de Babel roucos e vermelhos  
Passado é o labirinto: seus jardins afloram  
E do fundo da memória sobem as escadas  
10 Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta  
Biblioteca rede inventário colmeia –  
Itinerário é o labirinto  
Como o subir dum astro inelutável –  
Mas aquele que o percorre não encontra  
15 Toiro nenhum solar nem sol nem lua  
Mas só o vidro sucessivo do vazio  
E um brilho de azulejos íman frio  
Onde os espelhos devoram as imagens  
  
Exauridos pelo labirinto caminhamos  
20 Na minúcia da busca na atenção da busca  
Na luz mutável: de quadrado em quadrado  
Encontramos desvios redes e castelos  
Torres de vidro corredores de espanto  
  
Mas um dia emergiremos e as cidades  
25 Da equidade mostrarão seu branco  
Sua cal sua aurora seu prodígio

Nesse labirinto – que tanto podemos ser nós e a nossa memória como a complexidade e a violência do que nos rodeia – habita o Minotauro.

Como uma das moradas desse ser híbrido monstruoso, identifica o sujeito lírico, no poema “O palácio”, de *O Nome das Coisas* (p. 612), o edifício em que passou a infância, «construído no século passado» e «pintado a vermelho» (v. 3):

Era um dos palácios do Minotauro  
— o da minha infância para mim o primeiro —

dois versos que, repetidos ao longo do poema, insistem na ideia de identificação e de convivência com outras moradas do monstro ao longo da vida. Mas ao contrário de outras ocorrências em que Minotauro é um ente ominoso, aqui tal não acontece de todo. Uma primeira parte do poema descreve o palácio nas suas características externas: tal como qualquer outro, tinha «estátuas escadas veludo granito»; tílias que «o cercavam de música e murmúrio/ Paixões e traições» (vv. 4-6); espelhos defronte de espelhos que davam profundidade; o pátio era um átrio interior, para onde davam as varandas. A segunda parte, iniciada no verso 14 por **ali** que se repete na última estrofe mais quatro vezes em anáfora, não é de todo disfórica, apesar de estarmos perante um dos palácios do Minotauro: se existia a desordem e «tudo estremecia», se «o tumulto cego confundia» e se impunha «a fúria o clamor o não-dito», se predominava o Kaos e «o confuso onde tudo irrompia», também nele «a magia como fogo ardia» e «a prata brilhava o vidro luzia» (vv. 19-20); enfim, nesse palácio não havia apenas noite e sombra mas também luz do dia — e afinal do referido Caos «tudo nascia», como proclama elucidativamente no último verso do poema (vv. 14-24):

Ali a magia como fogo ardia de Março a Fevereiro  
A prata brilhava o vidro luzia  
Tudo tilintava tudo estremecia  
De noite e de dia

Era um dos palácios do Minotauro  
— o da minha infância para mim o primeiro —  
Ali o tumulto cego confundia  
O escuro da noite e o brilho do dia  
Ali era a fúria o clamor o não-dito  
Ali o confuso onde tudo irrompia  
Ali era o Kaos onde tudo nascia

É afinal um palácio de infância de que a criança que nele viveu guarda o brilho da prata e o luzir do vidro, sentiu estremecimentos e medos, mas

começou também a sentir o despertar para a vida, com todo o elã vital de forças poderosas e obscuras – «a fúria o clamor o não dito», o confuso –, de onde ao fim a ao cabo tudo irrompeu e tudo nasceu.

Eis o poema em que a aliteração é um recurso de utilização frequente (vv. 2, 3, 4, 5, 11, 16, 19), com algumas das quais se obtêm felizes efeitos de imitação sonora, como acontece nos versos 5, 11 e 16.

Era um dos palácios do Minotauro  
– o da minha infância para mim o primeiro –  
Tinha sido construído no século passado (e pintado a vermelho)

5 Estátuas escadas veludo granito  
Tílias o cercavam de música e murmúrio  
Paixões e traições o inchavam de grito

10 Espelhos ante espelhos tudo aprofundavam  
Seu pátio era interior era átrio  
As suas varandas eram por dentro  
Viradas para o centro  
Em grandes vazios as vozes ecoavam  
Era um dos palácios do Minotauro  
O da minha infância – para mim o vermelho

15 Ali a magia como fogo ardia de Março a Fevereiro  
A prata brilhava o vidro luzia  
Tudo tilintava tudo estremezia  
De noite e de dia

20 Era um dos palácios do Minotauro  
— o da minha infância para mim o primeiro  
Ali o tumulto cego confundia  
O escuro da noite e o brilho do dia  
Ali era a fúria o clamor o não-dito  
Ali o confuso onde tudo irrompia  
Ali era o Kaos onde tudo nascia

O mito localizava a morada desse ser lendário em Creta, no palácio do rei Minos. É esse elemento da lenda que está na base do poema “O Minotauro”, de *Dual* (pp. 578-579). Refere o sujeito poético que em Creta

o Minotauro reina – sintagma que se repete várias vezes e tal repetição acentua o domínio e poder do monstro – e «há uma dança que se dança em frente de um touro» (v. 4). Naturalmente uma alusão às acrobacias que com o touro se realizavam em Cnossos de que o célebre fresco do “Salto sobre o Touro” ou será um exemplo. Tratar-se-ia de uma cerimónia de índole religiosa que, como referi em outro trabalho, talvez possa estar na origem do mito do Minotauro e dos jovens que lhe eram dedicados periodicamente<sup>39</sup>.

É provável que os Minóicos tivessem exercido domínio sobre o continente grego. É difícil acreditar, como nota S. Hood, que na época imperialista os reis de Creta — que nessa altura era uma ilha muito povoada — não tivessem tentado expandir os seus domínios. Tudo indica, por outro lado, que os governantes do continente foram tributários dos reis de Creta. Se não há dados seguros, a lenda de Teseu e dos jovens dos dois sexos destinados ao Minotauro é indício, ou até a afirmação de sujeição de Atenas<sup>40</sup>. E se o touro simboliza a força da divindade – e vasos com forma de cabeça de touro são usados em libações –, se, na religião minóica, não é fácil distinguir o rei da divindade, não poderia então o salto do touro constituir uma cerimónia de carácter religioso que se realizava em Cnossos, no palácio de Minos, o rei-sacerdote-divindade? Estamos no campo das hipóteses e nele continuaremos. Não estará o envio dos jovens atenienses relacionado com esse salto do touro, que não era propriamente um desporto e sem perigo? A libertação do tributo por Teseu, matando o Minotauro, não terá relação com a superação dos Minóicos pelos Micénios, verificada a partir do século XV a. C.? Tudo hipóteses para que não encontro respostas. Talvez a decifração da escrita minóica, o Linear A, possa um dia trazer alguma luz.

De qualquer modo, o mito tem fundamentalmente carácter ominoso e nele impera a ameaça, o medo e o perigo. Ora no poema não é isso, de todo, que acontece: se por um lado encontramos elementos negativos (vv. 28-31)

Palácios sucessivos e roucos  
Onde se ergue o respirar de sussurrada treva  
E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror  
Imanentes ao dia

e se, por outro, na ilha o mar é todo azul por dentro (vv. 21-22),

---

<sup>39</sup> *Labirinto e Minotauro – Mito de Ontem e de Hoje* (Coimbra, Coleção Fluir Perene, 2008), pp. 15-28.

<sup>40</sup> Vide S. Hood, *A pátria dos heróis* (trad. port., Lisboa, 1969), p. 82-83.

Oferenda incrível de primordial alegria  
Onde o sombrio Minotauro navega

no palácio há também «pinturas ondas colunas planícies» e nele «o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais» (vv. 23 e 33, respectivamente).

E é nesse local, ao mesmo tempo *amoenus* e *horrendus*, que fica o reino do Minotauro. Mas, apesar disso, a poetisa, devastada embora «como cidade em ruína/ Que ninguém reconstruiu» (vv. 14-15), porque pertence (vv. 19-20)

[.....] à raça daqueles que mergulham de olhos abertos  
E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor

aí se banhou no mar, sem se embriagar ou tomar qualquer droga que a escondesse de si: apenas bebeu retsina, «tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses» (v. 7); apenas se enfeitou de flores e mastigou «o amargo vivo das ervas/ Para inteiramente acordada comungar a terra»; aí beijou «o chão como Ulisses» e caminhou «na luz nua» (vv. 9-12). Nenhuma droga a embriagou, escondeu ou protegeu, como vai repetindo ao longo do poema; pelo contrário, lúcida e consciente, «inteiramente acordada» (vv. 10 e 26), atravessou o dia e caminhou «no interior dos palácios veementes e vermelhos» (vv. 26-27). Ou seja, o poema assenta na dualidade, uma noção fundamental na criação poética de Sophia: lucidez contra obnubilação, clareza e luz contra sombra e treva, razão contra os terrores primitivos. Essa dualidade aparece bem expressa nos seguintes versos (vv. 26-33):

Inteiramente acordada atravessei o dia  
E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos  
Palácios sucessivos e roucos  
Onde se ergue o respirar de sussurrada treva  
E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror  
Imanentes ao dia –  
Caminhei no palácio dual de combate e confronto  
Onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais

Convém por outro lado recordar que “O Minotauro” faz parte de um livro que se intitula precisamente *Dual*.<sup>41</sup> Ora Sophia deseja manter-se desperta e acordada para poder caminhar «no palácio dual do combate e

---

<sup>41</sup> Sobre a noção de dualidade em Sophia de Mello Breyner Andresen vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1990), p. 108.

do confronto»; não quer que nenhuma droga lhe ofusque as capacidades de discernir, de sentir e de sofrer – de «comungar a terra» (v. 10). Pois tem consciência de que, na procura de lucidez e de domínio da razão para se decifrar e reencontrar, o Diónisos com quem dança não é ser estranho, mas com ela vive (vv. 35-37)

[.....] 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

Só desse modo poderá reconhecer «o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor» (v. 20) e ver, ao virar-se para trás da sua sombra, «que era azul o sol que tocava o meu ombro» (v. 43). O sujeito lírico, na cidade minóica, cujos muros «são feitos de barro amassado com algas» (v. 42), procura encontrar-se através da força criativa do poema e de olhos abertos e bem desperto percorre o labirinto sem jamais perder – numa outra alusão ao mito – «o fio de linha da palavra» (vv. 44-49):

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga  
De olhos abertos inteiramente acordada  
Sem drogas e sem filtro  
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –  
Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto  
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra

No poema, Sophia insiste em não se obnubilar por qualquer droga (vv. 6, 34 e 46), em manter-se «inteiramente acordada» (vv. 10, 26 e 45), em caminhar «na luz nua» (v. 13), em ter os «olhos abertos» (vv. 19 e 45) para, na plena atenção, «comungar a terra» (v. 10), reconhecer as coisas, a natureza e a verdade do ser que «sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne» (v. 37). Ou seja, Sophia de Mello Breyner Andresen procura estar atenta, lúcida, para ver e ouvir – dois actos pelos quais se concretiza a actividade poética. Em sua opinião, o «poeta é um escutador» e «fazer versos é estar atento»; e, como o «poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção», para o ouvir na totalidade «é necessário que a atenção não se quebre ou atenuar».

É precisamente esta abertura, este estar à escuta e ter os olhos abertos, este saber ver e ouvir que vem acentuado nos primeiros cinco versos de “Poema”, publicado em *Geografia* (p. 525):

A minha vida é o mar o Abril a rua  
O meu interior é uma atenção voltada para fora

O meu viver escuta  
A frase que de coisa em coisa silabada  
Grava no espaço e no tempo a sua escrita<sup>42</sup>

«A minha vida é o mar»... E como ele – vimo-lo já (supra p. 50-55) – adquire importância na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen! Pode mesmo falar-se, de certo modo, de um «sentido de inexauribilidade da poesia, trazido pela presença infinita do mar»<sup>43</sup>. E no poema “O Minotauro”, que estamos a analisar, é recorrente o motivo de tomar banho e mergulhar nas vagas: banhar-se no mar de Creta (v. 3), penetrar e mergulhar «no interior do mar» (vv. 18 e 19), atravessar a vaga (v. 44) do mar de Creta «onde o sombrio Minotauro navega» e reina (vv. 21-23 e 44). Mas mergulhar e atravessar essas vagas de olhos abertos, «sem drogas e sem filtro», numa procura consciente em destrinçar as coisas e a alma humana, de forma racional e lúcida, pela poesia e pela palavra, por ser da raça dos que «reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor» (v. 20) e percorrem o labirinto sem nunca «perderem o fio de linho da palavra» (v. 49).

E assim termina o poema com o sublinhar da essencialidade da poesia na sondagem do labirinto ou abismo que é a vida e cada um. Repare-se, no entanto, que o poema alude a *reconhecer* o abismo, a *percorrer* o labirinto. É que, para Sophia, a poesia é essencialmente encontro e não conhecimento<sup>44</sup>. Ou seja — num sentido que tem pontos de contacto com a de Miguel Torga — a criação poética, através do fio de Ariadne que é a palavra, guia o poeta no conhecimento de si e das coisas<sup>45</sup>.

Estamos perante um poema cuidadosamente elaborado em que as aliterações são frequentes: por exemplo, em **d** (v. 4), em **m** e **e** (v. 6), em **d** e **p** (v. 7), em **a** (v. 26), em **v** (v. 27), em **p**. (v. 30), em **c** (v. 32), em **d**, **v** e **n** (v. 35), em **m** (v. 40), em **a** (v. 41), em **p** (vv. 48-49).

A aliteração volta a estar em evidência (em **t** e **l** no verso 1, em **s** no 2 e em **v** no 3) na mais recente composição dedicada ao tema, que também

---

<sup>42</sup> Estes cinco versos, na primeira edição de *Geografia*, constituíam um poema separado com o título de “Atenção”. As outras citações são de “Arte poética IV” (p. 844), de *Dual*.

<sup>43</sup> Silvína Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1990), p. 20.

<sup>44</sup> *Colóquio/Revista de Artes e Letras* 8 (Abril de 1960).

<sup>45</sup> Vide o meu estudo *Labirinto e Minotauro – Mito de Ontem e de Hoje* (Coimbra, Coleção Fluir Perene, 2008), pp. 45-84.

tem o título de “O Minotauro” (p. 640), de *O Nome das Coisas*. O monstro, se bem que «longo tempo latente», pode saltar de súbito sobre a nossa vida «com a veemência vital de monstro insaciado», como proclama o pequeno poema:

Assim o Minotauro longo tempo latente  
De repente salta sobre a nossa vida  
Com veemência vital de monstro insaciado

Em conclusão, o Minotauro é, para Sophia, algo de insaciável, interior ou exterior, que devora o que há de melhor na vida; algo que prende e manietta e que ela chega a identificar com um «homem que traz em si mesmo a violência do toiro». Curiosa e expressiva a ambiguidade em que mergulha o texto: género ou indivíduo?

Desse monstro só pode cada um libertar-se e atingir a serenidade por meio da claridade da luz, da reflexão e atenção silenciosa, como escreve num poema de *Geografia* relativo a Epidauro (p. 65):

Eis-me vestida de sol e de silêncio. Gritei para destruir o Minotauro e o palácio. Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro. Porque ele é insaciável. Ele come dia após dia os anos da nossa vida. Bebe o sacrifício sangrento dos nossos dias. Come o sabor do nosso pão a nossa alegria do mar. Pode ser que tome a alegria de um polvo como nos vasos de Knossos. Então dirá que é o abismo do mar e a multiplicidade do real. Então dirá que é duplo. Que pode tornar-se pedra com a pedra alga com a alga. Que pode dobrar-se que pode desdobrar-se. Que os seus braços rodeiam. Que é circular. Mas de súbito verás que é um homem que traz em si mesmo a violência do toiro.

O labirinto é o local ou situação complexa e sem saída, quer seja interior, quer exterior à própria pessoa. Pode ser a poesia em que o poeta se perde e de onde só consegue sair pelo fio das palavras; pode ser uma casa ou um aeroporto; pode ser a encruzilhada política; pode ser a vida em que cada um se enreda ou se vê enredado.

O Minotauro é o monstro que cada homem arrasta consigo e enfrenta, que o domina: seja ele o tempo que tudo devora, as paixões e desejos com que cada um se debate, um simples homem, o poder económico, ou o que há de negativo no homem.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O TEMA DE TRÓIA: TRÊS FIGURAS FEMININAS

Um dos mitos mais famosos, com presença frequente na literatura portuguesa, é o de Tróia, a poderosa cidadela que, devido à ligação de Helena com Paris – tenha a partida da rainha de Esparta por base a violência e o rapto ou a livre vontade – se viu envolvida em longa e sangrenta guerra que termina com a destruição da cidade.

O todo mítico da Guerra de Tróia, com suas batalhas e razias, com seus actores e figuras heróicas – que centram em si conflitos e oposições psicológicos e sociais, têm encontros e desencontros amorosos, vivem sofrimentos e angústias – ganha consistência graças às narrativas épicas, de que se alimenta, aos poemas do ciclo épico, em especial a *Iliada* e a *Odisseia*, os únicos que até nós chegaram. Daí que neste trabalho consideremos esse todo mítico que nasceu e se desenvolveu, em grande parte, à sombra do grande dossel do Poemas Homéricos.

Tudo começa com o célebre e nefasto *pomo da discórdia* – sintagma que alude à atitude da deusa Éris (Discórdia entre os Latinos) que, despeitada por não ter recebido convite para as bodas de Peleu e Tétis (e quem a deseja numa festa sua?), entra furtivamente no local do festim e coloca sobre a mesa, em que se encontram Hera, Atena e Afrodite, uma maçã de ouro, ou pomo, com os seguintes dizeres: «Para a mais bela». Logo se gera a confusão e entre as três deusas surge a discórdia que vai motivar o Julgamento de Páris e dar origem à Guerra de Tróia de tão funestas consequências. Reza a tradição que foram dez anos de guerra que concluem com tomada e incêndio da cidade, com a morte ou escravização dos seus habitantes. Nessa longa, dolorosa e destruidora guerra, a que o rapto de Helena deu origem, combateram heróis que a epopeia e a tradição tornou famosos, tanto aqueus como troianos: Aquiles, Ulisses, Nestor, Agamémnon, Menelau,

Ájax, Diomedes, Heitor, Príamo, Páris, Eneias, Glauco, Sarpédon, entre outros. E nem depois da conquista de Tróia, no seu regresso às suas casas, os Gregos ou Aqueus tiveram sossego. Que o diga Agamémnon e o seu palácio, a célebre (e não por felizes razões) casa dos Atridas; que o diga Ulisses que ainda teve de andar errante ou ficar retido mais dez anos.

Os factos e figuras acabados de referir aparecem amiudadas vezes na literatura portuguesa ou estrangeira, tanto na poesia como na ficção.

Em Sophia de Mello Breyner Andresen não é tema tão assíduo, como talvez possa estar nas expetativas. E mesmo as ocorrências que existem aparecem centradas no Palácio de Agamémnon ou em figuras com ele relacionadas: Cassandra” (p. 111), de *Dia do Mar*; “Ifigénia” (p. 218), de *Coral*; e dois sobre Electra, ambos com o título de “Electra”, um publicado em *Mar Novo* (p. 342) e outro em *Geografia* (p. 500).

Como este último já foi tratado anteriormente, vou aqui referir-me apenas aos dois primeiros, rapidamente e por ordem cronológica.

O soneto “Kassandra” tem por motivo inspirador a figura da princesa de Ílion que previa e profetizava o que ia acontecer, mas na qual ninguém acreditava, por vingança de Apolo. Seduzido pela gracilidade, juventude e beleza de Cassandra, o deus concedera-lhe o dom da profecia, mas não obteve da parte da filha de Príamo correspondência aos seus desejos amorosos. Então Febo, na impossibilidade já de lhe retirar os dons proféticos concedidos, faz-lhe perder os da persuasão ou credibilidade, de modo a que não sejam tidas em conta as palavras da jovem princesa. Pelo contrário, todos a julgam louca — e uma louca delirante e em êxtase que só anunciava calamidades. É desse facto que nascem as expressões *ser uma cassandra* ou *fazer de Cassandra*, com o significado de só anunciar ou profetizar desgraças. Ora, incluído em *Dia do Mar*, livro publicado em 1947, o soneto alude aos dons proféticos da filha de Príamo e Hécuba, ao sentido calamitoso desses oragos e à falta de credibilidade das palavras de Cassandra:

Homens, barcos, batalhas e poentes  
Não sei quem, não sei onde, delirava.  
E o futuro vermelho transbordava  
Através das pupilas transparentes.

5 Ó dia de oiro sobre as coisas quentes,  
Os rostos tinham almas que mudavam.  
E as aves estrangeiras trespassavam  
As minhas mãos abertas e presentes.

Houve instantes de força e de verdade  
10 Era o cantar de um deus que me embalava  
Enchendo o céu de sol e de saudade.

Mas não deteve a lei que me levava,  
Perdida sem saber se caminhava  
Entre os deuses ou entre a humanidade.

O soneto parece estabelecer uma subtil identificação entre Cassandra e o sujeito poético, visível sobretudo na segunda quadra e no primeiro terceto – até pelo facto de Apolo, por um lado, ser ao mesmo tempo o autor dos dons proféticos de Cassandra e o causador da sua não credibilidade e por outro ser o deus da música, do canto e da poesia.

A primeira quadra, de forma enigmática e acentuando pela repetição de “não sei” a incerteza de local e pessoa, alude ao delírio da princesa troiana («não sei onde delirava», v. 2), as suas profecias sempre funestas («o futuro vermelho transbordava», v. 3), a sua clarividência («pupilas transparentes», v. 4).

A segunda quadra começa com um verso luminoso que sabe a calor humano – o dia é de ouro e «as coisas quentes» (v. 5) – mas termina de forma sombria, numa transição subtil em que se acentua a mutabilidade de rostos e almas (v. 6), as influências funestas do exterior (v. 7). E desse modo quem se apresenta sempre disponível, «de mãos abertas e presentes» – neste caso o sujeito poético – sofre as consequências:

... as aves estrangeiras trespassavam  
As minhas mãos abertas e presentes.

O primeiro terceto volta a evocar um momento em que existia a força da verdade (v. 9), se sentia a presença da divindade («Era o cantar de um deus que me embalava», v. 10) e o céu se enchia de sol (v. 11). Mas tudo isso não foi além de instantes que são já passado e saudade. A repetição da sibilante no verso final do terceto parece sugerir o sussurrar de um tempo passado cheio de luminosidade e de sol, mas que no presente é apenas saudade – palavra que em final de verso e de estrofe marca bem essa situação de perda e de ausência.

O último terceto vem precisamente e de imediato confirmar essa sensação de perda, hoje apenas saudade, de quem se vê levada, arrastada por lei inexorável, com a aliteração a sublinhar a inevitabilidade dessa lei: o momento de força e de verdade «não deteve a lei que me levava». Por essa razão, o poeta se sente perdido no seu caminhar, quer entre os deuses, quer entre os homens.

