

2. O lugar de cada uma

2.1. Sophia

2.1.1. A filiação romântica

Num depoimento sobre Sophia, incluído no número da revista *Relâmpago* dedicado à autora,¹⁰ Herberto Helder afirma: “Quando ela pôde escrever que ‘os poemas eram [...] o nome deste mundo dito por ele próprio’, chegou ao termo, ficou completa [...]”. Mais adiante, fala numa espera:

A Sophia desse tempo [o início da década de cinquenta] não dispõe ainda das *V Artes poéticas*, os volumes são *Poesia*, *Dia do mar* e *Coral* [...]. Estava-se ainda à espera de Ponge, Melo Neto ou mesmo do grecismo imagista de H. D., Hilda Doolittle [...].¹¹

A idéia de uma espera, combinada com a afirmação de que em certo ponto Sophia teria ficado completa, faz pensar que o contato com a poesia de cariz mais tipicamente moderno foi o fim de uma aprendizagem que a teria levado a “chegar ao termo”.

Os dois trechos do depoimento de Herberto Helder situam a poesia andreseniana entre as tradições romântica e moderna. Por um lado, vemos na idéia de que o mundo tem um nome que é dito pelo poema (retirada da “Arte poética V”, de Sophia) — e que portanto há uma correspondência entre versos do poema e elementos do mundo — o ressurgir da analogia, a crença numa “correspondência universal”, tal como ocorre, segundo Octavio Paz, na poesia romântica.¹² Por outro lado, os poetas citados nominalmente são, todos eles, expoentes da poesia moderna e, pelo menos um deles, João Cabral de Melo Neto, um poeta assumidamente anti-romântico.

¹⁰ HELDER, H. “Paradiso, um pouco.”. *Relâmpago*, n. 9, outubro de 2001, p. 99.

¹¹ HELDER, H. “Paradiso, um pouco.”. *Relâmpago*, n. 9, outubro de 2001, p. 98.

¹² “A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos.” PAZ, O. “Analogia e ironia”. In: ———. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 89.

Ao leitor da obra de Sophia não chega a surpreender que esta poesia seja capaz de compartilhar princípios e de dialogar com poéticas tão diversas como a de um Friedrich Hölderlin, por exemplo, e a de um João Cabral de Melo Neto. É uma marca sua reunir e harmonizar contradições, no esforço de fazer uma túnica inconsútil, e por esta marca haveremos de passar diversas vezes ao longo deste trabalho.

Vejamos então primeiramente como se dá a aproximação entre o pensamento de Sophia e a matriz romântica.¹³ Em muitos dos seus textos de carácter mais teórico, ela afirma ser o compromisso da poesia traduzir a ordem imanente do mundo. Nas cinco artes poéticas, nos ensaios sobre a escultura grega, sobre Camões e sobre Hölderlin, a tarefa de tornar presente um esplendor que se esconde na natureza é tema recorrente. Num texto que por algum tempo levou o nome de “Arte poética III”, o discurso proferido por ocasião da entrega de um prêmio de poesia a *Livro sexto*, ela define a sua poesia como perseguição do real. Uma perseguição que não se confunde com uma poética do realismo, como apontou Silvina Rodrigues Lopes.¹⁴ (Sophia, em “Hölderlin ou o lugar do poeta”, ressaltava que a tarefa do poeta é ser fiel ao terrestre e não ao mundano.) A perseguição do real diz respeito antes a surpreender “o instante real de aparição e surpresa”, nada tendo a ver com copiar a aparência das coisas, e sim com tentar captar o modo como todas as coisas vêm a ser, com cercar de vazio os objetos do mundo para que se vejam melhor.¹⁵

¹³ Em sua tese de doutorado, Maria João Borges inicia a parte dedicada à obra de Sophia com uma frase que resume essa ligação: “A poesia de Sophia formula-se como um voto, a perseguição duma intensidade que se descobre nas coisas e que a palavra recupera, devolvendo-nos, à maneira da poesia de vocação sagrada de Hölderlin, a nossa essencialidade, entretecida por essa ligação ao real, exterior a nós e ao poema, mas que este capta e consubstancia.” BORGES, M. J. *Em torno do conceito de “poesia pura”*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade – A poesia como investidura, iniciação e respiração. Lisboa, 1996. Monografia (tese de doutoramento). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

¹⁴ LOPES, S. R. “Escutar, nomear, fazer paisagens”. In: ———. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 49-75.

¹⁵ “[...] quando na nossa tradição de pensamento falamos de ‘real’ ou de ‘presença’ é quase sempre para identificar presença com presentificação, redução de uma coisa ao seu estar presente, à sua objectividade. [...] Ver objectivamente não é porém o que aí é descrito. Ver objectivamente será ver as coisas como objectos — reduzidas aos seus limites, fixas, determinadas do exterior pelo sujeito que vê. É, na linguagem heideggeriana, apagar a diferença ontológica, reduzir o ser ao ente. [...] O que temos aí descrito apresenta-se como uma cena de caça. Mas com uma particularidade: aquilo que é visado é impossível de o ser enquanto tal, pois, entendendo-se que real é tudo o que existe, ele engloba aquele que o visa. Visa-se assim directamente o impossível, o que está fora de qualquer possibilidade de apresentação.” LOPES, S. R. “Escutar, nomear, fazer paisagens”. In: ———. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 50-1. O pensamento de Silvina Rodrigues Lopes dialoga com uma questão formulada também por Georges Bataille: “É verdade

A partir dessa “perseguição do real” surge a definição do poeta como escutador, do fazer versos como estar atento, da escrita do poema como “caçada no quarto penumbroso”, todos esses modos de conceber o fazer poético repetidos ao longo da obra de Sophia e enraizados na tradição grega, que ela recupera à maneira dos românticos, em particular dos alemães.

Em “Arte poética” IV e V — e no poema homônimo publicado em *O búzio de Cós* — Sophia fala de sua infância quando aprendeu a ouvir e decorar poemas sem saber que eram feitos por alguém, pensando que eram “como que um elemento do natural”¹⁶, “a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”¹⁷, a frase citada por Herberto Helder como cume da aprendizagem. Um dos principais teóricos do romantismo alemão, Friedrich Schlegel, num de seus fragmentos afirma: “Assim como uma criança é, na verdade, algo que se quer tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que se quer tornar obra de arte.”¹⁸ Segundo Sophia, herdando a concepção romântica, bastaria estar atenta para ouvir o poema. O poeta seria então uma espécie de sacerdote, ou de intérprete, encarregado de traduzir essa respiração cósmica:

Sílaba por sílaba
O poema emerge
— Como se os deuses o dessem
O fazemos¹⁹

Essa forma de escrever poemas, que Sophia identifica a uma herança de sua infância, tem origem no modo como os gregos concebiam a criação poética: os poetas e adivinhos transmitiam aos homens o que lhes havia sido revelado pelos deuses ou pelas musas. Um verso porém marca a sua distância da Grécia: “*como*

que a poesia, querendo a identidade das coisas refletidas e da consciência, que as refletiu, quer o impossível. Mas o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas não é, com efeito, querer o impossível?” (BATAILLE, G. “Baudelaire”. In: ———. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 39.)

