

PREFÁCIO

Carlos Mendes de Sousa

NO CAMINHO DA POESIA

1.

Ao falar sobre a sua obra, Sophia de Mello Breyner Andresen deu conta, em alguns momentos, de um caminho evolutivo no seu percurso poético. No contexto dessas reflexões, surgem dois nomes, duas referências decisivas, num diálogo de grande impacto na sua poesia, em especial a partir dos anos 60, período em que a consciência da renovação se torna mais presente. Refiro-me a Jorge de Sena e a João Cabral de Melo Neto. No prefácio à *Obra Poética* (Assírio & Alvim, 2015), Maria Andresen de Sousa Tavares chamou a atenção para estes encontros, e concretamente para o diálogo com João Cabral, que se revestiu de uma «significativa importância em novas inflexões na poesia de Sophia». Nas entrevistas, o nome do poeta brasileiro é com frequência convocado por Sophia, quando esta se refere aos sentidos actualizadores da sua poesia. Na correspondência trocada com Jorge de Sena, ocorrem igualmente as indagações nessa direcção. Em carta datada de Janeiro de 1960, interroga-se sobre um caminho que se vai delineando, sem que exista uma programação, sem que saiba dos rumos futuros que a obra irá seguir: «Estou muito dispersa mas às vezes não sei como escrevo “uma coisa” muito construída em que

não tinha quase pensado. Foi assim que acabei *O Cristo Cigano*. Lembra-se? Está pronto, nem sei como. É diferente das minhas outras coisas. O mundo da *Poesia*, do *Dia do Mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* está ultrapassado. Porque é que escrevo versos?».

A partir do final dos anos 80, começa a ser cada vez mais perceptível, da parte de Sophia, a consciência de uma dilacerante vivência do tempo associada ao tenso confronto com os «problemas práticos da vida» que interferem no processo de criação — «Como digo no poema “Fúrias”, os problemas práticos da vida quotidiana bebem o nosso tempo e as nossas forças. Escrevo pouco porque raramente há um dia que me pertença a mim e não às tarefas» (entrevista a António Guerreiro, *Expresso*, 15 de Julho de 1989). Para lá das trivialidades domésticas, e do confronto com as quotidianas tarefas consumidoras do tempo, há uma contínua procura do espaço da respiração para o “cismar”, palavra utilizada com frequência por Sophia, na positiva aceção de meditativo círculo propiciador do mais verdadeiro encontro com o ser. No último livro, a poeta assinala esse estado de afastamento que toma conta de nós. É assim que ela vê os turistas apressados «(Onde o antigo cismar demorado da viagem?)» ou os encar-tados «activistas culturais», cujo «passo decidido não acerta com o cismar do palácio» (*O Búzio de Cós*).

Referindo-se às tarefas do dia-a-dia, de que se queixa amiúde por lhe retirarem esse tempo da meditação, alimento da escrita, Sophia acaba por entrever uma direcção afirmativa no rotineiro quadro da domesticidade. E é sintomático o facto de aparecer aqui o nome de João Cabral, quando Sophia

fala de coisas concretas, como a ida ao Mercado, justamente a caucionar um certo sentido de mudança, carregado de positividade: «Tirou-me tempo mas, de certa maneira, talvez me tenha feito bem. Um dia, o João Cabral de Melo disse-me que eu era o único poeta da minha geração que estava a renovar-se. E eu respondi que isso era porque eu ia à Praça. Tenho muito pouco tempo para ler mas penso que a relação com a vida de todos os dias é extremamente vivificante para um escritor» (entrevista a Lúcia Sigalho, *Vida Mundial*, 1989).

Esta questão da presença do real é determinante para perspectivarmos a evolução da poesia de Sophia. Nas artes poéticas da autora encontramos reflexões de uma extrema beleza e precisão; mas também nas respostas a entrevistas, que foi dando ao longo da vida¹, se encontram passos de uma extraordinária clarividência, como acontece com uma síntese admirável motivada pela célebre máxima de Novalis «A poesia é o autêntico real absoluto», referida na pergunta da jornalista: «Creio, mesmo, que a minha poesia partiu dessa legenda de Novalis, germinou com ela. E que só depois evoluiu, só depois caminhou para a definição de Éluard: a poesia é a nossa vida prática e o trabalho das nossas mãos. Ou para a que Jorge de Sena traduziu inesquecivelmente: a poesia é a minha fidelidade integral à responsabilidade de estar no mundo. O real é poético na medida em que o vivemos como

¹ Algumas das mais representativas entrevistas encontram-se reproduzidas no *site* sobre Sophia de Mello Breyner Andresen, na Biblioteca Nacional de Portugal. Autoria e coordenação de Maria Andresen de Sousa Tavares; *web design* e tratamento de imagem de Cecília Matos - <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/indice.html>

linguagem e, simultaneamente, como caminho do ser» (entrevista a Maria da Conceição Casais, *Contemporâneo*, 15 de Março de 1989). Sophia aponta aqui momentos decisivos do seu percurso poético — da exaltação pura dos primeiros livros à progressiva integração da vida prática do quotidiano e ao empenhamento responsável no mundo. E insiste na dominância de uma fidelidade patente em todo o tempo — a vivência e a incorporação do real como linguagem e caminho do ser.

Os últimos livros de Sophia mostram como a incorporação da realidade vivida é uma contínua superação amplificadora que entrevê o poético como espaço de realização plena. Recorde-se a ênfase colocada na resposta à jornalista, na entrevista acima citada, quando confrontada com a célebre legenda de Novalis: «Creio que todo o real é poético. E não só pode ser: é». No mesmo plano se pode entender a crença incessantemente reafirmada no poder didáctico da poesia e do poético.

2.

Musa e O Búzio de Cós e outros Poemas, os dois últimos livros de poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicados na década de 90, formam uma unidade de duas faces e constituem um fecho, um ponto de chegada que funciona como uma espécie de coda. A junção dos dois livros na presente edição abre uma perspectiva de leitura da fase final da obra da poeta e activa, naturalmente, um impulso interpretativo que nos leva a focar a obra na sua globalidade. É a

própria Sophia que, em 1997, numa entrevista a Ricardo Araújo Pereira, para o *Jornal de Letras*, referindo-se a *O Búzio de Cós*, faz a avaliação do percurso, quando afirma: «É diferente porque tudo vai saindo diferente. Mas há muitas coisas que permanecem iguais». A retoma de núcleos obsessivos a par de uma visão cada vez mais rasante da beleza quotidiana do real tornam claro o facto de nestes dois pequenos livros estar contida quintessenciadamente toda a poética andrese-niana. Aqui, com variações, os temas e os motivos de sempre: a exaltação do esplendor do mundo, a praia atlântica, o sul, a Grécia, a denúncia do que é fácil e falso, a escrita do poema, a forte afirmação vital, a fidelidade à palavra, a crença absoluta na poesia...

Se a perspectiva do ponto de chegada que proporciona sempre uma visão de conjunto constitui uma obviedade condicionadora da leitura, não se pode escapar também a outra linha interpretativa que estes dois livros suscitam — a questão do tempo. Há um lugar a que sempre voltamos: é o ponto de chegada equivalente ao fecho do círculo? O que sempre existiu, na mais clássica das configurações, a conformação da obra numa estreita sintonia com a ordem das coisas na natureza (lugares, tempos), é aqui reconhecidamente assumido; não de uma forma escolar e condicionada, mas com a naturalidade do sopro, daquilo que se respira, em plena consonância com a revelação e a alegria e com as margens do sobressalto. Na entrevista a Ricardo Araújo Pereira, acima citada, Sophia diz: «para mim, o poema vai um passo à frente. Eu nunca pensei escrever este livro antes de o escrever. O poema não obedece a nenhum plano. Surge, acontece. Por isso é que a

atitude do poeta é de uma grande passividade. Tem de se estar aberto e entregue ao aparecer das coisas».