A segunda composição que desejo comentar, “Ifigénia” (p. 218, que aparece em *Coral*, põe em relevo a figura nobre, abnegada e decidida que a parte final da *Ifigénia em Áulide* de Eurípides nos oferece. No poema se alude ao sacrifício da filha de Agamémnon que permitiu a partida dos barcos aqueus para Tróia, com a consequente vitória dos Argivos e destruição da cidade, mas que deixa também atrás de si, como diz Ésquilo, uma Erínia vingativa que causará a morte do filho de Atreu. O poema de Sophia acentua os aspectos positivos do sacrifício – a doação da princesa, a sua serenidade e dignidade, em contraposição com o desespero e descontrolo dos outros:

Ifigénia levada em sacrifício,  
Entre os agudos gritos dos que a choram,  
Serenamente caminha com a luz,  
E o seu rosto voltado para o vento,  
Como vitória à proa de um navio,  
Intacto destrói todo o desastre.

Ifigénia, que é «levada em sacrifício», destaca-se, serena, entre os gritos, choro e desespero dos demais: caminha com a luz e o seu rosto, intacto, vence o vento e destrói tudo o que é negativo, desastre – destruição essa sublinhada pela aliteração das dentais **d** e **t** do último verso que assim aparece entrecortado, matraqueado, fragmentado. E desse modo, o poema, apesar de terminar com a palavra desastre, acentua a noção de inteireza e da sua busca, tão característica em Sophia. Repare-se que “intacto” é o termo que abre o último verso e adjectiva o rosto da donzela que, «voltado para o vento», se ergue «como vitória à proa de um navio» (vv. 4-5) e se impõe às tempestades. E a aliteração da fricativa **v**, existente nesses versos, acentua essa ideia de superação e de vitória e transmite ao mesmo tempo a sensação de sopro refrescante do vento em quem vai à proa de barco.

Passo agora aos dois poemas que Sophia de Mello Breyner Andresen dedica à filha de Agamémnon, ambos com o título de “Electra”. O primeiro publicado em *Mar Novo* (p. 342) – provavelmente motivado por uma representação da ópera *Manon* de Jules Massenet ou de *Manon Lescaut* de G. Puccini – tem por fundo a vingança da filha de Agamémnon. E nada no poema nos levaria a Electra, senão fora o título e a quadra final a estabelecer a relação entre a casa dos Manon e a dos Atridas, entre Electra e Manon Lescaut; a aproximar o sangue que mancha os muros das duas casas e a onda de traição e mentira que atravessa a atuação das figuras de uma e de outra; a associar os ódios e mortes que mancham as duas famílias, o retorno à memória de infância – uma «infância / Que se tornou

homens, mulheres, ódios e armas». As quatro primeiras estrofes, que são quatro dísticos, procuram corporizar a tragédia que pesa e impende sobre os Manon, com expressões fortes como sangue que a casa escorre, lágrimas que as árvores do jardim escorrem, infância que se tornou ódio e armas, mãos torcidas que surgem na janela, palavras de traição e mentira que ressoam nos corredores, o tempo apodrecido ou verde que se senta nas salas. Note-se como as aliterações em fricativa e sibilante, no último versos do quarto dístico; em labial oclusiva no segundo e último versos da quadra final realçam as afirmações. Leio o poema:

Os muros da casa dos Manon escorrem sangue  
E as árvores do jardim escorrem lágrimas.

O lago busca em vão o reflexo antigo duma infância  
Que se tornou homens, mulheres, ódios e armas.

Numa janela aparecem duas mãos torcidas  
E nos corredores ressoam as palavras

Da traição, da náusea, da mentira  
E o tempo vestido de verde senta-se nas salas.

O rosto de Electra é absurdo.  
Ninguém o pediu e não pertence ao jogo.  
As suas mãos vingadoras destoam na conversa  
Assustam a penumbra e ofendem o pecado.

A quadra final vem proclamar que, naquele contexto da casa dos Manon, o «rosto de Electra é absurdo», não foi pedido por ninguém nem «pertence ao jogo». E, no entanto, é esse nome da filha de Agamémnon – a encimar o poema e nesta quadra final – que dá sentido a tudo o que subjaz aos quatro dísticos que precedem. Apesar de não pertencer ao jogo – ou precisamente por isso –, a sua atitude e ação destoam da conversa eivada de traição e mentira, assusta a fraude e o embuste que se recolhem na penumbra, ofende o pecado que nessas sombras se esconde.

O poema de *Geografia* aborda mas não põe a tónica na ideia de vingança; antes valoriza a justiça como tema de reflexão, como busca e exigência dos Gregos; e tal valor aparece expressa de forma veemente e emocional – como aliás acontece em “Catarina Eufémia”, de *Dual* (p. 594). Dedicada a Aspasia Papathanassiou, a composição põe a tónica na secura das coisas:

o estio que «atormenta a solidão de Electra», o sol que «espetou a sua lança nas planícies sem água», o calor que treme «em colunas verticais». É nessa secura que o grito da princesa-escrava «ecoa nos pátios sucessivos», mais intenso do que «o canto das cigarras», «persegue a matilha das fúrias», não as deixando «adormecer no fundo dos sepulcros / Ou nos cantos esquecidos do palácio». É um grito que – «insónia das coisas», lamento que se arranca «ao interior dos sonhos dos remorsos e dos crimes», exposição que traz à «claridade frontal do exterior» e dos pátios o que é sombrio e se tenta esconder – convoca «a justiça dos deuses». O poema (onde a palavra ‘grito’ se repete e abundam os sons agudos e as sibilantes) merece ser transcrito na totalidade:

O rumor do estio atormenta a solidão de Electra  
O sol espetou a sua lança nas planícies sem água  
Ela solta os seus cabelos como um pranto  
E o seu grito ecoa nos pátios sucessivos  
Onde em colunas verticais o calor treme  
O seu grito atravessa o canto das cigarras  
E perturba no céu o silêncio de bronze  
Das águias que devagar cruzam seu voo  
O seu grito persegue a matilha das fúrias  
Que em vão tentam adormecer no fundo dos sepulcros  
Ou nos cantos esquecidos do palácio

Porque o grito de Electra é a insónia das coisas  
A lamentação arrancada ao interior dos sonhos dos remorsos e dos crimes  
E a invocação exposta  
Na claridade frontal do exterior  
No duro sol dos pátios

Para que a justiça dos deuses seja convocada

O sintagma “o seu grito”, repetido em anáfora na primeira estrofe três vezes, realça o seu ecoar nos pátios, a sua sobreposição ao canto das cigarras, a sua perseguição às fúrias, evitando que adormeçam e deixem os crimes sem castigo. É um grito que causa a insónia das coisas e que, ao evitar que as Erínias adormeçam, provoca o remorso, obriga a pensar, traz a aprendizagem a quem, mesmo sem o querer, sente o sofrimento cair gota a gota no coração e o espírito agarrado pelas Fúrias do remorso.

## O TEMA DE ULISSES

Ulisses é um dos mitos greco-romanos mais frequentes na literatura portuguesa. O elemento essencial deste mito na Antiguidade Clássica reside na prudência e astúcia, no espírito de aventura e gosto de tudo experimentar, na fidelidade e desejo de retorno à sua ilha e para junto dos seus.

Natural da ilha de Ítaca, Ulisses é um dos heróis aqueus do conflito de Tróia. Embora seja também guerreiro valente, sobressai pela sua inteligência, astúcia e capacidade de convencer os demais. Escolhido para as missões difíceis, chefia a embaixada a Aquiles (*Iliada* 9); espia o acampamento inimigo, na companhia de Diomedes, e durante essa missão aprisiona Dólón, espião troiano (*Iliada* 10). Sugere a feitura do cavalo de madeira que introduz os Aqueus na cidadela e possibilitará a tomada da cidade.

Após a queda de Tróia, tem um regresso atribulado a Ítaca, sempre protegido por Atena. Passa por várias aventuras que consegue ultrapassar graças à sua inteligência e astúcia e que o próprio conta nos cantos 9-12 da *Odisseia*: livra-se do Ciclope Polifemo, que devorava quem aportava à sua ilha; ensinado por Hermes, evita a magia de Circe e consegue que ela devolva a forma humana aos companheiros transformados em porcos e que, em seguida, os aconselhe a ir ao Hades e lhes ensine a maneira de ultrapassarem os perigos das duas rochas moventes, Cila e Caríbdis, e a funesta sedução do canto das sereias. Não consegue, porém, salvar os companheiros da morte, porque estes, sempre insensatos, comem os bois do Sol, enquanto Ulisses dormia, e em consequência desencadeiam o cólera do deus.

Conta a *Odisseia* que todos os outros heróis haviam chegado há longo tempo às suas terras e palácios, mas do Cefalénio nada se sabe em Ítaca, vai para dez anos. Considerando-o morto, os pretendentes instalam-se no palácio, delapidam os bens e assediam Penélope, para que ela escolha um deles para marido. Telémaco, descontente com a situação, convoca uma assembleia e anuncia que resolveu partir para Pílos e para Esparta, em busca

de notícias do pai junto de Nestor e Menelau, respectivamente (cantos 1-4, a chamada “Telemaquia”).

No canto 5, vemos o herói retido na ilha paradisíaca da ninfa Calipso, que lhe oferece a imortalidade, se quiser continuar junto dela. Indiferente, Ulisses chora pelo regresso, dia a dia, sentado na falésia junto ao mar – uma cena impressionante em que, perante nós pela primeira vez, nos surge como a imagem do desterrado. Por fim, em obediência à ordem dos deuses, Calipso deixa-o partir, mas uma tempestade, enviada por Poséidon, destrói a jangada por ele construída e atira-o para as costas do país dos Feaces, onde, encontrado por Nausícaa, é bem recebido por Alcínoo, com banquetes, jogos e presentes (cantos 6-8). Emociona-se quando o aedo canta os feitos de Tróia, em especial o estratagema do cavalo de madeira, um pormenor, que não passa despercebido a Alcínoo e vai originar o reconhecimento do herói e a narração das suas fantásticas aventuras já referidas (cantos 9-12). Por fim, os Feaces repatriam-no, deixando-o adormecido numa praia da ilha natal (canto 13).

Aí, em Ítaca, Penélope espera por ele e, assediada por pretendentes, inventa estratagemas para protelar o mais possível a escolha. É bem conhecido o episódio da teia que tece de dia e desfaz de noite (19. 123-161). Ao chegar ao palácio, Ulisses não é reconhecido por ninguém; apenas o seu velho cão, o fiel Argos, o distingue sob as vestes de mendigo e, mais tarde, a velha ama Euricleia, no momento em que lhe lava os pés. Maltratado pelos pretendentes, vinga-se com a ajuda do filho, Telémaco, e do porqueiro Eumeu. É finalmente reconhecido por Penélope e recupera o domínio do palácio (Canto 23)<sup>46</sup>.

Ulisses simboliza o homem que muito sofreu, o homem que muito aprendeu sobre variados povos e, de espírito aberto a todas as curiosidades e sensações, tudo quis experimentar, como o prova o episódio das Sereias: avisado do poder do canto destas, ordenou aos companheiros que tapassem os ouvidos com cera e, a ele, o atassem ao mastro e não o soltassem, mesmo que lhes pedisse com insistência. Assim experimentaria a força do canto, mas evitaria as consequências. Mas é também o homem dos mil expedientes que, para todas as situações, tem artes de arranjar uma saída

---

<sup>46</sup> Penélope reconhece Ulisses no v. 296. Embora o canto e o poema continuem – no canto 24 verifica-se uma segunda ida ao Hades, onde Aquiles e Agamémnon conversam e para onde são levadas as almas dos pretendentes, dá-se uma revolta das famílias destes, contra as quais combatem Ulisses, Telémaco e Laertes, revolta apaziguada por intercessão de Atena –, Zenódoto e Aristófanes de Bizâncio consideram que a *Odisseia* acabaria neste ponto.

e uma solução. Nele se quis simbolizar o triunfo da inteligência sobre a força física. A primeira vez que nos aparece na literatura grega a exaltação da superação da força pelo espírito.

Eis o rápido resumo de um dos temas que mais repercussão encontrou ao longo dos tempos, o de Ulisses que se tornou símbolo de alguém que as circunstâncias da vida ou a ânsia de novidade e aventura arrastaram para diversos lugares e povos; que, confrontado com vários perigos, de todas as situações se livra, graças à sua astúcia. Mas, ao mesmo tempo, vive a insatisfação que o leva a tudo experimentar e a provar todas as sensações, tem saudade de algo que seduz e arrebatava (a mulher amada, a terra natal, ou país em que reine a liberdade, a paz e a calma). A poesia contemporânea não lhe ficou indiferente: são frequentes os poemas que tratam o mito e mais assíduas ainda as referências. Se em boa parte dos casos não se vai além de alusões esporádicas, em muitos outros, no entanto, o tema torna-se mais insistente e profundo; ou Ulisses aparece mesmo como motivo central. E Sophia de Mello Breyner Andresen é um dos poetas que com mais assiduidade canta o herói. Mas além dela, outros tratam o mito. Recordo Miguel Torga, Natália Correia, Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade, João Maia, David Mourão Ferreira, José Augusto Seabra, Fernando Guimarães, Orlando Neves, Pedro Tamen, Vasco da Graça Moura, Manuel Alegre, João Miguel Fernandes Jorge<sup>47</sup>.

Na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen sente-se o fascínio pelas figuras da mitologia clássica, pelos contrastes que apresentam, pelos

---

<sup>47</sup> Natália Correia faz-lhe uma alusão no poema “O mia Napoli” (*O sol das noites, o luar dos dias* II, Lisboa, 1993, p.27) e Ruy Cinatti nos poemas com o título “Pax Lusitânia” e “Singularidade” (*Obra poética*, Lisboa, 1992, pp. 316 e 649, respectivamente). João Maia trata o tema em “Ulisses” (*Poemas Helénicos*, p. 23); Pedro Tamen, na composição “Investigação sobre a paternidade legítima” (*Tábua de matérias*, Lisboa, 1991, pp. 104-105); Vasco Graça Moura, no poema “Ulisses” (*Furiosa paixão pelo tangível*, Lisboa, 1993, pp. 7-11). Manuel Alegre dedicou a Ulisses várias composições – “Dois sonetos de amor de Ulisses” (*O Canto a as Armas*, pp. 193-194), “Um dia como Ulisses” (*Atlântico*, pp. 99-104), “ regresso a Ítaca” (*Chegar aqui*, pp. 51-52) — e o livro *Um barco para Ítaca*; sobre o significado de Ulisses na sua obra escreveu João de Melo, no prefácio à poesia completa em dois volumes (Lisboa, 1989) «Ulisses, o herói homérico, mais do que o virgiliano Eneias, é o verdadeiro profeta, o signo da própria errância» (p. 23). Orlando Neves publicou o poema intitulado *Ulisses e Nausica* (1991). Em João Miguel Fernandes Jorge o tema aparece em “A barca de Ulisses” (*O regresso dos remadores*, Lisboa, 1982, p. 94) e no poema VII de *A Jornada de Cristóvão de Távara. Segunda parte* (Lisboa, 1988, p. 129). Eugénio de Andrade e Orlando Neves já foram estudados por Maria Helena da Rocha Pereira: respectivamente, «O mundo clássico em Eugénio de Andrade», *Máthesis* 4 (1995) 20 e 24-27 e «Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 3 (1994), 31-34.

seus defeitos e qualidades, tão divinos por serem humanos<sup>48</sup>. Por isso não se estranha que não ficasse indiferente à figura de Ulisses e ao que ela simboliza. Além de fugidias alusões, são quatro as composições em que se notam referências mais ou menos longas, diretas ou indiretas, ao herói e a Penélope que o esperava em Ítaca: “Penélope” (p. 240), de *Coral*; “Ítaca” (p. 508), de *Geografia*; “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” (pp. 576-577), de *Dual*; e “O rei de Ítaca” (p. 631), de *O Nome das Coisas*<sup>49</sup>.

O primeiro poema faz parte de *Coral* (1950), um livro em que, como aliás acontece em *Poesia* (1944) e em *Dia do mar* (1947), domina a nostalgia e o desejo de regresso à natureza com quase ausência da problemática das relações humanas<sup>50</sup>. A composição, em que há uma identificação do sujeito poético com Penélope, parte do episódio da teia, interiorizando o motivo do tecer e desfazer, para problematizar a própria identidade. Naturalmente por reflexão, desfaz de noite o caminho até aí percorrido, já que verifica não ser verdade tudo quanto teceu, viveu ou congeminou (vv. 1-2). É apenas fluxo de tempo na memória, a preencher o vazio do tempo vivido («o tempo morto», v. 3). A memória invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo. Diz Sophia, num poema de *No Tempo Dividido*, intitulado “Intacta memória” (p. 280), que, se «chamasse / Uma por uma as coisas que adorei / Talvez que a minha vida regressasse/ Vencida pelo amor com que a lembrei».

Assim a azáfama e lides do dia dispersam e afastam o eu poético de si mesmo, enquanto o silêncio da noite, que traz a reflexão, pela evocação e apelo aos eventos passados, o reconduz à interioridade e lhe devolve a autenticidade:

Desfaço durante noite o meu caminho.  
Tudo quanto teci não é verdade,  
Mas tempo, para ocupar o tempo morto,  
E cada dia me afasto a cada noite me aproximo.

---

<sup>48</sup> Vide Maria de Fátima Marinho, *Poesia portuguesa em meados do séc. XX* (1989), p. 183

<sup>49</sup> Além destes tratamentos mais fundos, encontram-se ainda alusões a Ulisses no poema “O Minotauro” (*Dual*, pp. 578-579, vv. 11-13: «De Creta/ Beijei o chão como Ulisses/ Caminhei na luz nua»); nos quatro últimos versos do poema “Cíclades” (*O Nome das Coisas*, pp. 601-603).

<sup>50</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 18.

O perigo é a falta de atenção: passar sem ver as coisas simples. Não conseguir escutar no meio do ruído do dia a dia<sup>51</sup>.

“Ítaca”, publicado em *Geografia* (p. 508), descreve a forte sensação vivida, durante uma viagem à Grécia, quando avista a ilha de Ulisses: a azáfama da partida, à noite, do cais de Brindisi «onde se agitam palavras passos remos e guindastes» (v. 2); a noite calma, sem qualquer brisa, que mantém a alegria «acesa como um fruto» (v. 3). Sem deixar a proa, aí no meio dos «negrumes da noite», nada mais sentirá o sujeito poético que o «sussurro de búzio no silêncio» (v. 5) – o marulho do mar. A escuridão da noite não impedirá, no entanto, que pressinta os cabos e o mar da Grécia (vv. 6-9):

Mas pelo súbito balanço presentirás os cabos  
Quando o barco rolar na escuridão fechada  
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar  
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

Considera Silvina Rodrigues Lopes que em Sophia de Mello Breyner Andresen, em termos de relação com a Grécia mítica, «o carácter fundador da poesia origina-se na necessidade de combater a ausência que ficou quando os deuses se afastam da terra»<sup>52</sup>. E assim a chegada à Grécia aparece como um segundo nascimento, coincidente com o despontar do sol, a luz que permite ver a realidade física da Grécia, onde habitaram os deuses e heróis. Nesse novo nascimento o sujeito poético parece identificar-se com a ilha de Ítaca, um e outra emergindo da claridade da manhã. Deixa de se verificar a situação a que se refere o *Coral* (p. 236):

A raiz da paisagem foi cortada.  
Tudo flutua ausente dividido,  
Tudo flutua sem nome e sem ruído.

Com «o sol rente ao mar», a ilha (e a poetisa) surgirá no azul intenso, subindo no horizonte «devagar como os ressuscitados» (vv 10-11). É possível que aqui também se encontre uma alusão à deposição de Ulisses, adormecido, em Ítaca e ao seu despertar que já tem sido interpretado como se de uma ressurreição se tratasse. E assim, como se ressurgisse da morte e recuperasse a «sabedoria inicial» (v. 12), aparecerá «confirmada e reunida» (v. 13), com o fascínio e frescura das estátuas gregas arcaicas que ainda

---

<sup>51</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

<sup>52</sup> *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 29.

aparentam enrolar os gestos nas dobras do manto (vv. 14-15): uma bela análise das primeiras fases da arte da época arcaica. Eis o poema:

- Quando as luzes da noite se reflectirem imóveis nas águas verdes de Brindisi  
Deixarás o cais confuso onde se agitam palavras passos remos e guindastes  
A alegria estará em ti acesa como um fruto  
Irás à proa entre os negrumes da noite
- 5 Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de búzio no silêncio  
Mas pelo súbito balanço pressentirás os cabos  
Quando o barco rolar na escuridão fechada  
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar  
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento
- 10 O sol rente ao mar te acordará no intenso azul  
Subirás devagar como os ressuscitados  
Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial  
Emergirás confirmada e reunida  
Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
- 15 Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto

Desse modo Ítaca, a rochosa Ítaca de que falam os Poemas Homéricos, transforma-se numa espécie de paraíso, num *locus amoenus*, físico ou psíquico – um motivo frequente em Sophia de Mello Breyner Andresen, que a cada passo alterna com o *locus horrendus*<sup>53</sup>.

O poema evolui de uma certa desordem para o reencontro, a inteireza: de início, insiste-se na confusão do cais, na escuridão da noite, na imobilidade, sublinhadas por aliterações nos versos 2, 4 e 5. Mas, na negrura noturna, na quietude e silêncio, a alegria acesa (v. 3) e a atenção vígil conduzirão a um novo nascimento e a uma ressurreição (vv. 9 e 11), quando o sol surgir e Ítaca se destacar iluminada no horizonte. Então o sujeito lírico emergirá «confirmada e reunida», com a mesma inteireza e frescor das estátuas gregas arcaicas (vv. 13-14). Aliás, essa é uma característica de *Geografia* (1961), livro a que o poema pertence. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, nessa colectânea, «a celebração de lugares e monumentos, sobretudo gregos, é celebração do impulso artístico do homem e meditação sobre a

---

<sup>53</sup> Maria de Fátima Marinho, *A poesia portuguesa nos meados do século XX. Rupturas e continuidades* (Lisboa, 1989), p. 179.

arte, a justiça, o tempo de exílio e a possibilidade/necessidade de um tempo de inteireza»<sup>54</sup>.

Características idênticas se encontram em *Dual* (1972), em que foi incluído o poema «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa» (p. 576-577). A composição, nascida das impressões de uma viagem de barco a Hidra, apresenta a ilha como *locus amoenus* e faz a identificação de Ulisses com Pessoa: o alvoroço da chegada do barco e o debruçar ávido da amurada «sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo do que o imaginado» (v. 4). A surpresa da claridade límpida da manhã de Hidra é sublinhada pela repetição do verso (vv. 5-6):

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto  
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega

É nessa limpidez que o sujeito poético murmura o nome de alguém a quem trata por tu («o teu nome/ o teu ambíguo nome», vv. 7-8) e que, na terceira estrofe, descreve como tendo uma alma (vv. 12-14)

[.....] visual até aos ossos  
Impessoal até aos ossos  
Segundo a lei de máscara do teu nome

até que, em verso isolado, o identifica com Pessoa – já anteriormente sugerido com a alusão à máscara (persona) – e este com Ulisses (v. 15): «Odysseus – Persona».

Só os dois nomes num verso, isolados da estrofe, em pleno realce. O mesmo destaque volta a ser dado no verso 33, mas agora apenas Odysseus se especifica.