¹⁶ ANDRESEN, S. M. B. “Arte poética IV”. In: ———. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética.

¹⁷ ANDRESEN, S. M. B. “Arte poética V”. In: ———. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética.

¹⁸ SCHLEGEL, F. “Fragmento 21”, do grupo de Fragmentos críticos: Lyceum”. In: ———. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 23

¹⁹ ANDRESEN, S. M. B. “Liberdade”. In: ———. *O nome das coisas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 38. Col. Obra poética.

se os deuses o dessem” (grifo nosso). Esta poesia busca resgatar a presença dos deuses, num tempo que sabidamente é o do exílio deles. Como Hölderlin, Sophia se sabe poeta em tempos de indignação.

A consciência do exílio dos deuses não acarreta contudo o abandono do terrestre nem o refúgio num mundo imaginário ou a descrença da possibilidade de encontrar a transcendência no mundo da imanência. Existe uma ordem, princípio incorruptível de ordenação do mundo, que a nossa civilização traiu e parte da obra de Sophia se dedica a denunciar os modos dessa traição. O poeta busca então surpreender os vestígios dessa ordem, refazer o caminho para o mundo dos deuses, para a experiência da plenitude.

Essa busca se faz pela observação, pela visão, pela audição. O mundo é visto como um texto. É o que deixa perceber o ensaio *O nu na Antiguidade clássica*, quando nele se empregam palavras do campo semântico da escrita na descrição de um elemento da natureza:

Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão não podia ser doutra maneira. É como se na concha estivesse *escrito* o pensamento do universo. Ela é verdadeiramente o fruto de um kosmos, o fruto de um mundo ordenado, a *palavra* que confirma a nossa confiança.²⁰

A concha é a palavra do mundo, a natureza é uma linguagem, que cabe ao poeta decifrar e traduzir, como diz ainda o breve ensaio “Hölderlin ou o lugar do poeta”: “A missão do poeta é decifrar, revelar, mostrar e invocar essa ordem.”²¹

O ensaio *O nu na Antiguidade clássica*, em que se examinam princípios da arte grega, esclarece que decifrar essa ordem faz parte de uma religação do humano ao divino que seria por excelência a função do artista. Mas o divino não estava fora do mundo:

O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na physis.[...]

Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e ruidosa da natureza será descobrir o divino.²²

²⁰ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*, 3.ed., Lisboa, Caminho, 1992, p. 14 (grifos nossos).

²¹ ANDRESEN, S. M. B. “Hölderlin ou o lugar do poeta”, Lisboa, *Jornal do Comércio*, 30 de dezembro de 1967.

²² ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*, 3 ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 17.

Se o divino está na própria natureza e não num mundo superior, a tarefa do artista será estar atento à *physis* para poder desempenhar o seu papel de tradutor da ordem que nela se mostra. Assim será a escultura grega, assim será a poesia de Homero, e assim se quer Sophia quando diz, em *Geografia* (de 1967): “O meu interior é uma atenção voltada para fora”²³ e reitera em *O búzio de Cós e outros poemas* (1997), a procura de “fazer do mundo exterior substância da [sua] mente”. O poema será a ponte entre o homem e o mundo, ponte que restaura a aliança entre a condição humana e a divina.

A poesia andreseniana busca a experiência do “tudo-um” de Heráclito. Sophia parece compartilhar da crença de que “O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, que emerge”²⁴. Ser capaz de captar essa alegria será também chegar a compreender e experimentar a ordem que estrutura o mundo, a “harmonia inaparente” de que fala Heráclito, aproximando-se assim da condição divina.²⁵

Mas a compreensão da unidade, em que se harmoniza a experiência do tempo e onde se refaz a aliança, será sempre uma compreensão poética. Somente a poesia poderá reunir os restos dispersos da alegria da terra, invocá-los, mostrá-los, nomeá-los.²⁶ E esse poema que restabelece a unidade, que põe em consonância o particular e o universal, só pode ser escrito — ou ouvido — num estado muito especial da atenção. Pode-se dizer que o esforço poético de Sophia é chegar a escrever o poema “imane e latente” que seria “a respiração das coisas”, “o nome deste mundo dito por ele próprio”.

Esse projeto de coincidência total entre o mundo e a linguagem é decerto um projeto impossível e, caso se realizasse, condenaria a poesia ao silêncio. A poesia será busca da unidade, perseguição do real, ou, como se diz ainda em “Poesia e realidade”, será movida pelo desejo de fusão com todas as coisas. Se a unidade é encontrada, se a fusão ocorre, cessa o poema.

²³ ANDRESEN, S. M. B. “Poema”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 89. Col. Obra poética.

²⁴ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*, 3 ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 17.

²⁵ Ver fragmentos VII e VIII de Heráclito. In: COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 198.

²⁶ ANDRESEN, S. M. B. “Homero”. In: ———. *Contos exemplares*. 34 ed. Com prefácio de António Ferreira Gomes. Porto: Figueirinhas, 2002, p. 139.

A busca da unidade é a tônica do projeto romântico. August Wilhelm Schlegel, em “Leçons sur l’art et la littérature”,²⁷ recupera certas afirmações de Schelling cujos ecos são notórios no pensamento de Sophia. Ele também um leitor de Heráclito, afirma “ser tudo-um” e que o universo está em constante transformação. Entretanto, no pensamento, na vida, e na ação, a compreensão dessa unidade escapa sempre e somente a arte seria capaz de restituir à natureza o seu caráter de “poema fechado numa escrita secreta e maravilhosa”²⁸. A arte reúne o que se encontra separado na natureza e na história. Por isso a arte (e para A.W. Schlegel, toda arte é poesia) não procede por realismo, mas por transposição.

A leitura do poema “Musa”, de *Livro sexto*,²⁹ ajudar-nos-á a ver, na própria poesia de Sophia, aquilo de que ela trata teoricamente nos seus ensaios e artes poéticas e a compreender a sua posição peculiar. Neste poema, o sujeito faz uma invocação à Musa, pedindo-lhe que lhe ensine o canto capaz de restabelecer a unidade. O discurso não deverá então adequar-se à realidade mas ao princípio de ordenação que a rege, o “tudo-um”. O canto que o poeta quer que a musa lhe ensine é assim um canto capaz de reintegrar o sujeito na unidade eterna. É um canto impossível. Caso fosse realizável, esse canto conseguiria estabelecer o elo entre o discurso e o mundo, quebrando todos os espelhos deformantes e fazendo desaparecer todas as experiências de fragmentação: alcançar-se-ia a unidade não só entre o discurso do poeta e o discurso do mundo, mas também entre o próprio sujeito individual e a comunidade de todas as coisas. Ocorreria a adesão desejada à realidade e com isso cessaria a experiência do tempo. O poema “Musa” sintetiza de maneira exemplar o desejo de absoluto que encontramos na poesia de Sophia.³⁰

²⁷ SCHLEGEL, A.W. “Leçons sur l’art et la littérature”. In: LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L’Absolu Littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Seuil, 1978, p. 341-368.