Os dois pequenos livros testamentais, *Musa* e em *O Búzio de Cós e outros Poemas*, oferecem uma súpula da poética da autora e permitem-nos seguir o fio que nos conduz pelo caminho da biografia poética (sobre este ponto veja-se o importante prefácio de Maria Andresen à *Obra Poética*, justamente intitulado «Contributo para uma biografia poética»). Encontramos aqui uma mulher vivenciando poeticamente as experiências no presente, mas também a mulher que olha para trás.

Uma das linhas temáticas nucleares da poesia andrese-niana prende-se indubitavelmente com a presença do tempo: «A poesia de Sophia é também uma questão de tempo», afirma Federico Bertolazzi, no prefácio ao livro *No Tempo Dividido* (Assírio & Alvim, 2013). Subscrevendo integralmente a afirmação de Bertolazzi, podemos enfatizá-la dizendo que esta poesia é, antes de tudo e acima de tudo, uma questão de tempo. Com efeito, toda a obra poética de Sophia dá conta, com uma espantosa força, da sua inscrição no tempo.

O modo como é vivenciado o tempo nos primeiros livros é diverso da forma como é perspectivado nos últimos. Sobre os primeiros livros poderíamos encontrar uma espécie de legenda nas palavras de Proust: «real sem ser actual, ideal sem ser abstracto», um tempo que fosse como que uma concentração de tempos, «um pouco de tempo em estado puro». Essa é a inscrição que nos é dada em títulos como por exemplo *Dia do Mar*.

Observa-se em Sophia uma tensão dialéctica determinante: uma poesia que se pretende liberta do tempo, mas que está intrinsecamente ligada ao tempo transcorrido e vivido. Sendo das mais depuradas no seu recorte clássico, é esta poesia, em simultâneo, das mais intensamente centradas em vivências pessoais da autora, mantendo do primeiro ao último livro uma forte ligação à linha cronológica. As datas, os lugares, as dedicatórias, os nomes (o caminho do vivido), mapeando um reconhecível percurso biográfico, como que condensam pontos de incandescência de uma trajetória que se ultrapassa permanentemente em direcção a um tempo sem tempo, a um lugar sem lugar, como «o dia liso sobre a orla do mar», como a «pura manhã da imanência» (estes versos aparecem sintomaticamente num poema em cujo título se inscrevem as significativas referências biográficas a um lugar e a um tempo precisos — «Grécia 72», *O Nome das Coisas*).

Podem acompanhar-se movimentações diversas que dão conta da presença e das interferências do tempo na obra, e do modo como, em planos distintos, se lida com essa questão. Um interessante aspecto que merece ser observado diz respeito à organização dos livros de poesia de Sophia. A ordenação dos poemas nos livros, a partir das datações da escrita, constitui um procedimento essencial. Os critérios cronológicos são perceptíveis através da inscrição das datas que assinalam a feitura dos textos. Importa, por exemplo, relevar as movimentações que mostram a sua eliminação em alguns livros, a partir de uma determinada edição. Este procedimento de rasura de datações é particularmente visível em

relação aos primeiros livros e decorre de uma preocupação, que subjaz a toda a poética de Sophia, e que está ao serviço de um imperioso sentido depurador. Não cabendo aqui uma mostra exaustiva dos trânsitos observados nesta direcção, ao longo da obra, gostaria de apresentar alguns exemplos que dão conta da relevância do gesto.

Veja-se o caso do primeiro livro. A organização de *Poesia* (1944) é comandada pelo critério cronológico (os poemas são agregados em secções — cinco partes — a partir das respectivas datas de escrita). Na segunda edição, a autora tem a preocupação de assinalar, em nota, algumas correcções de datação: «Nesta edição foram corrigidas algumas datas que na primeira edição saíram erradas»; até à 3.^a edição, da década de 70 (*Poesia I*, em 1975), mantém-se, no final do volume, a listagem muito detalhada das datas (o dia, o mês, o ano). Foi com a reunião da *Obra Poética* em três volumes (Editorial Caminho), no início da década de 90, que Sophia operou a mais representativa revisão do conjunto da sua poesia, gesto que teve como consequência a exclusão de um número considerável de poemas e a referida eliminação das datações de poemas em muitos dos livros. Este trabalho de revisão é antecedido de uma operação muito significativa, em 1985, com a junção num só volume dos livros *No Tempo Dividido* (1954) e *Mar Novo* (1958). À medida que avança no caminho da decantação e apaga o rastro da datação sistemática (como é o já referido caso do primeiro livro) ou das divisões cronológicas (caso de *No Tempo Dividido*), os poemas passam a respirar numa claridade, num espaço mais amplo e vazio, adequando-se aos propósitos repetidamente enuncia-

dos por Sophia em vários lugares: a afirmação do tempo sem tempo.

A partir de *Dual* impõe-se um movimento que torna visível o reaparecimento das datas nos poemas. Recorde-se a significativa referência a uma viagem à Grécia, em 1970, nas datações apostas no final de alguns poemas da secção «II — Delphica» e da secção «V — Arquipélago». E refira-se ainda, na secção «VI — Em memória», um título carregado de significação pela inscrição de uma data que assinala uma vivência pessoal do tempo histórico e a implicação política dessa vivência. Refiro-me a «Caxias 68».

Com a inclusão dos «Poemas de um livro destruído» em *No Tempo Dividido*, na 2.^a edição em 1985, e, antes, com a publicação dos «Poemas reencontrados» em *O Nome das Coisas* (1977), Sophia prossegue nesse caminho de revisões depuradoras. Este livro merece uma particular atenção. Em *O Nome das Coisas*, a arrumação dos poemas nas secções obedece a um intencional critério cronológico. Os poemas do período da revolução aparecem no centro. Esta parte é assinalada por uma referência temporal: «1974-75». É aqui que vamos encontrar um dos poemas mais célebres de Sophia, cujo título é a data «25 de Abril». Provavelmente foi esta indicação temporal que levou a que a primeira secção apresentasse uma referência também de ordem cronológica, apontando para o período em que foram escritos os poemas aí incluídos (1972-73); nela encontramos títulos como «Guerra ou Lisboa 72» ou «Grécia 72», a assinalar momentos marcantes vivenciados pela poeta. A terceira secção do livro, ainda que não apresente o mesmo tipo de indicação, integra poemas posteriores a

1975 (escritos no ano de 1976). Nos livros da década de 80, também se torna muito notório o registo das referências temporais a datar os poemas. É o caso de *Navegações*, onde todos os poemas apresentam a indicação do ano da escrita.