Esta aproximação de Pessoa a Ulisses não é exclusiva deste poema. Volta a surgir em «Cíclades» (*O Nome das Coisas*, pp. 601-603), que tem como subtítulo «evocando Fernando Pessoa» — o mesmo sintagma, recorde-se, que faz parte do título do poema que estamos a analisar —, cujos últimos quatro versos aludem à fidelidade de Penélope que continua a esperar o herói nos «quartos altos» – sugestão do epíteto homérico «de altos tectos» – e ao episódio da teia:

Como se o teu navio te esperasse em Thasos  
Como se Penélope  
Nos seus quartos altos  
Entre seus cabelos te fiasse.

---

<sup>54</sup> *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 19.

Fernando Pessoa é o poeta português com maior presença na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Ora a apreensão do real – que a autora perseguia com a sua poesia, como diz no “posfácio” de *Livro Sexto* — é conseguida pela projecção de um Pessoa mitológico identificado com o herói de Ítaca<sup>55</sup>.

Os dois percorrem o mar em busca do real, o mar azul e nítido do Egeu. O poema alude (vv. 16-18) aos erros de Ulisses de ilha em ilha

Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa  
Até às rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias

Aqui não se faz uma comparação ou se notam semelhanças, é a própria palmeira que se chama Nausícaa; a alusão ao episódio das sereias apenas acentua aspectos negativos: são rochas negras o local em que reinam e é estridente o seu canto.

Mas a ausência de Odysseus-Persona de repente emerge e o sujeito poético imagina-se, em sua companhia, à procura de alguém pelas ruas da ilha ou a viajar na beleza azul do Mar Egeu (vv. 23-27):

Alheio ao rumor secundário dos turistas  
Atento à rápida alegria dos golfinhos  
Por entre o desdobrado azul dos arquipélagos  
Estendido à popa sob o voo incrível  
Das gaivotas que o sol espalha impetuosas pétalas

Encontra-o nas «ruínas de Epheso na avenida que desce até onde esteve o mar» (v. 28) – uma sugestão de viagem, de partida, de busca – e identifica-o sempre com figuras, sejam elas lendárias ou históricas, que simbolizam a aventura, o desejo de viajar e conhecer, de procura e insatisfação: o infante D. Pedro das «sete partidas» (v. 31), Odysseus (vv. 28-33):

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde [esteve o mar  
Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas  
Disse-me que tinha corrido as sete partidas  
O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma estátua [róida pelo mar

Odysseus

---

<sup>55</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), pp. 20-21.

E mais uma vez se alude a episódios da *Odisseia*, agora à promessa de imortalidade feita por Calipso a Ulisses, se ele quisesse ficar com ela, mas que o herói recusa, preferindo voltar para a sua ilha, para junto de Penélope (vv. 34-36):

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa  
Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer  
Onde estão as paredes que pintei de branco

A anáfora e paralelismo dos dois últimos versos sublinham as razões de preferência do regresso à sua terra mantendo a condição de mortal: é lá que está o fruto do seu esforço e cuidado («as coisas que plantei e fiz crescer», «as paredes que pintei de branco») – a primeira pessoa realça o empenhamento pessoal. E nessa afirmação há uma alusão ao passo da *Odisseia* 5. 203-224: à oferta da ninfa responde o herói que lhe não leve a mal, reconhece até que Penélope lhe é inferior, mas mesmo assim prefere e deseja o regresso.

Os mesmos processos literários – anáfora e paralelismo formal – se encontram nos versos seguintes (vv. 37-40) para pôr em relevo a claridade e a nitidez da atmosfera e das coisas em Hydra, uma «concisão visual» identificada com a de Pessoa-Odisseus («que é a tua», v. 38); como se as penetrara o olhar de um deus que torna tudo «impetuosamente presente» (vv. 37-40):

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua  
Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua  
Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado  
por um deus  
Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente –

Essa claridade, concisão visual e nitidez era o sonho perseguido por Alberto Caeiro. No poema “Estrada” (p. 566), também de *Dual*, refere Sophia que no país de Caeiro

[.....] cada coisa surge nomeada  
Clara e nítida  
Como se a mão do instante a recortasse.

A claridade e luz da manhã dá à ilha uma nitidez sem igual que quadra à clarividente inteligência de Ulisses-Pessoa (vv. 43-44): «Uma disponibilidade transparente e nua / Que te pertence». Torna por isso a ilha um local adequado a figurar como um ponto por onde o seu destino deve passar (vv. 45-47):

O teu destino deveria ter passado neste porto  
Onde tudo se torna impessoal e livre  
Onde tudo é divino como convém ao real.

O último poema, “O rei de Ítaca” (p. 631), de *O Nome das Coisas*, tem por tema central o elogio do trabalho e do esforço pessoal, simbolizado em Ulisses, contrapondo-o ao preconceito da errada civilização moderna que desligou o pensamento da actividade manual:

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também de saber conduzir  
Num campo a direito o sulco do arado

Eis mais uma explícita formulação de um ideal que desde os primeiros livros se vai afirmando na ideia obstinada de inteireza, a Grécia antiga.

O gosto de Ulisses pelo trabalho já fora exaltado na composição anterior, quando o produto do esforço é dado como a principal razão da recusa da imortalidade que lhe oferecia Calipso. Faz-se evidentemente alusão à habilidade de Ulisses na construção de um barco ou de um leito (*Odisseia* 5. 239 sqq. e 23. 183 sqq., respectivamente), na lavra de um campo (*Odisseia* 18. 356 sqq.), de que Ulisses se sente orgulhoso na *Odisseia*. E desse modo o herói e rei de Ítaca cumpre a máxima «trabalhar não é vileza, vileza é não trabalhar» (*Erga* 311) que Hesíodo erigiu como um dos dois componentes da excelência do homem — a justiça e o trabalho<sup>56</sup>.

A ligação à natureza tem grande importância na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Nela as figuras e os locais da Hélade são sinais e o reflexo de uma época em que deuses, homens e a natureza conviviam e dão corpo a um ideal de claridade, nitidez e inteireza. Mas a cultura clássica aparece fundida à cristã e com ela forma um todo.

---

<sup>56</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica I— Cultura Grega* (Lisboa, <sup>11</sup>2012), pp. -162-163.

## ORFEU E EURÍDICE – EUMÉNIDES / PARCAS

O mito de Orfeu é outro dos temas de maior importância e assiduidade na poesia contemporânea. E nesse mito o elemento essencial na Antiguidade Clássica reside na magia do canto. Píndaro, na IV *Pítica*, ode datada de 462 a.C., apresenta-o como tocador de fórmix e apelida-o «pai das canções» (v. 176-177) – ou cantos melodiosos. Orfeu encantava com a sua música as forças da natureza, mesmo os seres brutos e inanimados. Poeta mítico, associado por vezes a Museu (cf. Aristófanes, *Rãs* 1032-1033), uns atribuem-lhe uma origem trácia, mas outros consideram-no filho de Apolo e Calíope. Aparece desde a época arcaica incluída na expedição dos Argonautas, como no-lo deixa ver uma métopa do tesouro de Sícion (séc. VI a. C.), onde vem representado com uma lira na mão<sup>57</sup>; também Píndaro alude a tal participação em *Píticas* 4. 176-177.

A primeira referência na literatura aparece no fragmento 25 Page de Íbico (séc. VI a.C.) que apenas o designa por «glorioso Orfeu». O poder do seu canto sobre a natureza aparece já referido em Simónides (frs. 62 e 90 Page), poeta do séc. VI-V a.C. Também Ésquilo (*Agamémnon* 1628-1630) e Eurípidés (*Bacantes* 560-564 e *Ifigénia em Áulide* 1211-1213) aludem à atracção do seu canto sobre os animais selvagens, sobre as árvores e até sobre as pedras; especificam, além disso, sua capacidade de encantar quem desejasse<sup>58</sup>. Nas pinturas vasculares e murais ele é frequentemente representado a cantar.

Ao poder do canto se associa a lenda da descida (catábase) ao Hades ou Infernos – a versão mais conhecida do mito. Orfeu, inconsolável, vai à re-

---

<sup>57</sup> A métopa do tesouro de Sícion encontra-se no Museu de Delfos.

<sup>58</sup> Cf. ainda Apolónio de Rodes, *Argonautas* 1. 23-34.

gião dos mortos para trazer de lá Eurídice, sua mulher, que morrera devido à picada de uma serpente, aí faz sentir os efeitos do sua música e consegue persuadir o Senhor desses lugares. Perante tal prova de amor, Hades e Perséfone deixam que Eurídice o siga, mas põem como condição que Orfeu se não volte para olhá-la antes de atingir a luz do dia. Em Eurípides, se bem que num passo muito breve da *Alceste* (vv. 357-358) – uma peça representada em 438 a.C. –, temos a primeira referência, chegada até nós, da descida ao Hades em busca de Eurídice e dos efeitos aí provocados pelo seu canto<sup>59</sup>.

É bem conhecido o fim da empresa: Orfeu não foi capaz de deixar de olhar Eurídice antes de atingir a luz e perdeu-a definitivamente. Talvez existisse uma primitiva versão em que o fim da empresa era feliz, mas a tradição de que Orfeu não foi capaz de cumprir a condição e perdeu para sempre a mulher já existia possivelmente no século V a. C. E, nesta versão, ao poder e magia do canto junta-se o binómio *mors-amor*, a que Virgílio, nas *Geórgicas* (4. 453-526), e Ovídio, nas *Metamorfofos* (livros 10 e 11), deram grande evidência. E aqui entra ainda outra versão do mito, também representada em pinturas de vasos: narra ela que Orfeu, depois da perda definitiva de Eurídice, não aceitou novo casamento, nem mais se interessou por mulher alguma. As mulheres da Trácia ou Ménades, despeitadas, acabaram por lhe dar a morte. Em delírio báquico – recorde-se que o culto de Dionísos tinha grande expansão nesses locais –, com o peito coberto de peles de animais, avistaram o poeta no alto de um monte e atacaram-no com o tirso, com pedras, com o que vinha à mão. Vencidos pela música, os objectos iam cair aos pés do cantor e nada o atingia. Todavia os clamores e gritos cada vez mais insistentes das bacantes, o barulho dos tambores e das palmas abafaram o som da cítara (*Met.* 11. 15-19). Enfurecidas, as bacantes ferem-no com o que apanham. E o sangue de Orfeu tinge o solo. Desmembrado o seu corpo por elas, a sua cabeça foi lançada ao rio e flutuou, a cantar, até Lesbos – pormenor que recebe grande relevo em Virgílio e Ovídio. Dizem expressamente que , enquanto era arrastada pelas águas, a língua já fria continuava a chamar por Eurídice – a mísera Eurídice! – e que o eco ia repercutindo e repetindo o nome da mulher amada, ao longo das margens do rio.

Embora o seu nome apareça também, a partir do século V a. C., associado a um culto de iniciação que adquirirá grande relevo nos tempos

---

<sup>59</sup> A *Alceste* foi apresentada nas Grandes Dionísias como quarta peça da tetralogia. As outras três eram *As Cretenses*, *Alcméon em Psófis* e *Télefô*, de que só nos chegaram fragmentos.

subsequentes, o orfismo<sup>60</sup>, Orfeu tornou-se o símbolo do poeta que seduz e arrebatava pelo poder do seu canto. É portanto natural que encontremos referências muito assíduas na poesia contemporânea.

Percorre a obra de Sophia, como vimos, o fascínio pela Hélade e sua cultura, pelos seus heróis, pelos deuses greco-romanos, com seus defeitos e qualidades, pelos contrastes de luzes e de sombras. Seria por isso estranho que ao mito de Orfeu ficasse indiferente. Pelo contrário, é mesmo uma autora que o frequenta com muita assiduidade e um dos poetas que mais significativa atenção lhe dedica. Às mulheres trácias e às Ménades ou Bacantes associa, porém, as Parcas. Daí que subdividamos este capítulo em duas alíneas.

## 1 - Orfeu e Eurídice

Na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen encontramos nove composições sobre o mito, seis das quais tomando Eurídice como motivo central: uma foi publicada em *Dia do Mar*, com o título de “Eurydice” (p. 157); outra encontra-se em *Coral* e tem como primeiro verso «A Praia lisa de Eurydice morta» (p. 251); mais duas vêm *No tempo Dividido*, com o título de “Eurydice” (p. 264) e de “Soneto a Eurydice” (p. 290); a quinta, que também encima o título de “Eurydice” (p. 534), faz parte de *Dual*. As restantes quatro vêm publicadas em *Musa*, com os títulos de “Orpheu” (p. 783), de “Orpheu e Eurydice” (p. 785), de “Eurydice em Roma” (p. 788) e de “Elegia” (p. 799).

Em três das nove composições que ao mito dedica — na de *Dia do Mar*, na primeira de *No tempo Dividido* e na de *Dual* — verifica-se a identificação de Eurydice com a poesia, através da qual, confessa a poetisa, “eu celebrei minha união com a terra” (v. 4 do poema “Eurydice”, de *Dual*).

O poema de *Dia do Mar* com a título de “Eurydice”, inicialmente publicado *No Tempo Dividido*, não aparece na *Obra Poética* em três volumes, que colige toda a sua poesia (Lisboa, Editorial Caminho, 1990-1991). Surge, porém, de novo na edição das suas obras de 2003/2004, mas incluída em *Dia do Mar* (novembro de 2003), conforme intenção manifestada

---

<sup>60</sup> Sobre o mito de Orfeu na cultura clássica vide M. H. Rocha Pereira, *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 1988), pp. 304-307.

pela autora<sup>61</sup>. E naturalmente consta na edição de Carlos Mendes de Sousa (Caminho, 2010, p. 157), integrada também em *Dia do Mar*.

Nesta composição verifica-se mais uma vez a identificação de Eurídice com a poesia e nela temos a acumulação de imagens cósmicas basilares na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, como noite, firmamento, mar, estrelas, ar, água:

A noite é o seu manto que ela arrasta  
Sobre a triste poeira do meu ser  
Quando escuto cantar do seu morrer  
Em que o meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos  
Nas suas mãos a voz do mar ecoa  
Usa as estrelas como uma coroa  
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe  
Falava-me de tudo quanto morre  
E devagar no ar quebrou-se triste  
De ser aparição água que escorre.

O poema, que vive de sugestivas metáforas, sente-se percorrido pela nostalgia da natureza – ou melhor, existe nele a identificação com o cosmos, está subjacente o contraste sombra / luz, que é essencial na poesia da autora. O que sobressai, no entanto, é a ideia de mutabilidade e fugacidade das coisas e da vida: «triste poeira do meu ser» (v. 2), «cantar do seu morrer» (v. 3), «o meu coração todo se gasta» (v. 4), «voam no firmamento os seus cabelos» (v. 5), «água que escorre» (v. 12). Segundo M. H. Rocha Pereira, está aqui presente «o motivo rilkeano da perda da existência, da caducidade do ser»<sup>62</sup>. Mas a composição expressa e traduz sobretudo a volatilidade da poesia e a dificuldade em materializa-la em obra de arte.

O poema de *Coral* (p. 251) combina o mito de Eurídice e o de Endímion. Eurydice — aqui identificada com a poetisa — vê-se perdida na praia deserta: «A praia lisa de Eurydice morta», onde «as espumas do mar escorrem

---

<sup>61</sup> Vide nota final de Luís Manuel Gaspar a *Dia do Mar* (Lisboa, 2003), p. 99.

<sup>62</sup> “Os motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Euridice” (in *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, p. 312).

sobre um vidro» e apenas «Num gesto solitário passam as gaivotas». Não é o mar que, em fluxo e a beijar a praia de espuma, alegre e vitaliza tantos poemas de Sophia.

Se Eurídice se encontra morta na «praia lisa», Endímion, pelo contrário, «ressurge dos destroços»: ele que, adormecido por Zeus, mantivera a sua eterna juventude e beleza e, alvo do amor de Selene, a Lua, por ela era visitado todas as noites e aqui renasce com a natureza (com os pinheiros, o lírio, o vento). Eis o poema completo:

A praia lisa de Eurydice morta  
As ondas arqueadas como cisnes  
As espumas do mar escorrem sobre um vidro  
Num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurge dos destroços  
Os pinheiros gemem na duna deserta  
O lírio das areias desabrocha  
O vento dobra os ramos da floresta.

Vejamos de seguida os poemas de *No tempo Dividido*. No primeiro deles, com o título de “Eurydice” (p. 264), temos uma identificação de Eurídice com a poesia e alude-se ao esforço para lhe dar forma:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido  
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo  
Para que escutando sejas minha

Este é o poema — engano do teu rosto  
No qual eu busco a abolição da morte

Através da escrita («o traço que traço», v. 1) e do ritmo («o canto do amor», v. 3), procura cercar o «corpo amado e perdido» de Eurídice, da poesia, para conseguir dar-lhe corpo e forma: «Para que cercada sejas minha» (v. 2). Assim nasce o poema, engano do rosto de Eurídice/poesia, na qual o sujeito poético busca «a abolição da morte».

Em outra composição que dedica ao tema, o “Soneto de Eurydice” (p. 290), de *No tempo Dividido*, de novo têm papel relevante motivos da natureza: cheiro, mar, terra, céu, nevoeiro, paisagem. Eurydice volta a personificar a poetisa que busca incessantemente, sem o conseguir, a beleza

ou a poesia simbolizada em Orfeu, disperso por toda a natureza. Assim procura-o (ou a poesia) no cheiro e voz do mar, nas manhãs de nevoeiro, na paisagem, mas só encontra ausência e silêncio em tudo e em toda a parte:

Eurydice perdida que no cheiro  
E nas vozes do mar procura Orpheu:  
Ausência que povoa terra e céu  
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro  
E deixei de estar viva e de ser eu  
Em procura de um rosto que era o meu  
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés, nem na miragem  
Eu te encontrei. Erguia-se somente  
O rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente  
Como morte nascida à tua imagem  
E no mundo perdida esterilmente.

Essa busca do rosto da poesia, que era o «rosto secreto e verdadeiro» do sujeito poético, tornou-se afinal inglória e estéril: sem o encontrar em parte alguma, «nem na miragem», a poetisa (ou Eurídice) deixou de «estar viva» e de ser ela própria, aos poucos tornou-se «transparente / Como morte nascida à tua imagem». Sempre esquivo e inalcançável o corpo de Orfeu ou poesia.

E deste modo o “Soneto de Eurydice” é composição que nitidamente espelhou o mito de Orfeu e Eurídice. Além disso, nele e no poema de *Coral*, antes analisado, encontra-se ainda o motivo do reencontro fugaz na catábase para logo se desfazer sem remédio. E deste modo, como observa M. H. Rocha Pereira, o soneto «termina em aniquilamento total — o mesmo sentido de aniquilamento que trespassa a maior parte dos poemas» da colectânea de *No Tempo Dividido*.

Os poemas de *Musa* serão analisados em capítulo próprio sobre o livro em causa, a que dei a designação de “Atenta Antena”. Aqui quero apenas observar que no primeiro, intitulado “Orpheu” (p. 783), a tónica é posta no canto e nos seus efeitos sobre os animais selvagens: quando Orfeu canta e toca, daí resulta «canto de oiro» e, seduzidas «pela música divina», «ante

seus pés se deitam mansas feras». Em “Orfeu e Eurydice» (p. 785), um dístico apenas, o par mítico aparece identificado com um par de jovens, na plenitude do seu amor, que «passavam no cair da tarde» e, «luminosos muito antigos», simbolizam o poeta e a poesia e parecem remeter para a conclusão da narrativa de Ovídio sobre Orfeu e Eurídice (*Metamorfoses* 11. 63-66). Em “Eurídice em Roma” (p. 788), de novo a música, «a voz da flauta», se sobrepõe ao clamor e vozear da cidade: ao som dessa flauta, Eurídice caminha, «sob a copa dos pinheiros», com os pés leves que nem as ervas dobram», intensa e absorta, já separada.

O quarto e último poema de *Musa* que tem por pano de fundo o mito de Orfeu intitula-se “Elegia” (p. 799) e nele de novo Eurídice aparece identificada com o sujeito poético. O poema vive do contraste entre o que surge no espírito e a sua realização, entre o sonho e a realidade, entre a lira que vibra e o «desfilar real» dos dias (vv- 7-10), já que «Nunca se distingue bem o vivido do não vivido / O encontro do fracasso». Destroçado, a cada passo, o sonho pelas vicissitudes da vida, nunca deve cada um sobrelevar as suas capacidades, porque pode capitular no momento da decisão ou realização e encontrar-se na situação de Eurídice que, no momento de atingir a luz do dia, «de dizer sim ao destino», se viu de novo remetida ao reino das sombras (vv. 3-5).

O poema põe em realce a importância da memória, um motivo recorrente em Sophia de Mello Breyner Andresen e na poesia contemporânea<sup>63</sup>. Quando a lira vibra e o canto se ergue – refere o poema –, quem se lembra do passar do tempo (v. 11), «do fino escorrer da areia na ampulheta»? São efeitos de Orfeu, da sua arte. Então o passado acorre ao espírito e «a memória sequiosa quer vir à tona» para procurar a «parte que não deste», quer a busque no «instante da noite mais calada», quer «no secreto jardim à beira rio» (vv. 13-14). Mas para que essa memória sequiosa mate a sede, é necessário o silêncio da noite calada ou do «secreto jardim à beira rio» – nunca no bulício e no ruído do dia a dia a das cidades. Só esse silêncio possibilita escutar as coisas e a memória, conduz à interioridade, permite a evocação, traz a reflexão, marca encontro com a inteireza. O perigo reside, portanto, na falta de atenção: passar sem ver as coisas simples<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Vide infra capítulo “A memória sequiosa” (pp. 107-111). O poema vem citado e analisado na pp. 119-120.

<sup>64</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

## 2 - O tema das Parcas

As Parcas, que Sophia associa às Ménades e a Orfeu, são outro dos temas de matriz clássica com alguma expressão na obra da autora. São quatro os poemas que lhe são dedicados ou em que aparecem referidas, dois em *Mar Novo*, com os títulos de “Encruzilhada” e “As três Parcas” (pp. 310 e 320, respectivamente); e outros dois em *Musa*, “Ménades” (p. 786) e “As Parcas” (p. 787), a que podemos ligar também “O poeta sábio» deste último livro (p. 791).

Começemos por “O poeta sábio», no qual se afirma que, por o poeta ser «sábio hábil arguto informado», e naturalmente tudo subjugar com o seu canto, «as Ménades não dançam», «quando ele escreve». E as Ménades, relacionadas com o culto de Diónisos e também fadoras da morte de Orfeu, podem connosco conviver, lado a lado, como no-lo mostra o poema “Ménades” (*Musa*, p. 786), uma composição que salienta o caráter terrífico e violento dessas entidades, aqui identificadas com as deusas do destino: são «antigas fúrias» de «pupilas vermelhas», de «cabelos eriçados de serpentes», de «mãos pesadas», de «boca sequiosa» de sangue<sup>65</sup>. Embora caracterização das seguidoras de Diónisos, os traços sublinhados são os das Fúrias e apresentam-nas como símbolo de vingança e de morte.

Dos dois poemas de *Mar Novo*, a primeira composição, “Encruzilhada” (p. 310), alude precisamente à morte, o momento em que a terceira das Parcas corta o fio, «a terceira encruzilhada». As Parcas são divindades romanas que correspondem às três Moiras gregas, Cloto, Láquesis e Átropos (cf. Hesíodo, *Teogonia* 217-222), ou seja a que fiava o fio da vida, a que o desenrolava e a que o cortava. Assim o destino ou fio da existência de cada um, que a primeira fiara e a segunda desenrolara, a terceira corta-o – a terceira encruzilhada que traz «um pássaro de morte em cada mão». Trata-se de um poema que apresenta de novo uma tonalidade disfórica, lúgubre até, expressa sobretudo por sintagmas como «Parcas Fúnebres», «terceira encruzilhada» e «pássaro de morte»:

Onde é que as Parcas Fúnebres estão?  
— Eu vi-as na terceira encruzilhada  
Com um pássaro de morte em cada mão.