²⁸ Tradução nossa.

²⁹ ANDRESEN, S. M. B. “Musa”. In: ———. *Livro sexto*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 16-17. Col. Obra poética. *Livro sexto* é a primeira obra de Sophia em que um caráter político — e até de intervenção — ganha contornos nítidos. Os poemas mais visivelmente comprometidos com o momento que se vivia estão agrupados sob o título “As grades”. No entanto, a reunião de um poema como “Musa” e de um poema como “O velho abutre” na mesma obra, apesar de em partes diferentes, vem mostrar o quanto seria equívoco, na obra da autora, fazer uma oposição entre poemas políticos e poemas apolíticos, como veremos adiante.

³⁰ Em “Poesia e realidade” Sophia rejeita a palavra “absoluto” usada no fragmento de Novalis que diz ser a poesia o “autêntico real absoluto” por ver nesta palavra um idealismo a que não quer aderir. A sua poesia busca o concreto e não rejeita a experiência. Porém, não há como deixar de notar que este concreto não é localizável nem identificável a um elemento tangível. O concreto na sua poesia identifica-se com o primordial, com o primeiro, com o momento em que o concreto

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 O canto para todos
 Por todos entendido

À maneira dos poetas da Antiguidade clássica, o sujeito pede à Musa que lhe ensine um canto, que, neste caso, pode ser entendido como “a própria respiração do universo”, “o nome deste mundo dito por ele próprio”, o canto universal (“para todos”), o canto da eternidade, do que foi, é e será (“venerável e antigo”). Aqui já se marca uma primeira distância entre a poética de Sophia e a poesia moderna, sobretudo daquela feita pelas diversas vanguardas, pois seria muito pouco provável encontrar num poeta moderno e vanguardista o desejo de fazer poesia “para todos”. Ainda que possa tratar de temas próximos da vivência do homem comum (como a cidade), a poesia moderna frequentemente se restringe a uma elite de leitores. A quebra das regras clássicas pelo romantismo, a busca de formas mais autênticas de expressão, a proliferação de poéticas a que a modernidade estética assiste fazem com que o poema moderno dificilmente seja “por todos entendido”. E este, como veremos a seguir, será um dos desafios com que se deparam os poetas que escrevem depois das vanguardas modernistas: a tentativa de recuperar uma dimensão comunicativa da arte. Não pensemos, no entanto, que a poesia de Sophia, em oposição à poesia moderna, seja popular, muito menos no que pode haver nisso de cedência ao fácil. O canto para todos, por todos entendido, liga-se mais a um desejo de universalidade, de verdade, do que a um desejo de popularização. Como se verá na próxima quadra, é o canto mesmo da unidade, canto que se irmana com as coisas, que o poeta quer que a Musa lhe ensine:

Musa ensina-me o canto
 O justo irmão das coisas
 Incendiador da noite
 E na tarde secreto

surge. O ensaio “Hölderlin ou o lugar do poeta” fala em “leitura do gesto criador que nas coisas se mostra”, o que ela busca então é o gesto de criação do concreto e não a coisa concreta. Não nos parece então despropositado ver nessa busca um desejo de verdade, de encontro do puro e absoluto.

Além de ajustado e justo irmão das coisas, o canto é identificado ao fogo e mais uma vez ouvimos aqui a voz de Heráclito, que identifica o próprio cosmo com o fogo. Diz o fragmento XXIX: “O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se.”³¹ O poema-fogo só é oferecido à noite, num momento especial de atenção e silêncio, quando poucos estão acordados para ver passar essa “navegação antiquíssima e solene”³². À noite, no momento em que a atividade humana cessa, em que não há tarefas a cumprir nem pressa de chegar, o fogo, que à tarde permanecera secreto, é incendiador, é uma presença incontornável. A noite é aqui, como no poema “Espera”, um momento propiciador de um encontro com a harmonia inaparente.

A identificação do poema ao fogo reforça ainda aquele desejo de fusão com todas as coisas que, em “Poesia e realidade”, se dizia ser o motor do poema: se para Heráclito o cosmo é fogo, Sophia deseja ouvir o poema-fogo, o poema plenamente identificado com o mundo.

Esse canto possibilita ainda a reintegração do sujeito no mundo físico, num tipo especial de ressurreição, em que se abole a separação entre o sujeito e o mundo, e em que esse retorna, não escravizado pelo tempo (“sem demora e sem pressa”), mas inteiramente despersonalizado e confundido com as coisas do mundo físico (planta, pedra, parede, murmúrio do mar):

Musa ensina-me o canto
Em que eu mesma regresso
Sem demora e sem pressa
Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
Da casa primitiva
Ou tornada o murmúrio
Do mar que a cercava
[...]

³¹ COSTA, A. *Heráclito*: fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 201.

³² ANDRESEN, S.M.B. “Espera”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 36. Col. Obra poética.

E a dificuldade para ouvir esse canto da unidade primordial reside na relação que o sujeito estabelece com o tempo, na sua própria condição de mortal:

Pois o tempo me corta
 O tempo me divide
 O tempo me atravessa
 E me separa viva
 Do chão e da parede
 Da casa primitiva

As duas estrofes finais são particularmente significativas:

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 Para prender o brilho
 Dessa manhã polida
 Que poisava na duna
 Docemente os seus dedos
 E caiava as paredes
 Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
 Que me corta a garganta

O canto é capaz de prender o brilho, isto é, de fixar um instante, de “preservar de decadência morte e ruína” aquilo que o sujeito vê, mas para isso ele mesmo precisa perecer. Porque, apesar de o canto operar a fusão do sujeito com o mundo, em que ele regressa ou ressuscita, obedece à lei da *physis*, que não é permanência do individual, mas permanência da transformação. O canto é “impessoal e livre” e um canto como esse não pode viver na palavra de um sujeito apenas. A alusão à aurora de Homero, que poussa seus dedos sobre a duna, mostra que esse canto é o dos poetas de todos os tempos. É o canto movido pelo desejo de fusão e unificação com as coisas que caracteriza a própria poesia. Assim, confundido com a própria *physis*, o canto precisa seguir o seu curso de mudança incessante e ao poeta — que então terá sido apenas o instrumento de sua veiculação e já se terá tornado planta ou pedra —, cortará a garganta. As estrofes finais parecem um reconhecimento de que estar separado é a condição de estar vivo (o tempo “me separa viva”), e apontam para a idéia de que a superação da mortalidade e do tempo se limita com o aniquilamento da vida individual. O canto

tende a fundir-se com o mundo, tende ao silêncio, assim como o sujeito, que tende à morte.

2.1.2. O diálogo com a modernidade

Por um lado, vimos que o conceito andreseniano de poesia assenta numa concepção herdada do romantismo que considera o poeta como sacerdote e o poema como modo de refazer o caminho para os deuses. É notória a semelhança entre trechos do prefácio de Paulo Quintela às traduções de poemas de Hölderlin — leitura que seguramente Sophia fez — e certas frases desta.³³ Fala-se em ouvir o poema, na idéia de musa, num poema que “emerge dado ou como se fosse dado”. Em toda parte, vemos surgir um conceito de poesia como experiência vital, como algo imanente que o poema tenta captar e traduzir.

Por outro lado, a poesia andreseniana liga-se a uma tradição propriamente moderna quando valoriza a construção do poema (a propósito de Fernando Pessoa, fala-se em “poema arquitectura”) e a contenção emocional, derivada de uma poética de impessoalidade. Em “Arte poética V” diz-se: “[...] aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim, ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.”³⁴

Nesse ponto, uma pedra fundamental foi posta por Mallarmé, quando, em “Crise de vers”, falava em ceder a iniciativa às palavras. Decerto a idéia de impessoalidade já está presente no romantismo teórico alemão — o gênio romântico é aquele que ouve o poema que está suspenso no mundo, ele é um

³³ Cf. o seguinte trecho do prefácio de Paulo Quintela: “[Hölderlin] Teve da poesia uma concepção sacral, que era filha da sua funda e essencial religiosidade perante a Natureza e a Vida. O homem, afastado há muito da comunidade familiar dos deuses, tem de regressar a essa comunidade. O poeta será o mediano, o sacerdote — mais tarde, na fase final, mesmo o profeta. Foi assim na Grécia da sua saúde, onde ‘a poesia’ — diz ele numa carta ao editor de uma revista literária (Briefe, p. 350) — [...] ‘em toda a sua essência, no seu entusiasmo, como na sua modéstia e sobriedade, é um sereno serviço divino...’”. QUINTELA, P. “Prefácio à 1ª edição”. In: HÖLDERLIN, F. *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D’Água, 1991 [De acordo com a 2.ed. publicada pela Atlântida em 1959.]. A publicação das traduções de poemas hölderlinianos feitas por Quintela ocorreu na década de 1940. Sophia cita algumas dessas traduções em “Hölderlin ou o lugar do poeta”.

³⁴ ANDRESEN, S. M. B. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 76. Col. Obra poética. No capítulo 3, trataremos da impessoalidade em Sophia, contrastando-a com a poética de Adília Lopes.

mediador —, mas o pensamento de Mallarmé e muitas das poéticas da modernidade virão dar-lhe uma ênfase ainda maior, insistindo na materialidade do poema. Abandona-se o conceito de poesia como experiência vital em favor de uma poesia que não existe senão no poema.³⁵ O poeta constrói a poesia, torna-se engenheiro, arquiteto.

Seria falso forçar uma oposição entre o romantismo, sobretudo na sua vertente teórica, e a poesia moderna, pois esta é, em muitíssimos aspectos, devedora desse.³⁶ O que se torna objeto da crítica de alguns poetas do início do século XX, é certa vulgata romântica, que faz do poeta um indivíduo cheio de sentimentos, inspirado, em oposição a alguém que trabalha, que constrói um objeto. É esse o teor da crítica de João Cabral de Melo Neto à imagem do poeta difundida a partir do romantismo.

No ensaio intitulado “Poesia e composição”,³⁷ João Cabral faz uma espécie de balanço da situação da poesia ao fim da primeira metade do século XX. O texto tem como subtítulo “A inspiração e o trabalho de arte”, os dois caminhos identificados por Cabral para a produção artística. Segundo ele, a procura da poesia pode-se fazer pela via da inspiração, do subjetivismo — herdeiro direto de um certo romantismo — ou pela busca de objetividade, do trabalho sobre um objeto até que ele adquira autonomia e possa ser apreciado independentemente do seu criador. Segundo o autor, na arte sua contemporânea, o modo de fazer poesia pela inspiração — com que ele não se identifica (e que deprecia) — parece prevalecer, já que o investimento na subjetividade de cada um oferece maiores chances de autenticidade.

Ao caracterizar o poema feito por inspiração, Cabral chama-o “presente dos deuses”, em oposição a “conquista dos homens”, o poema resultante do trabalho com a palavra. O uso dessas expressões denota um esforço de afirmação de uma nova poética que rompa com as raízes românticas e, à primeira vista, parece visar diretamente um poeta como Sophia, que diz ouvir um ditado que anota.

³⁵ Cf. MARTELO, R. M. “Modernidade e senso comum”. In: ———. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004, p. 213-226.

³⁶ É o que mostra Octavio Paz em *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Col. Logos.

³⁷ MELO NETO, J.C. “Poesia e composição”. In: ———. *Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

No entanto, é preciso não esquecer que também ela valoriza algo a que chama objetividade. E, no seu esforço de ouvir o poema todo, nada se encontra de subjetivismo, ou de falta de atenção ao mundo em privilégio de sentimentos próprios. Não há verdadeiramente contradição entre o poema produto do trabalho, de Cabral, e o poema produto da perseguição do real, tal como entendido por Sophia. E talvez não seja inútil acrescentar que Cabral afirma ser ela, na sua geração, o maior poeta português, e dedica-lhe o “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”³⁸, de *A educação pela pedra*, onde se valoriza precisamente o “fazer-refazer” da poesia andreseniana.

Reconhecendo porém que o fazer-refazer de Sophia não inclui turbinas, mas apenas “algarves de sol e mar por serpentinas”, Cabral insere-a na linhagem de poetas que trabalham e com isso identifica-a a uma concepção de poesia que ele quer afastada do romantismo. De fato, há na poesia andreseniana elementos que permitem ver nela uma estreita afinidade com a arte propriamente moderna. A exigência de clareza e de limpidez serão um desses elementos.

Um pequeno trecho de um ensaio de Le Corbusier³⁹ sobre a arquitetura talvez ajude a ver melhor a apropriação da lição dos românticos num contexto moderno, que é o que igualmente faz Sophia. Diz o arquiteto suíço:

O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia.

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação do seu espírito; pelas formas afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza.⁴⁰

³⁸ Transcrevemos aqui o poema: “1./O engenho bangüê (o rolo compressor,/ mais o monjolo, a moela da galinha,/ e muitas moelas e moendas de poetas)/ vai unicamente numa direção: na ida./ Ele faz quando na ida ou ao desfazer/ em bagaço e caldo; ele faz o informe;/ faz-desfaz na direção de moer a cana,/ que aí deixa; e que de mel nos moldes/ madura só, faz-se: no cristal que sabe,/ o do mascavo, cego (de luz e corte).// 2./ Sofia vai de ida e volta (e a usina);/ ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,/ e usando apenas (sem turbinas, vácuos)/ algarves de sol e mar por serpentinas./ Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal, em cristais (os dela, de luz marinha).” MELO NETO, J.C. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 7-8.

³⁹ Não por acaso alguns dos primeiros livros de João Cabral têm epígrafes de Mallarmé e Le Corbusier. *Pedra do sono* traz como epígrafe um verso do poema “Salut”, de Mallarmé, e o volume *O engenheiro* se inicia com a expressão “*machine à émouvoir*”, de Le Corbusier.

⁴⁰ LE CORBUSIER. “Roteiro”. In: ———. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubijara Rebouças. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. XXIX.

A idéia de que pela obra de arte se pode entrar em consonância com a ordem do mundo (e talvez mesmo a de que o mundo tem uma ordem), atingir a harmonia, é a mesma que encontramos num pensador como Schelling e que vimos repetida na obra de Sophia. Le Corbusier acrescenta a isso o cálculo, a geometria e substitui a fórmula do artista que ouve o mundo pela do arquiteto que realiza uma “pura criação do seu espírito”. Há aqui um espaço sem Deus nem deuses, livre para que o homem faça o seu o trabalho e, nesse ponto específico, Sophia não compactua. A sua obra compartilha da consciência moderna da textualidade, mas recusa a condenação a viver num mundo despojado do divino.

A sua posição é tão peculiar que, ao longo dos ensaios de Le Corbusier, um dos criadores da arquitetura moderna, surgem palavras muito familiares ao leitor de Sophia: a geometria, a clareza, a simplicidade e uma limpidez que seria “garantia contra o arbitrário”, todas representativas de valores almejados pela poesia andreseniana.

O poema “A forma justa”, de *O nome das coisas*, diz: “Sei que seria possível construir o mundo justo / As cidades poderiam ser claras e lavadas / Pelo canto dos espaços e das fontes / O céu o mar e a terra estão prontos / A saciar a nossa fome do terrestre”.⁴¹ A contar pelos adjetivos empregados, a cidade a construir talvez não ficasse muito distante das obras de Le Corbusier.

A cidade, aliás, é decerto um ponto problemático na relação de Sophia com a poesia moderna. Se Baudelaire define o poeta moderno como aquele que perde a auréola no lodo do macadame, Sophia não é esse poeta. Poucas vezes a sua poesia fala da cidade, e na maior parte das vezes em que isso acontece, é em tom negativo. Uma exceção notória é uma cidade tipicamente moderna: Brasília. Somente Brasília, produto do cálculo e da geometria e não do acaso, poderia ser a “cidade humana fiel à perfeição do universo”.⁴² De resto, Sophia permanece muito mais um poeta da natureza do que da cidade. As características que Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, atribui à Modernidade — “o transitório, o fugidio, o contingente” — são recusadas pela poética andreseniana, que só raras vezes se debruça sobre o que é puramente circunstancial. Como aponta Silvina Rodrigues

⁴¹ ANDRESEN, S. M. B. *O nome das coisas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 70. Col. Obra poética.

⁴² Cf. COELHO, E.P. “Sophia, a lírica e a lógica”. In: ———. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Lopes, a sua poesia busca o instante de surgimento do concreto e transporta-o para “o mundo do poema limpo e rigoroso”. Embora possa haver poemas comprometidos com situações históricas específicas, não há uma descrição do tempo presente. A multidão e a cidade são muito pouco presentes. Mesmo a vida cotidiana só surge quando aparece em relação com qualquer coisa de maior.⁴³ Em toda parte, trata-se de recuperar um halo de eternidade, recolher os vestígios de transcendência, recuperar uma experiência de plenitude. Sophia vê os fenômenos do mundo à procura de uma ordem eterna e imutável, nunca faz crônica de época.

O século XIX, para Baudelaire, e o início do século XX, para Fernando Pessoa, são um tempo em que “alguém gastara em si toda a verdade”, o momento de uma perda: o acesso ao mundo dos deuses estaria vedado, estaríamos condenados à incompletude. Para Baudelaire, como assinala Walter Benjamin, o poeta moderno é um herói que vive na penúria.⁴⁴ Essa perspectiva, ainda que por vezes com hesitação, é rejeitada por Sophia, que se mantém fiel à idéia de que o poeta é um mediador consagrado à busca da unidade.

2.2.

Adília

2.2.1.

Uma batalhação sem deuses

No caso de Sophia, conseguimos ver os contornos nítidos de uma poética, calcada em heranças românticas e modernas. Para situar a poesia de Adília Lopes, não dispomos de referenciais tão claros. Adília é uma poetisa contemporânea e há decerto na sua obra linhas de força que não podemos distinguir bem, por estarmos demasiadamente tomados por elas.

No entanto, ainda que não seja tão fácil situar a poesia de Adília Lopes em relação às diferentes tradições poéticas, ou ainda que ela não seja uma autora tão prolífica em artes poéticas como Sophia, certos textos seus falam de um entendimento da poesia, denunciando marcas de um tempo diferente do da autora de *Livro sexto*.

⁴³ Um bom exemplo do tratamento dado pela poesia andreseniana à vida cotidiana é o poema em prosa “Caminho da manhã”, de *Livro sexto*, que analisaremos no capítulo 3.

⁴⁴ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Col. Obras escolhidas, v. 3.

A poesia de um Pessoa ou de um Rimbaud é uma herança que Adília recebe, mas com a qual consegue brincar e tomar liberdades. O romantismo, mesmo na sua versão popular, já não é tão temível e pode ser revisitado, apropriado. A cultura de massa da sociedade pós-industrial e a alta cultura podem fazer companhia uma à outra.

Entre os seus preferidos, os seus modelos, Sophia é um dos autores mais citados. Sempre que lhe é pedido que explique como escreve, a partir do que escreve, o nome de Sophia vem à baila e, mais de uma vez, a “Arte poética IV” é mencionada.

Temos um exemplo disso na crônica “Nada te turbe, nada te espante”, de 24 de setembro de 2001, onde se encontram alguns dos princípios poéticos adilianos:

Escrever, para mim, é uma batalhação. Interior e exterior. Exterior: com os materiais, com a minha biblioteca, com a minha casa. Escrevo e risco, irrito-me com as canetas que não escrevem como eu quero. Amarfanho o papel e atiro-o para o chão. Pego noutra papel. Pego noutra caneta. Recomeço. Repito os mesmos gestos. Deste *stress* pode nascer um poema, exactamente como Sophia de Mello Breyner Andresen conta em “Arte Poética IV”. Ela escreve “riscando e emendando para trás e para a frente, num artesanato muito laborioso, perdida em pausas e descontinuidades”. É exactamente assim que estou a escrever este texto. Não podemos viver sem *stress*, foi o que me disse uma vez o dr. René Bartlett, psiquiatra. A batalhação interior é uma luta, não com o Anjo (Jacob luta com o Anjo em Génesis 32, 24-32), mas com a Hydra, com o rio de fel interior, com os fantasmas que têm “um leve sabor a podre” (mais uma vez cito Sophia, poema “Elsinore” do livro *Ilhas*), com o piano (o do filme) que nos puxa para o fundo do mar e de que temos de nos livrar se não queremos perecer. Há qualquer coisa de viscoso nesta luta. Como no coito. E nem sempre se vai para a cama com o amado. Isto é, nem sempre o texto é amado (ou amável).⁴⁵

A longa citação dá testemunho de uma poética em que a influência de Sophia é fortíssima, mas em que também a sua distância é intransponível. Assim como a sua “mestra”, ela fala de um combate, de uma luta (ou batalhação) de que o poeta sai vencedor ou pelo menos vivo ao produzir o poema (Sophia diz numa entrevista “Escrevemos poesia para não afogarmos no caos”), mas nada encontramos aqui das referências a um poema que se ouve como um ditado dos deuses, ou de um projeto de reintegração do homem na unidade.

Desde logo merecem uma leitura mais atenta os três elementos com que se dá a batalhação: os materiais, a sua biblioteca, a sua casa. Na descrição da crônica,

⁴⁵ LOPES, A. “Nada te turbe, nada te espante”, *Público*, 23 de setembro de 2001. Disponível em http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html. Acesso em 15 de outubro de 2006.

há uma ênfase nas condições materiais que permitem a escrita semelhante à que lhes dá Virginia Woolf em *A room of one's own* (texto, aliás, citado numa “Nota da Autora” a *O regresso de Chamilly*).

No texto de Adília esse caráter material está no papel, nas canetas, mas igualmente na sua biblioteca e na sua casa. O livro de Woolf — traduzido no Brasil por *Um teto todo seu* e em Portugal por *Um quarto que seja seu* — avança a hipótese de que o número reduzidíssimo de mulheres escritoras até o século XIX se deve a que até aquele momento muito poucas mulheres dispuseram de acesso à educação, de uma renda e de um espaço próprio.

E Virginia Woolf associa o “esquecimento” das condições materiais necessárias à produção literária à omissão dessas mesmas condições nas obras da literatura:

É um fato curioso como os romancistas têm um jeito de fazer-nos crer que os almoços são invariavelmente memoráveis por algo muito espirituoso que se disse ou muito sábio que se fez. Raramente, porém, reservam sequer uma palavra para o que se comeu.⁴⁶

A ênfase nas condições materiais é o que marca a distância entre as descrições de Adília e a “Arte poética IV” de Sophia, revelando preocupações diversas nas obras das duas. A descrição feita na crônica com o vocabulário empregado é uma maneira muito mais terra-a-terra de compreender o ofício da poesia. Chama logo a atenção o fato de que algo qualificado como “um artesanato muito laborioso” na “Arte poética IV” é tido por Adília como “*stress*”. O termo, originário da área médica e tornado popular, revela uma proximidade com a linguagem das revistas e jornais dos dias de hoje, obcecadas com a saúde. Não há aqui musas nem deuses, mas apenas uma caneta que falha, uma irritação que sobrevém, um papel que se amassa, uma luta que tem “qualquer coisa de viscoso” e um texto que nem sempre satisfaz. Tudo isso é descrito em entrevistas de Sophia nos termos de um combate entre o caos e o cosmo, de que o poeta emerge pela nomeação. A expressão “artesanato muito laborioso”, da “Arte poética IV”, dá ao trabalho poético maior dignidade. O artesanato, ainda que seja um trabalho manual, cabe a um especialista. O *stress* é uma doença do homem comum.

⁴⁶ WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 14-15.

Nem sequer a presença de biblioteca é referida por Sophia, o que vem corroborar as suas declarações de que escreve sempre a partir da “presença do real”, falando do que vê. Claro que a presença significativa de poemas homenagens a outros autores na sua obra dá indícios das leituras feitas por ela, da existência de uma biblioteca. Mas Sophia parece construir uma imagem de poeta que tem um contato direto com a natureza, não mediado pela reflexão.

Na crônica de Adília, há uma desmistificação da figura do poeta que em tudo condiz com a obra produzida pela autora de *Um jogo bastante perigoso*. Menciona-se um psiquiatra com nome e sobrenome, faz-se uma referência ao texto bíblico, uma referência cinematográfica, uma referência mitológica, a citação de outro poema de Sophia e, por fim, uma comparação sexual. Tudo é mais localizado e mais próximo da experiência cotidiana. A menção à *sua casa* também faz parte desse movimento. Tanto em Adília como em Sophia há um investimento em precisão que, no entanto, se faz de maneiras distintas. Adília cita as fontes, segue fielmente o caminho do raciocínio — mesmo que inclua uma pequena digressão —, criando uma forte impressão de que estamos diante de um espelho da realidade. A seu modo, também ela parece construir uma transparência, um tipo diverso talvez de ingenuidade.

Num texto publicado na revista *Relâmpago*, em resposta à pergunta “Como se faz um poema?”, Adília também usa de uma estratégia de criação de transparência (ou de um efeito de realismo). Ao iniciar a descrição do modo de fazer o poema, faz-se uma confissão. Parecendo deslocada da pergunta, a seqüência de afirmativas confessionais cumprem a função de ligar o poema e a resposta ao corpo de quem escreve:

Eu vivo de uma maneira sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor-de-rosa. O dia a dia é muito sofrido.⁴⁷

Adiante, dir-se-á que o poema usado para ilustrar a resposta à questão “Como se faz um poema?” parte da compra de um elástico e quatro ganchos para prenderem um cabelo que cresceu, mas parte também da leitura de Sophia.

⁴⁷ LOPES, A. Resposta à pergunta “Como se faz um poema?”. *Relâmpago*. n. 14, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, abril de 2004, p. 29.

Mesmo num poema de fundo autobiográfico, a experiência narrada é mediada pela leitura:

O poema surge assim da minha vida presente e passada. É autobiográfico à sua maneira. Já não uso rabo de cavalo. Surge da leitura. E surge da Sophia. Decalquei o poema “Soror Mariana — Beja” de *O nome das coisas*.⁴⁸

A transparência não estaria num contato direto com a realidade, mas na afirmação de um sujeito autor que se projeta fielmente num texto: o poema fala de um rabo de cavalo feito nesse cabelo que cresceu, de uma face e de uma solidão que a resposta de Adília leva o leitor a atribuir à sua pessoa física. A frase final do texto — “Onde a Sophia viu a paisagem, eu vi o meu corpo” — pode ser lida também deste modo: o corpo na poesia adiliana desempenha um papel semelhante ao da paisagem na poesia andreseniana.

Sophia tenta ser precisa a partir de um movimento de despersonalização e de elisão de grande parte das referências biográficas. (Não há, por exemplo, em toda a sua obra um só poema dedicado a qualquer de seus cinco filhos.) Em vez de procurar dissociar o texto do autor, a obra de Adília investe frequentemente no inverso: colar o texto ao autor. Ela tenta criar um tipo de pacto com o leitor que a modernidade rejeitou, consciente, porém, de que essa transparência é impossível. É como se brincasse de ser ela mesma, sabendo que o poeta é sempre um outro. Simula assim uma proximidade maior de um autor romântico do que de um Fernando Pessoa. Mas Adília Lopes é também uma espécie de heterônimo de Adília Lopes.

2.2.2. O cotidiano

O texto ressalta ainda o uso da expressão “em rabo de cavalo” por “[ser] o cotidiano”. Como muita da poesia feita a partir da segunda metade do século XX, e sobretudo dos anos de 1970, a obra de Adília debruça-se sobre o cotidiano e, dando-lhe um tratamento formal, busca nele um efeito de transfiguração. Não

⁴⁸ LOPES, A. Resposta à pergunta “Como se faz um poema?”. *Relâmpago*. n. 14, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, abril de 2004, p. 29.

há palavras nem assuntos mais ou menos próprios para a poesia. A linguagem e os temas da vida de todos os dias podem ser dotados de intensa força poética.

Com isso, Adília afasta-se de Sophia pois esta fala numa “perseguição do real”, mas de um real que não se confunde com “a mais íntima humildade do cotidiano”.

Decerto a lição vem dos modernos, do poeta que caminha pela cidade e fala dela, como é o caso de um Álvaro de Campos. Mas ainda há qualquer coisa de heróico na aproximação moderna ao banal. Mesmo que possa haver exaltação do prosaico, não deixa de haver nisso ironia. O ambiente da cidade moderna é como uma prisão para o poeta que, incompreendido, vive ali como desterrado. É o que vemos em “Contrariedades”, de Cesário Verde, ou em “Tabacaria”, de Álvaro de Campos. Há uma espécie de nostalgia de uma vida grandiosa, incompatível com a cidade.

Se pensarmos por exemplo na *Ode marítima*, de Campos, vemos que é uma grande lamentação pelo “pouco peso do homem diante do bruto peso da vida social”, como aponta Octavio Paz.⁴⁹ O personagem que contempla a entrada e saída de navios à beira de um cais, em meio ao delírio que daí se segue, deseja ardentemente algo que o retire da sua condição de “engenheiro, civilizado, prático à força”. Ele imagina e sente que sua alma se destinava a algo maior que a vida “estática, sentada, regrada e revista” que lhe coube.

Mesmo que fale da beleza de uma fatura comercial, Campos não deixa de lamentar a sua condição de homem urbano e civilizado. É ainda Octavio Paz que chama a atenção para o fato de que uma imagem romântica de homem em conflito com o mundo é recuperada por muita da poesia da modernidade.

Adília aprende de Cesário e Campos a atenção ao mundo da cidade moderna, mas parece filiar-se também a uma outra vertente do modernismo, derivada dessa.

Entre os poetas modernos de língua portuguesa, Manuel Bandeira é um caso excepcional. O autor de *Estrela da vida inteira* — que aprende decerto com António Nobre buscar a poeticidade da fala popular —, em muitos aspectos, é um precursor dos que escrevem a partir da segunda metade do século XX. O retorno

⁴⁹ PAZ, O. “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”. In: ———. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 205. É a propósito da “Ode triunfal”, de Álvaro de Campos, que Paz faz o comentário. A apropriação aqui se baseia nos pontos de contato entre as duas odes.

ao lirismo, a presença de temas memorialísticos, o interesse pelo pequeno, um extremo apuro formal que dá a impressão de espontaneidade são aspectos muito desenvolvidos por Bandeira e que sofrem uma revalorização após a década de 1950, com o chamado fim das utopias.

Num momento que é simultaneamente de crise das metanarrativas — nos termos de Lyotard⁵⁰ — e de investimento no privado, a poesia em diversos países volta-se para os temas íntimos e do cotidiano. Como se o debate das grandes questões políticas do tempo (e das questões existenciais de sempre) adentrasse os espaços mais recolhidos da casa e do corpo.

Em Portugal, num cenário onde ainda se enfrentam neo-realistas e presencialistas, no início da década de 1960 surgem vozes tão distintas disso como as de Herberto Helder, as dos poetas envolvidos na publicação de *Poesia 61* e a de Ruy Belo. Este último, um atento leitor de Manuel Bandeira, é uma das influências reconhecidas por Adília. Seu primeiro livro, *Aquele grande rio Eufrates*, é publicado em 1961, ano que dá curso a uma espécie de consagração do alto modernismo. Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse Pais Brandão e Gastão Cruz consolidam uma poética de impessoalidade, buscam a desagregação da sintaxe e convocam o leitor a participar da construção do sentido do texto. O seu comprometimento político se revela numa escrita que concita o leitor a fundar junto do texto uma nova gramática, para a língua e para a vida. A sintaxe não pode ser a mesma porque os modos de pensar e viver não podem ser os mesmos. A poesia do grupo de 61 fala do corpo, do erotismo, da libertação da mulher, da guerra colonial, em meio a uma profunda consciência da autonomia da arte e da sua liberdade. A arte é livre e convoca à liberdade. Recusando a opção entre o psicologismo de presença e o marxismo neo-realista, os poetas de 61 reatualizam a lição moderna da liberdade da arte e consolidam uma poética de engajamento pela forma. A poesia de Ruy Belo, contemporânea dessa e educada na mesma tradição, emprega porém um processo diferente. Poeta igualmente engajado na forma, Belo, em vez de investir na opacidade do texto, na exibição do complexo jogo formal que é cada poema, disfarça-o, forjando uma espécie de transparência. A linguagem é a de todos os dias (um poema, citado aliás por Adília, pode

⁵⁰ LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. 2.ed. Lisboa: Gradiva, 1989.

começar com uma frase tão coloquial como “Às vezes sabes sinto-me farto”⁵¹), há presença de biografemas, há poemas narrativos, a gramática é em geral respeitada. Contudo, a poesia beliana revela uma pesquisa formal tão intensa como a de Luiza Neto Jorge ou a de Gastão Cruz. As aliterações, o ritmo, o diálogo com a tradição literária como que se escamoteiam, dando aos poemas uma impressão de naturalidade. Fiel ao ensinamento de Bandeira, sobre quem chega a escrever ensaios, Ruy Belo afirma: “Em poesia, como se sabe, é muito importante o trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, que são uma conquista e não um dado gratuito dos deuses.”⁵²

Manuel Bandeira e Ruy Belo, ao escreverem sobre o cotidiano, não destinam ao poeta o lugar de ser superior incompatibilizado com o meio. Mesmo que suas obras sejam marcadas pelo *páthos*, não parece haver nelas o mesmo caráter heróico que víamos em Cesário ou em Campos. Bandeira e Belo escrevem ao rés do chão.⁵³ A sua consciência de que o poema se faz com palavras e não com idéias ou sentimentos, de acordo com a célebre frase de Mallarmé, é tão profunda que não fazem distinção entre os temas a tratar. Qualquer tema pode ser poético, qualquer palavra pode caber num poema, desde que lhe seja necessária. Aparentemente mais próximos da sentimentalidade, Bandeira e Belo são de fato trabalhadores incansáveis da forma. O seu apuro formal não determina a escolha dos conteúdos. Ao contrário, é a forma, fixa ou não, que torna poético o porquinho-da-índia ou o lavar dos dentes. O alexandrino e o decassílabo não exigem que se fale de musas e de deuses.

Não nos podemos esquecer de que Cesário Verde foi um mestre do uso da forma fixa no tratamento de temas menos elevados. Os alexandrinos de “Num bairro moderno” dão corpo ao peixe podre que cheira a focos de infecção. Bandeira e Belo como que estendem o movimento de Cesário da cidade ao cotidiano, às memórias, à publicidade. E neste último caso temos uma seqüência

⁵¹ BELO, R. *Todos os poemas I*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 301.

⁵² BELO, R. *Todos os poemas I*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 245.

⁵³ O resumo que faz Davi Arrigucci Jr. em *Humildade, paixão e morte* poderia ser apropriado para falar-se da poesia de Belo como da de Adília: “[...] o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia. Para o poeta, o *alumbramento*, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema.” (ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15.)

de poemas a marcar uma genealogia: Bandeira compõe uma “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, Ruy Belo é autor de “Vat 69”, e Adília dá a um poema um título que repete o *slogan* do xampu Johnson’s: “No more tears”.

2.2.3. A impossessão e a permanência do “in-dito”

Adília é também autora de um poema a que dá o título de “Arte poética”. Publicado em *Um jogo bastante perigoso*, anuncia a estréia da poetisa:⁵⁴

Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer⁵⁵

A primeira figuração do poeta é a de alguém que lida com a precariedade. A comparação inicial faz pensar no poema de João Cabral de Melo Neto cujo verso inicial é “Catar feijão se limita com escrever”. Tanto o poema de Adília como o de Cabral comparam o trabalho da escrita a um trabalho manual, que poderá exigir paciência ou destreza, mas que não é nem tarefa de sibila nem de intelectual. O terceiro verso do poema de Adília mostra o quanto o poeta está

⁵⁴ Há ainda uma “Art poétique”, em *O regresso de Chamilly*, que parodia um poema de Verlaine.

⁵⁵ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 18.

despreparado para a tarefa que vai desempenhar. Sem anzol, rede ou harpão, o peixe torna-se escorregadio e a tarefa de apanhá-lo é das mais difíceis.

Embora haja certa semelhança entre a comparação feita por Cabral e a feita por Adília, a aproximação não se sustenta por muito tempo. O poema de Cabral não deixa espaço para o acaso: a tarefa fica inteiramente a cargo do catador, que arruma os grãos conforme bóiam ou não, afere o seu valor, dá-lhes uma organização. O peixe é algo que existe independentemente do sujeito que o pesca. Não há como arrumar o seu movimento nem aferir a sua validade. O sujeito encontra-se numa situação de grande incerteza. Apanhar um peixe é uma comparação afim da “caçada no quarto penumbroso” da “Arte poética” incluída em *O búzio de Cós e outros poemas*, de Sophia. O quarto onde se dá a caçada está na penumbra, o poeta-pescador não tem instrumentos que o auxiliem. Nos dois casos, alguma coisa viva e movente se lhes pode escapar. Nos dois poemas, a vida de quem caça e de quem pesca está em risco. No poema de Sophia é preciso olhar, fitar, escutar, atentar para a caçada; no de Adília, ou morrem o peixe e quem o pesca ou se salvam ambos. Não parecendo próxima de “Musa”, a “Arte poética” de *Um jogo bastante perigoso* revela pontos de contato entre as poéticas andreseniana e adiliana.

O “súbito falar” da musa “foge de repente”, o peixe escapa-se. Os versos que dizem “tenho de estar atenta/ tenho medo de não chegar ao fim” ecoam um trecho da sempre citada “Arte poética IV”: “O meu esforço é para conseguir ouvir o ‘poema todo’ e não apenas um fragmento. Para ouvir o ‘poema todo’ é necessário que a atenção não se quebre ou atenuar e que eu própria não intervenha.”

É no que diz respeito a uma não intervenção do autor que a ligação se torna mais estreita. Sophia fala de uma musa que sopra um ditado e sua tarefa é ouvi-la. O peixe existe na natureza, a poetisa tem de capturá-lo. Nos dois casos, o poeta é alguém que apenas permite que o poema se diga. Não é a sua vontade nem o seu esforço que darão vida ao ditado da musa ou ao peixe, embora haja sempre uma luta. O sujeito da “Arte poética IV” e de “Musa” tem de despersonalizar-se até o máximo grau possível, o sujeito de *Um jogo bastante perigoso* tem de lutar “corpo a corpo”. Essa diferença caminha de par com aquela entre o “artesanato muito

laborioso” e o “*stress*”; corresponde a uma desmistificação da figura do poeta, a uma descida ao rés do chão, a uma inclusão do corpo na poesia.

Mas tanto num caso como no outro, a imagem final é de impossessão: a musa corta a garganta ao poeta, a voz é “alada impessoal”⁵⁶; Adília livra-se do peixe. O poema segue o seu caminho.

Vimos que o poema “Musa”, de Sophia, acaba com uma situação limite: o poeta precisa despersonalizar-se, afastar-se da sua vida, mas se ele morre, cessa o poema. (Ele precisa afastar-se da sua vida no que ela tem de privado.) No poema de Adília, o sujeito dá-se conta de que precisa apanhar o peixe para livrar-se do peixe e, no fim, livra-se do peixe “como o alívio *que não [sabe] dizer*”⁵⁷: o in-dito permanece.

A imagem final é de um trabalho por acabar. Entre Sophia e Adília, muitas vezes a relação se dá nesses termos. Adília parece deixar propositadamente mais visíveis as etapas do processo, os avanços e recuos, a possibilidade do fracasso. É difícil apor a cada uma das autoras os simples rótulos de “moderna” e “pós-moderna”. A definição desses limites parece-nos precária. Sempre que tentamos encaixar a obra das duas autoras em alguma categoria, qualquer coisa soçobra. Em *International Postmodernism*⁵⁸, livro que reúne ensaios de diversos autores sobre a literatura contemporânea, os capítulos dividem-se de acordo com certas marcas que seriam próprias da literatura pós-moderna: a reescrita, a intertextualidade, auto-referência, a refutação da verdade, a narrativa não-teleológica. Decerto todas elas são características que fazem pensar na poesia de Adília, mas que também poderiam caracterizar muita da literatura moderna.

A fragilidade da aposta numa ruptura entre moderno e contemporâneo se denuncia pela incapacidade de encontrar um arsenal teórico para pensar a poesia fora dos padrões estabelecidos pela literatura do início do século XX. Acreditamos ser mais proveitosa a leitura da obra de Adília pelo modo como leva adiante certas lições vindas dos românticos, de Cesário e de Pessoa, de Ruy Belo e de Sophia.

⁵⁶ ANDRESEN, S. M. B. “Epidauro 62”. In: ———. *Ilhas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 9. Col. Obra poética.

⁵⁷ Grifo nosso.

⁵⁸ BERTENS, H.; FOKKEMA, D. (ed.) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Company, 1997.