Em *Musa*, os poemas da segunda parte («2.º andamento»), de referência grega, sobre a criação, significativamente não oferecem indicações de data. Na primeira sequência («1.º andamento»), encontramos três indicadores cronológicos: dois poemas dos anos 80 («Ondas», 89; «Oriente», 88) e um dos anos 90 (a homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira, texto escrito quando da morte do amigo, em 1992). É especialmente o terceiro andamento aquele em que encontramos mais referências aos tempos da escrita. Existem dois poemas datados do ano de 1993 («Os Amigos»; «Cânion») e oito datados de 1994 («Ponte de Spoleto», «Cá Fora», «Vieira da Silva», «Elegia», «Tejo», «Horácio», «Manhã de Julho», «Fernando Pessoa»). Em *O Búzio de Cós*, apenas três textos trazem aposta a data — o poema que dá título ao livro, escrito em Junho 95; «A Hera», Maio 97; «Beira-Mar», Outubro 97. Fica claro sobretudo que estes livros assinalam momentos, notações epifânicas, viagens, vivências diversas da década de 90.

Todas estas movimentações em torno das datas, e das indicações dos tempos de escrita dos poemas, integram-se numa visão poética do mundo que revela uma ordem exterior reflectindo em absoluto a ordem interior. Sophia repete-o incessantemente: criar é consubstancial ao viver. Tudo se rege pelo sentido de uma busca, que é uma crença absoluta numa perspectiva integradora e positiva. Como um jardim. O quadro metafórico é muito expressivo: «Há qualquer

coisa de muito parecido na maneira de tratar um jardim ou escrever. No fundo, há uma atitude fundamentalmente idêntica, uma certa mistura de florescência e geometria. Ambas as coisas exprimem, em mim, uma confiança no sentido positivo do universo» (entrevista a António Guerreiro, *Expresso*, 15 de Julho de 1989). A criação perspectivada numa integração plena na ordem do tempo, no cosmos, revela uma atenção viva que é rigor e é libertação: na mais exterior das faces arquitectónicas, a geometria coabita com a captação das energias mais ou menos imprevisíveis, com o esplendor do tempo, a florescência.

3.

Se as datas funcionam nestes dois livros como marcadores temporais de um registo que nos permite reconstruir o percurso biográfico da poeta, importa assinalar o facto de neles se tematizar com grande clareza o lugar da memória. A explícita referência à memória merece particular atenção. Em *Musa* o termo ocorre várias vezes, é o título de um poema que, retomando o mito, coloca a memória sob o signo das musas, criadoras das imagens. O rigor epigramático da composição adequa-se aos sentidos da inscrição, da fixação das palavras em versos lapidares, como se fossem gravadas num frontão:

«Princípio fundamento rosto-início»

Com a convocação das musas, opera-se uma suspensão do tempo imediato, mas simultaneamente activam-se os sentidos moventes associados à memória. Uma inscrição que é fixação, origem, e que é também movimento (os «leves passos», a «fonte impetuosa»). No poema, impõe-se a associação entre o apontamento pictórico, que tem grande impacto pela presença dos elementos visuais, das notações cromáticas (o monte, a fonte, os olhos verdes, as azuladas veias) e a subtil repercussão das sonoridades (recursos fónico-rítmicos diversos, rimas internas, ecos). O texto torna concentradamente visível o lugar abstracto de uma evidência — as imagens iniciais da criação poética.

Um dos poemas de *Musa* intitula-se significativamente «Elegia». Aí lemos: «Por isso a memória sequiosa quer vir à tona / Em procura da parte que não deste». Se grande parte dos poemas destes dois livros está marcada pelo signo da memória, os nomes convocados, as vivências do passado evocadas surgem quase sempre a reafirmar o encantamento, no tom elegíaco e melancólico da tranquila constatação e aceitação que a própria passagem do tempo deixa. A memória é um regresso contínuo, desordenado e caleidoscópico, a que procuramos dar uma ordem. Sophia em entrevista: «a minha memória não é um ficheiro: é um filme». Aflige-se com os turistas que não páram de fotografar todos os instantes e os querem transformar em ficheiros. Por isso é tão significativo que o poema de *Ilhas*, «Epidauro 62», escrito muitos anos depois, na rememoração de um momento epifânico, não aponte no título a data precisa da viagem, que se realizou efetivamente em 1963 (veja-se a este respeito a nota de Maria Andresen, no prefácio à *Obra Poética*).

A visão sobre o passado extravasa uma luz de nostálgica contemplação: «Era o tempo de oiro das praias luzidias / Quando a fome de tudo se acendia». Repetem-se anafóricamente as palavras que dão o título ao poema («Era o tempo», *O Búzio de Cós*). A repetição da fórmula (quatro vezes) é uma espécie de motor que activa a rememoração de um tempo de descoberta e de intensa entrega ao mundo. A sequência de anáforas anula o desfazamento e submete o tempo à unidade, a um equilíbrio primordial, onde se projecta o ressoar dos dias, o que sempre se persegue, e ritualisticamente se rediz, e nos lembra o poema «Inicial»: «Onde sou a mim mesma devolvida / Em sal espuma e concha regressada / À praia inicial da minha vida» (*Dual*).

«Era o tempo» associa-se a outros textos do mesmo período, nos quais repercute idêntica atmosfera. Veja-se o diálogo com «Os Amigos» e «Para o Ernesto Veiga de Oliveira no dia da sua morte» (*Musa*). Na segunda estrofe deste poema elegíaco, a mesma ressonância é evidente: «Foi nesse tempo o tempo». O dístico final ergue-se destacado em sua fulgurante luz memorialística: «Assim pudesse o tempo regressar / Recomendarmos sempre como o mar».

Em mais do que um poema, encontramos nestes dois livros imagens e tempos em contraponto. Diante da imagem — o outro tempo, o mesmo tempo; diante do tempo — a outra imagem, a mesma imagem (*cf.* «Foi no mar que aprendi», «Varandas», «O búzio de Cós»). No poema «Foi no mar que aprendi», as distâncias interiorizadas devêm próximas e, nesse processo projectivo, tendem a equivaler-se os diferentes tempos. As reminiscências do passado res-

soam e fundem-se com o presente. O olhar, no início das estrofes, assinala simetricamente os termos da aproximação (o mar, os museus da Grécia Antiga).

Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela
Ao olhar sem fim o sucessivo /...

[...]

Por isso nos museus da Grécia antiga
Olhando estátuas frisos e colunas /...

A «forma bela» é a imagem visual, mas também é o movimento amplificador, o ritmo que move o poema. As maneiras convergentes que resultam dessa proximidade apontam para uma qualquer coisa de interior (o sopro vital, a emergência do poema). Pára-se diante do mar movente e é essa mesma força que torna vivificante o encontro na imóvel contemplação no museu. É o mar que leva ao museu (ao reconhecimento da ondulação e da vaga nas «estátuas frisos e colunas») e é o mar que ali propicia a vida (a claridade, a respiração).