Atente-se na brevidade do poema — apenas três versos — e na força apelativa da linguagem evidenciada pela interrogação inicial de caráter

---

<sup>65</sup> Vide infra capítulo “A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen”, pp. 121-122.

retórico, pela imagem visual do segundo verso, pela sugestão plástica do terceiro verso de esculturas trazem a morte em cada mão.

O soneto “As três Parcas” (p. 320), que apareceu também publicado em *Mar Novo*, apresenta a actividade dessas divindades como um acto vital de comunhão com as coisas e com a natureza. Aí encontramos um conjunto de metáforas de luz e sombra num feixe de valores sémicos: as Parcas «conhecem os maus fados», «tecem errados caminhos» e por nós esperam em «trocados caminhos», «jamais chegamos», «cegos nos trocamos», «alguém que não somos nem amamos», «presos nos leva e dominados», «rosto conquistado» em contraste com «puro tempo», «doce vento aéreo», «mundo desejado», «rosto do mistério», o «império inventado»:

As três Parcas que tecem os errados  
Caminhos onde a rir atraíçamos  
O puro tempo onde jamais chegamos  
As três parcas conhecem os maus fados.

Por nós elas esperam nos trocados  
Caminhos onde cegos nos trocamos  
Por alguém que não somos nem amamos  
Mas que presos nos leva e dominados.

E nunca mais o doce vento aéreo  
Nos levará ao mundo desejado  
E nunca mais o rosto do mistério

Será o nosso rosto conquistado  
Nem nos darão os deuses o império  
Que à nossa espera tinham inventado.

Depois de o soneto descrever a laboração das Parcas nas duas quadras iniciais, repare-se no tom categórico sugerido pela anáfora “E nunca mais” do primeiro terceto, que juntamente com o verso 3 da primeira quadra «O puro tempo onde jamais chegamos» baliza todo o poema. E assim no ‘império inventado’, a que alude o segundo terceto, temos o espaço primordial da natureza em que se esconde o divino, o «puro tempo», o «doce vento aéreo», ou que surge como mundo mágico e sedutor de amplidão e leveza. Em contrapartida o tempo nos devora e aos poucos nos conquistam as Parcas e de nós se apoderam — a morte. E repare-se no paralelismo existente nos dois primeiros versos das duas primeiras quadras em que as

Parcas «tecem os errados / Caminhos onde a rir atraíçomamos» e «esperam nos trocados / Caminhos onde cegos nos trocamos», com o encavalgamento a sublinhar a acção dessas disfóricas divindades.

Dito de outro modo – como sublinha o poema “As Parcas” (p. 787) que, publicado em *Musa*, inicia-se pela especificação de Átropos como a terceira das Parcas que «o fio corta» e que tem subjacente a morte de Orfeu pelas Ménades –, o corpo de Orfeu (ou a poesia) fora dilacerado pelas Parcas/Ménades e encontra-se disperso na natureza<sup>66</sup>. Reunir esse corpo disperso será a função da poesia.

### 3 - Conclusão

Assim a missão do poeta e da poesia é partir em busca do corpo de Orfeu dilacerado e disperso pelas Ménades – que bem pode ser cada um de nós ou a insensibilidade tecnológica que hoje impera –, para de novo o reunir, como sublinha a própria Sophia nestas palavras da “Arte poética I” (p.837-838), que apareceu inserida no final de *Geografia*, passo que já foi citado em capítulo anterior mas que vale a pena reler mais uma vez:

Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orfeu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa.

A presença de Orfeu e Eurídice e das Euménides / Parcas em Sophia de Mello Breyner Andresen oferece novos exemplos de que a cultura greco-latina permanece nos dias de hoje e mostra como continua uma herança comum e um traço de união de todos os países que compartilham a tradição europeia ou cristã. Muitos desses valores, bebidos e inspirados na Antiguidade Clássica, enformam ainda hoje a cultura ocidental<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> O poema vem transcrito e é analisado com mais pormenor mais, no capítulo “A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen”, p. 122.

<sup>67</sup> H. Last, “Ancient history and modern education”, *PCA* 47 (1950) 14-20.

## A MEMÓRIA SEQUIOSA

Os tempos actuais voltam a insistir no valor da memória que, no entanto, tão postergada e anatematizada tem sido em tempos recentes, no ensino e por alguns psicólogos e pedagogos. Esta breve reflexão deriva de vários poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen que chama a atenção para a memória como fonte ou meio de saber.

Na minha mente está, em especial, o que tem o título de “Memória” (p. 776), publicado no livro *Musa* (1994). Trata-se de uma composição que de novo apresenta a poesia como memória e mimese da realidade – ou seja, é conhecimento e transmissão do saber, uma matriz grega desde Hesíodo. O poema alude às Musas e abre com o vocábulo *mimesis* em evidência no início de verso, separado do resto por uma pausa forte marcada por um ponto final. A Memória, mãe das Musas, será então imitação da vida, já que as «Musas filhas da memória» percorrem os cimos do Parnaso com leve passo e suave brisa (vv. 1-3). Mas não se trata de um simples desejo de “imitação” das coisas reais. Essa memória-mimesis é começo e fundamento de tudo, identifica-se com a natureza ou a personificação dela.

E assim para Sophia a poesia é memória, a memória que invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo. Diz-nos o poema de *No Tempo Dividido*, intitulado “Intacta memória” (p. 280):

Intacta memória — se eu chamasse  
Uma por uma as coisas que adorei  
Talvez que a minha vida regressasse  
Vencida pelo amor com que a lembrei

Compreende-se por isso que Fernando Pessoa, na composição homónima de *Musa* (p. 803), arranque «ao desejo à paixão à memória» o «múltiplo poema o canto inumerável»; que o rio Tibre, sob a ponte de

Spoletto, corra «Selvático e penumbroso / Interior às memórias insondáveis da alma» (*Musa*, p. 796); e que em “Elegia” (p. 799), também de *Musa* — mas este sobre o mito de Orfeu e Eurídice —, «a memória sequiosa» queira «vir à tona / Em procura da parte que não» foi dada<sup>68</sup>.

Motivo recorrente em Sophia de Mello Breyner, a importância da memória marca também a poesia contemporânea e tem significativo relevo em outros escritores portugueses. Apenas três exemplos que vou colher em Fernando Guimarães, David Mourão Ferreira e em Manuel Alegre.

Fernando Guimarães, além de outros poemas, realça o valor da memória em dois relativos ao mito de Orfeu: o chamado “Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani” e um soneto com o título de “Eurídice”<sup>69</sup>. No primeiro poema, ao descrever o quadro, recorda o mito (vv. 7-11) e aconselha cada um a fechar um pouco os olhos e, «guiado pela memória», imaginar noutro espaço, «uma Eurídice inexistente» (v. 15), porque projecção de um ideal ou sonho, uma Eurídice (vv. 16-17) «que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o teu para sentires / a morte e o amor».

E aqui temos uma referência ao papel da memória que volta a evidenciar-se no soneto “Eurídice”. Fala da criação poética que personifica em Eurídice, a rosa em que «a noite se perdera» ou as palavras que eram a forma dos seios, mas para ela os sentidos

descobrem o caminho que conduz  
de novo à vida o sonho mal desperto,  
como a sede que fica sobre os lábios,

senão o tempo, que em silêncio foge  
na memória, nos olhos, em teu peito,  
e de novo regressa, porque morre.

O soneto sublinha a importância concedida à memória e ao tempo que também está presente no “Retrato de Jeanne Hébuterne”. Mas, enquanto neste Eurídice aparece como a imagem interiormente criada pelo «contemplador de quadros» (o Orfeu do mito), guiado pela memória, aqui será a poesia — fulguração, corpo ou rosa, a que o poeta entrega a sua voz e a que os sentidos não conseguem ter acesso. A criação poética será assim

---

<sup>68</sup> Vide infra cap. “A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen” (pp. 119-120 e 123-125).

<sup>69</sup> *Poesia (1952-1980)* (Porto, 1981), respectivamente pp. 115 e 90-91.

reinvenção, ou melhor reincarnação, dos dados que, através dos sentidos e emoções, o tempo foi fornecendo à memória.

David Mourão Ferreira abre, de forma significativa, *In Memoriam Memoriae* (1962, *Obra Poética*, pp. 181-192) com a epígrafe «Em primeiro lugar glorificava, nos seus cantos, de entre todos os deuses, Mnemósina, mãe das Musas» — retirada do *Hino Homérico a Hermes* (vv. 429-430), mas que o poeta atribui ao Hino a Apolo —, Mnemósina que considera rainha de tudo, mas de que dá a visão negativa de «Rainha/ iníqua e cúmplice das Parcas».

Lembro também Manuel Alegre em cuja obra existe uma relação íntima entre poesia e memória — a poesia como sabedoria e transmissão da história e feitos dos povos, a poesia como memória — que é matriz grega desde Hesíodo, para quem as Musas são filhas de Zeus e da Memória, Mnemósina (*Teogonia* 53-54). Motivo central em Manuel Alegre, em especial em *Atlântico*, a importância da memória na sua obra tem sido sublinhada por diversos estudiosos<sup>70</sup>. É elucidativo, a respeito de tal importância da memória, o poema “Lição do Arquitecto Manuel da Maia” (*Obra Poética*, Lisboa, 1999, p. 374), aliás citado na altura por Vítor Aguiar e Silva, que abre precisamente o livro *Atlântico*:

Durante dois anos removeu as pedras  
incansavelmente vasculhou as ruínas  
durante dois anos depois do terramoto.  
Ele sabia que ali sob a torre caída  
em cada palavra de cada manuscrito  
estava a nossa perdida perdida memória.  
E durante dois anos incansavelmente  
procurou nas ruínas removeu as pedras.

Tu que dizes de ti a parte mais visível  
não esqueças a lição de Manuel da Maia  
o arquitecto que reconstruiu a História.  
Algures dentro de nós há uma torre caída  
algures na perdida perdida memória.

---

<sup>70</sup> Mais uma vez o fizeram Clara Rocha e Vítor Aguiar e Silva — a propósito de *Jornada de África* e da poesia em geral, respectivamente — num colóquio realizado em Viseu, as “VII Jornadas de Formação de Professores” (2 e 3 de Maio de 1996), que dedicou uma das sessões à análise da obra de Manuel Alegre. Sobre a importância da memória e da história em *Jornada de África* vide Clara Rocha, «*Jornada de África*: determinação e autodeterminação do Herói», *Máthesis* 6 (1997) 261-269.

Procura aí a crónica e o poema  
nessa Torre do Tombo destruída  
não apenas arquivos papéis pergaminhos  
procura o sangue do teu sangue o nome do teu nome  
procura a História já sem vida e a vida feita História  
procura o tempo e seu sentido  
sob a torre caída da nossa perdida  
perdida memória.

A ‘procura do tempo e seu sentido’, da nossa «perdida memória» ou «o tempo perdido» de que falava Proust — uma memória que não reproduz o vivido, as vicissitudes que estiveram ligadas a cada facto ou momento, mas — e estou a pensar sobretudo em Sophia de Mello Breyner Andresen — procura ultrapassar o «tempo dividido» para recuperar o sentido na sua inteireza, liberto das circunstâncias, eternizando-o. Ou seja, em sintonia com Silvina Rodrigues Lopes, a experiência que a autora de *Dual* «come-mora não é a ordem dos factos históricos, mas do rasto de eternidade que, por mecanismos inexplicáveis, deles se desprende»<sup>71</sup>.

E assim, no momento da criação poética – quando a lira vibra e o canto se ergue, como refere em “Elegia” (p. 799) – quem se lembra do passar do tempo (v. 11), «do fino escorrer da areia na ampulheta»? Então o passado acorre ao espírito e (vv. 13-14)

..... a memória sequiosa quer vir à tona  
Em procura da parte que não deste.

Assim, nesse contexto e circunstâncias, é natural que essa memória lhe traga a evocação emocionada, em *Musa*, de Salgueiro Maia (p. 777), o «que na hora da vitória / Respeitou o vencido», «deu tudo e não pediu paga»; de Ernesto Veiga de Oliveira (p. 778), «fiel a cada hora do vivido», cuja morte a conduz à recordação dos tempos de adolescência; do drama e sofrimento maubere e de Ruy Cinatti (pp. 774-775) que contava a história de «Timor fragilíssimo e distante»; dos encontros com os amigos (p. 794) que, numa espécie de paraíso, eram «a partilha o abraço a comunhão»; momentos de tristeza, pesar e culpa e também de alegria que a memória guardou e agora, na calada da noite, desfia<sup>72</sup>. É que, como sugere o poema “À maneira de Horácio” (p. 801), ainda de *Musa*,

---

<sup>71</sup> *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 34.

<sup>72</sup> Para maior pormenorização vide infra, pp. 128-129.

a poesia é conhecimento e transmissão do saber, é a poesia-memória: o canto nasce da «solar memória» e da «pausa mágica da noite», que obriga a evocar e a refletir, é canto «consciente da areia fina que escorria» na ampulheta. Pode ninguém se lembrar desse «fino escorrer», «quando se ergue o canto», e fique apenas essa poesia-memória sequiosa a desfazer durante a noite sombras, cedências e fracassos do dia e a aproximar-nos da claridade e inteireza da nossa identidade.

(Página deixada propositadamente em branco)

ATENTA ANTENA

(Página deixada propositadamente em branco)

# A *MUSA* DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Os leitores da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen encontram certa familiaridade com a cultura clássica: tratamento assíduo de mitos, figuras, autores e obras do mundo greco-romano ou constantes alusões e referências.

O livro *Musa*, saído em 1994 na Editorial Caminho, oferece mais um exemplo dessa permanência da cultura greco-latina. Tornam-no evidente vários aspectos, a começar pelo título da própria colectânea e pela frequente ocorrência desse mesmo termo em diversos poemas: “Roma” (p. 772) refere a «veemência e a musa»; o poema “Memória” (p. 776) invoca as «Musas filhas da memória»; a composição “Adaptado de Álcman” (p. 784) fala em musa e sereia; em “Childe Harold – Canto Quarto” (p. 792) aparecem as «leves finas etéreas loiras musas».

Em relação com o antecedente e com a insistência e valorização que lhe é dada estão outros dois temas também com grande representação em *Musa*: refiro-me ao mito de Orfeu e ao papel da memória, um e outro também com conexões entre si.

Ao mito de Orfeu dedica quatro composições, com os títulos “Orpheu” (p. 783), “Orpheu e Eurydice” (p. 785), “Eurydice em Roma” (p. 788) e “Elegia” (p. 799), a que podemos associar mais outros três: “O poeta sábio” (p. 791), “Ménades” (p. 786) e “As Parcas” (p. 787), sobretudo este último<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Na restante obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen mais cinco poemas tratam o mito de Orfeu e Eurídice. Vide supra capítulo “Orfeu e Eurídice” (pp. 99-103).

Em “Orpheu”, o primeiro poema de *Musa* especificamente dedicado ao tema do cantor mítico, a tónica é posta no motivo do canto e nos seus efeitos sobre os animais selvagens. Quando Orfeu canta e toca, a lira entra em êxtase, o canto do mítico poeta é «alto e grave», é «canto de oiro», e o seu rosto «de clarões e sombras se ilumina». É seduzidas «pela música divina», «ante seus pés se deitam mansas feras». Vejamos o poema, em que se observa o característico contraste luz e sombra de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Orpheu  
    seu canto alto e grave  
O canto de oiro o êxtase da lira

Orpheu  
A palidez sagrada de seu rosto  
Que de clarões e sombras se ilumina

Ante seus pés se deitam mansas feras  
Vencidas pela música divina.

Duas páginas volvidas surge-nos um novo poema sobre o tema, com o nome de “Orpheu e Eurydice” (p. 785), um dístico apenas em que o par mítico aparece identificado com um par de jovens no esplendor da sua juventude, na grandeza do seu amor:

Juntos passavam no cair da tarde  
Jovens luminosos muito antigos

E esses jovens, que simbolizam naturalmente o poeta e a poesia, sempre juntos, «passavam no cair da tarde» – ou seja, revelavam-se quando as sombras da tardinha avolumam os contornos das coisas. Apesar de «muito antigos» e de passarem «no cair da tarde», eram «jovens luminosos», ou o mesmo será dizer, iluminavam as coisas e os seres, eram fonte de conhecimento, de revelação, de verdade.

Mas será este par de jovens, «luminosos e muito antigos», símbolo do poeta e da poesia, ou ressoa no dístico a conclusão da narrativa de Ovídio sobre Orfeu e Eurídice (*Metamorfoses* 11. 63-66)? Mas, mesmo que assim seja, não muda muito as coisas, já que o par mítico, desde cedo, passou a identificar-se com o criador artístico e a sua obra.

Em “Eurydice em Roma” (p. 788), de novo a música, «a voz da flauta», se sobrepõe ao clamor e vozear da cidade. Mas o sujeito poético escuta essa flauta, porque está atento:

Por entre o clamor e vozes oiço atenta  
a voz da flauta na penumbra fina

Esta atenção é em Sophia um estado de espírito fundamental para a criação poética, com outras exemplificações em *Musa*, como veremos mais adiante. Estar atento para escutar as coisas, para se realizar o «encontro com as vozes e as imagens», segundo as palavras de Sophia na “Arte Poética II” (p. 839). Por isso, no poema “Eurydice em Roma”, enquanto o sujeito poético – identificado com Eurídice – escuta o som da flauta, Eurídice caminha, intensa e absorta, «sob a copa dos pinheiros», com os pés leves «que nem as ervas dobram», já separada:

Por entre o clamor e vozes oiço atenta  
a voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros  
Com leves pés que nem as ervas dobram  
Intensa e absorta – sem se virar pra trás –  
E já separada – Eurydice caminha

O clamor e vozes da cidade em contraste com o som «da flauta na penumbra fina» e a copa longínqua dos pinheiros. Trata-se sem dúvida da visão positiva da natureza face ao carácter disfórico e negativo que a cidade, de modo geral, apresenta na obra de Sophia, se bem que apareça também outra visão da cidade, positiva<sup>74</sup>. Com os seus elevados edifícios e emaranhado de ruas, a cidade representa a destruição da natureza e da paisagem para dar lugar ao cimento, aos muros que cercam, que limitam horizontes. Assim o acentua o poema “Cidade” (p. 26), de *Poesia*, em que, de forma nítida, se verifica o contraste entre, por um lado, a cidade que é hostil, barulhenta, suja, trituradora e, por outro, a natureza: a calma desta e o movimento do mar, em oposição com o «vaivém sem paz nas ruas» e com o encerramento entre muros e paredes que tolhem o olhar. As «ondas brancas» do mar que, no seu encontro com a praia, celebram um acto de amor intenso, ébrio, como de forma bela e sugestiva o diz Sophia no poema “Ondas” que abre a colectânea *Musa* (p. 771) e apresenta um alegre ritmo binário:

---

<sup>74</sup> Sobre estas duas visões da cidade e a dicotomia cidade/natureza vide supra pp. 25-32.

Onde – ondas – mais belos cavalos  
Do que estes ondas que vós sois  
Onde mais bela curva do pescoço  
Onde mais bela crina sacudida  
Ou impetuoso arfar do mar imenso  
Onde tão ébrio amor em vasta praia

A repetição anafórica de “onde”, que fonicamente se confunde com “onda”, sugere o sucessivo fluxo das ondas na praia.

O mar, a natureza – em especial a casa e o jardim – representam vivências inesquecíveis de desenvolvimento do ser. Refere em “Atlântico” (p. 16), de *Poesia*, que metade da sua «alma é feita de maresia». É, porém, a praia que ocupa lugar privilegiado na sua obra, porque, como ponto de encontro do mar com a terra, simboliza um espaço de transformação, de união e comunhão, de conhecimento e verdade. Trata-se de uma ideia claramente expressa no poema “Mar” (p. 17), de *Poesia*: confessa que ama com «amor mais forte e mais profundo / Aquela praia extasiada e nua», onde se uniu «ao mar, ao vento, à lua»; afirma ainda que na terra, árvores e vento só procura a «selvagem exaltação das ondas / Subindo para os astros como um grito puro».

Daí compreender-se o lamento de Sophia no já citado poema “Cidade” (p. 26): sentir-se alma prometida às «ondas brancas e às florestas verdes» e ver-se encerrada entre muros. E nesses dizeres está expressa, com clareza, a noção de que a cidade é prisão, um falso paraíso, substituição do natural pelo artificial, mentira e hipocrisia face à pureza e autenticidade da natureza. A cidade encerra assim a «alma que fora prometida / Às ondas brancas e às florestas verdes»; a cidade é ameaça tentacular de destruição e estrangulamento do sujeito e do ser «por grandes polvos / Nas tristezas das ruas», como sublinha em outro poema, também com o título de «Cidade» (p. 425), mas agora de *Livro Sexto*.

Por essa razão, no poema “Eurydice em Roma” – em que Sophia se identifica com a figura mítica, recordo mais uma vez –, longe do clamor e vozear das ruas, Eurídice caminha, «intensa e absorta», «sob a copa dos pinheiros» e com «leves pés que nem as ervas dobram». Mas aqui quem se vira para trás é ela e não Orfeu. Ou seja, a poesia, subtil e leve, apesar de o sujeito poético ouvir, atento, a música interior da flauta e esta se sobrepor às vozes da cidade (noto mais uma vez que com frequência, na autora, a cidade apresenta conotações negativas), escapa-se e não se deixa apreender: vislumbra um lampejo da beleza – o som da flauta –, mas quando se pre-

tende agarrá-la e fixá-la na forma do poema, verificamos que o lampejo se escapara: Eurydice caminhava, «já separada».

Outro poema que tem por pano de fundo o mito de Orfeu intitula-se “Elegia” (p. 799) e nele Eurídice aparece identificada com a poetisa. O poema vive do contraste entre o que surge no espírito e a sua realização, entre o sonho e a realidade, entre a lira que, «incessante intensa», vibra e o «desfilar real» dos dias (vv. 7-10), já que

Nunca se distingue bem o vivido do não vivido  
O encontro do fracasso.

O sonho, uma espécie de força impulsionadora que norteia o sujeito, é a cada passo vencido pelas circunstâncias e pelas vicissitudes da vida. Não deve por isso cada um sobrelevar as suas capacidades, porque pode capitular no momento da decisão. Encontrar-se-á assim na situação de Eurídice que, no momento de atingir a luz do dia, se viu de novo remetida ao reino das sombras (vv. 3-5):

No instante de dizer sim ao destino  
Incerta paraste emudecida  
E os oceanos depois devagar te rodearam

E o sujeito poético, identificado com Eurídice, conclui que não foi diferente o drama vivido por essa figura mítica e por Orfeu: «A isso chamaste Orpheu Eurydice» (v. 6).

