

Modalidades do conto na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen

Short story modalities in the work of Sophia de Mello Breyner Andresen

Federico Bertolazzi

Universidade de Roma "Tor Vergata"
federico.bertolazzi@uniroma2.it

Palavras-chave: Poesia, prosa dispersa, poética, literarização, geopoética.
Key words: Poetry. Non-fictional writings, poetics, literarization, geopoetics.

Há, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma constante atenção àquilo que ela chama o 'real', ou o 'Universo', ou, de forma mais acessível, mas não menos complexa, as 'coisas'. Ela própria conta o seu espanto na hora da descoberta da "presença do real" ("Arte poética III", 1964, agora in Andresen, 2015, p. 893), e é possível acompanhar ao longo da sua obra o desenvolvimento dessa necessidade de atenção que toma os contornos de um verdadeiro culto, como é dito no poema "III" da "Homenagem a Ricardo Reis" (*Dual*, 1972), onde se lê: "Ausentes são os deuses mas presidem./[...] nossa atenção ao mundo/ é o culto que pedem".

Sophia mede as suas palavras sobre o fio de seda entre o visível e o visionário, traçando o seu caminho dentro do labirinto mutável da existência humana. Não por acaso os seus Virgílios terrestres são, ao longo de toda a sua vida, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa.

Em Sophia o nascer das raízes dessa atenção é contemporâneo da descoberta da poesia antes da literatura: como ela várias vezes conta, o ter decorado poemas na idade da infância, antes de saber ler e escrever, fez com que a presença da poesia no mundo fosse vista como imanente, natural, e que "bastaria estar muito quieta, calada e atenta" para ouvir os poemas ("Arte poética IV", 1972 – Andresen, 2015, p. 895). Os seus dois primeiros livros contêm vários textos que celebram essa atenção.

Mas o que me interessa aqui sublinhar é a presença constante da experiência biográfica da autora que, através da memória, é convocada na obra quase sem transfiguração, se não a que é ditada pela precisão do olhar. Como se lê num texto memorial inédito citado por Paula Morão (Morão, 2013, pp. 104-119) Sophia diz "nunca nada é inventado", estabelecendo assim uma constante presença da memória e da vivência dentro da sua literatura, que delas brota. No mesmo texto

lê-se também uma frase que revela este jogo de espelhos em que, para usar uma categoria do pensamento andreseniano, o ‘estar’ se torna ‘ser’: “Primeiro moramos nas casas. Depois quando as perdemos elas moram em nós”. Esta absorção é, a meu ver, uma interessante chave de leitura da obra de Sophia, na qual o eu que medeia experiência, memória e relato é uma espécie de eu lírico soberano, que a autora quer despersonalizado para ser universal, e, como nota Paula Morão, “converte em espaço enorme os lugares fundadores” (p. 117). Em 1989, numa entrevista publicada no jornal *Expresso*, Sophia refere-se a este aspecto em termos muito claros:

Acho que o verdadeiro artista não inventa, vê. [...] Acho que não há arte sem despersonalização. Falar de si próprio é qualquer coisa que se faz enquanto se está à espera num consultório. É conversa de vizinhas [...] No fundo as coisas que dizemos de nós têm todas o resquício da fofoca. A arte é a experiência a que se tirou o experiente: tirou-se o eu e ficou só a experiência em si própria. (Andresen, 1989, pp. 54-57)

Assim a questão da presença do eu é colocada em termos que transformam a experiência, a ocasião poética, em algo de universal, de absoluto, o poema “Epidauro 62” é a este respeito epigráfico: “Oiço a voz subir os últimos degraus./ Oiço a palavra alada impessoal./ Que reconheço por não ser já minha” (Andresen, 2015, 757). A despersonalização é a chave da compreensão do real, é o instrumento graças ao qual a reelaboração do real se torna conhecimento lúcido, aquilo que Sophia em “Arte poética III” chama “o fenómeno” perante o qual o artista quer uma visão inteira para, inteiramente, manifestar a sua alegria ou a sua revolta.

A atitude do artista é, portanto, a de uma necessidade total de compreensão e, num texto importantíssimo chamado “Poesia e realidade” (Andresen, 1960), Sophia descreve o tipo de relação que o artista tem com as coisas fixando três pontos fundamentais: 1. O reconhecimento da beleza do Universo, i. é, a sensibilidade do artista reconhece o fascínio da beleza que lhe é anterior (que ela chama “Poesia”, com p maiúsculo); 2. perante essa beleza o artista sente a necessidade de contacto, de fusão (“poesia”, minúsculo) e 3. na impossibilidade concreta da fusão, cria a sua obra de arte (“poema”, ou qualquer outra) que, funcionando como intermediário, preenche a lacuna entre o homem e a coisa. Por isso, diz ela, “a poesia é o selo da aliança entre o homem e as coisas”. Isto significa que a palavra exacta, a palavra justa, a palavra que diz o fenómeno na sua inteireza pura é um instrumento de conhecimento. Essa necessidade de compreensão é portanto servida pela palavra, no caso do poeta e do escritor, que dizem e nomeiam.

Ora, no caso da obra de Sophia, encontramos muitas vezes uma experiência directa traduzida em palavras orientadas para a universalização, contudo mantendo a biografia sempre à vista, coisa, aliás, tornada evidente já que, a própria autora, em diversos paratextos (entrevistas, depoimentos ou memórias) aponta para os lugares de contacto entre obra e vida contribuindo para alimentar com lenha biográfica a fogueira da despersonalização.

É o caso do magnífico conto “A casa do mar”, de *Histórias da Terra e do Mar*, 1984 (Andresen, s.d. [2006]), conto cuja primeira edição é de 1979, e que está estruturado liricamente numa longa e demorada descrição de uma casa real que também aparece em outros textos, também justamente célebres – *A menina do*

mar (Andresen, 1958), e o poema “Casa branca”, de *Poesia*, 1944 (Andresen, 2015, p. 78). Neste conto, aparecem apenas duas personagens cuja presença é quase totalmente despida de acção, e das quais uma deixa ver à transparência claros traços autorreferenciais que a colocam numa perspectiva espaço-temporal particularmente interessante já que a casa é dita “convergência, encontro, centro” (p. 81). Temos aqui uma página que mostra o vivido transposto na lucidez da literatura:

Uma nuvem de fumo azul sobe muito lentamente. O quarto está cheio de livros empilhados nas mesas, na estante e mesmo nas cadeiras. [...]

O quarto tem algo de glauco e de doirado como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros, leves e compridos, de um loiro brilhante e sombrio, e cujo perfume é o perfume do sândalo. A beleza da sua testa é grave como a beleza da arquitecra de um templo. Nos seus pulsos há um quebrar de caule. Nas suas mãos, através da finura da pele e do azul das veias, o pensamento emerge. Nesse quarto se vê a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade. E ali se vê o brilho que navega no interior da sombra. Ali se ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio. [...]

No entanto, às vezes o espaço torna-se apaixonadamente vazio, como se apenas o povoasse um longo e monótono e alucinado mar e tudo fosse impossibilidade, separação e distância, ou como se aquele quarto fosse o umbral do vazio, do indizível, da solidão total, do caos, da noite, do indecifrável. (pp. 77-78)

A literatura é uma espécie de instrumento que serve a necessidade de clareza, de compreensão, que Sophia alimenta, e pela qual é por sua vez alimentada. A sua vivência, a sua memória, é literarizada mas não no sentido de ser estruturada em enredo, esta literarização toma a forma de uma pausa dedicada à atenção, de uma suspensão no correr do tempo, definindo e determinando um fenómeno, um aspecto do real, da vida, observado e dito com a intensidade lírica do “instante que surpreende e fita e enfrenta a eternidade”, tempo em que se fundamenta o preenchimento da lacuna entre o homem e o fenómeno.

Este tipo de participação em Sophia faz com que todas as coisas sejam passíveis de literarização, i. é, de serem observadas com atenção e ditas com justeza, da mesma forma também as coisas ditas com justeza e observadas atentamente passam a fazer parte da vida. Para descrever este consubstanciar-se entre vida, memória e literatura, parece-me fundamental a reflexão que Sophia faz a propósito de Lev Tolstoj, do qual diz em diferentes ocasiões:

Entre ele e a vida não há nenhuma interferência. A arte de Tolstoj está para o romance assim como a escultura grega está para a escultura. (Andresen, 1957a)

Quando lemos a “Guerra e Paz” e a “Ana Karenina” temos a impressão de que não é um escritor a contar-nos a vida mas sim a vida a contar-se a si própria. (Andresen, 1957b)

Li a “Guerra e Paz” umas quatro vezes. Ao ler Tolstoj temos a impressão de estar a reencontrar a nossa própria memória.

Leio um romance porque é misterioso, ou verdadeiro, ou vivo, porque reconheço nele o real e não uma escrita. (Andresen, 1986)

Este aspecto de fusão entre memória e literatura existe também, de uma forma interessante porque voluntariamente objectiva, no conto intitulado “O homem”, do livro *Contos Exemplares* (1962). O conto relata o encontro com um homem evidentemente pobre que leva ao colo uma criança e que, no meio da multidão indiferente, desmaia, levantando o olhar para o céu num gesto que lembra o do Cristo na cruz e que acompanha as suas derradeiras palavras. A narradora presencia a cena e, impotente, não pode senão contar e descrever para compreender a sua íntima revolta.

A propósito deste conto Sophia diz, numa entrevista, ter tentado escrevê-lo “tal e qual como tinha acontecido. Não inventar nada, não compor, escrever como quem faz um relato” (Andresen, 1982), numa atitude de essencialidade estilística que, mesmo dentro da individualidade, procura uma perspectiva universal. Claramente, o pretenso “relato” não está isento de escolhas literárias, a partir da própria escolha da objectividade que é sempre fruto de selecção.

É aqui que vou tentar exemplificar essa literarização praticada por Sophia. Particularmente quero focar alguns dos seus textos em prosa agora classificáveis como dispersos, pois foram publicados apenas em periódicos. Em vários deles, como memórias, crónicas, relatos, depoimentos, e etc., há ligações com a obra canónica. De facto, o eu que conta e narra parece-me ser o mesmo eu lírico que canta, um eu capaz de perpassar os textos, soberanamente alheio a categorias narratológicas que substitui, a meu ver, pela ainda maior categoria da responsabilidade individual. Obviamente que as divisões genettianas mantêm-se e é possível reconhecer todos os matizes da diegese veiculados por todos os prefixos do caso, mas o que me parece relevante é a sobreposição de transparências entre a vida e a arte. Este ponto é fundamental na reflexão estética de Sophia que, mais uma vez citando a “Arte poética III”, diz: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida” (Andresen, 2015, p. 893). A perspectiva com que ela encara a vida e a arte faz com que ambas pertençam ao mesmo domínio e que não haja cisões, nem hiatos, que o dividam. Sophia considera a beleza um direito natural do homem, e ao mesmo tempo um dever que este tem para sustentar a harmonia da existência, por isso ela se revolta quando este direito é violado¹.

Sophia testemunha uma indissolúvel relação entre arte e vida, que, e é aqui que quero chegar, se consubstancia numa osmose mútua contribuindo para criar a dimensão de rigor e de responsabilidade moral que Sophia reconhece à arte:

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se

¹ Veja-se a este respeito o texto “Pelo negro da terra e pelo branco do muro”, publicado pela primeira vez na revista *Távola Redonda*, nº 21, Janeiro de 1963, republicado em *Correntes de Escrita*, nº 2, Fevereiro de 2003 (Andresen, 1963) que começa assim: “Há uma beleza que nos é dada: beleza do mar, da luz, dos montes, dos animais, dos movimentos e das pessoas. Mas há também uma outra beleza que o homem tem o dever de criar: ao lado do negro da terra é o homem que constrói o muro branco onde a luz e o céu se desenham. A beleza não é um luxo para estetas, não é um ornamento da vida, um enfeite inútil, um capricho. A beleza é uma necessidade, um princípio de educação e de alegria. Diz S. Tomás de Aquino que a beleza é o esplendor da verdade”.

no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista **vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.** (Andresen, 2015, 893)

A literarização de que falo a propósito da obra de Sophia representa essa responsabilidade que o ser carrega inteiramente e que passa, para além da etapa da definição do eu que escreve (poemas, contos, ensaios, depoimentos, e etc.), também pela definição dos traços das pessoas que nesses textos se tornam personagens e dos lugares descritos que passam (como visto acima no trecho relativo às casas habitadas e que nos habitam) para a dimensão rarefeita e depurada da arte.

No primeiro caso as pessoas reais, empíricas, são tornadas personagens em virtude da sua exemplaridade que se constitui como arquétipo. O exemplo mais límpido parece-me ser o da descrição do avô da autora, Thomaz de Mello Breyner, que ela, em 1966, faz em termos que me parecem essenciais tendo em vista os *Contos Exemplares*, de 1962, dentro de um período ético e religiosamente atormentado e que tentei esboçar no prefácio que dediquei à última edição desse livro (Bertolazzi, 2014b). O que tento aqui defender é que, na memória que Sophia nos entrega do seu avô, ele é retratado em termos literários pela sua exemplaridade moral, a mesma que Sophia cultiva e que a inspira. Vejamos²:

O meu avô Thomaz de Mello Breyner dizia: “A bondade é a virtude que está à direita de todas as outras mas é preciso ter muito cuidado com as imitações”.

O culto da bondade foi na vida do meu avô uma direcção essencial. Era uma bondade cristã, fundada num profundo respeito pela pessoa humana. Mas era também uma bondade ligada a uma sensibilidade rigorosa e certa. Nos seus olhos havia uma doçura azul limpa e luminosa e as suas mãos pareciam tocar tudo com infinito respeito e infinita ternura.

Essa bondade era livre, aberta, isenta de preconceitos. No entanto, nunca se confundia com aquela caricatura mole da bondade que é a indulgência. A sua bondade era uma busca do bem e da justiça. Algumas vezes vi o seu rosto endurecer quando condenava aquilo que os indulgentes aceitam.

² O texto foi republicado no nº 11/12 da revista Estudos Anterianos, abril-outubro de 2003, Centro de Estudos Anterianos (há uma gralha a assinalar nessa publicação onde se lê “estrilho” em lugar de “estribo”).

Assim como aquele que ama a boa música detesta a má música e aquele que ama a poesia detesta a falsa poesia, também ele, porque amava a bondade, não suportava as imitações da bondade. Em frente do farisaísmo e da hipocrisia o seu olhar endurecia. Dizia: “A religião para algumas pessoas é um freio, mas para X e para Y é um estribo”.

Porque era uma alma cristã, ele não podia aceitar os vendilhões do Templo. Porque era um homem que sabia amar e admirar ele era também um homem que em frente da crueldade e da mentira e da injustiça se indignava até ao fundo do seu coração e da sua inteligência. Pois ele sabia que os homens se definem por aquilo que amam, por aquilo que escolhem, por aquilo que rejeitam.

Lembrei-me do meu avô quando, tantos anos depois da sua morte, traduzi este terceto de Dante que está colocado no centro da Divina Comédia:

Os que pensaram bem até ao fundo
Encontraram a inata liberdade
E por isso a moral deram ao mundo.

Porque tinha reconhecido essa “inata liberdade” onde o espírito se define e se realiza, ele tinha um profundo horror por todas as formas de intolerância, tirania, coacção e sectarismo. Era um homem do diálogo. Monárquico, serviu o seu rei até ao último momento, até aquele momento em que os conformistas o abandonaram. Mas foi um dos raros homens do seu meio que manteve com os republicanos relações de diálogo, estima mútua e amizade e para quem os republicanos não eram gente amaldiçoada, mas sim portugueses tão dignos e tão patriotas como os outros. Pois o seu pensamento não era o pensamento dum meio mas sim o pensamento universal dum homem de cultura. Tinha a maior honra nas tradições liberais da sua família que para ele não representavam apenas uma opção política mas também uma opção moral e uma posição cultural.

A influência do meu avô na minha própria cultura foi profunda nalguns pontos fundamental. A sua biblioteca cheia de livros, gravuras, retratos, mapas, e mil recordações de pessoas, acontecimentos de países foi sempre para mim um lugar de espanto e maravilha. No princípio eu era tão pequena que em vez de ler os livros os roía! Por esse caminho eu poderia ter-me tornado um rato de biblioteca. Mas a poesia foi o começo de tudo e da poesia nunca nasceram ratos de biblioteca. Pois, de certa forma, o meu avô foi para mim um mestre de poesia.

A sua atitude comigo foi uma “maieutica”. Muito antes de eu saber ler soube de cor os poemas que ele me ensinava. Isto foi para mim decisivo pois, nesse tempo, ainda mergulhada na infância, eu imaginava que os versos não eram escritos por ninguém. Imaginava que os poemas existiam por si mesmo e que bastaria estar com muita atenção para os ouvir. A poesia era alguma coisa que fazia parte da substância do mundo e que se revelava àqueles que escutavam. Obscuramente eu procurava formar em mim própria esse estado de atenção pura. Esta noção ficou em mim para sempre como fundamento da minha poesia.

Vivi muito com o meu avô Thomaz de Mello Breyner. Muito mais do que normalmente uma criança vive com um avô. Na sua biblioteca, na minha infância e no limiar da minha adolescência, descobri os mapas da Terra, a história de Portugal, a história do Egípto, da Caldeia e da Grécia e a música de Bach. O meu avô ensinou-me também a escolher e a criticar. Ele dizia: “Nem todos os intelectuais são inteligentes”. Com ele aprendi a rejeitar os exageros, o pedantismo e o cabotinismo. O seu ensinamento não era abstracto nem teórico, era um ensinamento concreto que se dirigia à intuição e à sensibilidade. Ensinou-me a ter uma atitude crítica mas ensinou-me sobretudo a ter uma sensibilidade crítica.

A presença do meu avô Thomaz de Mello Breyner encheu e maravilhou os primeiros anos da minha vida. E, para além da morte, o seu espírito continua a ser para mim um exemplo e um testemunho da minha própria consciência. Exemplo de bondade, de inteligência, de sensibilidade certa e de cultura. Exemplo também de modernidade num homem que, nos finais do século XIX e nos princípios do século XX, para além de todos os grupos, reconheceu como seu o sofrimento dos outros, reconheceu como sua a grande busca humana da verdade e viveu segundo aquele espírito ecuménico que é a grande esperança. (Andresen, 1966).

Para além da exemplaridade patente do homem que pode ser visto presidindo *in toto* aos *Contos Exemplares*, reconhece-se a fineza dos traços com que é representado, fazendo com o seu retrato aquela depuração da vida empírica vista acima, clivagem que leva para a universalidade impessoal. É nesta clivagem que actuam, a meu ver, as modalidades do conto esbatendo os géneros e perpassando entre contos, crónicas, relatos, *pamphlet*, e etc.

Se o texto que acabei de citar permanece tal e qual entre a sua primeira e a segunda publicação, há casos em que esta literarização se faz mais evidente com a passagem do tempo. Para continuar no âmbito da mútua relação entre literatura e vida parece-me significativo o caso da evocação de Teixeira de Pascoaes, autor que Sophia teve sempre presente ao longo da sua vida, tendo sido um dos mais citados, e nos mais diversos contextos³. A Pascoaes cabe o papel de mestre na relação com as coisas, principalmente com a paisagem, que ele proprio chamou, em 1915, “fonte psíquica da raça” (Pascoaes, 1978, p. 69). Sophia dedicou a Pascoaes diversos textos na década de ’50, mas a passagem de pessoa empírica, embora escritor, para personagem, nos termos que estou tentando descrever, deu-se com maior evidência num texto publicado em 1992. Nesse texto o poeta do qual Sophia disse “que nada acrescentou à inspiração” e no qual “Tudo ... é à margem da literatura, dos comentários, das interpretações” e cuja poesia “está naturalmente colocada em frente da eternidade” e que “nunca falou senão do que era essencial” (Andresen, 1953), este poeta encontra-se colocado como que em *mise en abyme* num texto que é exemplo daquela memória literarizada tão típica de Sophia. O texto intitula-se “Viagem a Pascoaes”⁴ (Andresen, 1992):

A primeira vez que fui à casa de Pascoaes fui sozinha a cavalo. Não sabia o caminho, ia perguntando. Mas perdi-me. Perdi-me nos campos – passei por baixo de uma latada de vinha deitada sobre o cavalo. Por isso em vez de ter chegado pela entrada da frente, cheguei pelas traseiras, por detrás da fonte. Estava uma manhã de nevoeiro, suspensa entre o visível e o visionário e era como se eu avançasse através de um poema de Pascoaes. Ele estava à janela e viu-me surgir ao pé da

³ A este tema dediquei dois ensaios: “Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di Paesaggi” (Bertolazzi, 2016) e “A “velhinha janela” de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes”, em vias de publicação.

⁴ Como se declara na nota anexa, o título é de responsabilidade da revista (*Cadernos do Tâmega*), e não da autora.

fonte. Eu, de fora apercebi-me só de um vulto vago na penumbra interior. Con-tornei a esquina da casa à procura de uma porta e foi ele que me abriu essa porta. Eu disse quem era e ao que vinha e como me tinha perdido no caminho. Ele disse: – Por aquele caminho nunca tinha chegado ninguém – quando vi sair do nevoeiro uma menina loira montada num cavalo branco julguei que fosse uma aparição. Pascoaes era muito magro, não muito alto, já velho mas rijo, atento. Parecia envelhecer como uma árvore. O seu rosto cavado e bem desenhado era belo e nobre, um rosto inspirado, trespassado, atravessado por imagens e vozes. Era um homem simples, atencioso, com belas maneiras antigas – intensamente português como a sua maravilhosa casa com os doze apóstolos de granito no cimo dos três muros do pátio. A sua conversa era única: falava de São Pedro e de São Paulo como se os tivesse encontrado e falado com eles à beira de um caminho nos seus passeios pela serra – da Assíria e da Caldeia como se lá tivesse vivido – das ninfas pagãs como se morassem no seu jardim. A sua conversa era terrestre e metafísica. Com o mesmo fervor falava da água, da vinha, da trovoada, dos frutos. Tudo era maravilhoso e nada era insólito, ou trivial – só talvez o bom senso o pudesse escandalizar. Para ele o visível e a visão eram irmãos. Tudo era acolhido com fervor, como um dom. O próprio avançar dos anos era um dom. Nessa tarde a certa altura disse-me que era um dom a velhice pois a velhice “é a nossa preparação para a eternidade”. Demos volta à casa maravilhosa – os longos corredores de pedra, a grande cozinha escura – a sala de jantar com o tecto em abóbada recoberto de pratos da Índia, à maneira portuguesa antiga – o escritório, os livros, os desenhos, as salas onde as penumbras se viam ao espelho – e lá fora no nevoeiro suspenso os doze apóstolos de granito, o horizonte semi-velado das montanhas, os arvoredos. E à medida que falava via-se a sua unidade com aquele lugar e como a sua poesia era a voz e a realidade de cada coisa. Como ele era o poeta que tinha escrito:

*Ah se não fosse a bruma da manhã
E a velhinha janela onde me vou
Debruçar para ouvir a voz das coisas
Eu não era o que sou.*

Eis o ponto: o visível e a visão, o real e a sua depuração.

O escritor e o seu mundo poético fundem-se com a realidade, e a realidade é dita de forma ‘natural’, fielmente e sem enfeites, conforme a necessidade. Assim Pascoaes, o poeta do qual se fala, penetra no seu próprio mundo, e a narradora, que de si fala, encontra-se nesse mesmo mundo, que admira e comunga. Pascoaes será para Sophia o exemplo constante dessa relação entre vida e arte e a sua fidelidade poética ao real, a sua comunhão entre as coisas e o seu espírito, será para Sophia lição duradoira.

Nessa definição de pessoas em personagens há mais um exemplo, delicioso. Sophia, parte, outra vez de uma ocasião concreta, de um encontro casual, ocorrido durante uma viagem ao norte do país, com uma criança, uma pastora, que também era bailarina. O texto intitula-se “A bailarina da serra” e foi publicado pela primeira vez em 1957 (Andresen, 1957c), haverá uma segunda edição, e nesta passagem veremos como actuam as modalidades da literarização. Eis a primeira versão:

Em geral não gosto muito de folclore. Nas músicas populares, nas danças populares, na poesia popular há quase sempre alguma coisa que falta. Não sei o que é mas sei que faz falta. O folclore espanhol é o único de que gosto verdadeiramente. Mas este ano no Minho vi dançar uma bailarina da serra. Vi-a dançar duas vezes: a primeira vez em Âncora, a segunda vez em Cabanas. Fazia parte do rancho de Dem. Tinha oito anos e era pastora.

Poucas vezes na minha vida vi num ser humano tanta perfeição. Dançava atentamente, serenamente. Não havia nela um gesto que não estivesse rigorosamente dentro do compasso. A sua maneira de dançar era tão simples, tão natural, tão certa que não se pode descrever. Dançava como a brisa dança, como os rios correm, como as algas no mar baloiçam. Tudo nos seus gestos era harmonia e clareza. Tinha, como boa minhota, os olhos azuis e cabelos loiros. Estava penteada à moda da serra: com muitos caracóis na testa feitos com um garfo. Parecia ter nascido do mar verde, da espuma branca, da luz doirada e dos montes lilases. A sua cara era igual a um Filipo Lipi [sic] com todos os traços finos e recortados. A sua beleza e aquela maneira de dançar tão naturalmente harmoniosa fizeram-me lembrar a primeira bailarina que vi na minha vida: Clotilde Sakarof.

Perguntei-lhe quem é que lhe tinha ensinado a dançar. Como era envergonhada não respondeu, corou, baixou a cabeça torcendo à volta de um dedo as franjas do xaille. Respondeu por ela uma das mulheres do rancho: – Ela sempre gostou de dançar. Desde muito pequena mal vê alguém a dançar põe-se ao lado a dançar também. Tem tanto vício da dança que quando está na serra a guardar os bois como não tem com quem dançar, dança sozinha à roda de um pinheiro.

É quase belo de mais. Neste mundo cómico e trágico de importantíssimos conselheiros Acácios existe uma pastora que dança sozinha na serra à volta de um pinheiro.

Nos outros países quando nasce uma criança com uma tal vocação as coisas arranjam-se de maneira a que ela venha a ser uma celebridade mundial. A sua fama corre as cinco partes do mundo e a sua memória fica na história da arte. Chama-se Taglioni, Fanny Essler.

Em Portugal as coisas passam-se de uma forma diferente. A bailarina de Dem continua a bailar na serra. Só a gente do sítio e uma ou outra pessoa que por ali passar saberá como ela é. A sua arte será entregue intacta e pura à paisagem de onde nasceu. Não conhecerá nem apoteoses, nem glória, nem públicos entusiásticos, nem efeitos de luzes, nem maquilhagem, nem contratos. Dançará sozinha ou com o seu povo nas festas. Não dançará para ser célebre nem para ganhar dinheiro. Dançará por pura alegria de dançar.

E é melhor assim. Porque na serra de Arga à roda de um pinheiro ela viverá aquilo que uma bailarina num palco apenas representa: a união da vida humana com a harmonia do universo.

Sophia admira incondicionalmente todas as formas de arte que participam da “harmonia do universo”, é a isto que a sua arte também aspira, como parte do real.

Para exemplificar a clivagem a que me referi acima, i. é, da maior consciência da literarização da experiência, é-nos útil a segunda publicação do texto acima citado, desta vez em 1974, por altura do primeiro Natal, num Portugal finalmente liberto. Sophia nessa ocasião publica uma segunda versão de “A bailarina da serra”, desta vez intitulado-a “A dança da pastora”, acompanhando-a com uma

dedicatória manuscrita reproduzida no cartão onde foi impresso o texto⁵: “A todas as crianças portuguesas emigradas dedico esta história que não inventei porque é o retrato real de uma pastora que um dia vi dançar numa aldeia do Minho. E a todas do coração desejo um bom Natal e um novo ano cheio de paz e alegria”. O texto é este e, mesmo sendo “retrato real”, nas palavras da autora, sente-se o porte literário e mesmo lírico (e até métrico) que o atravessa:

Tem nove anos e é pastora. Vem descalça e é uma princesa. O seu nariz é fino e direito. A sua boca suavemente recortada. Os olhos são azuis, e grandes, e o cabelo loiro está penteado em caracóis sobre a testa, à moda das mulheres da serra. Pertence ao rancho de Dem: é pastora e bailarina. Veio da serra de Arga onde nasceu. Dança como uma onda do mar pequenina. Dança a chula, a gota, o vira e outras antigas danças do alto Minho. Nos seus traços, nos seus passos, nos seus gestos, aparece uma longa tradição de nobreza que é a tradição de nobreza e de cultura do povo português.

Nunca foi preciso que alguém lhe ensinasse a dançar. Mas desde pequena viu nas aldeias bailar a gente da sua terra. E, grave e atenta, ela olhou as danças e atrás dos mais velhos começou a dançar.

Ao Domingo e nos dias de festa ela dança nos terreiros e nas eiras. Nos dias da romaria dança no adro das capelas e no alto dos Montes. E também foi dançar a Viana nas festas da Senhora da Agonia e a Âncora no dia da Procissão.

À semana, nos dias de trabalho vai com o seu gado para o monte. Então no cimo das serras, lá onde a luz é mais doirada e o ar mais puro, lá onde cheira a urze e a mel, enquanto vagos e sismadores [sic] os animais pastam sossegados, ela dança sozinha à roda de um pinheiro. E a brisa dança em roda dela. (Andresen, 1974)

A bailarina da serra dá corpo àquela reflexão sobre poesia e realidade citada acima e, de certa forma, com a admirada identificação da “união da vida humana com a harmonia do universo”, antecipa aquela reflexão metapoética que Sophia, anos mais tarde fará no conto “Homero”, de *Contos Exemplares* (Andresen 2014), conto em que a personagem a que o título se refere – e a partir da qual a narradora define um ideal estético da palavra poética como primigénia e inaugural –, tem a característica principal de que “nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza”. Vemos assim concretamente representado o ideal de fusão que preside à escrita de Sophia.

Mas a definição do eu a que me referi, passa também através de um outro aspecto narrativo, o do lugar, que também tem as suas raízes no lado empírico da experiência, salvo ser também ressemantizado, através da definição cultural e literária dos seus traços, em termos que afirmam uma clara geopoética. Um dos exemplos mais lúcidos dessa atitude, dentro da obra canónica, é o do poema em prosa “Caminho da manhã” (de *Livro Sexto*, 1962 – Andresen, 2015, p. 443) que, mais uma vez, a própria Sophia explica ter nascido no decorrer do dia-a-dia (Andresen, 1991)⁶.

⁵ No espólio de Sophia encontra-se apenas o cartão, sem mais indicações bibliográficas.

⁶ Falei deste texto no meu: “O nome das coisas. Tradurre Sophia de Mello Breyner Andresen” (Bertolazzi, 2014).

Esta passagem da realidade para a literatura é perfeitamente normal mas em Sophia parece-me haver uma troca mútua que não se interrompe, e que faz da presença no corpo do real a razão de ser da sua literatura. Ao mesmo tempo, a sua literatura confere ao real uma verdade absoluta que o torna definitivo, ou então, nas palavras de Sophia, “visível até ao fim” (Andresen, 2015, p. 443). “Caminho da manhã” é um texto deslumbrante sobre a glória do visível. Começa assim: “Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada” e termina:

Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do Sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.

Dentro deste aspecto de geopoética, muitos outros textos de entre os dispersos, focam a geografia da alma desta autora cuja vivência é naturalmente literarizada pois, repito, para ela a arte é consubstancial à vida. Assim os lugares da alma cada vez que são nomeados voltam a fazer parte da vida no sentido pleno que só a consciente compreensão pode dar: cidades como Lisboa, Veneza, Roma, Atenas tornam-se cenários de uma experiência única. Vou dar apenas dois exemplos.

No texto intitulado “Veneza” conta Sophia:

Mal chegámos à Praça de San Marcos a noite tornou-se mágica – numa escuridão transparente, pontuada de pequenas luzes, onde, **entre o visível e o invisível, entre nevoeiros e reflexos**, no grande espaço aberto da praça, subia a altíssima torre quadrangular e se desenhavam colunas e arcadas e as grandes cúpulas da basílica. Na vasta transparência escura, onde mal se via, **surgia a cidade interior à nossa alma como um mito**. Era o belo que mesmo às escuras reconhecemos – a cidade em todos os mares sonhada pela nostalgia dos marinheiros debruçados nas amuradas dos navios – a cidade nascida da água. Tudo estava habitado por uma presença viva do Oriente.

E o escuro, o nevoeiro e o invisível estavam povoados por uma multidão de vultos indistintos que davam a impressão de ser leves, desligados, soltos. Nas múltiplas línguas do seu vozear não era possível reconhecer as palavras como não era possível distinguir os seus gestos nem as diversas direcções em que caminhavam, nem os rostos ocultos sob as máscaras da sombra – mas todos pareciam obedecer ao espírito do lugar e da noite – era a cidade “das muitas e desvairadas gentes”. (Andresen, 1997)

E eis como aparece a Grécia numa crónica de 1968:

Quando vi pela primeira vez a terra grega, que ao princípio aparece em ilhas cercadas por um halo azul de espanto, num incrível mar de esponjas e golfinhos, que é como um grande dorso azul, elástico e vivo, de um azul espesso, quase de violeta, o que primeiro compreendi foi a alegria.

Era de manhã muito cedo, quase nos meados de Setembro. O Sol ainda não tinha subido no céu, a luz rasava as águas lisas e navegávamos sem um balanço. Tudo era

azul: azul denso do mar, azul leve do céu, azul esfumado das ilhas, azul transfigurado do halo em redor das ilhas. A manhã foi crescendo enquanto a terra emergia das distâncias. Passámos ao longo de Leukas, passámos rente a Ítaca, que é verde até ao mar.

A proa avançava entre esponjas e ao lado da quilha os golfinhos nadavam quase à superfície. Não eram pretos e não desapareciam constantemente como as toninhas. Eram cinzentos, cor de pedra e de sombra, vinham ao nosso encontro, acompanhavam a nossa chegada, rodeavam a nossa chegada. Havia neles a alegria veemente e viva que irrompe nas pinturas de Knossos e que é a alegria deste mundo em que estamos. Mas havia também neles aquele mistério que na taça de Exekias rodeia o navio onde Dionysos desliza à sombra da vela e da vinha e que é o mistério do mundo em que estamos. (Andresen, 1968)

Em ambos os casos a experiência, como é natural, é filtrada pelo conhecimento, mas se no caso de Veneza, essa filtragem é imprescindível, se bem que íntima e profunda, no caso da Grécia a comunhão sentida por Sophia com o essencial da arte e da literatura daquela terra sagrada é algo de inato, algo que lhe faz sentir a sua chegada à terra prometida, ao lugar “desde sempre pressentido”, como ela escreveu a Jorge de Sena (Andresen & Sena, 2010, p. 142).

Mas nesse encontro com a terra grega, nessa definição da sua geopoética, acontece em Sophia uma coisa ainda mais singular que parece vir a resolver um assunto longamente pendente: a sua relação com Fernando Pessoa, como se o reconhecimento do lugar sagrado implicasse também o reconhecimento do sacerdote da religião da clareza, da impersonalidade e da universalidade. Eis as palavras que, partindo da crónica de 1968, nos devolvem, em 1972 (no livro *Dual*), um *genius loci* universal e despersonalizado:

Em Hydra, evocando Fernando Pessoa

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
(E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)
Saí da cabine e debrucei-me ávida
Sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo
[do que o imaginado

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

Murmurei o teu nome
O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
Como esguia mastreação de veleiro
E acreditei firmemente que tu vias a manhã
Porque a tua alma foi visual até aos ossos
Impessoal até aos ossos
Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
 Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
 Até às rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas
 A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco
 E vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco
 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 de que o sol espalha impetuosas pétalas

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 conhecido todos os deuses
 E que tinha corrido as sete partidas
 O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma
 [estátua roída pelo mar

Odysseus

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para
 [casa

Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer
 Onde estão as paredes que pinteí de branco

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 —

Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real
 (Hydra, Junho de 1970)

(Andresen, 2015, p. 626)

Na perspectiva que quero aqui realçar interessa-me o surgimento do poeta-
 -personagem dentro da paisagem, dentro do lugar, que é, como já disse, veículo e

objecto da atenção. Fernando Pessoa aparece a Sophia na terra onde ela ouvirá a sua própria “palavra alada impessoal”, na terra cujos búzios ecoam “o cântico da longa e vasta praia/ atlântica e sagrada/ onde para sempre minha alma foi criada” (“O búzio de Cós” de *O búzio de Cós*, 1997 – Andresen, 2015, p. 862), numa convergência ao mesmo tempo subjectiva e universal. De novo em mais um poema Sophia diz (*O nome das coisas*, 1977):

Cíclades
 (evocando Fernando Pessoa)
 A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
 O teu nome emerge como se aqui
 O negativo que foste de ti se revelasse
 Viveste no avesso
 Viajante incessante do inverso
 Isento de ti próprio
 Viúvo de ti próprio
 Em Lisboa cenário da vida
 E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
 O empregado competente de uma casa Comercial
 O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
 O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo
 (Onde ainda no mármore das mesas
 Buscamos o rastro frio das tuas mãos
 — O imperceptível dedilhar das tuas mãos)
 Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
 À margem de ti dos outros e da vida
 Mantiveste em dia os teus cadernos todos
 Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas
 Das múltiplas navegações da tua ausência —
 Aquilo que não foi nem foste ficou dito
 Como ilha surgida a barlavento
 Com prumos sondas astrolábios bússolas
 Procedeste ao levantamento do desterro
 Nasceste depois
 E alguém gastara em si toda a verdade
 O caminho da Índia já fora descoberto
 Dos deuses só restava
 O incerto perpassar
 No murmúrio e no cheiro das paisagens
 E tinhas muitos rostos
 Para que não sendo ninguém dissesses tudo
 Viajavas no avesso no inverso no adverso
 Porém obstinada eu invoco – ó dividido —
 O instante que te unisse,
 E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste
 Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
 Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
 Que os deuses não te deram nem quiseste
 Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
 Atravessada pelo respirar leve da luz
 Aqui brilha o azul-respiração das coisas

Nas praias onde há um espelho voltado para o mar
 Aqui o enigma que me interroga desde sempre
 É mais nu e veemente e por isso te invoco:
 «Porque foram quebrados os teus gestos?
 Quem te cercou de muros e de abismos?
 Quem derramou no chão os teus segredos?»
 Invoco-te como se chegasses neste barco
 E poisasses os teus pés nas ilhas
 E a sua excessiva proximidade te invadisse
 Como um rosto amado debruçado sobre ti
 No estio deste lugar chamo por ti
 Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
 Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua
 E quiseste a distância que sofreste
 Chamo por ti — reúno os destroços as ruínas os pedaços —
 Porque o mundo estalou como pedreira
 E no chão rolam capitéis e braços
 Colunas divididas estilhaços
 E da ânfora resta o espalhamento de cacos
 Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros
 Porém aqui as deusas cor de trigo
 Erguem a longa harpa dos seus dedos
 E encantam o sol azul onde te invoco
 Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência
 Pudesse o instante da festa romper o teu luto
 Ó viúvo de ti mesmo
 E que ser e estar coincidissem
 No um da boda
 Como se o teu navio te esperasse em Thasos
 Como se Penélope
 Nos seus quartos altos
 Entre seus cabelos te fiasse
 (Andresen, 2015, p. 651)

Na sagrada claridade absoluta do lugar onde a perfeição é possível, Sophia invoca a figura mais contrária e mais distante daquela fusão que ela quer e pratica, a fusão da arte e da vida, a vida vivida com o rigor da arte e a arte vivida com a naturalidade da respiração. Fernando Pessoa que lhe se impõe na chagada às ilhas gregas é a mitológica personagem que preside à universalização da experiência, à destilação da vida vivida que se torna despersonalização e que, abdicando das contingências empíricas, por sua vez, “surpreende e fita e enfrenta a eternidade”.

O lugar, para Sophia, como antes para Pascoaes, é fonte de linguagem, eis porque tantas vezes os lugares estão presentes na obra de Sophia, porque na decifração da natureza está a “explicação com o Universo” que é a poesia.

E dentro desse horizonte aparecem as figuras das pessoas que se tornam personagens na literatura de Sophia: é a isto que chamo modalidades do conto, i. é, a literarização da experiência em prol de um conhecimento total e lúcido de que só a palavra exacta é capaz. Esse tipo de conto encontra-se num indefinível limiar lírico no qual aparece e se equilibra o eu da autora.

Referências bibliográficas

- Andresen, S. M. B. (1953, 15/7). Teixeira de Pascoaes. *Diário Popular*, 4, 10.
- Andresen, S. M. B. (1957a, 31/1). Grandeza de Tolstoj I. *Diário Popular*, 9, 1.
- Andresen, S. M. B. (1957b, 14/2). Grandeza de Tolstoj II. *Diário Popular*, 11, 1.
- Andresen, S. M. B. (1957c, 5/12). A bailarina da serra. *Diário Popular*.
- Andresen, S. M. B. (1958). *A menina do mar*. Lisboa: Ática.
- Andresen, S. M. B. (1960, Abril). Poesia e realidade. *Colóquio*, 8, 53-54.
- Andresen, S. M. B. (1963, Janeiro). Pelo negro da terra e pelo branco do muro. *Távola Redonda*, 21. Republicado em *Correntes de Escrita*, 2, Fevereiro de 2003, 60.
- Andresen, S. M. B. (1966, 3/9). O meu avô Thomaz de Mello Breyner. *Diário de Lisboa*, 8.
- Andresen, S. M. B. (1968, 21/3). O silêncio da Acrópole. *Diário popular*, 8.
- Andresen, S. M. B. (1974). A dança da pastora. Publicação avulsa.
- Andresen, S. M. B. (1986, Agosto/Dezembro). Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo do Prado Coelho. *Revista ICALP*, 60-77.
- Andresen, S. M. B. (1989). Os poemas de Sophia. Entrevista. *Expresso*, 54-57.
- Andresen, S. M. B. (1991, 25/6). Sophia: a luz dos versos. Entrevista. *Jornal de letras, artes e ideias*, 468, 8-13.
- Andresen, S. M. B. (1992, Junho). Viagem a Pascoaes. *Cadernos do Tâmega*, 7, 78-79.
- Andresen, S. M. B. (1997, Outubro). Veneza. *Grande reportagem*, 62-68.
- Andresen, S. M. B. (S.d. [2006]). *Histórias da Terra e do Mar*. Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2014) *Contos Exemplares*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, S. M. B. (2015). *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, S. M. B.; Sena, J. (2010). *Correspondência. 1959-1978* (3ª ed.). Lisboa: Guerra e Paz.
- Bertolazzi, F. (2014a) *O nome das coisas*. Tradurre Sophia de Mello Breyner Andresen. In S. Netto, G. de Marchis, S. Celani (Orgs.), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli* (pp. 119-131). Roma: Nuova Cultura.
- Bertolazzi, F. (2014b) Prefácio. In S. M. B. Andresen. *Contos Exemplares* (pp. 9-39). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolazzi, F. (2016). Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di Paesaggi. In M. Lupetti, V. Tocco (Eds.), *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali e tra i paesi di lingua portoghese* (pp. 339-348). Pisa: ETS.
- Bertolazzi, F. (em vias de publicação). A “velhinha janela” de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes.
- Morão, P. (2013). “Nunca nada é inventado” Ruben A. e Sophia de Mello Breyner Andresen. In M. Andresen (Org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do colóquio internacional* (pp. 104-119). Porto: Porto Editora.
- Pascoaes, T. (1978). *Arte de ser português* (2ª ed. [1920]). Lisboa: Delraux.

Resumo

Este ensaio tenta enquadrar a convergência entre vida e arte na obra canónica e nas prosas dispersas de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Abstract

This essay aims to focus on the convergence between life and art in the canonical work and in the dispersed prose of Sophia de Mello Breyner Andresen.