Há um episódio fundacional lembrado por Sophia em vários lugares (em depoimentos, em entrevistas) e que importa destacar. Passa-se no ano em que a poeta aprende a ler e decorre numa estância termal. Sophia pede à mãe que lhe compre um livro; a publicação adquirida numa espécie de tabacaria é um fascículo de uma «Enciclopédia sobre a Imagem» dedicado à mitologia grega. A escritora diz que foi aqui que, pela primeira vez, em fotografias pequeníssi-

mas, viu imagens de estátuas gregas. É notório, no relato, o contraste entre o lugar e o meio de divulgação, absolutamente desinflados (a tabacaria, o tipo de publicação, a qualidade das imagens) e o impacto indelével, a extraordinária relevância do episódio na mundividência andreseniana: «Fiquei muito fascinada porque se pareciam muito com o mar... Tinham qualquer coisa do mar...» (entrevista a Lúcia Sigalho, *Vida Mundial*, 1989). Quando, numa resposta em outra entrevista, volta ao relato sobre esse encontro, especifica os traços da aproximação: «Lembravam-me o mar, qualquer coisa da claridade, da respiração do mar e do ritmo das ondas» (entrevista a António Guerreiro, *Expresso*, 15 de Julho de 1989). As afinidades assinalam uma indeterminação no campo das assimilações que é o domínio do mais amplo e fundo reconhecimento: «qualquer coisa» de comum — «Uma das razões que primeiro me atraiu na arte grega é que há qualquer coisa de mar em toda ela» (entrevista a J.A. Dias de Sousa, *Jornal de Notícias*, 28 de Março de 1990). É depois deste encontro primordial que vem a literatura, a confirmar a revelação. Primeiro, ainda na infância, a descoberta de Homero. Mais tarde um poema de Rilke a redizer essa semelhança, tão cedo vislumbrada, entre o mar e a arte grega. Este episódio faz ecoar a história originária, que Sophia refere repetidamente, e que aparece sintetizada na «Arte poética V», para explicar como chegou à poesia. A história dos princípios coloca a fundação da escrita no plano da fundação do mundo, das coisas naturais do mundo: «julgava que [os poemas] eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele

próprio». A par de um forte sentido de atenção vigilante, que também é labor, perdurará a crença de que a escrita existiria numa inconsutilidade com o tecido do mundo.

O poema que dá o nome ao último livro de Sophia concentra dois tempos, duas paisagens (o mar da Grécia e o Atlântico). As duas paisagens são incorporadas na paisagem do poema e essa fusão integra no poema todos os sons apreendidos na natureza. As sonoridades do próprio poema ressoante, tão próximo da natureza (no mesmo plano do búzio comprado em Cós), equivalem-se ao ressoar dos temporais, ao cântico da praia atlântica. Como se o poema, equipolente ao búzio, deviesse também ele objecto na natureza. «Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão é uma forma que não podia ser de outra maneira. É como se na concha estivesse escrito o pensamento do universo. Ela é verdadeiramente o fruto dum Kosmos, o fruto dum mundo ordenado, a palavra que confirma a nossa confiança» (*O Nu na Antiguidade Clássica*).

No quadro da poética da parcimónia e do rigor, também os títulos dos livros de Sophia são profundamente motivados. Isso mesmo se pode ver em *O Búzio de Cós*. A escolha do título de um poema para nomear o livro tem um vasto alcance que ultrapassa o âmbito estrito do referido poema. É o poema homólogo que ecoa no título do volume, mas é igualmente a carga semântica que, em toda a obra, o búzio comporta. Para além de encontrarmos referências em outros poemas, a palavra tem uma significativa comparência em textos narrativos de Sophia, o que faz lembrar de imediato o

nome da personagem principal de «Homero», nos *Contos Exemplares*. O recorte poético de muitas narrativas revela predominantemente uma das valências mais estafadas do signo, retomada pela autora com extraordinária beleza e novidade: o ressoar do búzio. Encontramo-lo presente em configurações específicas, em enunciados narrativos particulares, como em situações descritivas. Por exemplo, no conto «Praia» (*Contos Exemplares*). A mais recorrente apropriação das valências do búzio é a do transporte do mar, da possibilidade que a concha oferece de levar o mar a outros lugares, de o fazer ressoar em outros espaços: «Dentro de casa o mar ressoa como no interior de um búzio» («A casa do mar», *Histórias da Terra e do Mar*). É esse trânsito que se opera no poema «O búzio de Cós» e que tem um uso expressivo num outro conto de *Histórias da Terra e do Mar*, «Saga»: «Escorrendo água do mar, estendido na praia, afastado um pouco dos companheiros, poisava sobre os ouvidos dois grandes búzios brancos, rosados e semi-translúcidos e pensava “Um dia levarei estes búzios para Vig”. E à noite, já a bordo, escrevia para casa uma longa carta que falava de búzios do Índico».

A respeito da poesia de Camões, Sophia falou de uma «musicalidade fundada em ressonâncias como a voz de um búzio» («Luís de Camões — Ensombramentos e Descobrimientos»). Nestas palavras lemos um eco, uma projecção. Em Sophia, o poema acolhe os versos precisos, num equilíbrio medido de imagens e sons. O búzio ressoante é homólogo do poema: nele se contém a vasta praia, o mar largo; ele é o objecto estético que concentradamente evoca a luz, a espuma, mas também a sombra, os sons nocturnos. O texto de Sophia

sobre Camões resulta de uma conferência apresentada em Coimbra, em 1980, no âmbito das celebrações do 4.º centenário da morte do poeta. Sophia assinalou aí outra questão central na sua própria poética: a crença de que a poesia faz vibrar a oralidade fundadora. E sintetizou a sua lição de poesia pela via do dizer: «procurarei mostrar o meu entendimento dessa musicalidade e dessa ressonância, lendo alguns dos seus poemas. Até porque acredito que a inteireza da palavra é oral e não escrita». Para Sophia, Camões é na literatura portuguesa soberano lugar de exemplo — «cria a ressonância e o espaço, encontra o peso das sílabas, o justo espaço do silêncio, a articulação justa». Ora, também Camões aparecerá referido para sustentar uma das mais fundas verdades do fascinado encontro de Sophia com o ritmo das coisas, daquilo a que podemos chamar o encontro com o seu nome próprio. Antes da palavra escrita, antes da literatura, está o encontro com a poesia: «Quando eu tinha seis ou sete anos, o meu avô Thomaz de Mello Breyner ensinava-me sonetos de Antero e de Camões. Poemas que eu não compreendia, mas que reconhecia: neles ressoavam a presença e o ritmo das coisas. Encontrei-me com a poesia antes de me encontrar com a literatura» (entrevista a Walmir Ayala, 1978, *site* BNP).

4.

Em *Musa* e em *O Búzio de Cós* coabitam a paisagem do presente vivido e a paisagem lembrada, a paisagem da casa e a das viagens: «Eu acho a casa muito importante, sempre vivi

muito as casas onde vivi, o significado não sei. Há duas coisas de que eu gosto: é da casa e da viagem. Adoro viajar, acho que se renasce com a diferença das coisas. A gente sai de nós, da nossa própria vida, quando viaja» (entrevista a Maria da Conceição Casais, *Contemporâneo*, 15 de Março de 1989). Subjaz a este olhar a crença absoluta de que o homem habita humana e poeticamente a terra. Nesse sentido, holderlinianamente, a vivência do lugar está ligada à busca de uma forma concentrada, uma procura que projecta sobre o poema uma estreita articulação com a linha do curso regular dos astros, dos dias, das noites, das estações. O tempo é entrevistado em termos de íntima adequação entre a paisagem, a natureza e o homem, concebidos como corpo uno e indivisível. Uma visão de expressão romântica, muito nítida nos primeiros livros, e com subtis diferenças, descortinada em toda a obra.

A linha temática das viagens tem uma expressão significativa nestes dois livros. Assinale-se a revisitação de lugares como a Grécia e a convocação de outros, como Goa, o Oriente, Roma e ainda as notações sobre lugares próximos, concretamente nos poemas centrados nos passeios em Lisboa ou nas passagens pelo Alentejo.