O poema põe em realce a importância da memória, um motivo recorrente em Sophia de Mello Breyner e na poesia contemporânea<sup>75</sup>. Ou, nas palavras do próprio poema, quando essa lira vibra e o canto se ergue – e de novo o motivo da lira e do canto nos surge –, quem se lembra do passar do tempo (v. 11), «do fino escorrer da areia na ampulheta»? Efeitos de Orfeu, da sua arte. Então o passado ocorre ao espírito que invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo: a memória sequiosa que «quer vir à tona / Em procura da parte» que Eurídice não deu, quer a tenha buscado no «instante da noite mais calada», quer «no secreto jardim à beira rio» (vv. 13-14) – o momento e local mais adequados para o encontro do eu poético consigo e com a sua inteireza. Podemos, pois, afirmar que a poesia é memória e conhecimento ou reencontro. Ou, para me servir das palavras de Fernando Pinto do Amaral, «mergulha as suas raízes numa memória intemporal que

---

<sup>75</sup> Vide supra capítulo “Memória sequiosa”, pp. 107-111.

lhe transmite num só gesto a mais antiga e fundadora harmonia entre as palavras e as coisas»<sup>76</sup>.

Vejam na íntegra o poema, em que deparamos com aliterações nos versos 5 (em **d**), 7 (em **i** e **l**), 8 (em **d**), 9 (em **d** e **v**), 11 (em **a**), 14 (em **p**):

Aprende

A não esperar por ti pois não te encontrarás

No instante de dizer sim ao destino

Incerta paraste emudecida

E os oceanos depois devagar te rodearam

A isso chamaste Orpheu Eurydice –

Incessante intensa lira vibrava ao lado

Do desfilar real dos teus dias

Nunca se distingue bem o vivido do não vivido

O encontro do fracasso –.

Quem se lembra do fino escorrer da areia na ampulheta

Quando se ergue o canto

Por isso a memória sequiosa quer vir à tona

Em procura da parte que não deste

No rouco instante da noite mais calada

Ou no secreto jardim à beira rio

Em Junho

Ou seja, só a noite silenciosa e a retirada calma do jardim à beira rio permitem o labor da memória. A azáfama, as lides e preocupações do dia, o vozear e desassossego das cidades dispersam e afastam de si mesmo o sujeito poético, enquanto a paz da natureza, o rumor das ondas e do mar, o silêncio da noite – que traz a reflexão – o reconduzem, pela evocação dos eventos passados e pelo apelo à interioridade, e lhe devolvem a autenticidade. O perigo é a falta de atenção: passar sem ver as coisas simples<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> «*Musa*, de Sophia de Mello Breyner Andresen: A graça e o rigor», *Público – Letras* (24.12.1994), p. 10.

<sup>77</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

Vejamos agora os três poemas de *Musa* que colateralmente abordam o tema de Orfeu, ou seja “O poeta sábio», “Ménades” e “As Parcas”<sup>78</sup>. No primeiro (p. 791), afirma-se que, quando o poeta escreve, ele que é «sábio hábil arguto informado», «as Ménades não dançam», naturalmente subjugadas pela poesia:

É sábio hábil arguto informado  
Porém quando ele escreve  
As Ménades não dançam

O poeta, identificado com Orfeu, tudo subjuga com o seu canto. Apesar disso, ou talvez por isso, as Ménades não dançam. Entidades relacionadas com o culto de Diónisos, as Ménades estão também ligadas à morte de Orfeu, quando, despeitadas pelo seu desinteresse por elas, conseguiram anular com os seus gritos os efeitos do canto do mítico poeta e atingi-lo com paus e pedras.

“Ménades” (p. 786) é uma composição que salienta o carácter terrífico e violento dessas figuras que, ligadas ao culto dionisíaco e à morte de Orfeu, podem, no entanto, connosco conviver, lado a lado. Elas são «antigas fúrias» de «pupilas vermelhas», de «cabelos eriçados de serpentes», de «mãos pesadas», de «boca sequiosa» de sangue:

As antigas fúrias tinham as pupilas vermelhas  
Os cabelos eriçados de serpentes  
As mãos pesadas a boca sequiosa  
De sangue a cara tatuada.

O poema dá uma caracterização perfeita dessas seguidoras de Diónisos, mas os traços sublinhados apresentam-nas também como símbolo de morte e quase se poderia dizer que as identificam com as Erínias (Fúrias entre os Romanos) que, nascidas dos salpicos de sangue de Úrano caído na Terra aquando da sua mutilação por Cronos, são forças ctónicas primitivas e divindades vingadoras que só obedecem às suas leis e perseguem os culpados de derramamento de sangue, em especial da própria família; mas também um juramento solene. Fixadas com o tempo em número de três – Alecto, Tisífone e Megera, a mais conhecida –, são fisicamente descritas e apresentadas vestidas de negro, com o rosto manchado e os olhos a gotejarem

---

<sup>78</sup> Sophia trata o tema das Parcas em dois poemas de *Mar Novo*, “Encruzilhada” e “As três Parcas” (pp. 310 e 320, respectivamente), já analisados no capítulo “O tema das Parcas” (pp. 104-106).

sangue, com cabelos entremeados de serpentes, com as mãos a brandir tochas ou chicotes... Aparecem como símbolos do remorso e assim atuam no final das *Coéforas* e nas *Euménides* de Ésquilo. Nessa qualidade acicatam as suas vítimas até à loucura<sup>79</sup>.

Como se vê, o modo como o poema caracteriza as Ménades identifica-as com as Erínias que são divindades primitivas também relacionadas com a morte, entidades análogas às Moiras ou Parcas, deusas do Destino, e também como elas se recusam a obedecer a outras leis que não as suas. Ora o poema “As Parcas” (p. 787) identifica deliberadamente as Ménades com as deusas do destino, da morte. Parcas – as correspondentes romanas das três Moiras gregas, Cloto, Láquesis e Átropos, ou seja a que fiava o fio da vida, a que o desenrolava e a que o cortava. A composição inicia-se com a referência a Átropos, que Sophia apresenta exactamente como a terceira das Parcas que «o fio corta» (v. 1). Mas logo no verso segunda as apelida de «Fulvas Ménades». De qualquer modo, todo o poema, com excepção de uma alusão ao culto dionisiaco, tem subjacente a morte de Orfeu pelas Ménades despeitadas e enfurecidas, com o conseqüente lançamento da sua cabeça ao rio Hebro. Assim as Parcas – as «Fulvas Ménades em tigres transformadas» do poema (v. 2) – matam Orfeu, despedaçam-no membro a membro, bebem-lhe o sangue que é vinho de Setembro (alusão não muito velada a Diónisos) e atiram a sua cabeça às águas do rio que a arrastam para o mar:

Atropos a terceira o fio corta

Fulvas Ménades em tigres transformadas  
Já seu corpo dividem membro a membro  
E o sangue bebem vinho de Setembro

Seu rosto entregaram à corrente  
Que o leva para o mar de olhos azuis

Deste modo o corpo de Orfeu, a poesia, dilacerado pelas Parcas/ / Ménades, encontra-se disperso na natureza e, pela corrente, fora seu rosto alongado de nós até ao mar azul.

---

<sup>79</sup> As Erínias aparecem descritas, além de outras obras e passos, nas *Coéforas* e nas *Euménides* de Ésquilo, em especial *Coéforas* 1048-1058 e *Euménides* 46-60.

Ora a missão do poeta e da poesia, sublinha a própria Sophia repetidas vezes, é partir em busca do corpo de Orfeu e de novo o reunir: por exemplo, nas palavras da “Arte poética I” (p. 838), já citadas supra (p. 106).

Vários poemas anteriormente analisados põem em realce a importância da memória: segundo “Elegia” (p. 799), quando a lira vibra e o canto se ergue quem se lembra do passar do tempo (v. 11), «do fino escorrer da areia na ampulheta»? O passado ocorre ao espírito e a memória labora no silêncio que fomenta a atenção e se torna o momento mais adequado para o encontro do eu poético consigo e com a sua inteireza<sup>80</sup>.

O perigo é a falta de atenção: passar sem ver as coisas simples<sup>81</sup>. É preciso silêncio, atenção, predisposição para escutar as vozes da memória, o ressoar das coisas<sup>82</sup>, o canto das Musas:

A musa a sereia  
Seu canto alto e puro

como refere Sophia no poema “Adaptado de Álcman” (p. 784) que é uma paráfrase, quase citação, do fr. 30 Davies do poeta grego, que traduzo:

A Musa clama, Sereia de voz clara.

O texto de Álcman sugere, através da forma verbal *kéklage*, que a Musa grita, ou pelo menos faz ruído, clama, ressoa. Embora Sophia tenha procurado traduzir essa ideia com «canto alto», não me parece que a voz da musa do fragmento de Álcman possa ser considerado um canto<sup>83</sup>.

Às Musas alude também o poema “Memória” (p. 776) que abre com o vocábulo *mimesis* em evidência no início de verso, separado do resto por uma pausa forte, marcada por um ponto final. A Memória, mãe das Musas, será então imitação da vida, já que as «Musas filhas da memória» percorrem os cimos do Parnaso com leve passo e suave brisa (vv. 1-3). É essa memória – *mimesis* é começo e fundamento de tudo, identifica-se com

---

<sup>80</sup> Sobre a importância da memória em Sophia vide o capítulo “A memória sequiosa”, p. 107-111.

<sup>81</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

<sup>82</sup> Sophia fala com frequência do ressoar dos dias e das coisas, como se de um búzio se tratara, que o tempo acumulou na memória e de cuja escuta nasce a poesia. Sobre o assunto vide capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, pp. 133 sqq., em especial 140-142.

<sup>83</sup> A forma verbal *kéklage* é o perfeito de *klázo* “gritar”, “ressoar”, derivado do substantivo *klágé* que significa “som penetrante, estridente, agudo, quer produzido por animais, quer por pessoas, quer por instrumentos musicais”.

a natureza ou é a personificação dela: «rostão-início», «espelho». Vejamos agora o poema por inteiro:

Mimesis. E vós Musas filhas da memória  
De leve passo nos cimos do Parnaso  
Suave brisa – a fonte impetuosa  
Princípio fundamento rosto-início  
Espelho para sempre os olhos verdes

As longas mãos as azuladas veias.

A poesia é mimese ou imitação da natureza: as Musas, filhas da Memória, são «suave brisa», «rostão-início» e, ao mesmo tempo, reflectem os «olhos verdes», «as longas mãos as azuladas veias». E assim, para Sophia, a poesia é memória, a memória que invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo. Por isso, insiste o poeta (*No Tempo Dividido*, p. 280), «se eu chamasse / Uma por uma as coisas» talvez a «vida regressasse / Vencida pelo amor com que a lembrei»<sup>84</sup>.

Compreende-se por isso que Fernando Pessoa, no poema homónimo (*Musa*, p. 803), quando escrevia no «lugar mais escuro do café», arrancasse «ao desejo à paixão à memória» o «múltiplo poema o canto inumerável».

A mesma importância da memória subjaz ao poema “Ponte de Spoleto” (p. 796): «os claros arcos da ponte romana» evocam o ressoar do «passo das legiões imperiosas» – belo e significativo adjectivo que põe em realce o poder e domínio que os exércitos de Roma foram estendendo com o Império. Entretanto, sob os arcos, corre o rio Tibre, penumbroso, que tanto faz evocar em cada um sonhos, anseios, vivências humanas e culturais, leituras. É pois «interior às memórias insondáveis da alma». Eis o poema:

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

A cidade do Tibre – para não falar do poema “Eurydice em Roma” (*Musa*, p. 788), já analisado – inspira-lhe outra composição, precisamente com o título de “Roma” (*Musa*, p. 772), onde se cruzam evocações do passado glorioso da cidade, com as ruínas que nos chegaram desse passado

---

<sup>84</sup> Vide supra cap. “A memória sequiosa”, p. 107.

e com o muito de beleza, cultura e arte que o presente patenteia: é o «rosto dos deuses impassível e quebrado» (v. 1) e a «loba rondando as ruínas» (v. 2); são as «colunas e colinas / O bronze a pedra e o contínuo / Tijolo sobre tijolo» (vv. 4-6); é o «corpo a corpo do espaço e da escultura» (v. 9), a «selvagem e misteriosa paixão de Catilina» (v. 11). Este último verso alude por certo ao acto conspirativo desse nobre romano, em 63 a.C., descrito e bem caracterizado por Salústio na *Conjura de Catilina*; e tem subjacentes, com certeza, os discursos com que Cícero, cônsul na altura, denunciou essa conspiração, *As Catilinárias*<sup>85</sup>.

Mas o poema de Sophia também nos fala do peso que a música teve na cultura de Roma ao longo dos tempos – a «música veemente que assedia a alma» – ou refere os edifícios, fontes, praças e trânsito da actual Roma: os «enormes palácios as pequenas ruas» (v. 13), o «sucessivo surgir de fontes e de praças» (v. 15), «Azáfama clamor e gasolina» (v. 18). No fundo, são as marcas dos tempos e épocas que se cruzam na memória e se vão dispondo no poema. Mas também falta de calma e de paz que toda a cidade pressupõe. Esta intersecção de passado e presente está bem marcada, e em crescendo, na segunda e última estrofe:

As altas naves as enormes colunas  
Os enormes palácios as pequenas ruas  
A lenta sombra atenta e muito antiga  
O sucessivo surgir de fontes e de praças  
Vermelho cor de rosa muita pressa  
Gesticular de gentes e de estátuas  
Azáfama clamor e gasolina  
Do guarda-sol castanho e penumbra fina

O passo citado (e todo o poema afinal) é também um bom exemplo da poesia de catálogo, um pouco de tom oral, com grande relevo e predileção na Antiguidade clássica e de novo com aceitação hoje. A mais antiga poesia grega, que deriva da tradição oral ou a ela muito deve (os Poemas Homéricos e os de Hesíodo, por exemplo)<sup>86</sup>, tem como um dos traços marcantes a poesia de catálogo: recorde, como mais significativos, o “Catálogo

---

<sup>85</sup> Sobre o assunto vide Sebastião Tavares de Pinho, *Cícero: As Catilinárias* (Lisboa, 1990), pp. 9-16.

<sup>86</sup> Não interessa debater aqui a complexa questão da oralidade de Hesíodo. Para uma abordagem do assunto vide Robert Lamberton, *Hesiod* New Haven and London, 1988), pp. 11-24.

das Naus” do Canto 2 da *Iliada* e os “Catálogos” das Musas e das Nereides em Hesíodo (*Teogonia* 75-79 e 240-264, respectivamente).

Pois não só em Sophia encontramos esse tipo de poesia oral e catálogos semelhantes, mas também outros poetas portugueses da atualidade a acolhem, embora de menor extensão dos greco-romanos. Dou o exemplo de Manuel Alegre, que por Sophia tinha grande estima<sup>87</sup>. E tais catálogos aparecem na sua obra, desde a *Praça da Canção*. Vejamos apenas alguns exemplos: o passo da “Canção primeira” do livro que se acaba de referir, em que se enumeram (pp. 61, 63, 64)

Fenícios Árabes Cartagineses  
Celtas Romanos Visigodos<sup>88</sup>

ou o poema “Correio” de *O Canto e as Armas* (pp. 220-222), de que cito os seguintes versos:

Chegam palavras com o Alípio e o Botaréu  
palavras de Águeda com sinos a dobrar  
pelo Ti Fausto que já morreu que já morreu.

E há o Eugénio a tocar a Marselhesa  
ao piano das palavras que o tempo me traz.  
Chegam palavras de mim mesmo de há vinte anos:  
*O Manel gosta da Maria do Brás.*  
Ti Fausto Eugénio Vó Clementina  
onde é que estão onde é que estão os republicanos  
e a Maria do Brás que ficou sempre menina  
dentro de mim em Águeda há vinte anos?

A evocação dos autores clássicos, gregos e romanos, também comparece no livro *Musa*, quer em citação, quer em imitação. E são vários os casos que podemos apontar: por exemplo, uma imitação de Álcman, já referida acima (p. 123), e o poema “A maneira de Horácio” (p. 801), que tem subjacente a obra do Venusino, quer no que respeita à forma, quer quanto ao

---

<sup>87</sup> Eduardo Lourenço, no “Prefácio” de Manuel Alegre, *Obra Poética* (Lisboa, Dom Quixote, 1999), p. 31, sublinha assim a oralidade da sua poesia: «muito cedo a poesia de Manuel Alegre se encarnou em música e canto» e «inscreveu tendencialmente os seus poemas no horizonte simbólico e onírico da oralidade». As citações aqui feitas e a paginação respectiva reportam-se à edição acima especificada.

<sup>88</sup> Cf. ainda o poema “Crónica dos filhos de Viriato” (pp. 70-72).

conteúdo. O poema – já comentado em outro capítulo – volta a sublinhar a importância da memória: a «solar memória» dos dias e a «pausa mágica da noite», de onde o canto nascia. O sujeito poético considera feliz quem, como Horácio, diz «o poema ao som da lira / À mesa do banquete entre os amigos», coroado «de rosas e de mirto» (vv. 1-3). Mas trata-se de um canto que é celebração e nasce «da solar memória» dos dias e da mágica quietude e silêncio da noite – um canto consciente do escorrer do tempo que tudo desgasta e consome:

Feliz aquele que disse o poema ao som da lira  
À mesa do banquete entre os amigos  
E coroado estava de rosas e de mirto

Seu canto nascia da solar memória dos seus dias  
E da pausa mágica da noite –  
Seu canto celebrava  
Consciente da areia fina que escorria  
Enquanto o mar as rochas desgastava

Os versos 1-6 contêm elementos que se encontram esparsos em odes e epodos vários – figuram pelo menos em mais de duas dezenas –, mas que, por isso, se não deixam fixar com precisão: na ode 1. 38, está presente a rosa e o mirto do v. 3; a ode 2. 3 (vv. 5-8) e os epodos 9 (vv. 1-6) e 13 falam da amizade no banquete, a que alude o v. 2; em 3. 19, aparecem a noite, as rosas, a lira<sup>89</sup>. As menções ao canto são numerosas em Horácio – por isso também discutíveis<sup>90</sup>; por outro lado, o «celebrava» intransitivo (v. 6) pode dar para muitas “celebrações”, como do amor, da pátria, dos próprios sentimentos. Já a parte final do carme “À maneira de Horácio” parece ter uma alusão mais explícita: foi provavelmente inspirada pela ode a Leucónoe (1. 11), onde vem expressa a noção do *carpe diem* e figura também a consciência do tempo que se esvai e não é possível reter; onde nos surge a menção do desgaste das rochas pelo mar<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> O v. 16 da ode 3. 28 refere a noite.

<sup>90</sup> Cf. e. g. 1. 1. 32-33; 1. 6. 19-20; 1. 26. 11-13; 2. 1. 37; 4. 11. 34-36.

<sup>91</sup> Agradeço ao Doutor Walter de Medeiros várias destas sugestões e identificações dos paralelismos aqui apontados.

No poema “À maneira de Horácio”, surge-nos a poesia como conhecimento e transmissão do saber, a poesia-memória, o canto que nasce da «solar memória» dos dias e da «pausa mágica da noite», «consciente da areia fina que escorria» – «do fino escorrer da areia na ampulheta», afirma o v. 11 do poema “Elegia”, já analisado. Mas, como continua a sublinhar esse mesmo poema, do «fino escorrer» ninguém se lembra «quando se ergue o canto». Apenas essa poesia-memória sequiosa desfaz durante a noite as sombras, cedências e fracassos do dia e nos aproxima da claridade e inteireza da nossa identidade. É, nas palavras de “À maneira de Horácio”, a «solar memória» dos dias e a «pausa mágica da noite», de onde o canto nascia e era celebração.

E de novo nos surge realçado o papel da memória na gênese da poesia. E a tal propósito volto a recordar os poemas “Intacta memória” (p. 280), de *No Tempo Dividido*, e “Penélope” (p. 240), de *Coral*, já citados. O primeiro proclama que talvez a «vida regressasse», «vencida pelo amor» com que é lembrada, se as coisas fossem recordadas uma por uma. O segundo elege o silêncio da noite como o momento mais adequado para o encontro do eu poético consigo e com a sua inteireza. Identificando a poetisa com Penélope, a composição parte do episódio da teia, interiorizando o motivo do tecer e desfazer para problematizar a própria identidade, já que tudo quanto faz «não é verdade», é «ocupar o tempo morto». Natural, pois, a conclusão do poema de que cada dia a afasta de si e cada noite a aproxima de quem é<sup>92</sup>.

Daí compreender-se que, em *Musa*, apareça a evocação emocionada de Salgueiro Maia (p. 777), o «que na hora da vitória / Respeitou o vencido», «deu tudo e não pediu a paga», «que na hora da ganância / Perdeu o apetite», que «amou os outros» e não «colaborou com sua ignorância ou vício», «que foi *Fiel à palavra dada à ideia tida*»; de Ernesto Veiga de Oliveira (p. 778), «fiel a cada hora do vivido», cuja morte conduz à recordação dos tempos de adolescência, das «grandes descobertas deslumbradas» – breve eternidade» de um instante irrepetível – e ao desejo de que «pudesse o tempo regressar», para «Recomeçarmos sempre como o mar». Apareça também a evocação do drama e sofrimento maubere e de Ruy Cinatti (pp. 774-775) que contava a história de «Timor fragilíssimo e distante» e «a pureza dos gestos ancestrais»; dos encontros com os amigos (p. 794) que numa espécie de paraíso – «A verde rebentação da vaga / A espuma o nevoeiro o horizonte a praia» – eram «a partilha o abraço a comunhão / Respirar o cheiro a alga da maresia / E colher a estrela do mar em minha mão». São momentos

---

<sup>92</sup> O poema vem citado supra, p. 90-91.

de tristeza, pesar e culpa – como «Timor / Dever que não foi cumprido e que por isso dói» (p. 774) –, e também de alegria que a memória guardou e agora, na noite mais calada, vêm à tona.

Salgueiro Maia «deu tudo e não pediu nada» e foi «fiel à palavra dada à ideia tida» ou os encontros com os amigos que eram «a partilha o abraço a comunhão». Desse modo é elucidativo que nos surja com o título de “Canon” (p. 795) o poema sobre Cristo, «o Filho do Homem» que

[.....] na véspera da sua morte  
Se sentou à mesa entre os homens  
E abençoou o pão e o vinho e os repartiu

que foi traído pelo que punha «com ele a mão no prato», que se sentiu abandonado por todos: os amigos adormeceram e «muitos o renegaram»; só «no horto agonizou» e só se viu no tribunal, «como todos os acusados da terra»; e, em toda essa solidão e angústia, «ouviu o silêncio do Pai». Mas «ao terceiro dia ergueu-se do túmulo» e partilhou com todos a ressurreição:

Porém ao terceiro dia ergueu-se do túmulo  
E partilhou a sua ressurreição com todos os homens

Cumprimento do dever, doação, esquecimento dos agravos, perdão, partilha com os outros, mesmo os que traíram e nos renegaram. Por essa razão, é necessário que cada um abra a porta e saia de si, como refere o poema “Cá fora” (p. 797):

Abre a porta e caminha  
Cá fora  
Na nitidez salina do real

Caminhar «cá fora / Na nitidez salina do real», mas caminhar atento, tendo alerta todas as antenas e escutando o ressoar das coisas, por mais simples que sejam. Estar atento é um estado de espírito fundamental na obra de Sophia. Em “Eurydice em Roma” (p. 26), o sujeito poético escuta essa flauta, porque está atento:

Por entre o clamor e vozes oiço atenta  
a voz da flauta na penumbra fina

“Roma” (p. 772), poema já analisado, descreve a cidade de altas naves, enormes colunas, palácios, e também de pequenas ruas, onde se sente a «lenta sombra atenta e muito antiga» (v. 14). “Tão grande dor” (p.