Nesta direcção, o contraponto ou a coabitação entre o movimento e o estatismo constituem um importante motivo na poesia andreseniana. Sucedem-se quadros em que entreve-mos a figura daquele que passa, mas também daquele que vê passar. «Goa», o primeiro poema de *O Búzio de Cós*, é um poema que diz esse movimento. Há um «deus adolescente atento e grave» que guia a vaca branca. Passa o adolescente e passa, com ele, a vaca (ponto e contraponto). A vaca é o foco

primeiro. O olhar incide na beleza branca da vaca e nas inauditas cores (azul e rosa) dos cornos. Como a vaca, também a igreja barroca é branca. Do cenário reconhecível são captados dois elementos: a igreja e os altos coqueiros. O mais surpreendente é o que é apreendido nesse movimento da passagem: «E em seu passar luziam / os múltiplos e austeros sinais da alegria». Por um lado, o quadro, a imagem. Por outro, o alcance do momento epifânico que é a essência do poema: o perceber e o dizer os «sinais da alegria».

Mesmo em poemas da segunda secção de *Musa*, no seu recorte clássico, encontramos quadros sobre figuras que passam. É o caso de «Orpheu e Eurydice», poema sobre a passagem de dois jovens, apontados no título como figuração das célebres personagens míticas: «Juntos passavam no cair da tarde / Jovens luminosos muito antigos». Eurydice reaparece no último poema desta secção. É a poeta que a vê passar, agora num espaço especificamente referenciado, em Roma, «sob a copa dos pinheiros / Com leves pés que nem as ervas dobram».

Neste mesmo livro, noutra poema da viagem a Itália, o poema «Roma» (do «1.º andamento»), há um verso que aponta «os múltiplos espelhos do visível». No final das enumerações, o que se distingue de súbito é simplesmente a penumbra fina: «Do guarda-sol castanho a penumbra fina». Distinguir, tornar claro o real, é uma das missões do poeta: conformar em precisão mesmo o que é complexamente tenso e difuso. O que se diz na concisão lapidar dos três versos do poema «Cá Fora» (*Musa*):

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

A par da viagem, assume notória relevância a presença da casa como lugar de meditação e contemplação rememorativa (o tempo do cismar), que em Sophia conduz sempre a um alargamento fusional, e nos recorda, em síntese, o preciso verso de *Geografia*: «O meu interior é uma atenção voltada para fora». A casa é, na verdade, um dos signos de mais ampla motivação simbólica em toda a obra da poeta.

Em «Varandas» (*O Búzio de Cós*), na primeira estrofe, o primeiro verso assinala o quadro revelador: «É na varanda que os poemas emergem». A gradação termina justamente por dar conta da assunção criadora, do delineamento do poema no espaço da casa que se abre à natureza (identificável com a morada da Travessa das Mónicas, na Graça): «Quando... / ... quando / [...] / E a manhã toda aberta / Se torna irisada e divina / E sobre a página do caderno o poema se alinha». Formalmente, no poema, dispõem-se dois tempos em duas unidades estróficas distintas. É o espaço da varanda que suscita a evocação de um tempo passado, entrevisto como concentração e abertura nostalgicamente maximizada: «Noutra varanda», num «Setembro de outrora», «Amei a vida como coisa sagrada / E a juventude me foi eternidade».

Numa das últimas composições, publicada na revista *Relâmpago* (n.º 6) e coligida na *Obra Poética*, o quadro é similar, mas agora, na mesma varanda, não emerge o poema: apenas o vento sopra. O texto, sintomaticamente, intitula-se

«Inverno»: «Este Inverno é longo gélido / E confuso / Na varanda só o vento passa / E o vento olha-nos de esguelha quando passa // Nenhum poema aflora / Entre as linhas finas e aéreas / Da página em branco (Inverno de 1999)». É admirável a consonância que nos dá a ver a linha do tempo. Noutro poema, publicado no mesmo número da *Relâmpago*, em que se assinala a chegada da Primavera, a percepção das coisas é pautada pelo efeito do tempo no ser e pelo inesperado encontro com a luz: «A manhã estática parada / Entre o Tejo azul e a Torre branca / Que branca e barroca sobe das águas // Manhã acesa de silêncio e louvor / Na breve primavera violenta / Assim a minha vida que era calma // De repente se tornou ânsia e saudade // Mas a brisa da varanda é doce e suave / Um pássaro canta porque alguém regou (Maio de 2000)».

É na casa, onde se demora o dia, que o tempo devém exaltação. A pausa é o tempo propiciador. É quando se atravessam as divisões interiores, se incorporam as cores e se alcançam os espaços intersticiais que, diante da paisagem, se amplifica o instante. Na hora crepuscular, os brilhos revelam o esplendor do momento e a vida na sua elementaridade essencial abriga o poema nascente:

O POEMA E A CASA

Paramos devagar entre paredes brancas
Entre mobílias escuras e as janelas verdes
Um longo instante paramos em frente
Das mil luzes e mil estátuas do poente

Na articulação entre o título e o corpo do poema encontram-se os nexos que possibilitam as leituras que elípticamente a composição apresenta. Diante do instante prolongado alcança-se a intensidade luminosa, reflexo de uma plenitude amplificadora que revela o mundo. Franqueados os limites, entre os espaços, abre-se o tempo para a chegada do poema. A contemplação instaura o tempo do poema — lugar da apreensão e celebração deslumbrada da imanência. Ecoam aqui lugares emblemáticos da obra de Sophia que em livros anteriores repetem a cena inicial. Em «Musa», no *Livro Sexto*, como uma divisa, encontramos os elementos associados à chegada do poema: os mil brilhos do mar, a janela quadrada, o quarto branco: «Que eu possa dizer como / A tarde ali tocava / Na mesa e na porta / No espelho e no copo / E como os rodeava».

5.

«Ondas», o poema de abertura de *Musa*, tal como «Memória», também pode ser entrevisto como uma espécie de friso. Pleno de linhas de fuga e, no entanto, fechado, o poema revela a força do mar e, em perfeita adequação formal, verteu-se em presença escultórica. O contorno não limita, não aprisiona; vemos e ouvimos o ébrio mar, a vasta praia — energia inteira e livre. Impõem-se as ondas, o mar como presença viva, impõe-se a sua feroz impossibilidade de parar. Na composição, os complementos retóricos — o símile, a metáfora continuada, a apóstrofe, a interrogação — intensificam a abertura que o título propõe.

Somos permanentemente reconduzidos à Grécia. A precisão, a nitidez, o traço escultural encontram uma homologia notável no verso claro, na inscrição da legenda. O «2.º andamento» de *Musa*, convoca explicitadamente a Grécia rediviva, sob o signo da criação (a musa, Orpheu). Neste mesmo livro, as referências reaparecem, sob o prisma da criação poética, em poemas das outras duas secções, como, por exemplo, «O poeta sábio» («3.º andamento»). Também em *O Búzio de Cós* encontramos sínteses que recortam a Grécia de Sophia, uma Grécia que incorpora a luta das forças antagonistas. Vejam-se «Métrica», «Homero», «Hélade», poemas incisivos «de uma segurança fluente e escultural», como disse Jorge de Sena, ao falar da poesia da autora. Ligam-se estes poemas ao último da secção «Mediterrâneo», de *Geografia*, intitulado «Um poeta clássico». Aqui se revelam a inquietação, o movimento, como signos da tensão («Combate esculpido nas métopas do templo»), ao lado do justo e preciso equilíbrio («Prumo esteio coluna»). Também é isso que é dado a ver no «Friso arcaico» de *Dual*, onde «medida amor e fúria se combinam».

O mar é um dos mais marcantes núcleos obsessivos da poesia de Sophia. Podemos recuar aos primeiros livros para encontrar a todo o momento versos como divisas: «No mar passa de onda em onda repetido / o meu nome fantástico e secreto» (*No Tempo Dividido*). Os versos conduzem-nos a uma fase, mas também ao que de mais intrinsecamente revela a própria mundividência andreseniana: o mar como secreto alimento da poesia. A disposição dos versos reforça a expressão da continuada presença e ausência, do permanente recomeço. E em diversos níveis confluentes, os

poemas homologicamente revelam nos ritmos do verso os movimentos do mar.

Como sopro invisível, música que anima esta poesia, o ritmo encontra na presença do mar uma exacta adequação: «Arranco o mar do mar e ponho-o em mim / E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas» (*Coral*). Mar: substância, âmago — o coração rítmico. Paul Valéry, que reflectiu admiravelmente sobre esta questão, disse-o com clareza: o ritmo não é apenas «a substância sonora da poesia», mas a «substância mesma da poesia». Toda a existência dos poetas vive dentro dessa pulsação. É a partir dela que eles interiorizam as suas existências.

Em *Musa* e em *O Búzio de Cós*, como em todos os outros livros de assinalável equilíbrio e recorte clássicos, o profundo sentido rítmico, maioritariamente apoiado na revisitação do decassílabo, comanda o processo composicional dos poemas. Encontramos uma expressão sintetizadora deste quadro no poema «Beira-mar»: o movimento das ondas como o dos versos; a regularidade e as variações da maré equivalendo-se à regularidade e às variações rítmicas do poema.

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

Em particularizações essenciais, na força indômita ou na miniaturização, quando a métrica passa a determinar a maré, o poema indistingue-se por fim da natureza. Deixando de se destringir como espaços demarcadamente identificáveis, por um processo de alargamento figural, poema e natureza fundem-se, devêm uma mesma coisa.

Em «Ondas», a imagem que se impõe na representação do mar é a da figuração animal, através do arfar do cavalo e dessa sua expressão emblemática: o dorso luzidio e altivo. Toda a fúria e beleza, toda a energia do animal e do mar são captadas no poema. O movimento dá esse sentido por meio de uma série de recursos que manifestam o extraordinário ajustamento imagético e rítmico: as anáforas, os paralelismos de vária ordem, a ausência de sinais de pontuação, as sonoridade e os ecos, a expressiva utilização do *enjambement* — verso que dobra, se enrola e se liga a outro — ou do verso que cai em interrogação, a imagem mesma do mar.

O mar e os cavalos representam em toda a obra a potência originante e a energia incontida, a criação e a exaltação, a esplendorosa figura do canto, o poema. E o excessivo poder da força caótica também. Veja-se o poema «Fechei à chave», em *Dual*: «Fechei à chave todos os meus cavalos / A chave perdi-a no correr de um rio / Que me levou para o mar de longas crinas / Onde o caos recomeça — incorruptível». No *Livro Sexto*, «A vaga» revela extraordinariamente o pendor metamórfico. A vaga é o cavalo, mas é também o toiro, a bailarina e o próprio poema, isto é, o construtor e o construído construindo-se. Os cavalos que estão lá fora (e são o

mar de onde vem o poderoso alento nocturno) passarão a estar no interior da figura — a bailarina. Gera-se uma complexa imbricação e intercâmbio de forças. E o próprio poema se animiza.

Volto a «Ondas». As palavras repetidas em destaque reforçam, no paralelismo dos termos, a identificação entre as duas entidades — ondas e cavalos — e prolongam a linha do espaço sonoro, a vibração. Celebra-se a beleza visível e audível, achada nas palavras próximas, que se iluminam mutuamente e repercutem, trazendo de cada vez um sentido igual e diferente:

Onde — ondas — mais belos cavalos
Do que estas ondas que vós sois
Onde mais bela curva do pescoço
Onde mais longa crina sacudida
Ou impetuoso arfar no mar imenso
Onde tão ébrio amor em vasta praia?

A atenção analítica ao poema leva-nos até um ponto chave da poesia de Sophia: a importância da escuta e o esplendor da audibilidade. No poema destacam-se as correspondências fonéticas e sobressaem, em aproximação ou em contraste, o subtil jogo entre os sons abertos e fechados, em posições iniciais ou mediais, as cesuras e toda a ordem de pausas. O lugar concedido à atenção e à escuta está no centro mesmo da sua poética. Recordo um passo muito conhecido da «Arte Poética IV»: «Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e

de que o poeta é um escutador». Em resposta a Elisabete França sobre a escrita do poema «Ondas», Sophia tece algumas considerações consonantes com aquilo que diz em outros sítios sobre a sua criação, concretamente nas suas «artes poéticas». À pergunta da jornalista — «Quando escreve, já estava a ouvir o poema que passa à escrita?» —, a poeta começa por convocar um exemplo que lhe é próximo, *A Divina Comédia* (recorde-se que Sophia traduziu o «Purgatório»), falando da diversidade de processos composicionais, para depois se centrar no poema: «Eu disse já que os primeiros versos são os deuses que os dão, o resto faz o poeta. O poeta só deve fazer o que lhe aparece. É claro que um poema como *A Divina Comédia*, todo estruturado, tem uma matemática, uma cosmogonia, uma geografia. Mas, simultaneamente, também terá havido um momento em que o conjunto do poema aparece a Dante, já com a sua estrutura. A estrutura fazia parte do seu aparecer. Depois há uma organização, mas também ela deve ter ido nascendo. Enfim, suponho. Falo de Dante, porque acho *A Divina Comédia* uma obra excepcionalmente estruturada, com a estrutura mais complexa e organizada. Agora falando de mim, esse poema “Ondas” aparece feito, digamos assim; não me lembro de ter estado a encaixar as coisas umas nas outras, elas já estavam encaixadas; também é um poema em que cada linha deriva directamente da anterior» (*Diário de Notícias*, 24 de Novembro de 1994).

Nos últimos livros deparamos com a predominância dos poemas breves, e mesmo das composições monostróficas, que nos conduzem à motivação poética e à aspiração última que tende a aproximar poema e coisa, buscando

fazer da palavra e da natureza indistinta substância. O que se vê maximamente neste poema «Ondas».

Em *O Nu na Antiguidade Clássica*, a todo o momento podem ler-se passos magníficos como projecções da poesia da autora. Nesse sentido, o livro configura uma das suas mais instigantes poéticas implícitas. O que aí se diz sobre as «As ânforas» espelha um extraordinário ajustamento à poética da parcimónia e da proporção perseguida por Sophia: «Uma ânfora não é um corpo humano nu. Mas é nas ânforas da época geométrica que primeiro encontramos aquelas qualidades que presidem à invenção do nu grego: a clareza, o rigor, a busca da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples — numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras —, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial». Esta reflexão importa para nos lembrar a importância da composição dos poemas, mas também da arquitectura dos livros de Sophia. Os índices oferecem-nos uma perspectiva da dimensão arquitectónica, mostram-nos como os seus livros são profundamente ordenados. Com grande clareza destringem-se expressivas divisões em partes (exceptuando dois volumes de pequeno formato: *O Cristo Cigano*, concebido como um poema, e *O Búzio de Cós*). E também nos livros pensados a partir de um tema (*O Cristo Cigano*, *Navegações*), o que é excepcional em Sophia, há igualmente da parte da poeta uma precisa atenção à forma como os poemas são dispostos numa dada ordem significativa.

Provavelmente foi a unidade da segunda secção de *Musa*, cujos poemas estão subordinados a um delineamento temático preciso, que fez com que Sophia tivesse optado pela metáfora musical para nomear as três partes do livro. «Combinei com a Graça Morais fazermos um livro sobre temas musicais. O tema de Orpheu, que anda sempre comigo, é o do primeiro desenho; escrevi uma série de curtos poemas, que eram para ser inéditos mas, como esse livro é ilustrado e tem demorado a aparecer, acabei por publicá-los, porque são da mesma série a que pertencem os poemas deste livro» (entrevista a Elisabete França, *Diário de Notícias*, 24 de Novembro de 1994). Se em relação à segunda parte de *Musa* é evidente o critério temático utilizado na arrumação dos poemas, a ordenação da primeira e da terceira partes é em grande medida comandada pelo princípio cronológico. *O Búzio de Cós* assenta numa ordenação sequencial por pares. Lado a lado: o segundo e o terceiro poemas «Arte Poética» e «Métrica». E assim sucessivamente: «O Búzio de Cós» e «Foi no Mar»; «Homero» e «Héla-de»; «Plutarco» e «Horácio»; «A Activista Cultural» e «Turistas no Museu»; «Goesa» (*vd.* a bailarina, a guitarra) e «Harpa»; ou, por fim, quatro poemas que trazem lugares e pequenas anotações em torno da «meticulosa beleza do real» («Alentejo», «A Hera», «Beira-Mar», «Alcácer do Sal»).

A ordem e o equilíbrio procurados são recorrentes, mesmo quando são menos óbvios, como se pode verificar em outros aspectos marcantes na evolução da poética de Sophia. Refiro-me a procedimentos ligados à organização estrófica, à disposição dos versos no poema e a recursos de

forte implicação rítmica; ou ainda recorrências expressivas na poesia da autora, como, por exemplo, as justaposições de palavras, os mecanismos associativos, as constelações de imagens e a comparência ou ausência de núcleos lexicais em zonas determinadas da obra.

Um procedimento digno de nota diz respeito à repetição de palavras, como ecos, o que produz um notável sentido rítmico. Multiplicam-se os exemplos. No primeiro poema de *Poesia*, no primeiro verso lemos: «Apesar das ruínas e da morte»; em *Geografia*, no poema «Pompeia — Casa de Menandro», encontra-se o eco: «apesar da morte e da ruína». Por vezes deparamos mesmo, como em Homero, com uma espécie de repetições formulaicas. Em «Ingrina», *Geografia*: «Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre»; em «O Opaco», *O Nome das Coisas*: «Recuperei a minha memória da morte da lacuna da perca e do desastre». Em dois poemas dispersos não reunidos em livro: «O teu poema celebra o inaugural / Para lá da morte da lacuna da perca e do desastre» («São Francisco de Assis»); «Aqui para além da morte da lacuna da perca e do desastre / Celebramos a Páscoa» («A Casa de Deus»).

Encontramos ainda outro tipo de repetição — ecos subtis com expressiva relevância na ordenação dos poemas dentro dos livros. Vejam-se dois exemplos. Na última estrofe do poema sobre Salgueiro Maia, em *Musa*, surge uma citação de um célebre verso da *Mensagem* de Fernando Pessoa («Fiel à palavra dada à ideia tida»). Nos primeiros versos do poema seguinte, dedicado ao amigo Ernesto Veiga

de Oliveira, repercute esse eco: «Àquele que hoje morreu tendo sido / Fiel a cada hora do vivido». Outra situação diz respeito à repercussão do mesmo eco nos dois livros — *Musa* e *O Búzio de Cós*. No poema «Roma» (*Musa*), o movimento, a azáfama, os contrastes na captura do real são-nos oferecidos, como nos poemas de Borges, em enumerações sucessivas; no fecho do texto, lemos este verso que sublinha um traço mínimo: «Do guarda-sol castanho a penumbra fina». Ainda em *Musa*, no poema «Eurydice em Roma», volta o eco («Por entre clamor e vozes oiço atenta / A voz da flauta na penumbra fina») que reaparecerá em *O Búzio de Cós*, no poema «A Activista Cultural»: «O ouvido não ouve a flauta da penumbra». E ainda, como contraponto, no fecho do poema «Alentejo»: «Junto ao sol excessivo a penumbra fina».

6.

Numa entrevista, em 1968, Sophia afirmava o seguinte: «Não sei se o rumo da minha poesia neste momento [é] definitivo. Nunca o soube. O que sei, agora e sempre, é que estou no caminho da poesia. E tanto mais quanto me sinto mais empenhada na vida» (*A Capital*, 28 de Fevereiro de 1968). Retomo o ponto com que iniciei este prefácio, a questão da renovação da obra da poeta, pegando nas suas palavras para sublinhar esse sentido. Tudo o mais que Sophia diz vai na direção do impulso vitalista: «Estou demasiadamente empenhada na vida para poder pensar que exista uma crise na poesia. Penso antes, e cada vez mais, que só a poesia

é verdadeiramente didáctica, mestra do ser e da formação humana. E que por isso está na vida e é consubstancial com ela. Pode haver crises de escolas ou correntes poéticas — nunca pode haver crises de poesia».

A afirmação do vivido em estreita ligação ao tempo é uma constante dicção na poesia de Sophia. Mesmo quando se reporta ao não-vivido. Um dos mais belos poemas da homenagem a Ricardo Reis, em *Dual*, fala justamente da implacabilidade do tempo que passa e da urgência de o viver em pleno («Mais tarde será tarde e já é tarde»). A convocação de Pessoa aparece quase sempre a assinalar a recusa da negatividade do não vivido e a marcar a intensificação da vida. É nesse sentido que com frequência comparece na obra a exaltação da escrita consubstancial à vida e associada à figuração do poeta romântico. Assinale-se a este respeito a presença destacada de Byron nos últimos livros: para além da comparência em *Ilhas*, surge de um modo explícito em *Musa*, no poema «Childe Harold — canto IV», e de modo implícito no fecho de *O Búzio de Cós*, em «Veneza (prólogo de uma peça de teatro)», texto que anuncia um lugar — o livro *O Colar* — que é também o lugar de Byron. Em Sophia, a visão poética do mundo eivada de positividade é afirmativamente procurada na senda de uma unidade primordial, de um encontro unitário. Por isso, em oposição a Pessoa, refere muitas vezes os exemplos de poetas conviventes como Ruy Cinatti, para quem o poema era «uma forma mais intensa e mais real de habitar a vida».

Para Sophia, a poesia é vislumbrada como um encontro com o ser, num mundo em que tudo seja absolutamente «vivido e existido». Em 1961, as palavras dirigidas a Jorge

de Sena, a agradecer o volume *Poesia I*, adquirem uma força impressionante, quando lidas em espelho, pois o que Sophia aí diz sobre a obra do amigo pode hoje ser lido por nós, letra por letra, como se tivesse sido pronunciado por si mesma acerca da própria obra: «Que esta unidade tenha sido vivida e “existida” é o que me maravilha. Há no livro um espantoso “fazer face” que é o testemunho dum mundo onde a poesia foi a única liberdade e onde o poeta foi chamado a assumir todo o seu destino» (*Correspondência*, 1959-1978). No poema «Arte Poética», o segundo de *O Búzio de Cós*, deparamos com uma tomada de posição, uma clara enunciação relativa ao fazer poético; assinala-se a dicção e o que implica essa dicção: «dar minha voz à veemência das coisas». A metáfora da caça sublinha o estado de alerta propiciador. O «dar voz» aponta para diversos sentidos, como sabem todos os leitores de Sophia, concretamente para o sentido didáctico associado ao poema: a apologia da clareza, da nitidez da língua. A «veemência das coisas» reenvia ainda para outro aspecto nuclear da sua obra: o imperativo ético. Sophia escreveu alguns dos mais extraordinários poemas de intervenção da nossa literatura, fora dos clichés herdados das poéticas neo-realistas. É nesta linha que, em *Musa*, encontramos os poemas «Tão Grande Dor» e «Salgueiro Maia».

O que mais impressiona desde o primeiro ao último livro (seja poesia, ficção ou ensaio) é o extremo sentido de unidade procurada e encontrada, isto é, profundamente vivida. Do primeiro ao último texto — uma busca sem tréguas. Lemos num dos últimos poemas de Sophia (publicado na revista *Relâmpago* e integrado na *Obra Poética*):

Quem me roubou o tempo que era um
quem me roubou o tempo que era meu
o tempo todo inteiro que sorria
onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro
e onde por si mesmo o poema se escrevia

Há um poema em *Dia do Mar*, o segundo livro de Sophia, publicado em 1947, que revela uma marcante vivência na busca de um efeito de assimilação do mundo, uma absorção que prefigura uma totalização. Trata-se do poema «Rosas». Em comentário ao poema, Sophia situou a vivência num espaço e num tempo identificáveis: no Porto, na juventude, a ida recorrente ao jardim semi-abandonado da avó para colher flores. Na explicação assinala-se antes de tudo o efeito de perdurabilidade, da continuidade da presença dessas flores (camélias, no Inverno; rosas, na Primavera) que são postas numa jarra, no quarto. Mas há aqui outro traço extremamente importante que deve ser sublinhado e que é a linha da contiguidade: a jarra diante da janela. A destacada zona limiar sugere a aproximação dos planos. O poema revela a singular forma de absorção do «lunar das noites transparentes», do «fulgor das tardes luminosas», do vento das Primaveras. E revela enfim a celebração da florescência, da germinação da vida. Abarcada toda a natureza, as pétalas mastigadas como que se transformam em palavra. Dessa fusão decorre o encontro com o ser; e o que se escreve (o poema) torna-se indistinto da própria matéria do ser: «No fundo era a tentativa de captar qualquer coisa que só posso chamar a alegria do universo, qualquer coisa que floresce. [...] Acredito que o

fenómeno mostra o ser» (entrevista a José Carlos de Vasconcelos, *Jornal de Letras*, 25 de Junho de 1991). Tudo acaba por ser igualado ao ponto de se chegar perto de uma aspiração desejada, repetidamente evocada por Sophia — ser um com o universo. Onde deixa de fazer sentido falar em interior e exterior, onde o eu devém mundo, numa zona intensiva que incorpora o limitado e o infinito.

O fim último é reintegrar o homem e a palavra na *physis*, no plano da imanência. O poema «Epidauro 62» (*Ilhas*) e a «Arte poética V», que o enquadra, dizem admiravelmente essa irradiação: a voz desprende-se, sobe os degraus e a palavra torna-se «alada impessoal». Em *O Búzio de Cós*, há um poema que nos oferece uma das mais belas figurações desse quadro despojado e elemental, equivalente à página em branco, o espaço vazio *onde por si mesmo o poema se escreve*. A natureza (o mar) entra no quarto. E no quarto a musa reencontra, na harpa, a ressonância do mar (o poema):

HARPA

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

E no espaço vazio dedilha as cordas ressoantes

A reintegração no cosmos não exclui a morte, a própria tensão que a desordem provoca, porque a ordem não se atinge sem um intenso combate. Esse é um dos mais importantes

recortes da poética de Sophia, que sabe das ménades, da sombra e da rouquidão do caos: «Há certas coisas de Mallarmé de que gosto muito. Mas, ao contrário dele, penso que um bom poema guarda sempre um pouco da rouquidão do caos. Quando se escreve, parte-se do caos e depois cria-se um mundo ordenado, uma ordem que pode ser meramente rítmica, mas que não deixa por isso de ser uma ordenação» (entrevista a António Guerreiro, *Expresso*, 15 de Julho de 1989).

«E a vida não vive em linha recta» — este verso complementa poeticamente uma máxima popular. Nas interpelações propostas no poema onde aparece o verso («Deus escreve direito», *O Búzio de Cós*), através do auto-tratamento por tu, pode encontrar-se um auto-retrato, que consigna todo um programa de vida, com uma espantosa expressão testamental nos três decassílabos finais: «Nem um momento só podes perder / A linha musical do encantamento / Que é teu sol, tua luz, teu alimento». Como que ecoam em todos os seus versos as palavras incisivas de Emily Dickinson: «é preciso preservar uma alma terrivelmente espantada».

A grande poesia transporta esse lugar, antiquíssimo e sem tempo, do maravilhamento por dentro vivido e ao leitor devolvido. Sobre esse poder encantatório da obra de Sophia (sobre a forma como o poema repercute nos leitores) encontramos testemunhos tocantes. Herberto Helder, em carta dirigida à poeta, em 5 de Junho de 1962, escreve: «A cada livro novo seu que leio, reata-me o antigo encantamento da minha primeira juventude, quando descobri a sua poesia. Nunca lhe contei? Uma tarde, na ilha da Madeira, tinha eu a idade maravilhosa que já não sei, descobri numa

livraria o seu "Poesia". E foi um dos mais belos encontros da minha vida. Não há aqui literatura: tudo isto é verdadeiro» (*in* Espólio SMBA, BNP). Nas palavras de Herberto encontramos a pedra de toque, questão central do milagre Sophia. Beleza que é precisão, frontalidade, verdade. Eis a síntese na sua «Arte Poética II»: «a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada». Não há palavra excrescente na obra de Sophia. A palavra não é um ornamento extrínseco ao viver da poesia: Sophia não enfeita, não faz «literatura». Em 1960, num ensaio intitulado «Poesia e Realidade», saído na revista *Colóquio*, a poeta afirma isso mesmo: «um homem que precisa de poesia precisa dela, não para ornamentar a sua vida, mas sim para viver». O encantamento pela palavra, o maravilhamento pelo mundo (e uma vivência intensa desse viver, na exaltação mas também nos embates e nas denúncias) constituem uma das forças propulsoras do universo poético de Sophia. Os poemas, os livros para crianças, os contos, o teatro, o ensaio, todos os seus textos dão conta de uma existência que é uma concentração assinalada, lugar diferente e idêntico, lugar mesmo do poético.

Se os dois últimos livros de Sophia, *Musa* e *O Búzio de Cós*, configuram um fecho, reflectindo a ordem do tempo em que a obra se inscreve, não existe, contudo, subjacente a esse final de percurso, uma intencional busca de um ponto de chegada. E se é notória, em diversos poemas destes dois livros, a aguda consciência da passagem do tempo (pessoal e histórico) e dos seus efeitos sobre o ser, em particular no modo como melancolicamente a poeta olha para

trás, o que prevalece nessa vivência é o veemente desejo de habitação poética do real, que para Sophia é sempre uma contínua e maravilhada renovação. Como no princípio ou no meio da trajetória, também nos últimos livros repercutem, luminosas, as palavras pronunciadas na entrevista de 1968: «O que sei, agora e sempre, é que estou no caminho da poesia.»