774-775) especifica o «pasma atento das crianças», enquanto escutavam Ruy Cinatti contar coisas de Timor. Apenas essa atenção, predisposta a ouvir a natureza e a escutar o ressoar das coisas, possibilitará a poesia – ou seja conseguirá reunir o corpo de Orfeu, dilacerado e disperso pelas fúrias no real, nas coisas simples que nos rodeiam: nas «praias de mar verde», no azul da noite, na «pureza da cal», na «pedra polida», no «perfume do orégão». Mas, além de atenção e predisposição para escutar, a poesia – porque «explicação com o universo», «convivência com as coisas», «participação no real», encontro com vozes e imagens – exige também inteireza do ser, fidelidade. É isso que ela pede, como afirma Sophia nas seguintes bem significativas e explícitas palavras da “Poética II” (p. 839):

Pede-me a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura 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 me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

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.

Viver «atenta como uma antena», ter «olhos de coruja / Na obscura noite lúcida», como propõe em “Vieira da Silva” (p. 798):

Atenta antena  
Athena  
De olhos de coruja  
Na obscura noite lúcida

## O RESSOAR DOS DIAS E DAS COISAS

A atracção pelos mitos e temas clássicos percorre muitos dos livros de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen – para não dizer todos –, como ficou bem evidente nos capítulos anteriores e como já realçou M. H. Rocha Pereira<sup>93</sup>. Não é exceção o último que publicou, *O Búzio de Cós e outros poemas* (1997), em que na realidade voltam a marcar presença assídua, em diversos aspectos e domínios. Ora se trata de breves referências, a cada passo pouco mais do que rápidas alusões: quer seja o ativista cultural que passa pelo palácio sem o sentir, sem que o pensamento nada saiba «dos labirintos do tempo» (p. 818); quer a referência, no poema “Veneza” (p. 832), à quadriga de cavalos da autoria de Lisipo, há pouco identificados com um grupo da catedral dessa cidade: «Há quatro cavalos gregos / Sobre o frontão de S. Marcos».

Deixando de lado essas alusões, vou aqui sobretudo analisar as composições em que os temas clássicos são mais extensos ou motivam mesmo todo o poema. É, por exemplo, o caso de “Hélade” (p. 815), constituído apenas por um dístico de versos não isossilábicos, com doze e dez sílabas respectivamente: aí apresenta como características identificadoras da Grécia antiga, por um lado, as colunas que se erguem por todo o lado «em nome da imanência» e, por outro, os «deuses cruéis» que se assemelham a «homens vitoriosos» e como eles agem, sem grande respeito, com pouca humanidade e quase sempre com um rasto de destruição atrás de si. Eis o poema:

---

<sup>93</sup> «Os motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1988), pp. 303-322.

Colunas erguidas em nome da imanência  
– Deuses cruéis como homens vitoriosos.

Parece uma composição dessincronizada com os interesses fundamentais da poesia de Sophia: a sua atracção pela Grécia. O mesmo desfasamento – se bem que muito ligeiramente sugerido pelo adjetivo ‘assustador’ do primeiro verso – se poderá sentir no poema “Glosa de um texto de Plutarco” (p. 816) em que se alude aos Lacedemónios e à ordem e determinação com que marcham para o combate, ao som da flauta: algo de assustador e sublime. Vejamos o poema:

Nada mais assustador nada mais sublime  
Do que ver os lacedemónios em ordem de combate  
Quando avançam para a fúria da batalha  
Ao som da flauta

O texto de Plutarco subjacente a esta composição é um passo da *Vida de Licurgo* (22. 5), cuja tradução dou a seguir:

Era um espectáculo, ao mesmo tempo majestoso e terrível, quando ao ritmo da flauta caminhavam para o combate, em falange e sem interrupção.

E dentro do domínio literário, Horácio é outro dos autores antigos evocados, no poema “Ode à maneira de Horácio” (p. 817). O sujeito poético considera feliz quem «efabulou o romance / Depois de o ter vivido», quem viveu e amou a realidade por inteiro: «lavrou a terra e construiu a casa»; foi fiel às vozes das sereias; «amou a errância o caçador e a caçada»; «partilhou o vinho e a vida». Merece citação completa:

Feliz aquela que efabulou o romance  
Depois de o ter vivido  
A que lavrou a terra e construiu a casa  
Mas fiel ao canto estridente das sereias  
Amou a errância o caçador e a caçada  
E sob o fulgor da noite constelada  
À beira da tenda partilhou o vinho e a vida

Trata-se de um poema que apresenta ideias comuns com “O rei de Ítaca” (p. 631), de *O Nome das Coisas*, onde mais uma vez se afirma o ideal de inteireza: tomado Ulisses como símbolo, ele que «carpinteirou seu barco» e se gabava de «saber conduzir [...] a direito o sulco do arado», faz-se o elogio do trabalho e do esforço pessoal e critica-se o preconceito da errada civili-

zação hodierna que desligou pensamento e actividade manual<sup>94</sup>. Também na composição de *O Búzio de Cós* deparamos com a referência à lavra da terra, à construção da casa, à errância, à caça, ao partilhar do vinho e da vida: enfim o mesmo desejo de inteireza, de unir a poesia à vida, nos seus diversos aspectos e domínios. Talvez por isso me pareça significativo e, na aparência, estranho que as vozes das sereias sejam «canto estridente» e por isso desagradável. Talvez, subjacente, tenha o sujeito poético a noção de que ao encanto das sereias anda associada a destruição e de que, na *Odisseia* 12. 39-54 e 142-200, o local onde elas habitam está pejado dos cadáveres daqueles que se deixaram seduzir pela sua voz — amontoado de ossos, corpos em putrefacção e com a pele a engelhar-se. Mesmo assim, esse canto deve ser escutado, porque é parte da realidade a que o poeta deve ser fiel: só é feliz quem «efabulou o romance / depois de o ter vivido». Daí que o poema “A hera” (p. 829), fale de «meticulosa beleza do real». Por outro lado, na “Arte Poética III” (p. 841) e em “Poesia e realidade” –, Sophia escreve que a obra de arte faz parte do real e é «essencialmente encontro e não conhecimento»<sup>95</sup>.

Este ideal de ligação da poesia à vida e às coisas, ouvindo o seu pulsar e observando-as com atenção, em toda a sua complexidade, vem expresso numa das primeiras composições de *O Búzio de Cós*, precisamente a segunda que tem o elucidativo título de “Arte poética” (p. 808):

A dicção não implica estar alegre ou triste  
Mas dar minha voz à veemência das coisas  
E fazer do mundo exterior substância da minha mente  
Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta  
Atenta para a caçada no quarto penumbroso

A essência da poesia não reside em «estar alegre ou triste», mas em dar «voz à veemência das coisas», ao real todo, em fazer do mundo exterior substância da mente. Daí que o poeta deva olhar, fitar, escutar, atento sempre ao que o mundo e as coisas lhe oferecem — ou seja a «caçada no quarto penumbroso». Afirma Sophia na “Arte poética IV” (p. 844), publicada

---

<sup>94</sup> Vide J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 462 e supra p. 196.

<sup>95</sup> «Poesia e realidade», *Colóquio* 87 (abril de 1960), p. 53. A “Arte poética III”, na edição de 2003/2004, considerada definitiva, apareceu como “Posfácio” de *Livro Sexto* (p. 73) e, na *Obra Poética*, em três volumes, da Caminho, encontra-se como introdução geral.

em *Dual*, que «fazer versos é estar atento», que «o poeta é um escutador» e que «o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção»<sup>96</sup>. O perigo reside então na falta de atenção, em passar sem reparar nas coisas simples<sup>97</sup>. Pode uma modesta ânfora de barro, escreve Sophia em “Arte poética I” (p. 838), colocada sobre o muro em frente do mar, ser «a nova imagem da minha aliança com as coisas».

A poesia deve identificar-se com essa ordem das coisas e do mundo. Assim, na composição “Métrica” (p. 809), a métrica da poesia greco-romana apareça como símbolo de medida e de ordem, e se realce a disposição das palavras e a importância rítmica das sílabas em cada poema. Aí considera que a força do poema clássico reside no contraponto que nele se estabelece entre «o fogoso sopro e o vasto espaço da sílaba medida»; assenta «na ordem sem lacuna» em que «nada pode ser deslocado» e onde nada pode ser traduzido. Transcrevo o poema:

O poema clássico compõe seu contraponto olímpico  
Entre o fogoso sopro e o vasto espaço da sílaba medida  
Inventa a ordem sem lacuna onde nada  
Pode ser deslocado ou traduzido

A métrica do poema clássico inventa pois uma ordem perfeita, tão sem lacuna que tentar mexer-lhe, deslocando as sílabas ou alterando-lhe a quantidade; procurar traduzir essa ordem por outros meios ou palavras equivalerá a destruí-la. E em Sophia, segundo António Guerreiro no *Expresso*, «a relação com a Grécia e com o clássico tem um âmbito eminentemente estético, na medida em que fornece o modelo de uma ordem baseada na aliança entre beleza e verdade».

Essa «métrica de um verso», como é designada no poema “Beira mar” (p. 830), determina mesmo a ordem e harmonia do mar, ou até da natureza. Estamos perante uma composição que canta o suceder constante e ordenado das ondas — um «inchar e desabar»<sup>98</sup> que aparece associado ao simbólico número sete (vv. 2-3)

A maré alta sete vezes cresce  
Sete vezes decresce o seu inchar.

---

<sup>96</sup> Mais desenvolvido pp. 147-148.

<sup>97</sup> Vide Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

<sup>98</sup> O mesmo fluxo constante das ondas se encontra descrito por palavras idênticas em “Foi no mar que aprendi” (p. 811) que será analisado mais adiante

Sete é também o número de versos que compõem o poema, versos isossilábicos nos quais não se sublinha, contudo, o aspecto assustador e destrutivo do mar e das ondas que rebentam e desabam. Estamos perante algo de paradisíaco, de leve, saltitante, claro, inocente — como se de reencontro com a ordem primordial, com a paz da natureza se tratasse. É mitológica a «luz da beira mar», as ondas são pequeninas e estendem-se «em brandíssimo espriar», com uma cadência certa e ordenada, como se determinada pela «métrica de um verso». Com essas ondas pequeninas, que suaves se estendem na praia, brincam as crianças e até parece brincar o mar «em volutas e crinas», quais garupas de potros a deslizar na areia. Transcrevo o poema, em que predomina a sensação de paz, calma, ordem, transparência:

Mitológica luz da beira mar  
A maré alta sete vezes cresce  
Sete vezes decresce o seu inchar  
E a métrica de um verso a determina  
Crianças brincam nas ondas pequeninas  
E com elas em brandíssimo espriar  
Em volutas e crinas brinca o mar

A composição apresenta duas partes de três versos cada uma, com a transição a fazer-se a meio do verso 4. O crescer e decrescer das ondas, aparentemente assustador, é afinal determinado pela métrica de um verso e toma, na segunda parte, um aspecto pacífico, calmo e inocente, sublinhado pelo diminutivo «pequeninas» e pelo superlativo «brandíssimo». O díspar conteúdo das duas secções é aliás realçado por diferente predominância de vogais tónicas: os primeiros três versos insistem nas vogais abertas **a**, **e** e **o**, enquanto os versos 5 a 7 dão primazia à vogal **i**.

A necessidade da mesma perícia métrica, ou melhor da perfeita adequação entre a forma e o ritmo, por um lado, e o conteúdo, por outro, aparece também sublinhada no poema que ostenta o título “Homero” (p. 814) e que passo a citar, chamando a atenção para a epanáfora dos três últimos versos:

Escrever o poema como um boi lavra o campo  
Sem que tropece no metro o pensamento  
Sem que nada seja reduzido ou exilado  
Sem que nada separe o homem do vivido

Homero escrevia o poema com a naturalidade de um boi quando lavra os campos: os versos vão-se sucedendo no poema certos e naturais como

os regos na lavra se vão dispondo ordenados, alinhados. A arte de Homero consegue fazer do poema um todo em que escolho algum se interpõe, em que nenhum empecilho, nenhuma desarmonia se sente entre metro e pensamento, entre a forma e conteúdo. Assim o poema que compõe traduz exactamente a realidade narrativa, onde nada aparece reduzido ou deslocado, exilado ou fora do seu ambiente; onde se não apercebe qualquer hiato entre a ficção narrativa e a realidade vivida — enfim, nada separa «o homem do vivido». Mais um exemplo apenas deste poder da poesia homérica, retirado da “Arte poética III” (p. 841), no qual volta a manifestar admiração pelo considerado autor da *Iliada* e da *Odisseia*. Ao referir que a coisa mais antiga da infância de que se lembra é de uma maçã enorme, poisada em cima duma mesa que estava dentro dum quarto frente ao mar, Sophia especifica que do «brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira» e que em Homero reconheceu essa mesma «felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas». É que a poesia homérica revela-as em toda a sua inteireza – um ideal, que tão valorizado é na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e que o poema “Homero” de novo realça.

Perante o que fica dito, não é de admirar que Homero – ou, talvez melhor, a *Iliada* e a *Odisseia* – é tema frequente na obra de Sophia, quer em referências, quer em paráfrases, quer na alusão a episódios e a figuras: analisado já “O rei de Ítaca” (supra p. 96), o poema “Penélope” (p. 240), de *Coral*, alude ao estratagema da teia; em “Crepúsculo dos deuses” (p. 506), de *Geografia*, «Homero fez florir o roxo sobre o mar»; em *Dual*, no poema “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” (p. 576-577), são mencionados Ulisses, Nausícaa e Penélope<sup>99</sup>; em “O Minotauro” (p. 578), também de *Dual*, evoca o simbólico gesto de Ulisses beijar a terra, quando sabe que chegara a Ítaca (*Odisseia* 13. 354). O poema “Paráfrase” (p. 614), de *O Nome das Coisas*, comenta os versos 489-491 do Canto 11 da *Odisseia* que Aquiles dirige a Ulisses<sup>100</sup> e cuja seguinte tradução é dada em epígrafe: «Antes ser na terra escravo de um escravo / do que ser no outro mundo rei

---

<sup>99</sup> Também em “Cíclades” (pp. 601-603), de *O Nome das Coisas*, se nomeia Penélope que esperava «nos seus quartos altos» (p. 603), sugerindo dessa forma o epíteto homérico.

<sup>100</sup> Os versos fazem parte do episódio em que Ulisses encontra a alma de Aquiles no Hades e considera o Pelida feliz, por aí ser rei dos mortos. A tradução dos três referidos versos é como segue:

«Eu preferia trabalhar a terra como teta de alguém,  
de um homem pobre que não tivesse grandes recursos,  
a reinar sobre quantos mortos pereceram».

de todas as sombras». Mas o poema de Sophia altera-lhe significativamente o sentido, ao trocar «na terra» por «sob a terra» e «no outro mundo» por «neste mundo»:

Antes ser sob a terra abolição e cinza  
Do que ser neste mundo rei de todas as sombras.

Homero mereceu ainda figurar como título de uma das histórias de *Contos Exemplares*, um texto significativo, que muito nos diz da conceção poética da autora e do seu entendimento da arte e processos de composição homéricos<sup>101</sup>. A narradora evoca a figura de um pedinte da sua infância, «um velho louco e vagabundo a que chamavam o Búzio», nome revelador que de modo algum se pode dissociar do livro que agora estamos a analisar, *O Búzio de Cós*. Frequentador costumeiro da praia, tudo nele fazia lembrar mar, viagem, partida: «a sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio. O seu corpo parecia um mastro e o seu andar era baloiçado como o andar de um marinheiro ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas» (*Contos Exemplares*, pp. 141-142). Com essas conchas, cujos vértices atados por um fio lhes dava a forma de castanholas, marcava o Búzio «o ritmo dos seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como poemas» (p. 142); ou com o seu acompanhamento ritmava a longa melopeia que entoava na frente de cada porta, onde sempre alguém assomava, ou à varanda, e lhe estendia um pedaço de pão ou lhe atirava uma moeda e sistematicamente repetia, como uma fórmula, «Vai-te embora, Búzio». Também, sempre sem alteração, o velho pedinte repetia com vagar o mesmo ritual: demoradamente desprendia o saco do bordão, a que se apoiava com a mão esquerda nas longas caminhadas, desatava os cordões, abria o saco, guardava» o pão ou a moeda, «e de novo fechava o saco e o atava e o prendia».

Acompanhado de um velho cão, esbranquiçado e sujo, com o pelo grosso, encaracolado e comprido e o focinho preto» (p. 143), a sua figura surgia sempre associada a luminosidade, brilho, claridade: chegava «rodeado de luz e de vento» ou vinha pelas ruas «com o sol na cara» (p. 143); quando, à tardinha, cumprida a sua faina diária, se encaminhava na praia para junto do mar «o sol pousava nas suas mãos, o sol pousava na sua cara e nos seus ombros» (p. 148-149).

---

<sup>101</sup> Cito pela quarta edição (Lisboa, Portugal, 1971), pp. 141-150.

Diferente dos outros pobres e pedintes da terra, o Búzio não integrava bandos como eles, nem provocava pena, nem apresentava mazelas, chagas, deformações ou deficiências. Aparecia sempre sozinho, nunca se sabia o dia da semana e identificava-se com a própria natureza: «alto e direito, lembrava o mar e os pinheiros. Sem qualquer ferida, não fazia pena, pois seria o mesmo que ter pena de um plátano, dum rio ou do vento. É que nele «parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza. Daí não possuir nada, «como uma árvore não possui nada», mas viver «com a terra toda que era ele próprio» (p. 145).

Identificado com a natureza e todo ele emanação e marulho do mar – o som de um búzio –, costumava, à tardinha, com ele comunicar, quando o sol se punha e as ondas quebravam em fileiras incessantes, brancas e enroladas, «que, constantemente desfeitas, constantemente ressurgiam». Estendendo as mãos abertas, com as palmas em concha viradas para cima, falava com o mar, num «longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas». Eram «palavras moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso», que chamavam pelas coisas e lhes davam nome, «brilhantes como as escamas de um peixe», «grandes e desertas como praias». Eram enfim palavras que «reuniam os rostos dispersos da alegria da terra» que ele invocava, mostrava, nomeava: «vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas» (pp. 149-150).

Assim termina o conto “Homero” em que o protagonista, o Búzio, simboliza alguns elementos e características da poesia homérica: o recitar de forma cadenciada; arrimado a um bordão como os aedos ou pelo menos os rapsodos; o uso de repetição de frases e expressões como se fora fórmulas. E termina com este sublinhar do efeito aglutinador da poesia homérica, ou melhor, da poesia em geral. Função idêntica aparece atribuída à poesia no texto da “Arte poética I” (pp. 837-838), publicado em *Geografia*, onde está subjacente a oposição entre tempo ou reino dividido e Tempo Absoluto ou regresso à natureza. Esse reino Absoluto busca-o o poeta «nas praias do mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pedra polida, no perfume do orégão». Trata-se de um reino dividido como dilacerado foi o corpo de Orfeu pelas Fúrias. A função do poeta é reuni-lo, procurar de novo a sua unidade. É o que vemos realizado pelo protagonista do conto “Homero”.

Assim a poesia deve procurar estabelecer uma aliança com o mundo e dá-lo em toda a sua complexidade e inteireza, congregando as coisas simples que se encontram dispersas. E entre essas coisas que o poeta deve unir

pode estar o lavar, o construir a casa, a «pedra polida», a «pureza da cal», o «perfume do orégão», o «azul da noite», o sol do meio dia; mas está também o «mar verde», as ondas, a luz da praia – enfim o mar que tanta importância tem na obra de Sophia e constitui um dos temas centrais, senão a linha de força que percorre toda a coletânea *O Búzio de Cós*. Expressa-o com clareza um dos primeiros poemas, que ostenta o significativo título de “Foi no mar que aprendi” (p. 811). Nele o sujeito poético proclama ter sido o mar quem lhe ensinou «o gosto da forma bela»: o «inchar e desabar da vaga», a «curva luzidia do seu dorso», o seu «espraiair das mãos de espuma». Vejamos o poema por inteiro:

Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela  
Ao olhar sem fim o sucessivo  
Inchar e desabar da vaga  
A bela curva luzidia do seu dorso  
O longo espraiair das mãos de espuma

Por isso nos museus da Grécia antiga  
Olhando estátuas frisos e colunas  
Sempre me aclaro mais leve e mais viva  
E respiro melhor como na praia

O poema estabelece um paralelo entre, por um lado, o mar com o ordenado suceder sistemático das vagas, o espraiair da espuma nas areias, a que se refere a primeira estrofe; por outro, as estátuas, os frisos e as colunas dos museus e sítios arqueológicos da Grécia antiga, na segunda estrofe. E junto do mar ou dessas estátuas, frisos e colunas o sujeito poético aclara-se mais leve e mais vivo, respira melhor. O mar e a arte grega associados e equiparados como motivo de fruição estética, e cada um deles tratado numa das duas estrofes que constituem a composição. E estará aqui mais uma afinidade com a Grécia antiga? Recordo o significado que tinha para os Helenos o mar: algo de primordial e intrínseco à sua natureza. É elucidativo o grito dos sobreviventes da “Retirada dos Dez Mil” narrada por Xenofonte, quando chegam à zona costeira da Ásia Menor e avistam o mar: *Thalassa! Thalassa* “Mar! Mar!” (*Anábise* 4. 7. 24-25).

O efeito rejuvenescedor do mar, frequente em Sophia e aqui identificado com a música da harpa, volta a surgir no poema “Harpa” (p. 823) de *O Búzio de Cós*. Quando são dedilhadas as suas «cordas transparentes» – «cordas ressoantes» qual som de búzio ou deslizar de ondas na areia –, a «juventude impetuosa do mar invade o quarto»:

A juventude impetuosa do mar invade o quarto  
A musa poisa no espaço vazio à contra-luz  
As cordas transparentes da harpa

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes

O ressoar do mar e das cordas. É através da música e do ressoar por elas provocado que as coisas são apreendidas. Dispostas e ordenadas no mundo, geram uma harmonia universal que ressoa e nos embala como num búzio o marulho do mar.

O fluir das ondas, o seu ressoar percorre também o poema “O búzio de Cós” (p. 810) que dá o título ao livro e que pode ser considerado uma síntese das linhas mestras da poesia de Sophia. Refere o sujeito poético que não encontrou o búzio numa praia, onde parece normal que os búzios apareçam, mas escutou o seu ressoar «na mediterrânica noite azul e preta», a noite limpa, nítida e estrelada do Mediterrâneo. Comprado no cais, em Cós, «rente aos mastros baloiçantes dos navios», nele «trouxe o ressoar dos temporais». Mas, apesar de a sua aquisição ter sido feita numa ilha do Egeu, não é o marulho desse mar e suas ilhas que o sujeito poético nele escuta, mas o cântico da «praia / Atlântica e sagrada», em que a sua «alma foi criada». Merece transcrição e leitura todo o poema:

Este búzio não o encontrei eu própria numa praia  
Mas na mediterrânica noite azul e preta  
Comprei-o em Cós numa venda junto ao cais  
Rente aos mastros baloiçantes dos navios  
E comigo trouxe o ressoar dos temporais

Porém nele não oiço  
Nem o marulho de Cós nem o de Egina  
Mas sim o cântico da longa vasta praia  
Atlântica e sagrada  
Onde para sempre minha alma foi criada

O poema insiste no mar ou em elementos com ele relacionados: o búzio, a praia, a venda junto ao cais, onde foi adquirido o búzio, os mastros baloiçantes dos navios, o ressoar dos temporais, o marulho de Cós. Outro elemento fulcral do poema são as alusões à Grécia: a noite mediterrânica “azul e preta”, a ilha de Cós, a de Egina. Sophia, com formação em Filologia Clássica, sente-se atraída pela Grécia, pelos seus deuses, pela sua

cultura. Apesar disso, o que o ressoar do búzio da memória lhe faz ouvir não são os sons da Grécia: os seus valores, os seus deuses, a sua poesia, a sua arte que tanta importância têm na sua obra. O que escuta são os sons da terra e dos mares portugueses.

*O Búzio de Cós* dá-nos o ressoar dos dias e das coisas: do mar, da flauta, das cordas da harpa, de «cada instante nas paredes da esquina» (p. 827). Desse ressoar nasce precisamente a poesia. Mas também do ritmo e da cadência, das ondas que crescem e desabam. O poema “Era o tempo” (p. 813) evoca a época em que as amizades eram visionárias, entregues «ao rumor mais secreto das ramagens», quando «a noite se azulava fabulosa e lenta», «tempo do múltiplo desejo e da paixão». E é nesse «tempo de oiro das praias luzidias / Quando a fome de tudo se acendia», que «os dias como harpas ressoavam».

Ressoar no búzio ou ressoar das coisas que o tempo acumulou na memória, a poesia nasce da sua escuta. Lembro que afinal se assemelha ao marulho do mar «dentro de um búzio» o sussurro do divino no universo — refere o poema “Como o rumor” (p. 609), de *O Nome das Coisas*, já referido e que passo a citar, como conclusão:

Como o rumor do mar dentro de um búzio  
O divino sussurra no universo  
Algo emerge: primordial projecto.

(Página deixada propositadamente em branco)

# A POÉTICA DE SOPHIA

Um poeta clássico  
Fará da ausência uma parte do seu jogo<sup>102</sup>

É conhecida, e os capítulos anteriores tornaram-na evidente, a familiaridade da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen com a cultura clássica e fascínio pela Grécia antiga. De certo modo, considera uma espécie de idade de ouro a época muito antiga em que homens, natureza e deuses viviam em harmonia e que pensa vivermos hoje num tempo dividido, porque deixou de existir essa ligação e união; num poeta que faz a afirmação que dei em epígrafe, na qual está subjacente a ideia de que o poeta se deve esconder por trás da máscara, como aconselhava Aristóteles. Face a esta familiaridade com a cultura grega e romana, é pertinente a pergunta: será que a concepção poética de Sophia é também devedora dos autores gregos e latinos?

Para Sophia a poesia tem um efeito aglutinador, a função de reunir as coisas dispersas, de unir um mundo ou um tempo dividido. Um dos seus livros tem precisamente o nome de *No Tempo Dividido* (1954), onde aparece evidente a noção de perda, de separação, num poema sem título (p. 263) que cito:

A memória longínqua de uma pátria  
Eterna mas perdida e não sabemos  
Se é passado ou futuro onde a perdemos

Para Sophia houve um tempo muito antigo, o Tempo Absoluto, em que deuses, homem e natureza conviviam e formavam um todo harmóni-

---

<sup>102</sup> Sophia, *Geografia*, p. 509.

co. Nesse tempo, ou princípio – refere-o no poema “Habitação” (p. 733), pertencente a *Ilhas* – a moradia, mundo ou casa, era sagrada e «habitada / Não só por homens e por vivos / Mas também pelos mortos e por deuses». Depois tudo foi saqueado, «reordenado e dividido», caminhando o homem «no trilho / De elaboradas percas». Só a poesia continua como se tal divisão não tivesse existido (p. 733):

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

A separação tudo dispersou, o reino desuniu-se, o tempo dividiu-se, como o corpo de Orfeu dilacerado pelas Ménades. Assim o afirma o texto da “Arte poética I” (p. 837), onde está subjacente a oposição entre tempo ou reino dividido e Tempo Absoluto ou regresso à natureza. Esse reino Absoluto busca-o o poeta nas coisas dispersas, por mais simples que sejam: nas praias, no mar, no azul da noite, na pureza da cal, nas pedras, nas paisagens, nas plantas e seu perfume. O texto que sublinha ter o mundo actual perdido a unidade, a harmonia entre as coisas e o homem, pelo que «a aliança foi quebrada»: temos agora um «mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno»; um reino que não passa do que «cada um por si mesmo encontra e conquista», da «aliança que cada um tece». É assim um reino que se encontra dividido e dilacerado. Só resta ao poeta buscá-lo, tentar encontrá-lo, mesmo nas coisas mais simples; procurar de novo a sua unidade, indo de coisa em coisa<sup>103</sup>.

Assim num reino dividido como dilacerado foi o corpo de Orfeu pelas Fúrias, a função do poeta é reuni-lo, procurar a sua unidade, indo de coisa em coisa. A poesia deve, pois, procurar estabelecer uma aliança com o mundo e apresentá-lo em toda a sua complexidade e inteireza, congregando as coisas simples que se encontram dispersas. Em conclusão, o poeta deve ter inteireza na poesia, para que a arte não seja compensação do que o sujeito poético não soube ser. Daí que Sophia proclame, em “A casa térrea” (p. 628), publicado em *O Nome das Coisas*: não «deixes que o poema te adie ou divida; mas que seja / A verdade do teu inteiro estar terrestre». É o desejo de inteireza, de ser inteiro, com tanta frequência manifestado na

---

<sup>103</sup> O passo aparece citado supra p. 106.

poesia de Sophia. Corrobora-o, por exemplo, o final do poema “Ali, então”, de *Geografia* (p. 57):

E os poemas serão o próprio ar  
– Canto do ser inteiro e reunido –  
Tudo será tão próximo do mar  
Como o primeiro dia conhecido

Ao equiparar os poemas ao «próprio ar» e ao caracterizá-los como «canto do ser inteiro e reunido», Sophia está a sublinhar a essencialidade da poesia. Explicita-o com clareza a “Arte poética II” (p. 95), ao referir que a arte da poesia «é uma arte do ser». Por essa razão, não pede ao poeta «propriamente uma especialização», não pede também «tempo ou trabalho», nem «uma ciência nem uma estética nem uma teoria»; exige a inteireza do ser, que o poeta viva atento como antena:

Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque de 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 me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

E essa exigência nasce do facto de a poesia ser, para o poeta, uma «explicação com o universo», uma «convivência com as coisas», uma «participação no real», o «encontro com as vozes e as imagens». Daí que o poema fale não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: «ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão».

Compreende-se assim que o poema “A hera”, de *O Búzio de Cós* (p. 829), fale de «meticulosa beleza do real» e que, por outro lado – na “Arte poética III” (p. 841) –, Sophia escreva que a obra de arte «faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida», que sempre a poesia foi para ela «uma perseguição do real» e de «explicação do real»; e realce, em “Poesia e realidade” que a relação com essa realidade é «essencialmente encontro e não conhecimento»<sup>104</sup>.

Este ideal de ligação e atenção da poesia à vida, às coisas e ao seu pulsar vem expresso na composição precisamente a segunda que tem o elucidativo título de “Arte poética” (p. 808), de *O Búzio de Cós*, já comentada em capítulo anterior, na qual se especifica que a essência da poesia não reside

---

<sup>104</sup> «Poesia e realidade», *Colóquio* 87 (abril de 1960), p. 53.

em «estar alegre ou triste», mas em dar «voz à veemência das coisas», em fazer do mundo exterior substância da mente<sup>105</sup>. Ou seja, deve ser mimesis. Sophia procura estabelecer a aliança entre o homem e o mundo, pois, em sua opinião (“Arte poética III”, p. 841), «quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem». Trata-se «apenas de uma questão de atenção, de sequência e de rigor». Daí que Sophia considere que a sua poesia, «tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta» do real e da vida<sup>106</sup>.

Trata-se assim de uma relação íntima e forte com as coisas, por simples que sejam, e com o universo. E é essa relação, essa religação, «que define o poema como poema, como obra de criação poética», pois quando «há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato». Sophia aceita que «todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem». Mas entende que, ao contrário do que acontece nas artes artesanais, o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, ou seja, da relação com uma matéria, mas «da própria poesia à qual está consubstancialmente unido» (“Arte poética II”, pp. 839-840). Daí que as palavras não sejam escolhidas «esteticamente pela sua beleza», mas «pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança», de nomear uma «visão do mundo» e uma «ligação com as coisas». Por isso, conclui Sophia, «no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida» (“Arte poética II”, p. 840).

Deduzimos, por outro lado, do poema “Caminho da Manhã” (p. 395-396), de *Livro Sexto*, que, para Sophia, há uma ordem que exclui o acaso, uma ordem onde cada coisa tem o seu posto e está no seu lugar; o perigo reside na falta de atenção e passar sem ver as coisas simples<sup>107</sup>. É que a poesia deve identificar-se com a ordem das coisas e do mundo, como vem na composição “Métrica” (p. 809), publicado em *O Búzio de Cós*, em que se considera que a força do poema clássico assenta «na ordem sem lacuna» de sílabas e palavras, porque equivaleria a destruir a ordem e harmonia<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Vide supra “O ressoar dos dias e das coisas”, pp. 133-134.

<sup>106</sup> A “Arte Poética III”, na edição de 2003/2004, aparece como “Posfácio” a *Livro Sexto* (p. 73) e, na *Obra Poética*, em três volumes, da Caminho, encontra-se como introdução geral.

<sup>107</sup> Assim o observa Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 1989), p. 31.

<sup>108</sup> Poema citado e comentado supra no capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, p. 136.

É que a «métrica de um verso» determina mesmo a ordem e harmonia do mar, ou até da natureza, como vem afirmado em “Beira mar” (p. 830), de *O Búzio de Cós*: o suceder constante e ordenado das ondas aparece associado ao simbólico número sete (vv. 2-3) e, quase se pode dizer, materializa o reencontro com a ordem primordial, com a paz da natureza<sup>109</sup>.

Como declara no poema “A forma justa” (p. 660), que faz parte de *O Nome das Coisas*, consciente de que «seria possível construir um mundo justo», de que «as cidades poderiam ser claras e lavadas», de que as coisas, os homens, as flores, os frutos apresentam uma forma justa e de que cada uma dessas coisas «no todo se integra como palavra em verso», considera ser possível reunir o reino dividido, construir, à imagem do universo, a forma justa da cidade humana – ou seja, a reconstrução do mundo, função que pertence ao poeta:

Na concha na flor no homem e no fruto  
Se nada adoecer a própria forma é justa  
E no todo se integra como palavra em verso  
Sei que seria possível construir a forma justa  
De uma cidade humana que fosse  
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco  
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo.

Diz-nos Sophia, em “Arte Poética IV” (pp. 844-847), que «o poema acontece» e que, em criança, acreditava que os poemas existiam por si mesmos, «eram como que um elemento natural», «estavam suspensos, iminentes» e que «bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir». Por isso, ficou-lhe a noção de que «fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador» (p. 844). Acrescenta depois que, ao tentar escrever um texto em prosa sobre a sua maneira de escrever “invocou” esse modo de compor para “ver” e assim o poder descrever. Mas, quando “viu”, aquilo que lhe apareceu foi um poema<sup>110</sup>. É a seguinte essa composição, que traz o título de “Musa” (p. 571), de *Dual*:

Aqui me sentei quieta  
Com as mãos sobre os joelhos  
Quieta muda secreta  
Passiva como os espelhos

---

<sup>109</sup> O poema é analisado com mais desenvolvimento supra pp. 134-135.

<sup>110</sup> Depois publicado em *Dual*, p. 571.

Musa ensina-me o canto  
Imanente e latente  
Eu quero ouvir devagar  
O teu súbito falar  
Que me foge de repente

Deste modo, o canto ou poema, que é algo imanente e latente, acontece, deixa-se ver e escutar, mas exige determinada atitude: estar «quieta muda secreta». A mesma noção de imanência do poema aparece expressa, de forma elucidativa, numa quadra de uma composição dedicada ao poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, que se encontra em *Ilhas* (p. 757), que cito:

Pois é poeta que traz  
À tona o que era latente  
Poeta que desoculta  
A voz do poema imanente.

Assim o poeta é o que «traz à tona» algo que se encontra latente, o que «desoculta / A voz do poema imanente», poema esse que «aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial de atenção, numa tensão especial de concentração», como refere na citada “Arte poética IV” (p. 844). E o poeta não é mais do que o escutador do poema que, imanente e oculto, se revela e deixa que o ouçam. Mas para o ouvir por inteiro, e não apenas um fragmento, é preciso fazer um esforço, estar atento, não intervir. É preciso deixar «o poema dizer-se». E Sophia especifica que ao «como, onde e quem» faz o «poema que acontece» e que, num estado tenso de esforço e atenção, se revela e se diz ao poeta chamavam os antigos Musa e que alguns, hoje, «chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado» (“Arte poética IV”, pp. 844-845).

Não deixa de ser significativo, por outro lado, que na poesia de Sophia seja frequente a ocorrência do termo musa. Além de aparecer muitas vezes em composições várias, é título de um poema de *Livro Sexto* (pp. 390-391), no qual pede à Musa que lhe ensine «o canto / Venerável e antigo / O canto para todos / Por todos entendido»; o canto que é «justo irmão das coisas / Incendiador da noite», em que ela mesma regressa «Sem demora e sem pressa / Tornada planta ou pedra»; «o canto / Onde o mar respira / Coberto de brilhos», «o canto / Venerável e antigo» que lhe «corta a garganta». Inclusive, dá também o nome a um dos seus livros (*Musa*, publicado pela Caminho em 1994), onde o termo comparece com relativa assiduidade, em diversos poemas e onde o poema “Memória” (p. 776) – que abre com o vo-

cábulo *mimesis* ('mimese' ou imitação) posto em evidência pela pontuação –, além de aludir às Musas, realça o papel da Memória, mãe dessas mesmas Musas, como imitação da vida e como começo e harmonia do mundo<sup>111</sup>.

A visão da poesia como *mimesis* ou imitação da natureza e a sua ligação ao real não pode deixar de ser relacionada com a *Poética* de Aristóteles. Mas essa memória-mimesis é também começo e fundamento de tudo, identifica-se com a natureza ou a personificação dela, a poesia. E deste modo, para Sophia, a poesia – dom dessas Musas que são filhas da Memória e «fonte impetuosa» – é memória, a memória que invoca ou faz apelo aos eventos encerrados no tempo, que busca, nos sinais das coisas dispersas e do tempo dividido, o todo harmônico do mundo, o Tempo Absoluto, e descobre as leis que o regem<sup>112</sup>.

É natural, portanto, que Sophia conceba o poema como um acontecer, como se fora uma dádiva da divindade. Expressa-o com clareza a composição “Liberdade” (p. 627), de *O Nome das Coisas*:

O poema é  
A liberdade

Um poema não se programa  
Porém a disciplina  
– Sílabas por sílabas –  
O acompanha

Sílabas por sílabas  
O poema emerge  
– Como se os deuses o dessem  
O fazemos

A composição acabada de citar mostra, por outro lado, que, apesar de o poema ser dádiva dos deuses ou das Musas e não se programar, acompanhá-lo a disciplina, sílabas por sílabas. Como refere Rosa Maria Goulart, trata-se de uma arte poética que, visitada embora pelas musas, ou pelos deuses, não dispensa esforço empenhado nem a disciplina do labor poético<sup>113</sup>. Sophia

---

<sup>111</sup> Vide supra pp. 115 e 123-124.

<sup>112</sup> Já tratei da importância da memória na obra de Sophia supra no capítulo «Memória sequiosa» (pp. 107-111), estudo que já tinha sido publicado in *Ensaios em Homenagem a Joaquim Ferreira Gomes* (Coimbra, 1998), pp. 321-326

<sup>113</sup> *Artes Poéticas* (Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1997), p. 45.

aliás sublinha que o emergir, o dizer-se, «o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver» que a «torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas»; a partir de «uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer» (“Arte poética IV”, p. 845). E vimos acima que o poema só aparece e é escutado num equilíbrio especial de atenção, numa tensão especial de concentração.

Em Sophia de Mello Breyner Andresen, a relação do poeta a poesia ou poema parece, portanto, ser diferente do que simboliza o mito de Orfeu e Eurídice. Em vez de a obra se escapar, quando o poeta a olha e encara para lhe dar corpo, aqui é essa obra que se diz e se recorta nítida.

Talvez se compreenda este aparecer do poema como dádiva e descoberta e a conseqüente necessidade de atenção, se considerarmos que Sophia, – além dos evidentes reflexos da *Poética* de Aristóteles, a que acima aludi, por vezes, mostra uma concepção platónica ou estoica do mundo. Vejamos o poema, cujo primeiro verso é «Profetas falsos vieram em teu nome» (p. 319), de *Mar Novo*, que se refere a um tu – possivelmente a poesia, mas pode, no entanto, ser a beleza, a Verdade, Deus – que, «caminho transparente e puro», o sujeito poético não encontra no «obsuro mundo das sombras», embora o deseje ardentemente:

Profetas falsos vieram em teu nome  
Anjos errados disseram que tu eras  
Um poema frustrado  
Na angústia sem razão das primaveras

Porém eu sei que tu és a verdade  
E és o caminho transparente e puro  
Embora eu não te encontre e no obscuro  
Mundo das sombras morra de saudade

Neste tu que é a verdade, que é caminho transparente e puro, impossível de ser encontrado no mundo das sombras e pelo qual se tem saudade, difícil se torna não detetar algo da concepção platónica da teoria das ideias ou formas e um vestígio da sua alegoria da caverna. Também não será difícil estabelecer uma relação entre a teoria da reminiscência do autor do *Fedro* e a concepção de Sophia de que a poesia é memória e recordação do Tempo Absoluto e da harmonia do mundo ou do reino. Tanto mais que encontramos em Platão paralelos e concepções que se podem aproximar.

Por exemplo, a noção de que a poesia deve ser fiel à verdade<sup>114</sup>; de que o poeta, quer escreva poesia épica, quer lírica, quer dramática, deve sempre representar a natureza divina como ela é (*República* II, 379a-b).

Diz o Íon que o poeta não atua por arte mas por dom divino: interpreta o divino ordenador (535a), pois colhe os versos em fontes de mel, em jardins e vales das Musas (Íon 534a-b). Mas essa dádiva divina exige condições: recetividade ao poder da música e ao ritmo. E o *Fedro* fala de uma «certa plenitude de alma» que o poeta deve ter». Relembremos, a tal propósito, a afirmação de Sophia de que o poema, imanente e latente, acontece, diz-se e deixa-se ouvir, exigindo para isso do poeta silêncio, atenção e uma tensão especial de concentração.

Por seu lado o *Fedro*, ao falar da reincarnação das almas, refere que o «homem deve compreender as coisas de acordo com a Ideia, que vai da multiplicidade das sensações para a unidade, inferida pela reflexão» (249b-c). Não oferece este passo um paralelismo com afirmações de vários poemas de Sophia, como «Na concha na flor no homem e no fruto / [...] a própria forma é justa / E no todo se integra como palavra em verso»? Ou com o passo da “Arte Poética I” (p. 838), acima citado, que classifica o mundo actual como um habitat, mas não um reino, porque este está dividido, como o corpo de Orfeu dilacerado pelas Ménades, e que nós o buscamos no mar, no azul da noite, na pedra, no perfume do orégão, procurando reuni-lo e buscando a sua unidade, indo de coisa em coisa?

Significativo me parece também, por outro lado, que o poema seja fogo ou conserve «o intenso fogo devorador das coisas», como refere em “No poema” (p. 360), de *Mar Novo*:

No poema ficou o fogo mais secreto  
O intenso fogo devorador das coisas  
Que esteve sempre muito longe e muito perto

Este «fogo mais secreto» que devora as coisas não terá subjacente a conceção estóica do mundo e do homem como parte do Vapor Ígneo, ou Suprema Razão?

Como é sabido, os Estóicos concebiam Deus como fogo criador, ou Vapor Ígneo, natureza ativa e sopro vital que percorre todos os membros do grande Todo, do Universo que é imenso organismo vivo em degeneração e regeneração constante pela conflagração geral e periódica. Identificando-se

---

<sup>114</sup> Cf. *República* II, 379a-b e *Leis* VII, 801a-b

o Universo com a Divindade e sendo o homem parte desta, o útil identifica-se com o bem e é sinónimo do que está de acordo com a Natureza, com a Vida ou com a Razão. Assim o primeiro dever será assumir, em si e por si, o que está de acordo com o Universo harmónico, com a Natureza e em afastar o seu contrário. A perversão da Natureza é, portanto, uma infração das leis ou laços que tudo regem – ou seja, é um pecado.

É bem possível que possam ser relacionados com esta concepção dos Estóicos o desejo de Sophia de retorno à Natureza e a um tempo em que os deuses estavam intimamente ligados a essa natureza e com ela se identificavam; a sua noção do divino como interior às coisas e a sua concepção da natureza divina do homem; a crença na ligação entre Natureza, Homem e Divindade, e a repetida afirmação de que se deve estar atento para desvelar a verdade que percorre e comanda o mundo. A missão do poeta, ou do homem, será, em consequência, descobrir as regras e leis que tudo governam e as relações que entre as coisas existem — ou seja a harmonia do Universo, a Suprema Razão. E acaso no universo – refere o poema “Como o rumor” (p. 608), de *O Nome das Coisas*, já citado<sup>115</sup> – não ressoa essa harmonia que, semelhante ao marulho do mar «dentro de um búzio», a poesia escuta, que é o sussurro do divino e «primordial projecto» a emergir?

Não estará aqui a razão que leva Sophia a considerar que o poema, ou o mundo deste, deve ser claro, limpo e rigoroso, como explicita em outra composição, agora de *Livro Sexto*, a que também deu o título de “No poema” (p. 405)? Cito:

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

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

Apesar de a concepção poética de Sophia apresentar reflexos de Aristóteles, se poder aproximar da de Platão e da doutrina dos Estóicos, encontramos também vários poemas compostos segundo os cânones de Horácio ou procurando imitar a estrutura das suas odes. É o caso de “À maneira de Horácio” (p. 801), de *Musa*, que tem subjacente a obra do Venusino.

---

<sup>115</sup> Vide supra capítulo “O ressoar dos dias e das coisas”, p. 141.

O poema – já comentado em capítulo anterior<sup>116</sup> – realça o papel da memória e expressa ainda a noção de poesia como conhecimento e transmissão do saber, a poesia-memória, o canto que nasce da «solar memória» dos dias e da «pausa mágica da noite», «consciente da areia fina que escorria». Ou, como sublinha outra composição de *Musa*, “Elegia” (p. 799), o «fino escorrer da areia na ampulheta (v. 11), de que ninguém se lembra «quando se ergue o canto». É essa poesia-memória que, sequiosa, desfaz durante a noite as sombras, cedências e fracassos do dia e nos aproxima da claridade e inteireza da nossa identidade<sup>117</sup>. Ou dito pelas palavras de “À maneira de Horácio”, da «solar memória» dos dias e da «pausa mágica da noite» o canto nascia e era celebração.

Em *Dual* (1972) publica Sophia sete poemas a que deu o título de “Homenagem a Ricardo Reis” (pp. 547-555), o heterónimo de Fernando Pessoa que compõe odes à maneira de Horácio, com idêntica estrutura estrófica e formal e também dirigidas a entidades femininas com nomes iguais às do poeta latino: Lídia, Cloe, Neera. Por isso, Sophia, ao compor poemas dirigidos a Lídia e Neera e ao utilizar neles estrutura idêntica às de Ricardo Reis, ao mesmo tempo que homenageia Fernando Pessoa, manifesta também a sua admiração e tributa o seu apreço ao poeta de Roma. Deixo aqui apenas um exemplo, o primeiro poema da série de sete (p. 549):

Não creias, Lídia, que nenhum estio  
Por nós perdido possa regressar  
Oferecendo a flor  
Que adiámos colher.

Cada dia te é dado uma só vez  
E no redondo círculo da noite  
Não existe piedade  
Para aquele que hesita.

Mais tarde será tarde e já é tarde.  
O tempo apaga tudo menos esse  
Longo indelével rasto  
Que o não-vivido deixa.

---

<sup>116</sup> Vide supra cap. “A *Musa* de Sophia de Mello Breyner Andresen”, pp. 126-128.

<sup>117</sup> O poema “Penélope” (*Coral*, p. 80), identifica o poeta com Penélope e, partindo do episódio da teia, interioriza o motivo do tecer e desfazer para problematizar a própria identidade. Vide supra cap. “O tema de Ulisses”, p. 90-91.

Não creias na demora em que te medes.  
Jamais se detém Kronos cujo passo  
Vai sempre mais à frente  
Do que o teu próprio passo.

Num livro mais recente, o *Búzio de Cós* (1997), voltamos a encontrar uma “Ode à maneira de Horácio” (p. 817), na qual o sujeito poético considera feliz quem «efabulou o romance / Depois de o ter vivido», quem viveu e amou a realidade por inteiro. O poema faz a referência à lavra da terra, à construção da casa, à errância, à caça, ao partilhar do vinho e da vida: enfim expressa o desejo de inteireza, de unir a poesia à vida, nos seus diversos aspectos e domínios<sup>118</sup>. Trata-se de uma composição que apresenta ideias comuns com “O rei de Ítaca” (p. 631), de *O Nome das Coisas*, onde se afirma o ideal de inteireza se faz o elogio do trabalho e actividade manual, do esforço pessoal<sup>119</sup>.

A religação do poema ao real, ou melhor, a mimesis ou perfeita adequação entre a forma, o ritmo e o conteúdo aparece também sublinhada no poema que ostenta o título “Homero” (p. 814), de *O Búzio de Cós*, já citado no capítulo “O ressoar dos dias e das coisas” (pp. 135-137). Faz boa caracterização da arte de Homero que compunha o poema com a naturalidade de um boi quando lavra os campos, os versos a sucederem-se ordenados e alinhados, sem qualquer empecilho ou desarmonia entre metro e pensamento, entre a forma e conteúdo. A composição de *Búzio de Cós* realça assim poesia homérica e o seu poder de revelar o real em toda a sua inteireza – ideal que a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen muito valoriza. Aliás essa valorização da arte de Homero aparece ainda reafirmada na “Arte poética III” (p. 73), ao referir que, nos Poemas Homéricos, reconheceu a «felicidade nua e inteira» e o «esplendor da presença das coisas»; e em texto dos *Contos Exemplares* que ostenta precisamente o título de “Homero”, um conto que, além de expressar a sua funda admiração pelo poeta grego, nos diz muito da concepção poética da autora e do seu entendimento da arte e dos processos de composição homéricos: o recitar de forma cadenciada, o uso de repetição de frases e expressões como se fora fórmulas, o efeito aglutinador da sua poesia. Embora já tenha analisado este conto em capítulo anterior, convém fazer aqui ainda alusão a alguns aspetos para realçar

---

<sup>118</sup> O poema é comentado no cap. “O ressoar dos dias e das coisas”, p. 132-133.

<sup>119</sup> Vide supra, p. 96 e J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 462.

a conceção poética de Sophia<sup>120</sup>. A narradora evoca uma figura itinerante da sua infância, a que chamavam o Búzio, todo ele, pelo aspecto, pelo vestuário, pelos objectos que trazia, uma identificação com o mar com que à tardinha falava, em «longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas»: «palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso», a chamar pelas coisas e a dar-lhes nome; palavras que «reuniam os rostos dispersos da alegria da terra» que ele invocava, mostrava, nomeava, como «vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas» (pp. 149-150).

Em conclusão, a poesia deve procurar estabelecer uma aliança com o mundo e dá-lo em toda a sua complexidade e inteireza, congregando as coisas simples que se encontram dispersas. E entre essas coisas que o poeta deve unir pode estar o lavar, o construir a casa, a «pedra polida», a «pureza da cal», o «perfume do orégão», o «azul da noite», o sol do meio dia, o vento, o sol, a frescura das águas, o brilho das estrelas. E para Sophia de Mello Breyner Andresen, embora se possa encontrar paralelos e contactos vários com outros poetas e autores ou doutrinas, Homero é aquele que melhor traduz o ideal proposto, aquele que esceve

[.....] o poema como um boi lava o campo  
Sem que tropece no metro o pensamento  
Sem que nada seja reduzido ou exilado  
Sem que nada separe o homem do vivido

---

<sup>120</sup> Para a análise deste conto vida supra, pp. 137-138.

(Página deixada propositadamente em branco)

## CONCLUSÃO

A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen é mais um exemplo e prova de que a cultura greco-latina se apresenta como uma herança comum e um traço de união e de que é um erro considerar essa cultura um fóssil, como tantas vezes se ouve e lê. Um fóssil não tem vida nem pode reproduzir-se, ao passo que as culturas grega e romana continuaram ao longo dos tempos e permanecem hoje vivas e a reproduzirem-se em novas realizações culturais. Como escreve G. Highet, sempre que encontram «um espírito que os receba, renascem nele e fazem-no viver mais intensamente»<sup>121</sup>.

A obra poética de Sophia é uma materialização disso mesmo. É também prova bem evidente de que a cultura clássica possui valores intrínsecos de grande relevância humana, rio que corre há mais de dois mil anos sem cessar, nunca o mesmo e nunca igual. São termos e conceitos correntes, temas e personagens, mitos e figuras históricas ou lendárias que nos batem à porta ou nos banham os pés, sem anúncio ou hora de aviso. Retomados e reescritos, ora informam e dão corpo a obras inteiras, ora aparecem em alusões fugidias ou mais extensas. Em aluviões constantes transmitidos ao longo dos tempos, adubam os produtos e criações da mente humana, sempre novos, sempre outros. E o baú da memória da humanidade recolhe os estratos sucessivos que aí ficam depositados e aí permanecem pujantes e vivos, sempre prontos a ser desfiados à mínima alusão ou associação.

Mas para tal é preciso uma preparação mínima. Não se pode deixar de ter em conta a importância da cultura na formação do homem. Com toda a razão escreve Cícero que ignorar o passado «é ser sempre criança» (*O Orador* 34. 120). Cícero, sempre um rio sem fundo de sabedoria e de informações. Cícero, cujo estudo me alimentou em tenros anos, cujas páginas

---

<sup>121</sup> *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature* (Oxford, 1949, repr. 1967), p. 1.

me deleitaram e deleitam, em cuja leitura quase sempre encontro dados que procuro, máximas que me guiam ou apoiam, ritmos e palavras que me encantam. E é o mesmo orador-filósofo a afirmar não haver nenhuma terra que seja capaz, apesar de muito fértil, de produzir frutos, se não for tratada, para utilizar a sua metáfora agrícola das *Tusculanas* (2. 5. 13): «como o campo, apesar de fértil, sem cultivo, não produz frutos, o mesmo acontece com o espírito sem a educação»

Aí reside o âmago da questão. Há necessidade, pois, de se cuidar dessa memória, tendo em conta que o homem é a sua memória e sem memória seria sempre um recém-nascido.

Foram muitos séculos de contacto assíduo e íntimo que não apenas fizeram da cultura clássica a matriz da nossa, mas, mais do que isso, a tornaram parte do nosso próprio ser, componente essencial do nosso baú mental. Sem ela não seríamos o que hoje somos, mas outros.

É que o passado greco-romano, a fluir sem cessar ao longo dos tempos, fecundou e alimenta as línguas, a história, a cultura, a literatura dos diversos povos. Uma breve excursão pela arte, pelo pensamento em geral, por alguns autores de imediato nos revela quão profunda é a marca do húmus deixado pelos aluviões. Sophia de Melo Breyner Andresen é uma das provas mais evidentes.

# BIBLIOGRAFIA

## Obras de Sophia

### Poesia

- Poesia* (1ª edição 1944): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- Dia do Mar* (1ª edição 1947): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- Coral* (1ª edição 1950): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- No Tempo Dividido* (1ª edição 1954): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- Mar Novo* (1ª edição 1958): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- O Cristo Cigano* (1ª edição 1961): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- Livro Sexto* (1ª edição 1962): Lisboa, Editorial Caminho, 2003.
- Geografia* (1ª edição 1967): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Antologia* (1ª edição 1968; 4ª edição Lisboa, Moraes Editores, com prefácio de Eduardo Lourenço, 1978).
- Dual* (1ª edição 1972): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- O Nome das Coisas* (1ª edição 1977): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Navegações* (1ª edição 1983): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Ilhas* (1ª edição 1989): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Musa* (1ª edição 1994): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Búzio de Cós e outros poemas* (1ª edição 1997): Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Mar*. Antologia organizada por Maria Andresen de Sousa Tavares (1ª edição 2001; 5ª edição, revista e aumentada, Lisboa, Editorial Caminho, 2004).

*Cem Poemas de Sophia*. Selecção e introdução de José Carlos de Vasconcelos (Lisboa, Visão JL, 2004).

*Obra poética* em 3 volumes (Lisboa, Caminho, 1990-1991).

*Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa (Lisboa, Caminho, 2010).

## **Prosa**

*Contos Exemplares* (1ª edição 1962; 34ª edição, Porto, Figueirinhas, 2002).

*Histórias da Terra e do Mar* (1ª edição 1984; 21ª edição, Lisboa, Texto Editora, 2002).

## **Teatro**

*O Bojador* (1ª edição 1961; 2ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 2000).

*O Colar* (1ª edição 2001; 2ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 2002).

*Medeia*. Recriação poética da tragédia de Eurípidés (Lisboa, Editorial Caminho, 2006).

## **Contos para crianças**

*O Rapaz de Bronze* (1ª edição 1956; 19ª edição, Lisboa, Edições Salamandra, 1994).

*A Menina do Mar* (1ª edição 1958; 41ª edição, Porto, Figueirinhas, 2002).

*A Fada Oriana* (1ª edição 1958; 34ª edição, Porto, Figueirinhas, 2002).

*A Noite de Natal* (1ª edição 1959; 4ª edição, Porto, Figueirinhas, 1989).

*O Cavaleiro da Dinamarca* (1ª edição 1964; 56ª edição, Porto, Figueirinhas, 2001).

*A Floresta* (1ª edição 1968; 35ª edição, Porto, Figueirinhas, 2003).

*O Tesouro* (1ª edição 1978; 35ª edição, Porto, Figueirinhas, 2003).

*A Árvore* (1ª edição 1985; 13ª edição, Porto, Figueirinhas, 2002).

## **Ensaio**

*O Nu na Antiguidade Clássica* (1ª edição 1975; 3ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1992).

## Epistilografia

*Correspondência 1959-1978* (Lisboa, Guerra e Paz, 2006; 2ªedição 2006).

## Traduções

Dante, *O Purgatório* (Lisboa, Minotauro, 1962).

Sakespeare, *Hamlet* (Porto, 1987).

Paul Claudel, *A Anunciação a Maria* (Lisboa, Aster, 1962; Lisboa, Lucerna, 2006).

Sakespeare, *Muito Barulho por Nada* (inédito).

## Antologias organizadas por Sophia

*Grades*. Antologia de poemas da Resistência (Lisboa, Dom Quixote, 1970).

*Primeiro Livro de Poesia*. Poemas em língua portuguesa para a infância e a adolescência. Selecção de Sophia de Mello Breyner Andresen e ilustrações de Júlio Resende (Lisboa, Editorial Caminho, 1991).

## Estudos sobre Sophia

Amaral, Fernando Pinto: «Sophia: a luz sem mancha do primeiro dia», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nº369 (Agosto de 1989).

Baradez, François: «Jardim secreto» e «Mosaista dos nossos sonhos», *Letras e Letras* (Dossier Sophia) nº47 (Maio de 1991).

Belchior, Maria de Lurdes: «Itinerário poético de Sophia», *Colóquio Letras* 89 (1986), pp. 36-42.

Brandão, Fíama Hasse Pais: «O triplo nome: Sophia», in *Um século de poesia / A Phala* (Lisboa, Assírio, 1988), pp. 79-82.

Ceia, Carlos: *Iniciação aos Mistérios de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, Vega, 1996).

Ceia, Carlos: «Os desencantos de Orfeu na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen», *Vértice* 81 (1997).

- Ceia, Carlos: «A construção da Cidade Hipodâmica na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen», in *O Sentido que a Vida Faz: Estudos para Óscar Lopes* (Porto, Campo das Letras, 1997).
- Ceia, Carlos: *O Estranho Caminho de Delfos. Uma leitura de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, Vega, 2003).
- Colóquio/ Letras* 176 (janeiro/abril 2011).
- Cruz, Gastão: «Dual de Sophia de M. Breyner Andresen», in *A poesia portuguesa hoje* (Lisboa, Plátano, 1973), pp.107-110.
- Cunha, António Manuel dos Santos: *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real* (Lisboa, IN-CM, 2004).
- Egoísta*, Julho de 2004. Número especial sobre Sophia de Mello Breyner Andresen.
- Ferreira, José Ribeiro: «Permanência da cultura clássica: Apolo e Dioniso na poesia portuguesa contemporânea», *Máthesis* 3 (1994) 43-63.
- Ferreira, José Ribeiro: «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 437-462.
- Ferreira, José Ribeiro: «O tema do labirinto na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* 48 (1996) 309-333.
- Garcia, José Martins: «O limite do tempo: *Livro Sexto*, de Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Linguagem e Criação* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1973), pp. 125-132.
- Gomes, Álvaro Cardoso: «Albano Martins, Sophia e Ramos Rosa. O poema: ponte entre o Ser e o Mundo», *Letras e Letras* 93 (21 de Abril de 1993).
- Guimarães, Fernando: «Imaginação e intelectualização: Ruy Cinatti, Sophia Andresen, E. Andrade e Jorge de Sena», in *Linguagem e ideologia* (Porto, Lello Editores, 1996), pp.147-156.
- Lamas, Estela Pinto Ribeiro: «Sophia», *Letras e Letras* (Dossier sobre Sophia) nº47 (Maio de 1991).
- Lamas, Estela Pinto Ribeiro: *Sophia de Mello Breyner Andresen. Da Escrita ao Texto* (Lisboa, Editorial Caminho 1998).
- Langrouva, Helena: *De Homero a Sophia. Viagens e poéticas* (Coimbra, Angelus Novus, 2004), pp.135- 213.
- Lopes, Óscar: *Ler e depois* (Porto, Inova), pp. 34 e 379.
- Lopes, Óscar: «Sophia de Mello B. Andresen», in *Os Sinais e os Sentidos* (Lisboa, Editorial Caminho, 1986).
- Lopes, Óscar: «Sophia de Mello B. Andresen: *Livro Sexto*», in *Os Sinais e os Sentidos* (Lisboa, Editorial Caminho, 1986).

- Lopes, Silvina Rodrigues: *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, Editorial Comunicação, 1989).
- Lourenço, Eduardo: «Retrato de Sophia», prefácio a *Antologia* (Lisboa, Moraes Editores, 1972).
- Machado, Álvaro Manuel: «O nome das coisas de Sophia M. Breyner Andresen», *Colóquio de Letras* nº41 (1978).
- Machado, Álvaro Manuel: «Sophia M. Breyner Andresen», in *Quem é quem na literatura portuguesa* (Lisboa, Dom Quixote, 1979), pp.120-121.
- Magalhães, Joaquim Manuel: «Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Um pouco da Morte* (Lisboa, Presença, 1989), p.59-66.
- Magalhães, Joaquim Manuel: «Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Rima Pobre* (Lisboa, Presença, 1999), p.41-78.
- Maia, João: «Crónica de poesia», *Brotéria* 12 (1967), p.725-733.
- Malheiro, Helena: *O Enigma de Sophia. Da sombra à claridade* (Alfragide, Oficina do Livro, 2008).
- Marinho, Maria de Fátima: «Entre Deus e os deuses: para um estudo da ambiguidade na poesia da Sophia de Mello Breyner Andresen», in *A poesia portuguesa em meados do século XX* (Lisboa, Editorial Caminho, 1989), pp. 177-183.
- Martinho, Fernando J.B.: «Sophia lê Pessoa», *Persona* 7 (1982)
- Mendes, João: «Crónica de poesia», *Brotéria* 6 (1962), p.681-695.
- Miranda, Alberto Augusto: «Sophia: a tradição do silêncio e a paisagem cultural», *Letras e Letras* (Dossier Sophia), nº47 (Maio de 1991).
- Mírea, Alberto Augusto: «Sophia: a tradição do silêncio e a paisagem cultural», *Letras e Letras* 47 (1991).
- Morão, Paula; e Amada, Teresa (org.): *Sophia de Mello Breyner Andresen – uma vida de poeta* (Lisboa, Caminho, 2011).
- Moura, Vasco Graça: «Discurso a Sophia», in *Várias vozes*, Lisboa, Presença, 1987, pp.149-150.
- Mourão, José Augusto: «Semiótica do espaço, ‘O Anjo’ de Sophia de Mello Breyner», *Colóquio/Letras* 74 (1983) 37-44.
- Mourão, José Augusto: «A arte poética de Sophia M. Breyner Andresen, do elogio da ascese e da nostalgia do signo», in *Poética do século XX* (Lisboa, Horizonte, 1984), pp. 205-214.
- Mourão-Ferreira, David: «Sophia M. Breyner Andresen, Na publicação de *No Tempo Dividido*», in *Vinte poetas contemporâneos* (Ática, Lisboa, 1960) pp.131-135.

- Pereira, Miguel Serras: «O testemunho poético de Sophia», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nº505 (Março de 1992).
- Prado Coelho, Eduardo: «Sophia a lírica e a lógica», *Colóquio de Letras* 57 (1980), p.20-35.
- Prado Coelho, Eduardo: «O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia M. Breyner Andresen», in *A palavra sobre a palavra* (Porto, Portucalense, 1972), pp.225-232.
- Prado Coelho, Eduardo: «Sophia de M. Breyner fala a Eduardo Prado Coelho», *Revista ICALP* 6 (1986) 60-77.
- Prado Coelho, Eduardo: «Contemporâneos», *Dicionário de Literatura* vol.I (Porto, Figueirinhas, 1992), pp.197-203.
- Ramos Rosa, António: «A presença e a ausência de Sophia M. Breyner Andresen», in *Incisões Oblíquas* (Lisboa, Caminho, 1987), pp.15-20.
- Ramos Rosa, António: «O grito puro de Sophia», *Jornal de Letras, Artes e ideias*, nº 511 (Abril de 1992).
- Relâmpago* 9 (2001): volume dedicado a *Sophia de Mello Breyner Andresen*.
- Ribeiro, Margarida Calafate: «Relendo *Poesia I* de Sophia de Mello Breyner Andresen», *Letras e Letras* (Dossier Sophia) nº47 (Maio de 1991).
- Rocha, Clara: «A poesia de Sophia de M.B. Andresen ou o culto do canto mágico de Orfeu», *Biblos* 55 (1979), p. 121-135.
- Rocha, Clara: *Os Contos exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, INIC).
- Rocha, Clara: «Ilhas de Sophia de M. Breyner Andresen», *Colóquio de Letras* 115-116 (Maio — Agosto de 1990), p.179.
- Rocha, Clara: «Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia», *Colóquio de Letras* 132-1133 (Abril — Setembro de 1994), p.165-182.
- Rocha Pereira, Maria Helena da: «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, I.N.— C.M., 1988), pp.303 sqq.
- Rocha Pereira, Maria Helena da: «O mito de Medeia na poesia portuguesa», in *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, Editorial Verbo, 2007), pp. 9-25.
- Rocha Pereira, Maria Helena da: «A luz da Grécia», in *Portugal e a Herança Clássica e outros textos* (Porto, Edições Asa, 2003), pp.202-206.
- Sampaio, Nuno de: «A evolução da poesia de Sophia», in *O espírito da obra* (Lisboa Ática, 1961) 149-160.
- Santos, Helena: «Sophia de Mello Breyner Andresen, uma leitura de *Grades*», *Brotéria* 2 (1982), p.168-184.

- Saraiva, Arnaldo: *Sophia de Mello Breyner Andresen* (Rio de Janeiro e Brasília, Encontro, 1966).
- Seixo, Maria Alzira: «Histórias da Terra e do Mar», in *A Palavra do Romance* (Lisboa, Livros Horizonte, 1986).
- Sena, Jorge de: «Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Líricas portuguesas* vol.I (Lisboa, Edições 70, 1984), pp. 305-320.
- Sena, Jorge de: «Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Estudos de Literatura Portuguesa III* (Lisboa, Edições 70, 1988), pp. 173-175.
- Serrano, Luís: «Sophia o núcleo lexical da obra poética de Sophia», *Letras e Letras* nº47, (Maio de 1991).
- Silva, Alberto Vaz da: *Evocação de Sophia*. Prefácio de Maria Velho da Costa e posfácio de José Tolentino de Mendonça (Lisboa, Assírio & Alvim, 2009).
- Simões, João Gaspar: «O tempo na poesia moderna», in *Literatura, literatura, literatura*, (Lisboa, Portugalia, 1964), pp. 272-277.
- Simões, João Gaspar: «Sophia de Mello Breyner Andresen (*Dia do Mar e Mar Novo*)», in *Crítica II*, Tomo 1 – *Poetas Contemporâneos: 1938-1961* (Lisboa, IN-CM, 1999), pp.272-281.
- Simões, João Gaspar: «Sophia de Mello Breyner Andresen (*Geografia, Antologia, Grades*)», in *Crítica II*, Tomo 2 – *Poetas Contemporâneos: 1960-1980* (Lisboa, IN-CM, 1999), pp.322-343.
- Sousa, João Rui: «Dual de Sophia de M. Breyner Andresen», *Colóquio de Letras* 12 (1973), pp. 85-86.
- Sousa, João Rui de: «Navegações de Sophia de M. Breyner Andresen», *Colóquio de Letras* 77 (1984), pp. 89-90.
- Torres, Alexandre Pinheiro: «Onde se propõe uma leitura de poesia de Sophia M. Breyner Andresen», in *Ensaios Escolhidos II* (Caminho, Lisboa, 1990), pp.105-115.
- Vasconcelos, José Carlos de: «Sophia: a luz dos versos», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nº468 (Julho de 1991).

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA

