

3. Proximidades entre as duas

3.1. Os predecessores

No capítulo 1, procuramos situar a poesia de Sophia e a de Adília em relação às tradições com que cada uma dialoga e a que se afilia, definindo seu lugar na poesia portuguesa do século XX. Embora ocupem posições muito distintas nesse cenário, é possível encontrar entre as duas autoras semelhanças que permitem mesmo pensar numa filiação. Por certo, Adília indica Sophia como sua mestra. Ainda que isso possa parecer inusitado ou mesmo chocante a alguns olhos e ouvidos, a nossa hipótese é de que a obra de Adília colhe uma lição de Sophia, não para copiá-la, mas para a reelaborar e atualizar. Assim, a semelhança entre as duas não se dá tanto num nível estilístico (no capítulo anterior, destacamos a substituição da locução “um artesanato muito laborioso” pelo termo “*stress*”), mas no entendimento sobre o que é a poesia e na insistência em dotar o fazer poético de uma implicação ética.

Entre a maneira como Sophia compreende o problema e a maneira como Adília o faz, os quarenta anos que as separam em suas estréias cumprem um papel importante: Adília não tem com os grandes modernistas a mesma relação conflituosa que Sophia, tão próxima deles que precisa criar um modo de afirmar a sua diferença. Escrevendo já depois da consagração do modernismo, mais livre de uma possível “angústia da influência”, Adília pode rever a maneira modernista de articular a arte e a moral.

O lugar do poeta na cidade dos homens é tema a que Sophia dedica alguns ensaios. Neles, recusa a atitude modernista que defende a arte dissociada por completo da ética e da política, sem contudo afiliar-se ao neo-realismo seu contemporâneo, que defende a arte a serviço da política. No momento em que o faz, Sophia tem de abrir caminho por uma floresta densa. É por esse caminho que Adília poderá caminhar livremente.

A dissociação entre a arte e uma função moral é um dos pilares sobre os quais se ergue a modernidade estética. Esta cisão, cujas bases teóricas vêm do final do século XVIII — mais precisamente da filosofia de Kant —, é amplamente

celebrada pelas primeiras gerações de poetas modernos em diversos países, a começar talvez por Edgar Allan Poe, a quem sucede Baudelaire, o reconhecido fundador da lírica moderna. A autonomia da arte é, para a modernidade, uma conquista fundamental. No entanto, os artistas de gerações posteriores, a partir sobretudo dos anos de 1930 e 1940, buscam preservar a liberdade da arte sem prescindir de uma função ética para a poesia. Sophia e Adília se vêm diante desse mesmo desafio. Escrevendo a partir dos anos de 1940, Sophia precisa inventar uma estratégia para superar essa dicotomia. Adília, já no final do século XX, escreve num momento em que novas abordagens do problema aparecem.

Procuraremos ver então alguns marcos desse percurso na arte moderna.

3.1.1.

O grito do Ipiranga da modernidade: Poe, Pessoa

Um dos primeiros autores a repetir e endossar a separação kantiana é Edgar Allan Poe. Em dois ensaios, “Filosofia da composição” (1846) e “O princípio poético” (1848) — também eles uma espécie de arte poética —, Poe empenha-se em estabelecer para a poesia um princípio autônomo, dissociado dos de ordem moral e filosófica.

Em “Filosofia da composição”, Poe descreve a feitura do seu poema “O corvo”. Critica os autores que atribuem a sua escrita a um frenesi e enfatiza o trabalho oficial da poesia. Discorre sobre assuntos como a extensão do poema, a métrica, a sonoridade, o uso do refrão. E sustenta que a originalidade de uma composição poética é sempre fruto de trabalho aturado.

O seu esforço nesse primeiro ensaio parece ser o de desmistificar o fazer poético, num passo que será seguido por João Cabral em seu “Poesia e composição”. A certo ponto afirma:

[...] *Beauty is the sole legitimate province of the poem. [...] That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure, is, I believe, found in the contemplation of the beautiful.*⁵⁹

⁵⁹ POE, E. A. “The Philosophy of Composition”. *Graham’s Magazine*, April 1846, p. 164. Disponível em <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em 3 de novembro de 2006.

A busca da beleza e da elevação de alma que ela propicia serão o tema de “O princípio poético”. Nos primeiros parágrafos desse segundo ensaio, Poe afirma que um poema deve ser algo capaz de gerar uma emoção duradoura. Observa que o poema não pode ser longo demais nem curto demais; mas que, sobretudo, deve estar inteiramente livre de quaisquer regras que não sejam estéticas.

Todo poema, diz-se, deveria inculcar uma moral, e por esta moral é que deve ser julgado o mérito poético do trabalho. [...] Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio seria confessar-nos radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe nem *pode* existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema *per se*, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito por ele mesmo.⁶⁰

O esforço é conferir dignidade à atividade poética que não visa à educação de um povo ou à transmissão de exemplos de virtude ou de conteúdo moral de qualquer espécie. Poe recorre à divisão kantiana entre a razão pura (que ele chama “intelecto puro”), o senso moral e o gosto. Atribui a cada uma dessas áreas do pensamento uma competência própria: o intelecto se liga à verdade; o sentido moral, ao dever e o gosto, à beleza.

A poesia e a música se fariam numa luta para apreender a beleza suprema. Não guardariam uma relação necessária nem com a verdade nem com o dever, mas seria por meio delas que poderíamos ter pequenos vislumbres da alegria divina. A emoção diante de uma obra de arte adviria da constatação de que essa alegria incomensurável não pode ser inteiramente captada pelo homem senão através das pequenas iluminações oferecidas pela poesia e pela música.

Poe faz uma tentativa de delimitar o campo próprio da poesia. Deseja libertá-la de certos equívocos que a subordinam à moral ou à filosofia e encontrar uma função nobre para a poesia no âmbito estético apenas. Dá assim um passo que abre caminho para toda a poesia moderna. Não por acaso, entre seus leitores

⁶⁰ POE, E. A. “O princípio poético”. In: ———. *Poemas e ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 79.

encontram-se poetas como Baudelaire (seu tradutor), Mallarmé, Valéry e Fernando Pessoa.⁶¹

No período próximo ao lançamento da revista *Orpheu* — sobretudo nos anos de 1914 a 1916 — Pessoa dedica alguns ensaios a questões relativas à arte. Nesse momento inicial, a preocupação de teorizar sobre o fazer poético acompanha a produção. Alguns dos ensaios são apenas fragmentos, outros são cartas. E apesar do gosto pela contradição, que marca esse autor, há, nos textos reunidos no volume *Páginas de doutrina estética*, certas idéias recorrentes, afirmadas e reafirmadas com surpreendente coerência.

Em sua produção ensaística, uma das primeiras questões levantadas por Pessoa é a que trata da função da arte e do artista. Nesse campo, ele repete Poe passo a passo:

[...] o artista [...] não tem senão que exercer a sua arte, curando de a exercer tão bem como possa. Todas as outras considerações lhe devem ser alheias: e assim cumpre o princípio da divisão do trabalho social, e cumpre-o tanto melhor quanto menos deixar entrar para a sua arte elementos de preocupação com tudo quanto a não seja.

[...]

*

Tampouco se deve o artista preocupar com a verdade do que descreve. É-lhe lícito escrever um poema onde se violem todas as probabilidades — logo que, é claro, a violação dessas probabilidades não implique diretamente uma falha na natureza do poema, como seria, por exemplo, o anacronismo num poema histórico, o erro psicológico num drama, etc. A verdade pertence à ciência, a moral, à vida prática. A faculdade do espírito que trabalha na ciência é a Inteligência (Observação, Reflexão). A faculdade que trabalha na vida ativa é a Vontade. A faculdade de que depende a Arte é a Emoção. Não tem de comum com as outras nada [...].

⁶¹ Em *Teoria da literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva faz um breve estudo da fortuna francesa das idéias de Kant: “Em França, onde as doutrinas da arte pela arte adquiriram uma estruturação e uma importância sem precedentes, as ideias de Kant, de Schelling, de Hegel e de outros românticos alemães acerca da autonomia da arte foram difundidas primeiramente pelos representantes da chamada filosofia eclética, Cousin e Jouffroy. [...] Théophile Gautier defende as doutrinas da arte pela arte e ataca com veemência os moralistas de recorte tradicional, os utilitaristas modernos e os socialistas utópicos que pregavam uma finalidade moral ou social da literatura. A arte pela arte começa a encontrar prosélitos em alguns meios românticos, [...] Flaubert e Baudelaire advogam muitos dos seus princípios.” (SILVA, V. M. A. *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1979, p. 84.) De fato, no ensaio de Baudelaire sobre Théophile Gautier, certos trechos são quase uma tradução de “O princípio poético”, de Poe (Cf. BAUDELAIRE, C. “Théophile Gautier”. In: ———. *Poesia e prosa*: volume único. Ed. organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 573-592). Veja-se ainda o ensaio de T.S. Eliot intitulado “De Poe a Valéry” (ELIOT, T.S. *Ensaaios escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992).

Quanto à má influência exercida pela Arte na vida prática, isso é um dos delírios dos avinhados da Inteligência. A arte propaganda faz mal, porque, por ser propaganda, é sempre má arte, e, por ser arte, é sempre má propaganda.

*

O artista não tem que se importar com o fim social da arte, ou, antes, com o papel da arte adentro da vida social. [...] O artista tem só que fazer arte. [...] ⁶²

Nesse momento de grito do Ipiranga, é fundamental que se afastem quaisquer restrições. Os textos sobre o sensacionismo — a doutrina criada por Pessoa e que marcou o lançamento da revista *Orpheu* — espelham essas mesmas idéias a respeito da arte e da função social do artista (ou a ausência dela). Fiel à liberdade da arte, o programa sensacionista prevê duas únicas regras: “sentir tudo de todas as maneiras” e “ser a síntese de tudo”⁶³. A obra de arte sensacionista deve ser tão cosmopolita e universal quanto possível, deve abrigar todas as tendências; o poeta sensacionista deve multiplicar a sua personalidade e com isso ampliar a sensibilidade. Só assim lhe será possível *sentir tudo*, e não apenas segundo a sua percepção particular, mas *de todas as maneiras*.

O movimento de tornar a arte independente da moral e da verdade termina por torná-la superior às outras esferas, sendo a literatura ainda superior às demais artes. É Octavio Paz quem aponta que a doutrina da arte pela arte rapidamente se converte numa religião da arte.⁶⁴ Em Pessoa, se é através da poesia que se poderá “sentir tudo” e assim alargar a sensibilidade humana e o conhecimento que o homem tem do mundo, se será o poeta e não o filósofo a “síntese de tudo”, nenhum projeto pode ser mais grandioso que este. Mas é um projeto que se ergue sobre a insistência na dissociação entre o poético e o político.

Convém ressaltar que seria impróprio resumir a posição de Fernando Pessoa sobre as relações entre a arte e a sua incidência ética aos textos da década de 1910. A produção literária de Pessoa se estende até o ano de sua morte (1935) e, embora deixe de escrever ensaios, o criador dos heterônimos nunca deixa de colocar questões teóricas. É como se a teorização passasse a residir na própria poesia. Além disso, Pessoa como crítico e teorizador talvez não estivesse tão consciente das implicações da obra do Fernando Pessoa poeta. As relações entre a

⁶² PESSOA, F. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 225-226. (Texto datado provavelmente de 1916.)

⁶³ PESSOA, F. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 428.

⁶⁴ PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

arte e a ética estão presentes por exemplo nas obras de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A produção de cada um desses heterônimos encena um modo de relacionar os dois termos e, cada uma a seu modo, às vezes ironicamente, “ensina uma atitude no lugar e no tempo da vida”⁶⁵.

Caeiro quer educar o olhar. Opõe-se a todas as doutrinas de todos os filósofos para substituí-las por uma “aprendizagem de desaprender”. Quer ensinar uma relação com a natureza sem mediações. Anuncia-se como aquilo a que Schiller chamou poeta ingênuo e propõe uma paradoxal educação para a ingenuidade. Mas não recusa uma educação pela poesia.

Reis, segundo o princípio horaciano, quer ensinar deleitando. O tom conselheiral, denunciado pela presença maciça de imperativos, é marca sua. Seu estilo é um pastiche dos poetas antigos, e a sua obra parece brincar com o poder pedagógico da arte. Os ensinamentos reisianos contrastam com os valores da sua época: o poema “Ouvi contar que outrora quando a Pérsia”, no período entre duas guerras mundiais, propõe uma impassibilidade que decorre de uma autonomia e uma liberdade impensáveis então. As odes de Reis parecem ironizar a capacidade educativa da arte, propondo uma total passividade.

A obra de Álvaro de Campos deixa aflorar ímpetos violentos, expressa desejos masoquistas, impulsos de destruição. Dá voz ao que o homem recalca para poder viver em sociedade.⁶⁶ É o espaço da transgressão. Faz ainda a crítica da civilização técnica moderna, da domesticação do homem, do uso do cálculo para o que não pode ser calculado. A sua obra é uma espécie de anti-educação.

É certo que as atitudes ensinadas pela poesia dos heterônimos articulam arte e ética sem submissão de uma à outra. Elas dependem do abandono da visão tradicional desse problema, pois é antes nos termos de uma “hipermoral” que elas se definem.⁶⁷ Uma afirmativa de Bataille a propósito de *Wuthering Heights* [*O morro dos ventos uivantes*], de Emily Brontë, poderia ser aplicada a este caso: “Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa.”⁶⁸ Os poemas

⁶⁵ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. Lisboa: Caminho, 1992, p. 45.

⁶⁶ Cf. FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

⁶⁷ O conceito é definido por Georges Bataille no ensaio “Emily Brontë”. In: BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 11-28.

⁶⁸ BATAILLE, G. “Emily Brontë” In: ———. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 19.

de Caetano, Reis, Campos, ou de Pessoa ele mesmo, não ensinam como bem conduzir-se na vida, ou uma maneira apropriada de ser e estar. Eles criam possibilidades, inventam novas formas, resistem ao que é socialmente estabelecido.

3.1.2.

Reunir o que foi separado: Mário, Cabral

A geração que herda o legado modernista, não só em Portugal, depara-se com o desafio de reconciliar a poesia com uma dimensão social. Do lado de cá do Atlântico, Mário de Andrade e, depois dele, João Cabral de Melo Neto (também ele um leitor de Poe) ensaiam outras alternativas para uma recuperação da referência social da arte que, no entanto, não a subordinem a um programa político predeterminado. Mário e Cabral estão de acordo numa crítica ao que consideram o esteticismo moderno e propõem um engajamento na própria técnica do fazer artístico como recurso para a dissociação entre arte e moral e como tentativa de resgate de uma dimensão comunicativa da arte. Haveria algo assim como uma “moralidade da técnica”⁶⁹.

Na conferência “O artista e o artesão” — aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1938 —, Mário de Andrade analisa a perda de importância social da arte desde a Antiguidade. Para o autor, a partir do Renascimento a beleza deixa de ser consequência da arte, que responde a uma necessidade do homem, e torna-se seu objetivo. A busca obstinada da beleza acarretaria um formalismo e um individualismo progressivamente maiores do Renascimento ao romantismo, que teriam atingido o ápice na arte contemporânea, marcada pelo espírito de pesquisa formal.⁷⁰

A quebra das regras artísticas e o desprezo pelo lado artesanal da arte, de par com a valorização do gênio ou do virtuose, levariam a arte a um fechamento em si

⁶⁹ Cf. MORAES, E. J. “O intelectual modernista Mário de Andrade”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.) *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 209-219.

⁷⁰ O pensamento estético de Mário de Andrade é estudado por Eduardo Jardim de Moraes em *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999 e *A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

em que cada indivíduo artista vale mais que a obra a ser produzida. Para que a liberdade do artista seja cada vez maior, a obra de arte perde em importância, em significado social. Numa nota, diz ele:

[...] O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra-de-arte, mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: “não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão.” E não virá disto a degradingolada da arte, do Romantismo para cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra-de-arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo?⁷¹

Uma obra de arte cada vez mais pessoal e desprovida de uma dimensão comunicativa é também o tema de dois ensaios de João Cabral de Melo Neto: o já citado “Poesia e composição”⁷² (1952) e “Da função moderna da poesia”⁷³ (1954). Os dois ensaios seguem aproximadamente os passos de Mário de Andrade. Assim como o modernista, Cabral ataca o individualismo e o formalismo da arte sua contemporânea. Porém, reunindo a isso uma lição da poesia francesa e da teorização que sobre ela faz Paul Valéry, Cabral insere nesse movimento o privilégio da poesia dita inspirada. Numa espécie de mal-estar posterior à libertação propiciada pelo romantismo, Cabral lamenta perda de critérios universais, racionais para a apreciação das obras de arte:

Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra [...]. O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original. Por isso, ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos.⁷⁴

A busca de autenticidade e o investimento no que cada homem tem de próprio leva a poesia a perder de vista uma dimensão social. A necessidade de comunicar e de falar da experiência comum é preterida pela de dizer algo novo, mesmo que esse algo possa ser decifrado apenas por pares. Nesse quadro em que as obras perdem a referência ao que é comum a todos e dialogam apenas entre si,

⁷¹ ANDRADE, M. “O artista e o artesão”. In: ———. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, [s.d.], p. 11.

⁷² MELO NETO, J.C. “Poesia e composição”. In: ———. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 51-70.

⁷³ MELO NETO, J.C. “Da função moderna da poesia”. In: ———. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 97-101.

⁷⁴ MELO NETO, J.C. “Poesia e composição”. In: ———. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997., p. 53.

surge o risco de se produzir poesia “puramente decorativa”. Perde-se de vista a contraparte do leitor.

Ao longo do texto, sente-se a nostalgia de Cabral pelo tempo “em que o entendimento era possível”, em que as regras correspondiam a necessidades sentidas por todos, quando havia certo consenso nas artes. Quando a inspiração e o trabalho não se opunham simplesmente. O exemplo citado é o do teatro clássico francês. Crê o autor que a presença de regras enriquece a arte.

Cabral localiza no romantismo alguma coisa que Mário de Andrade identifica a um movimento de mais longo prazo, desde o fim da Idade Média. Mas qualquer dos dois está consciente de que não se encontraria uma solução para os dilemas da arte moderna na recuperação de regras. “O verdadeiro sentido da regra é que nela se encorpa a necessidade da época”, diz Cabral. Não se trata de impor uma limitação artificial, é preciso que a obra de arte seja sensível e responda a uma necessidade desse tempo e não de outro. Embora Cabral e Mário compartilhem a impressão de que houve uma perda no mundo da arte, não sugerem uma romântica volta ao passado.

Mário propõe a atitude estética, um acordo entre o artista e os materiais (daí a valorização do artesanato), como saída possível para a arte. Se o problema é o culto excessivo à personalidade do artista, impor-lhe os limites do material teria um efeito terapêutico. Cabral localiza o problema em termos da oposição poesia inspirada *versus* poesia fruto do trabalho. Faz a sua profissão de fé na razão e no homem, ao mesmo tempo pagando seu tributo a Mallarmé, ao apontar que a criação do poema como “lúcido objeto de linguagem” seria uma saída para a recuperação do sentido comunitário da arte.

É um tanto simplificadora a leitura cabralina da poesia que considera inspirada e essa simplificação, um tanto contraditoriamente, marca o desejo de delimitar um território, de afirmar uma poética (a sua própria). Seria difícil imaginar um tal poeta, como o descrito por João Cabral, tão distante do trabalho oficial da poesia. Não se trata aqui de julgar a validade das alternativas experimentadas por cada um. Importa-nos assinalar que ambos procuram uma forma de lidar com uma contradição da modernidade tentando não cair na tentação de fazer uma arte para o povo que seja populista, nem uma arte para a

elite que seja hermética.⁷⁵ As alternativas mais fáceis (voltar-se para o passado, fazer um esforço desesperado de recuperar o valor de culto da obra de arte, ou pura e simplesmente submeter a arte à política) são, neste momento, desconsideradas tanto por Mário de Andrade quanto por João Cabral de Melo Neto.

3.2.

Sophia

3.2.1.

O ritmo e a justiça

O desafio com que se deparam Mário e Cabral nos anos de 1930 e 1950, respectivamente, se manifesta com nitidez na obra de Sophia nos anos finais da década de 1950. A partir da publicação de *Mar novo*, em 1958, surgem poemas de forte conotação política, tais como “Este é o tempo”; “Porque”; “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres”. A tendência se acentua em *Livro sexto* (1962) — onde toda a seção “Grades” é composta de poemas de resistência — e nos volumes seguintes até a Revolução dos Cravos e o livro que a celebra: *O nome das coisas*, de 1977. O lugar da poesia se torna uma preocupação que ocupa também a produção ensaística andreseniana, iniciada pela mesma época: “Poesia e realidade” é de 1960, o discurso proferido na atribuição do Grande Prêmio de Poesia a *Livro sexto* é de 1964 (fundamental a esse respeito), o ensaio “Hölderlin ou o lugar do poeta” é de 1967, a primeira edição de *O nu na Antiguidade clássica* é de 1975, “Poesia e revolução” é publicado como posfácio a *O nome das coisas* em 1977.

Como Mário e Cabral, a autora de *Geografia* quer uma arte que recupere o sentido de comunhão (o que se revela no pedido de um “canto para todos/ Por todos entendido” do poema “Musa”, de *Livro sexto*). Porém, essa busca de um sentido de comunhão não se faz pelas mesmas vias tentadas pelos seus antecessores brasileiros. A saída adotada por ela consiste em fazer pertencer a

⁷⁵ Os termos *hermetismo* e *formalismo* são utilizados por Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto em seus ensaios.

justiça ao território da poesia, como um elemento intrínseco e não um acréscimo: “a justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética”, afirma no discurso de recepção do prêmio da APE a *Livro sexto*. Resta saber que conceito de justiça está em jogo e como esta “coordenada fundamental” é trabalhada na obra andreseniana.

Sophia não abandona uma concepção antiga segundo a qual a arte seria “lição, exemplo, projecto de vida”⁷⁶. Isto não significa dizer que ela simplesmente ignore a conquista moderna da autonomia da arte e retome os princípios clássicos; sua posição é ao mesmo tempo moderna e antimoderna. A sua peculiar noção de justiça depende de duas outras: a de uma liberdade que é um acordo do homem com a terra e a de poesia como religação, como possibilidade de entrar nesse acordo. O poema justo será aquele que, tanto quanto possível, põe o homem nesse acordo.

3.2.2. O acordo com o terrestre

Começamos pela leitura de “Deus escreve direito”, de *O búzio de Cós e outros poemas*, publicado em 1997, poema que parece ser o ponto culminante de um percurso. Começaremos então como que de trás para frente, para depois acompanhar o trajeto em outros textos.

Deus escreve direito por linhas tortas
 E a vida não vive em linha recta
 Por isso em cada célula do homem estão inscritas
 A cor dos olhos e a argúcia do olhar
 O desenho dos ossos e o contorno da boca
 Por isso te olhas ao espelho:
 E no espelho te buscas para te reconhecer
 Porém em cada célula desde o início
 Foi inscrito o signo veemente da tua liberdade
 Pois foste criado e tens de ser real
 Por isso não percas nunca teu fervor mais austero
 Tua exigência de ti e por entre
 Espelhos deformantes e desastres e desvios
 Nem um momento só podes perder

⁷⁶ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 79.

A linha musical do encantamento
Que é teu sol, tua luz, teu alimento⁷⁷

O poema escrito em versos livres e brancos, excetuados os dois últimos, indica que não há caminho preestabelecido a seguir. Há um projeto de Deus que é perfeito, mas aos homens, cujo conhecimento é sempre parcial, as suas linhas parecem tortas. E, no entanto, o projeto divino está inscrito tanto no mundo como em cada ser humano, e em cada célula do seu corpo. Lá está latente o signo veemente da liberdade, ou seja, o acordo com esse projeto. E é em seu corpo, em si mesmo, ao olhar-se no espelho que o homem poderá encontrá-lo. As manifestações são visíveis: a cor dos olhos, a argúcia do olhar, o desenho dos ossos, o contorno da boca. A ordem do mundo se revela nas coisas concretas. “Pois foste criado e tens de ser real”, seguir o projeto divino é uma exigência ética. O homem não se pode deixar perder em ilusões provocadas por espelhos deformantes ou acontecimentos contingentes. Se tiver em vista que a ordem que tudo rege o inclui — o que na linguagem do poema seria uma ligação entre a condição humana e a divina —, se não perder nunca o seu fervor mais austero e a sua exigência de si, o homem poderá entrar em consonância com os ritmos divinos. É por meio desse acordo que se encontra “a linha musical do encantamento”, o equilíbrio entre homem e mundo, entre temporalidade e eternidade, numa superação da condição mortal permitida pela participação num todo uno.

Note-se, contudo, que essa superação da mortalidade não se daria pela entrada numa vida eterna extra-terrena. Embora o poema tenha como título um provérbio religioso (da tradição judaico-cristã), a sua perspectiva é mais próxima da pagã. A escrita de Deus se faz no corpo, não na alma; o acordo com a condição divina se faz neste mundo. O projeto maior é uma espécie de mergulho na imanência. É este o tema de muitos dos poemas de Sophia, mesmo dos que tratam do amor. Mesmo em “Musa” já se falava num regresso, “tornada planta ou pedra”. Há busca permanente de uma participação redentora na unidade. No ensaio

⁷⁷ ANDRESEN, S. M. B. *O búzio de Cós e outros poemas*. Edição revista. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 12. Col. Obra poética.

“Caminhos da Divina Comédia”, ela escreve: “[...] ao contrário do sábio que apenas procura conhecimento, o poeta procura uma salvação.”⁷⁸

Vemos uma ligação estreita entre esse pensamento e os fragmentos de Heráclito, pensador pré-socrático já aqui referido. Um dos primeiros fragmentos que se conservaram do seu livro postula a existência de um *lógos* eterno (“sendo sempre”), segundo o qual todas as coisas vêm a ser. Diz o fragmento II:

Desse *lógos*, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse *lógos*, e ainda assim parecem inexperientes, embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta. Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados como esquecem o que fazem dormindo.⁷⁹

Embora anuncie a existência de um princípio que tudo ordena e que é experimentado por todos os homens, Heráclito avisa que a ignorância pode encobri-lo aos homens. Diz o fragmento XVIII: “Embora sendo o *lógos* comum, a massa vive como se tivesse um pensamento particular.”⁸⁰

O esforço do pensador, tal como anunciado no fragmento II, será distinguir e enunciar cada coisa e o modo como se comporta, mas sempre segundo o *lógos*, a articulação do todo. A unidade entre todas as coisas é claramente expressa no célebre fragmento I: “Ouvindo não a mim, mas ao *lógos*, é sábio concordar ser tudo-um.”⁸¹

A sabedoria consistirá em seguir o que é comum a tudo, ouvindo o *lógos*. E a ignorância seria acreditar ter um “pensamento particular”, isto é, alheio ao *lógos* universal e eterno. Para Heráclito, a unidade de tudo é bela e justa em si mesma — o fragmento XXX anuncia: “Das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo.”⁸² —, é a compreensão parcial dos homens que os faz tomarem certas coisas por boas e outras por más, a ver “linhas tortas”. Porém, tudo *vem a ser* segundo o *lógos* e quanto a isso não há escapatória. O que pode haver são duas

⁷⁸ ANDRESEN, S. M. B. “Caminhos da Divina Comédia”, *Ler – Livros & Leitores*, n. 58, Primavera de 2003, p. 46-47.

⁷⁹ COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 197.

⁸⁰ COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 200.

⁸¹ COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 197.

⁸² COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 202.

atitudes: sabedoria ou ignorância. O homem deve esforçar-se para compreender os fatos do ponto de vista do *lógos*, que é eterno. Para isso, ele deve ouvir.

É fundamental a idéia de que o *lógos* é algo que se ouve, que pode ser apreendido pelos sentidos (audição e visão) e pelo pensamento. Mas a escuta do *lógos* não é uma tarefa passiva, é uma escolha. Poderíamos apropriar palavras de Sophia e dizer que essa escuta exige “atenção, sequência e rigor”. Ser capaz de ouvir o *lógos* será pôr-se em acordo com a harmonia do todo, encontrar “linha musical do encantamento”, superar a compreensão parcial inerente à mortalidade.

O que diz Heráclito sobre ouvir o *lógos* é semelhante ao que diz Sophia sobre a audição do poema imanente e latente. O poema ouvido traduz a ordem do mundo, dá ao homem o vislumbre da unidade. Já se tem observado que a tarefa que os gregos atribuíam aos filósofos foi atribuída pelos românticos aos poetas. É o que vemos na obra andreseniana.

No ensaio “Poesia e realidade”, de 1960, Sophia afirma que “a verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.”⁸³ Essa “ânsia” está presente desde seu primeiro livro, onde estes versos compõem uma espécie de apresentação do poeta:

De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquela praia extasiada e nua
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.⁸⁴

E estes, uma poética:

[...]
Trago o terror e trago a claridade,
E através de todas as presenças
Caminho para a única unidade.⁸⁵

Simultaneamente a unidade é compreendida como um ritmo, que rege todas as coisas e também o coração do homem. No poema “Luar”, de *Poesia*, vemos o quanto este acordo com o terrestre é uma consonância:

⁸³ ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”, *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53.

⁸⁴ ANDRESEN, S. M. B. *Poesia*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 13. Col. Obra poética.

⁸⁵ ANDRESEN, S. M. B. *Poesia*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 40. Col. Obra poética.

O luar enche a terra de miragens
 E as coisas têm hoje uma alma virgem,
 O vento acordou entre as folhagens
 Uma vida secreta e fugitiva,
 Feita de sombra e luz, terror e calma,
 Que é o perfeito acorde da minha alma.⁸⁶

Assim como nos fragmentos de Heráclito, vemos aqui a crença de que cada indivíduo tem a possibilidade de entrar nesse acordo, já que o *lógos* está também em cada um. Conseguir experimentar a união entre o ritmo interior e o ritmo exterior, entre si mesmo e o “coração dos ritmos secretos”⁸⁷, será alcançar a unidade com o terrestre.

A tarefa específica do poeta será então estar atento a esse ritmo e traduzi-lo no poema, cada sílaba deve estar afinada com o ritmo do universo. Se, para Heráclito, o homem só se torna sábio se escutar o *lógos*, em Sophia esta tarefa é própria do poeta, que ouve o poema imanente. Sendo o ritmo o princípio da unidade, só o ritmo da poesia pode servir-lhe de tradução.

A idéia de justiça está assim vinculada à de ritmo: som e silêncio, duração, medida. No discurso de recepção do prêmio dado a *Livro sexto*, Sophia diz: “a justiça confunde-se com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto.” E confunde-se ainda “com aquele amor que, segundo Dante, move o sol e os outros astros.” Ou seja, a justiça é a própria maneira como o cosmo está ordenado, o movimento preciso dos astros, a duração certa, a justa medida.

A justiça não seria portanto criada pela sociedade moderna. A justiça é própria do mundo, entendido como cosmo, mundo ordenado e belo. O poeta, como um homem que vislumbrasse um outro mundo prometido no interior deste, fala-nos de uma possível comunhão entre o homem e essa ordem. A sua tarefa é ajustar o seu dizer para que possa ser a tradução em palavras da vivência do todo uno. Numa “civilização que traiu a imanência”, o poema vem lembrar-nos que há uma outra vida possível, uma vida plena.

Nesse ajustamento do dizer, é preciso limpar o poema das marcas do mundano, é preciso haver despersonalização. Tudo que for puramente

⁸⁶ ANDRESEN, S. M. B. *Poesia*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 11. Col. Obra poética.

⁸⁷ ANDRESEN, S. M. B. “Apolo Musageta”. In: ———. *Poesia*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 18. Col. Obra poética.

circunstancial, biográfico, privado deve ser depurado para que se deixe falar apenas a voz dessa ordem criadora e não a voz individual. A experiência da unidade é comum a todos — como a descreve Heráclito no primeiro fragmento conhecido de seu livro —, os homens vivem *como se* tivessem um entendimento próprio e particular. Para falar dessa ordem que integra a ele mesmo, o poeta precisa despojar-se de si mesmo, tal como vimos na leitura do poema “Musa”, no capítulo 1. Ele partirá sempre da experiência pessoal, mas apenas na medida em que a experiência pessoal é um encontro com a “presença do real” que ultrapassa a circunstancialidade.

Vemos por que a justiça não poderia ser assimilada a um projeto político predeterminado. Ela diz respeito a uma experiência fundadora, é preciso antes ouvi-la para que se possa dizê-la. Até aqui, curiosamente, o conceito andreseniano de poesia está mais próximo do de Poe que do à primeira vista se poderia imaginar. Poe queria libertar a poesia do seu conteúdo didático e instituir a sua nobreza como puro objeto estético. Por não estar subordinada a um pensamento preexistente, é por ser fiel apenas a si mesma que, para Sophia, “a poesia é uma moral”⁸⁸. A poesia não seria dirigida por uma moral social, em si mesma ela seria uma moral. É precisamente por ser objeto estético, e não por estar subordinada a um pensamento preexistente, por ser uma manifestação do mundo — que se crê ordenado segundo um princípio de justiça — que Sophia acredita que a arte é uma moral. Próximo a Poe, o conto “Homero” — que também pode ser considerado uma arte poética — diz que “as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra”⁸⁹. Não era esse o vislumbre que a arte deveria proporcionar?

3.2.3.

A beleza como exigência ética: a arte como lição, exemplo, projeto de vida

Há uma passagem na obra de Sophia. A justiça, a beleza, a ordem partem do cosmo para a cidade, adquirem um conteúdo mais específico, tornam-se

⁸⁸ ANDRESEN, S. M. B. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 73. Col. Obra poética.

⁸⁹ ANDRESEN, S. M. B. “Homero” In: ———. *Contos exemplares*. 34.ed. Com prefácio de António Ferreira Gomes. Porto: Figueirinhas, 2002, p. 139.

referenciais para uma intervenção mais direta. Num ensaio intitulado “Ver e usar: arte e artesanato”⁹⁰, Octavio Paz mostra que a arte moderna se erige sobre a mútua exclusão da beleza e da utilidade. Um dogma da religião da arte sustenta que o belo deve ser inútil. É o que vemos, por exemplo, na produção ensaística de Pessoa. Essa exclusão é rejeitada por Sophia. Não para que a beleza venha a servir a uma função determinada dentro duma ordem social, mas porque se entende que “a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada”⁹¹. No ensaio “Hölderlin ou o lugar do poeta”, é feita essa mesma ligação entre a beleza e a verdade:

Para o poeta, pureza e beleza estão ligadas. Pois a beleza mostra a ordem, o acerto do universo, a verdade que nos seres e nas coisas se manifesta. Na beleza lemos algo que responde ao nosso destino, a significação do nosso estar na terra. A beleza que está na estrutura duma flor, a beleza que está na estrutura do corpo humano, a beleza que está na concha que apanhamos na praia afirmam o gesto criador donde emergem. A missão do poeta é decifrar, revelar, mostrar e invocar essa ordem.⁹²

A beleza torna-se assim um dever moral, ela diz respeito ao destino de cada homem, à sua convivência na terra com a natureza e com os outros homens. Sophia recusa a separação entre a beleza, a verdade e a moral, celebrada pelas primeiras gerações modernas, o acerto do universo concita a um acerto entre os homens. A beleza impõe a tarefa de “construir uma cidade humana fiel à perfeição do universo”.

Na leitura do poema “Deus escreve direito”, vimos que a harmonia universal se transforma num parâmetro para a ação de cada indivíduo. Do mesmo modo, ela se torna uma referência para a pólis. É essa a tônica dos textos reunidos na antologia de “poemas de resistência” intitulada *Grades*. Todos falam de uma relação com a natureza, com a ordem do mundo.

Há um chamado, há um destino a cumprir. No desejo de cada homem está inscrito o traço da ordem cósmica. Para além de toda covardia, de todo desejo de reconhecimento, de aceitação social ou de comodidade, o homem deve ser capaz de ouvir a ordem dentro de si e servi-la. “Catilina”, o segundo poema da

⁹⁰ PAZ, O. “Ver e usar: arte e artesanato”. In: ———. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 45-57.

⁹¹ ANDRESEN, S. M. B. “Arte poética I”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 93-94. Col. Obra poética.

⁹² ANDRESEN, S. M. B. “Hölderlin ou o lugar do poeta”. *Jornal do Comércio*, 30 de dezembro de 1967, p.11.

antologia, fala de alguém que percebe uma correspondência entre cada coisa vibrante no mundo e o coração a pulsar dentro de si. Haveria assim um dever de ser fiel a si mesmo, a um princípio que se afirma dentro de si, para deste modo “cumprir o seu destino”, submeter-se à ordem do universo, integrar-se nela desempenhando o seu papel.

Se o concerto das estrelas convoca a uma vida plena, recusar o seu chamado faz com que a própria harmonia universal se retraia. No “tempo em que os homens renunciam”, em que abandonam a possibilidade que há neles de atingir a harmonia, é como se ela mesma se perdesse: “Até o ar azul se torn[a] grades / E a luz do sol se torn[a] impura”.⁹³

Há portanto um duplo compromisso da poesia: uma fidelidade ao universo e uma ligação íntima e profunda com o seu tempo. Schiller lembra que o artista deve ser filho da sua época, mas ai dele se for o seu preferido. Nesses mesmos termos Sophia define o papel do poeta e disso encontra um exemplo em Camões.⁹⁴

No ensaio “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”, de 1980, duas afirmações saltam logo aos olhos do leitor. O primeiro parágrafo do texto diz: “A poesia é, por sua natureza, o contrário de uma instituição.” A segunda afirmativa vem no penúltimo parágrafo, aparentemente atenuada pelo uso do verbo *crer* na primeira pessoa do singular, e a seguir reforçada pelo emprego do advérbio *só*: “Creio profundamente que toda a arte é didáctica, creio que só a arte é didáctica.”

As duas frases, contraditórias talvez, dão os contornos do pensamento de Sophia sobre o lugar da poesia.

O substantivo *instituição* remete de pronto para o verbo *instituir* que, numa das suas acepções primeiras, significa “instruir, educar”, e só posteriormente “estabelecer como norma”. E *didático*, segundo o *Dicionário Houaiss*, é aquilo que “proporciona instrução e informação, assim como prazer e divertimento”. Sendo o contrário de uma instituição, que ensinaria a poesia?

Um parágrafo pode dar-nos um começo de resposta. A certo ponto, diz-se: “Camões celebra o surgir, o aparecer, aquilo a que os gregos chamaram ‘aletheia’.

⁹³ ANDRESEN, S. M. B. “Este é o tempo”. In: ———. *Mar novo*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 40. Col. Obra poética.

⁹⁴ ANDRESEN, S. M. B. “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”. In: ———. *Poemas escolhidos*. [s.l.]: Círculo de Leitores, [s.d.], p. 149-164.

Celebra os homens que buscam a desocultação, o emergir do fenómeno, a escrita da terra.”⁹⁵

A desocultação é um dos temas centrais da obra de Sophia. Como vimos, a sua obra é marcada pela busca da “harmonia inaparente” de que falava Heráclito. No ensaio *O nu na Antiguidade clássica*, afirma-se que a arte grega seria “uma arte do divino onde emerge o aparecer das coisas”⁹⁶. A tarefa do artista será procurar o “divino interior ao universo”, buscar o ser “no estar, no aparecer, na aletheia”⁹⁷.

Ao dizer que também Camões busca aquilo a que os gregos chamaram *aletheia*, Sophia o inclui naquela “perseguição do real” que, segundo ela, caracteriza toda poesia. Perseguir o real tem um sentido de religação, é buscar o divino imanente, procurar restaurar a aliança do homem com o mundo.

Camões é integrado nesse projeto, quando se diz que a ressonância da sua musicalidade se assemelha à de um búzio. No conto “Homero”⁹⁸, o personagem escolhido para representar o grande exemplo de poeta é chamado de Búzio. E o poema “Como o rumor”, de *O nome das coisas*, explicita essa identificação entre a voz do poeta e a voz do búzio:

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto⁹⁹

O som do búzio é o sussurro do divino no universo. O som da poesia identificado ao de um búzio tem a mesma capacidade de tornar novamente presentes os deuses e o projeto primordial (primeiro, e mais importante).

Eis por que a poesia não pode ser uma instituição. Ela não pode estar sujeita a qualquer projeto imposto de fora, a qualquer norma que não as do seu próprio artesanato. O compromisso da poesia é dar a ver a unidade do mundo na sua transformação incessante. Por isso mesmo só a arte é didática. Ao ser capaz de

⁹⁵ ANDRESEN, S. M. B. “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”. In: ———. *Poemas escolhidos*. [s.l.]: Círculo de Leitores, [s.d.], p. 159.

⁹⁶ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 19.

⁹⁷ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 13.

⁹⁸ ANDRESEN, S. M. B. “Homero”. In: ———. *Contos exemplares*. 34.ed. Com prefácio de António Ferreira Gomes. Porto: Figueirinhas, 2002.

⁹⁹ 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. 18. Col. Obra poética.

desocultar, ao celebrar o emergir do fenômeno, só a arte é verdadeira. A arte ensina o projeto primordial: a inteireza do homem e a justiça intrínseca ao universo, concretizadas no ajustamento das sílabas do poema.

É pela importância dada ao peso de cada sílaba que o ensaio sobre Camões harmoniza uma segunda possível contradição.¹⁰⁰ A que existe, sobretudo no século XX, entre a autonomia da arte em relação à moral e à ciência e o seu engajamento político. Pois a recusa de que a arte obedeça a qualquer programa que lhe seja exterior poderia determinar uma condenação da poesia em que se assume uma posição política frente a uma época.

Além de falar da poesia de Camões como um encontro com o real, o ensaio valoriza muito a denúncia que o poeta faz do seu tempo, o lado de crítica social da sua obra. Com isso, toca-se em duas questões fundamentais da obra de Sophia, que a estruturam numa tensão: a defesa da liberdade da arte e a insistência na sua capacidade de formar o homem, de denunciar a injustiça, de intervir no aqui e agora.

De Camões, Sophia diz que teve uma consciência profunda da sua condição de poeta maldito e que recebeu da sociedade do seu tempo o tratamento dispensado àqueles que “ousam uma atitude de liberdade e de criação”. Ela fala das maneiras como ele se incompatibilizou com a sua época pela denúncia do gosto da cobiça, e da rudeza, mas enfatiza sobretudo a lição do falar camoniano, a palavra dita sílaba por sílaba. Ao valorizar-se em Camões um aspecto social da sua poesia e um aspecto estritamente ligado ao fazer poético, essas duas características são reconciliadas. E Camões torna-se um modelo de poeta, transposto para o século XX e respondendo às questões próprias desse tempo, porque é no século XX que a crítica social e a atitude de criação e de liberdade, por certo tempo, se contrapõem.

O que permite a Sophia passar ao largo da contradição com que se enfrentam alguns de seus contemporâneos é a consciência da inseparabilidade entre forma e conteúdo, e uma peculiar associação entre a justiça do universo e a justeza da forma do poema que tenta captar e traduzir o “primordial projecto”. Se a justiça do universo é uma medida, tem um carácter físico, diz respeito à

¹⁰⁰ Ver o ensaio de MARTELO, R. M. “Sophia e o fio de sílabas”. ESTUDOS EM HOMENAGEM A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, p. 57-67.

organização dos astros, a sílaba tem esse mesmo caráter físico, concreto, diz respeito à organização do poema. A bissemia do adjetivo *justo* é assim propositadamente explorada em “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”: “Camões encontra e constrói a objectividade da língua portuguesa. E cria a ressonância e o eco, encontra *o justo peso das sílabas*, o espaço do silêncio, *a articulação justa*.”¹⁰¹

Por um lado, a importância dada ao peso das sílabas a vincula a uma corrente textualista da literatura, por outro, a justiça universal liga-a a uma visão romântica da poesia e, por fim, a justiça trazida para junto dos homens permite um diálogo com a corrente dita engajada. Poderíamos dizer que a poesia é justa porque é ajustada, porque o seu ajustamento é fiel à ordenação do universo. Assim, somente se for livre a arte poderá traduzir a justiça imanente. É sua liberdade que garante o seu didatismo. Schiller lembra que “Arte e ciência são livres de tudo o que é positivo e que foi introduzido pelas concepções dos homens [...]”¹⁰². Sophia diz: “O poema/ É a liberdade // Um poema não se programa/ Porém a disciplina/ — sílaba por sílaba —/ O acompanha”¹⁰³.

É conhecida a sua insistência na pronúncia das sílabas inteiras. Entendendo-se que o poema traduz a ordem do mundo, pode-se pensar que retirar-lhe “sequer um quinto de vogal”¹⁰⁴ seria trair também essa ordem, ferir a justiça da forma.

Assim, o ensinamento de Camões dá-se num aspecto formal e num aspecto moral, sendo ambos indissociáveis:

Camões propõe-nos palavras ditas sílaba por sílaba. Propõe-nos a contínua acusação da surdez, da asfixia, do opaco. Ensina-nos uma atitude de crítica constante. Ensina-nos a procurar a diversidade do mundo em que estamos. Propõe-nos uma imagem exigente de nós próprios que nunca mais nos deixará sossegar.¹⁰⁵

¹⁰¹ ANDRESEN, S. M. B. “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”. In: ———. *Poemas escolhidos*. [s.l.]: Círculo de Leitores, [s.d.], p. 153. (Grifos nossos.)

¹⁰² SCHILLER, F. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4.ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 49.

¹⁰³ ANDRESEN, S. M. B. “Liberdade”. In: ———. *O nome das coisas*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 38. Col. Obra poética.

¹⁰⁴ ANDRESEN, S. M. B. “Poema de Helena Lanari”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 81. Col. Obra poética.

¹⁰⁵ ANDRESEN, S. M. B. “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”. In: ———. *Poemas escolhidos*. [s.l.]: Círculo de Leitores, [s.d.], p. 164.

3.3.

Adília

3.3.1.

Um “ajuste de cantos”

Vimos que a autonomia da arte é amplamente celebrada pela geração de Fernando Pessoa, em Portugal, e seguida por um reposicionamento das relações entre a arte e a moral, ou entre a arte e a política em gerações posteriores. Esta tensão parece ter sido experimentada de três formas: a dissociação total dos dois planos, o engajamento no próprio fazer artístico e a subordinação da arte à política, a partir do entendimento de que a mudança social é o objetivo último e a arte é um instrumento poderoso para sensibilizar e conscientizar os indivíduos de uma sociedade.

Dentro da literatura portuguesa, Sophia inaugura um modo de pensar o lugar da poesia, diferente da posição modernista e da neo-realista, um pouco diferente mas mais próxima da posição de Mário e Cabral. Nos volumes até agora publicados por Adília Lopes, é possível distinguir algo com a tonalidade de um projeto poético que, assim como em Sophia, se desdobra em projeto moral. O que pode ser a poesia e como ela intervém na vida social é um dos temas a destacar na sua obra.

Pode-se afirmar que na obra de Adília a relação entre a arte e a moral é inquestionável, necessária. Mais uma vez, nem seria preciso dizer que a relação não se dá em termos pré-modernos, ou com base na moral preconizada por qualquer das instituições disciplinares (Igreja, Estado, Escola). Em seus livros mais recentes — desde a publicação de *A mulher-a-dias*, em 2002 — tem havido uma forte insistência no poder de construção da arte e em *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, de 2006, afirma-se: “A arte é feita para construir a paz.”¹⁰⁶ Também Adília parece empenhada na construção de uma cidade humana diferente.

O principal movimento da sua escrita talvez seja o que foi apontado por Rosa Maria Martelo no ensaio “Adília Lopes: ironista”¹⁰⁷: duvidar das evidências, apontar a crueldade nas relações cotidianas nas quais já quase somos incapazes de

¹⁰⁶ LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 82.

¹⁰⁷ MARTELO, R. M. “Adília Lopes: ironista”. *Scripta*, v. 8, n.15, Belo Horizonte, 2º sem. 2004, p. 106-116.

percebê-la. A sua obra é um trabalho para desmontar os discursos do que é socialmente aceitável ou não, do que é tido como desejável ou não desejável etc., atuando sobre enunciados provindos das mais diversas fontes: desde provérbios e anedotas a *slogans* publicitários, até a grande literatura. Assim, discute-se o que é considerado bom ou mau em termos de literatura (como no caso do poeta de Pondichéry, cujos versos Diderot acharia “maus”, juízo que acabará por levar à loucura o mau poeta) e o que é considerado bom ou mau em termos humanos, como o mongolóide e o atrasado mental, “lixo biológico da luta pela vida”, mas também “ganhadores”, “alquimistas”¹⁰⁸. É ainda o problema de saber o que é ou não é lixo. Não será um acaso o título do poema “Louvor do lixo”. O pó, o lixo, a porcaria, a entropia (para usar um termo da física caro a essa autora) são matéria deste canto. Temos um exemplo eloqüente neste poema de *César a César*:

ANTI-NAZI

A limpeza
pode ser
pior
que a porcaria

A ordem
pode ser
a maior
desordem¹⁰⁹

O poema é construído da maneira mais simétrica possível, os primeiros versos de cada estrofe começam por um breve sintagma composto de um mesmo artigo e dois substantivos quase sinônimos, os segundos versos são idênticos, os terceiros são superlativos e os últimos trazem os antônimos dos substantivos dos primeiros versos. Tanta ordem vem curiosamente dar um recado que poderia ser considerado “anti-ordem”. Mas o poema não pode ser lido sem o título e a limpeza e a ordem de que se fala aqui têm um significado específico. Referem-se à obsessão por ordem e limpeza que levou o nazismo a promover o extermínio de doentes mentais e a consolidar um programa de “limpeza étnica”, que livrasse a raça ariana de tudo que pudesse representar uma ameaça à sua pureza e integridade. É neste contexto que a “ordem” pode ser a maior desordem.

¹⁰⁸ Cf. LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azual, 2000, p. 209-210.

¹⁰⁹ LOPES, A. *César a César*. Lisboa: & etc., 2003, p. 41.

Esse sentido político da obra de Adília parece vir-se acentuando nos últimos livros — publicados após a reunião da *Obra*, em 2000 — que vêm acompanhados de prefácios e/ou notas explicativas. Mesmo os títulos *A mulher-a-dias* e *César a César* (dos dois volumes imediatamente seguintes à recolha de 2000) revelam uma tomada de posição: a busca da humildade, o diálogo com o cristianismo.

Numa entrevista à revista *Inimigo Rumor*, em 2001, Adília Lopes faz uma afirmação que em muito lembra certas declarações de Sophia: “Para mim, o ético e o estético são a cara e a coroa, as duas faces, de uma mesma moeda.”¹¹⁰ Exceto pelo emprego da expressão “a cara e a coroa”, que remete imediatamente para o cotidiano mais familiar, a identificação entre o ético e o estético é exatamente a mesma que vemos feita na obra de Sophia. Poucos anos mais tarde, num texto que serve de prefácio ao seu livro de poemas *A mulher-a-dias*, Adília vai um passo além e diz: “Meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida.”¹¹¹

Após o século XX, o uso do sintagma “textos de intervenção” vem carregado de sentido. A associação mais imediata é com a literatura de fundo humanista feita nas décadas de 1930 e 1940, no âmbito da resistência aos regimes fascistas. Ao mesmo tempo, chamar um poema de “texto de intervenção” não pode parecer mais distante da posição modernista, defensora do poema feito *per se*. Torna-se necessário examinar o sentido do que diz Adília ao classificar seus textos como “políticos, de intervenção”, no início do século XXI.

3.3.2.

“A abóbada não caiu”: Adília lê Herculano

Situemos então a poesia de intervenção adiliana.

A leitura de um poema incluído em *A continuação do fim do mundo* poderá levar-nos a uma revisão do conceito de texto de intervenção. O poema cujo primeiro verso é “A obra de arte” recupera a narrativa “A abóbada”, do escritor oitocentista Alexandre Herculano. Ao fazer essa recuperação, põe em revista os modos de ligar o trabalho artístico e a resistência a um poder político vigente.

¹¹⁰ LOPES, A. *Inimigo Rumor* – Revista de Poesia, n. 10. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 19.

¹¹¹ LOPES, A. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., 2002, p. 6.

“A abóbada”, de Alexandre Herculano, conta a história do início da construção do mosteiro de Santa Maria da Vitória (dito mosteiro da Batalha). O arquiteto Afonso Domingues, autor do projeto, desenhou e acompanhou cada passo da construção que celebraria a vitória dos portugueses sobre os castelhanos até que a perda de sua visão fez com que o rei o afastasse do cargo. Desde a apresentação do personagem, o leitor sabe que o cego seria capaz de continuar no comando da construção e que o seu afastamento do cargo fora uma injustiça. “A abóbada” é a história da retomada do poder por Afonso Domingues. Após a queda da abóbada erguida por mestre Ouguet — o substituto que desobedecera ao desenho feito por Domingues —, o rei d. João I pede ao cego que reassuma as suas funções. A restituição do cargo é um modo de remediar uma injustiça, de restituir o poder a alguém que dele fora privado. Afonso Domingues é ali um exemplo de português honrado e consciente do seu papel, que, mesmo após sofrer uma humilhação, faz afirmar-se o seu valor. O poema de Adília começa por um aviso:

A obra de arte
 não é um ajuste
 de contas¹¹²

Os primeiros versos parecem contrapor-se à idéia de que escrever narrativas históricas (ou construir um mosteiro, porque podemos pensar que quem fala neste poema é o próprio Afonso Domingues) é um modo de fazer jus a personagens do passado¹¹³ ou quitar uma dívida, dar um troco, ou praticar quaisquer dos atos envolvidos num ajuste de contas. Uma obra de arte não é um instrumento de vingança. Após a negação inicial, o que sucederá é uma mostra de uma pequena teoria estética expressa por algumas afirmações sobre o que é a obra de arte:

¹¹² LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 286.

¹¹³ Lembre-se o texto de Eduardo Lourenço, “Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)” (In: LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1988), no qual Alexandre Herculano é tido como “prospectador do tempo perdido de Portugal”. Seu gosto pelas narrativas de cunho histórico, segundo o ensaísta, não se deveria a um amor pelo passado, mas a uma tentativa de nessa busca decifrar algo que “lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante”. Não escapará ao leitor de “A abóbada” ainda o paralelo entre a situação vivida pelo personagem de Afonso Domingues e a situação de Portugal no século XIX. Em ambos os casos, encontram-se figuras (um indivíduo e uma pátria) privadas de um poder que é concedido a um estrangeiro. Na narrativa, Afonso Domingues é substituído por um irlandês. No século XIX, Lourenço lembra que “Portugal é, de 1808 a 1820, um país invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do estrangeiro”.

é um ajuste
de cantos
de cantos de pedra
de madeira
peças de puzzle
de cantos gregorianos
peças de píncaros

Encontra-se aqui, como em outros pontos da obra de Adília¹¹⁴, um conceito de poesia como trabalho, como labor que se executa com cuidado sobre um material: os cantos de pedra, de madeira. A montagem do material requer engenho, como o jogo de encaixe das peças de um quebra-cabeça. Da habilidade do jogador dependerá conseguirmos ver a figura final. A obra de arte não é capaz de acertar contas, mas de acertar cantos, de compô-los com pedras.¹¹⁵ E o canto é tido primeiramente como quina, ângulo — cantos de pedra, de madeira —, e só posteriormente como substantivo deverbal de *cantar* — cantos gregorianos. As quinas (os cantos) podem parecer menores que as contas, se tivermos em vista que os ajustes de contas envolvendo a personagem de Afonso Domingues, o autor Alexandre Herculano e a pátria portuguesa não são pequenos. Mas são os cantos, ou quinas, que dão sustentação ao edifício e que o encimam, sendo também peças de píncaros. Têm ainda um caráter religioso, são cantos gregorianos, são uma forma de dirigir-se a Deus, de atingir um estado de elevação.

As definições continuam, a obra de arte é ainda

orgasmo
e organigrama
Fátima
e Aljubarrota

A obra de arte é o lugar de um encontro de corpos do qual nasce o prazer sexual, o orgasmo. Mas esse encontro também é encontro de forças, que se

¹¹⁴ Compare-se este trecho do prefácio a *A mulher-a-dias* (LOPES, A. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., 2002): “Os meus poemas são como puzzles — cada verso, cada palavra é uma peça.” (p. 5.)

¹¹⁵ Nesse ponto, não é possível esquecer que o livro *A continuação do fim do mundo* é composto por poemas que, lidos seqüencialmente, contam a história de amor de Túlio e Maria Andrade. O livro de Adília toma personagens da novela *Do fim do mundo*, de Nuno Bragança, que termina em suspenso, para continuar a narrativa, pondo-lhe um fecho. É, a seu modo, um ajuste de cantos. A relação entre as duas obras é estudada por Sara Ludovico em *Do fim do mundo e da sua continuação: práticas intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Agosto de 2004.

dispõem segundo uma ordem, e a obra de arte é a representação gráfica dessas forças, o organograma. Mas a obra de arte é ainda Fátima e Aljubarrota, simultaneamente local de aparição da Virgem Maria, e local de realização de uma batalha. Lugar de adoração e lugar de combate.

A partir do conto de Herculano, o poema de Adília faz uma reflexão sobre a obra de arte, seu modo de ser, seus usos. A obra de arte não é um modo de vingar-se, não é um ajuste de contas. Em primeiro lugar, porque contemporaneamente sabemos que a obra está sempre além de qualquer intenção do autor.¹¹⁶ Em segundo lugar, porque praticar um ato de vingança é um modo de continuar preso a um mal sofrido. Por um e por outro motivo, as contas haveriam de permanecer sempre impossíveis de ajustar. A obra de arte é então ajuste de cantos; o seu ajuste é, antes de mais, consigo mesma. É um acerto dos termos entre si, dos cantos de pedra e de madeira, que se montam para formar um *puzzle*. O trabalho envolvido na criação artística é o primeiro compromisso da obra de arte.

Este trabalho é fundamental, pois permite reunir as peças dispersas de um quebra-cabeça e construir uma imagem com sentido. Disso se trata muitas vezes na obra de Adília Lopes, por exemplo, quando num poema a Musa ensina que “cantar custa uma língua”¹¹⁷. Cantar é construir uma nova linguagem, é reordenar os elementos de que se dispõe, criar novos sentidos, novas possibilidades.¹¹⁸ É somente pelo ajuste de cantos que se poderá chegar de algum modo a um ajuste de contas.

A narrativa de Alexandre Herculano — se pensarmos no discurso que sobre a sua escrita produz esse autor¹¹⁹ — parece marcada por uma idéia de que a obra de arte serve a um propósito educativo e cívico. O fazer artístico estaria então subordinado a um pensamento exterior, que o justificaria.

¹¹⁶ Talvez também seja oportuno lembrar o fragmento de Walter Benjamin que diz “A obra de arte é a máscara mortuária da concepção.” (BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. Col. Obras escolhidas, v. 2.

¹¹⁷ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 71.

¹¹⁸ É a idéia central do ensaio de Rosa Maria Martelo, “Adília Lopes: ironista” (*Scripta*, v. 8, n. 15, Belo Horizonte, segundo semestre de 2004). Cf. ainda o ensaio de Ida Ferreira Alves “Quando cantar é cortar a língua: a poesia de Gastão Cruz e Adília Lopes” In: DIAS, A. M.; LEAL, P. G. (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

¹¹⁹ Ver, p. ex., Alexandre Herculano, “A velhice” [texto publicado na revista *Panorama*, em 1840], citado por Vitorino Nemésio, “Eurico: história de um livro”. In: HERCULANO, A. *Eurico, o presbítero*. 37.ed. Lisboa: Bertrand, [s.d.], p. xxi-xxii.

Ao negar que a obra seja um ajuste de contas, o poema de Adília contrapõe a essa idéia a noção propriamente moderna de que a obra de arte está desligada de seu autor e de que ela não é um instrumento da política (ela poderá ser política em si mesma, mas esta é uma outra história). Adília retoma então a idéia de que a obra de arte é autônoma.

Como sabe o leitor de Adília, a sua obra recupera a articulação entre arte e moral, ou entre arte e vida. Mas esta associação é feita em termos muito diversos dos dos oitocentistas, e é disso que procuramos tratar.

A posição do poema de Adília, a rigor, não é exatamente nenhuma das principais alternativas experimentadas no século XX (a posição modernista, a posição neo-realista e a poesia marioandradina e cabralina) e tampouco é a que propunha Herculano no século XIX. Adília toma qualquer coisa das três anteriores, mas aproxima-se sobretudo de Sophia.

No poema de Adília, ao não ser ajuste de contas, mas de cantos, a arte é autônoma, como queria Pessoa. Mas, no ajustar desses cantos, o trabalho laborioso sobre a pedra e a madeira aproxima-se do pensamento de Mário e Cabral. Da posição neo-realista, olhando apenas para este poema, pouco se recupera. Mas a obra de Adília não recusa uma certa proximidade com o chamado humanismo,¹²⁰ embora esse compromisso não seja orientado por um programa preestabelecido que se possa identificar, como no caso da literatura engajada, e se dedique a uma dimensão privada da vida.¹²¹

O compromisso primeiro é então com o próprio canto. Mas se o canto é de pedra, de madeira e ainda canto gregoriano, e se os impérios são feitos verbais, o poema “A obra de arte” vem mostrar o quanto o canto é em si mesmo conta: dar conta de uma história, dar contas à vida.

Eduardo Jardim observa que a perspectiva comumente chamada de “arte engajada” é a mais ligada à tradição metafísica, uma vez que entende arte e política como esferas separadas que viveriam em tensão.¹²² Ora a arte se dissociaria completamente da política, sendo por isso uma arte alienante, ora

¹²⁰ Cf. BARRENTO, J. “Todos os meus poemas são poemas eróticos”, recensão a *César a César*, Mil Folhas, *Público*, 22 de novembro de 2003.

¹²¹ Lembre-se o primeiro poema de *Florbela Espanca espanca*: “a revolução / faz-se na casa de banho / da casa / da escola / do trabalho”. In: LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 401.

¹²² JARDIM, E. “Filosofia, política e poesia”, comunicação apresentada ao seminário “Literatura e política”, na PUC-Rio, em 29 de novembro de 2005.

estaria submetida a ela, sendo arte engajada (na transformação social). O que este pensamento parece desconsiderar é que a própria palavra pode ser o local de encontro entre ética e estética. Um soneto de Carlos de Oliveira, poeta que esteve ligado ao movimento neo-realista em Portugal, diz: “Rudes e breves as palavras pesam / mais do que as lajes ou a vida, tanto, / que levantar a torre do meu canto / é recriar o mundo pedra a pedra. [...]”.¹²³ O que o poema de *A continuação do fim do mundo* rejeita é a separação entre arte e política em duas esferas, ele não rejeita que a arte tenha em si mesma um caráter político e até intervencionista. Esta indissociação dos dois campos é o que vemos quando, numa de suas crônicas, Adília fala de uma mistura entre arte e moral em termos bastante inovadores:

Eu sei que pode parecer estranho, esquisito, a alguns olhos (ou ouvidos) que uma pessoa como eu, que escreve palavras como “merda”, goste de livros em que se escreve a palavra “Deus”. Pronuncio muito raramente palavrões e termos de calão. Ultimamente, já há uns anos, uso muitos palavrões nos meus poemas. Alguns desses palavrões só os conheço por via erudita (romances de Nuno Bragança e de Almeida Faria, por exemplo) e nem sei ao certo como se pronunciam. Sophia de Mello Breyner Andresen escreveu “Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno” e, no mesmo texto, “a poesia é uma moral” (in “Arte poética III”).

A minha mãe contava que, no Colégio de S. José, nos anos 40 do século passado, na Rua José Estêvão em Lisboa, uma freira dizia a outra freira que tinha pronunciado “merda”: “Ó irmã, diga “arroz” que também tem cinco letras”. Pois, mas não é a mesma coisa. Para já, não é a mesma coisa foneticamente. Não quero que nenhuma palavra baixe a cabeça no meio da frase. Assim agrado e desagrado a gregos e troianos. Do ponto de vista linguístico, científico, filológico, acho isto correcto, honesto. Talvez isto seja demasiado rebuscado e complicado, um paradoxo, mas é até, e sobretudo, do ponto de vista da moral que eu acho isto certo.¹²⁴

O que pode parecer “demasiado rebuscado e complicado” neste texto é justamente o entendimento de que a poesia é lugar onde se encontra a moral, é a noção de que as palavras, pela maneira como soam e como se combinam, nas relações que estabelecem dentro de um verso, são o lugar de consubstanciação da arte e da política ou da arte e da ética, como talvez fosse mais adequado dizer. Assim como Sophia, Adília enfatiza um caráter físico, material da obra de arte.

¹²³ OLIVEIRA, C. “Soneto”. In: ———. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 181.

¹²⁴ LOPES, A. “Gn 4, 9-10”. *Público*, 21 de abril de 2002. Disponível em <http://www.arlindo-correia.com/180902.html>. Acesso em 10 de abril de 2006.

Não querer “que nenhuma palavra baixe a cabeça no meio da frase”¹²⁵ encontra paralelo na procura do “justo peso das sílabas”. Por uma relação de correspondência a justeza da forma liga-se à justiça universal. Derrida lembra que “o poema [...] nunca se refere a si mesmo”, ele “volt[a] seus signos agudos para fora”¹²⁶. Os poemas, sem indicar-nos que caminho seguir, concitam-nos a uma transformação.

3.3.3. O horror ao culto do poder

Adília recupera uma lição de Sophia e torna-se, como a mestra, simultaneamente romântica, moderna e engajada. A sua obra enfatiza ainda certos valores cristãos que Sophia apenas aponta (mais nos contos que na poesia), seu engajamento parece mais amplo e mais direto que o de Sophia. Ele não se limita à política, estendendo-se a toda sorte de relações pessoais, à discussão sobre a sexualidade, sobre o que é saúde e o que é doença, o que é belo e o que é feio etc. Se em Sophia, há uma ligação com o pensamento socialista, no caso de Adília não há corrente político-partidária a que se possa vincular a sua intervenção.

Por outro, a sua obra não parece indicar um caminho tão certo, o horizonte não parece tão definido como em Sophia. Não há garantias, há apenas trabalho, trabalho que precisa ser sempre feito, perguntas sempre por formular. Não há certeza de que haja realmente uma unidade em que o homem se possa integrar. E nem há garantia de que o caminho para ela seja a poesia.

Adília não faz como Sophia a identificação entre a beleza e uma tarefa ética. A pergunta repetida no último livro é uma prova disso: “Haverá uma beleza que nos salve? Não.” Há qualquer coisa maior, que não necessariamente poderá ser compreendida pelo campo literário e que define a ação neste campo. A questão é estar “atenta ao sofrimento, mesmo que para isso seja preciso renunciar à arte”¹²⁷.

¹²⁵ A frase de Adília apropria uma formulação de Ruy Belo, que justificava o emprego de letras minúsculas numa palavra como *deus* pelo “desejo de que palavra alguma levante a cabeça no meio da frase” (BELO, R. *Todos os poemas I*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 17.) A citação de Belo, neste trecho, pode estar relacionada ainda com a reflexão deste poeta sobre as relações entre a poesia e a moral.

¹²⁶ DERRIDA, J. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003. Col. Marfim.

¹²⁷ Trecho da entrevista incluída em anexo.

Mesmo o fazer poesia é objeto de hesitação e de dúvida. Adília não está certa de ser o mediador entre homens e deuses, nem mesmo está certa de que haja esta mediação.

Sem contar com uma justiça universal a balizar uma forma justa, a obra de Adília volta-se para a terra e para os homens. A partir de uma idéia de inclusão, ela se pergunta o que é a beleza e o que é a justiça. Ao lê-la, tem-se a impressão de que é preciso criar um novo conceito de poesia. Sua obra é, claro, marcada pela busca da beleza — e incorpora até alguns valores clássicos como a simetria, a proporção e a clareza —, mas de uma beleza que seja capaz de efetivamente abrigar a diferença. E assim contraria um princípio clássico — descrito por Sophia em seu ensaio sobre o nu — que estabelece que o artista não deve retratar “tudo quanto não encontrou ou perdeu a plenitude da sua forma”¹²⁸. Distante do mundo dos deuses, Adília procura uma forma justa em que caibam os homens, na sua variedade e imperfeição.¹²⁹

A sua valorização do pequeno e do prosaico, além de ser uma tentativa de renovação formal, tem implicações de caráter político. Faz parte de uma “revolução na casa de banho” que a poesia de Adília quer operar. Jean-Michel Maulpoix identifica na poesia contemporânea uma espécie de retorno ao lirismo e vê nisso, não um virar as costas às questões políticas do nosso tempo, mas uma outra forma de intervenção, consciente de que o poder está também nas relações entre indivíduos.¹³⁰ Diz um poema de *Florabela Espanca espanca*:

a revolução
 não se faz
 nas praças
 nem nos palácios
 [...]
 a revolução
 faz-se na casa de banho
 da casa
 da escola
 do trabalho
 a relação entre
 as pessoas
 deve ser uma troca

¹²⁸ ANDRESEN, S. M. B. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 89.

¹²⁹ A epígrafe de *César a César*, retirada de *Poirot e a terceira inquilina*, de Agatha Christie, diz: “A Norma não é normal!” (LOPES, A. *César a César*. p. 5)

¹³⁰ MAULPOIX, J.-M. “Lyrisme et identité”. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 8/9, dez. 2003, p. 77-89.

hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder)¹³¹

Há uma crítica da mercantilização das pessoas, feita pelos poetas modernos, que Adília estende às coisas ainda consideradas reles por eles (ou ainda pouco evidentes ao seu tempo): como a necessidade de ter dinheiro para escrever (talvez não por acaso apontada por uma mulher modernista), a ditadura da beleza, a necessidade de “andar de foda em foda” à procura da boda ideal.¹³²

Adília empreende uma crítica aos ideais, procura desmontar aquilo a que Pessoa chamou as “ficções sociais”. E nisso tem Álvaro de Campos como precursor. A obra de Campos aponta para o fato de que ter como única opção ser “casado, fútil, quotidiano e tributável” é uma ficção, é uma criação coletiva que o comum dos mortais incorpora e termina por ver como única possibilidade. Obedecer a esse programa é trair o desejo individual, por querer atender à demanda de uma sociedade que nada mais oferece ao homem além de torná-lo um “neurastênico que tem que trabalhar”.

A denúncia de Campos é veemente, por exemplo, no “Poema em linha recta”¹³³. Mostra-se o quanto a submissão social do indivíduo é também voluntária. Cada ser humano, ao não arriscar ter um ato ridículo, repete para si a convenção e a propaga na sociedade. O “Poema em linha recta” aponta para o ideal que aprisiona os homens e os faz deixar de ser gente. Ser um semideus é respeitar um modelo idealizado, é querer por força estar dentro da sociedade (talvez por desejo de afeto ou de reconhecimento), abandonando o risco de fazer escolhas próprias, que podem redundar em fracasso.

A defesa do risco é retomada na obra de Adília Lopes. Em um dos textos em prosa que acompanham os poemas de *César a César*, encontramos a seguinte declaração:

Horroriza-me o poder e o culto do poder. O dinheiro, o sex-appeal, a inteligência, o snobismo são as quatro faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros. Antes o

¹³¹ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 401.

¹³² Cf. a “Nota da autora” em *O regresso de Chamilly* (LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 463-5).

¹³³ PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 234-5.

fracasso, o falhanço. Antes andar aos caídos que aos subidos. Meto no mesmo saco a inteligência porque a inteligência está muitas vezes ao serviço da estupidez.¹³⁴

A poesia de Adília quer intervir contra a obrigatoriedade do sucesso. Mais do que isso, pergunta novamente o que é ter sucesso, o que é “ir triunfante na vida”, e evidencia as novas ficções sociais. Nessas novas convenções aparece alguma coisa que a época de Pessoa não conheceu, o sexo como um dos medidores de sucesso, o que Adília sintetiza no neologismo que emprega. Nesse parágrafo ecoa forte a voz do Campos do “Poema em linha recta”, queixando-se da falta de gente no mundo.

Note-se ainda que a frase final do parágrafo citado é, com pouca alteração, retirada de um conto de Sophia, “Retrato de Mónica”, no qual a personagem principal é descrita como um exemplo de sucesso. Diz, com ironia, o primeiro parágrafo do “Retrato”:

Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da “Liga Internacional das Mulheres Inúteis”, ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela, coleccionar colheres do séc. XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria.¹³⁵

E a página seguinte diz: “Mónica nunca convida pessoas que possam ter opiniões inoportunas. Ela põe a sua inteligência ao serviço da estupidez.”

Opiniões inoportunas são o que se encontra em Campos e em Adília (ou em Sophia). A obra de Adília Lopes incorpora uma vasta galeria de personagens tradicionalmente excluídos da sociedade e mesmo da literatura: as mulheres solitárias e as que “não têm atractivos sexuais”, as testemunhas-de-jeová que vendem Bíblias de porta em porta, o atrasado mental, o mongolóide, o poeta que faz versos que Diderot acha maus etc. Mas a inclusão dessas figuras não se deve a um simples desejo de chocar. A obra de Adília desfaz preconceitos sobre a vida e sobre a arte. Arrisca-se muitas vezes pelo território do ridículo. Quebra a separação entre o baixo e o elevado, e amplia o gesto modernista que tornou

¹³⁴ LOPES, A. *César a César*. Lisboa: & etc., 2003, p. 83.

¹³⁵ ANDRESEN, S. M. B. *Contos exemplares*. 34.ed. Com prefácio de António Ferreira Gomes. Porto: Figueirinhas, 2002, p. 117.

poéticas palavras e questões entendidas até então como incompatíveis com a poesia.

Ao fazer a crítica da obrigatoriedade do sucesso, sem endossar qualquer das oposições legadas pelo século XX (burguesia/aristocracia; massa/elite etc.), o texto final de *César a César* mostra o quanto a nossa sociedade e a arte produzida por ela são ainda restritivas. A sua obra, como a de Fernando Pessoa e a de Sophia, é também um ato de resistência. É criação arriscada de padrões próprios.

3.4. Excurso

No filme *Nossa música*, de Godard, ao chegar à cidade de Sarajevo, o personagem interpretado pelo próprio diretor diz: “Os homens mais humanos não fazem a revolução [...]. Fazem bibliotecas.” O século XX e o início do século XXI têm-nos dado abundantes exemplos de situações em que, em nome do humano, ou do bem comum, se incorre em autoritarismo, em brutalidade. O desejo de construir um mundo justo, limpo, ordenado, claro e lavado pode levar à “maior desordem”, no mais trágico sentido.

Assim, cremos que a literatura, a poesia só podem estar a serviço de si mesmas, da sua liberdade. Só assim poderão dar alguma contribuição à comunidade dos homens. A literatura, a poesia, será um modo de relação do homem com a terra, com os outros homens, com o mundo em que vive, em suma. Ela soletra o ritmo das coisas e abre ao homem a possibilidade de encontrar nele a sua frequência. Como lembra José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*: “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.”¹³⁶ E ainda, referindo-se a uma experiência de John Cage: “mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de

¹³⁶ WISNIK, J. M. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 17.

som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos.”¹³⁷

É o que diz um poema de *Coral*:

As minhas mãos mantêm as estrelas,
 Seguro a minha alma para que não se quebre
 A melodia que vai de flor em flor,
 Arranco o mar do mar e ponho-o em mim
 E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas.¹³⁸

Assim, o poema é “[...] um dedo/ agudíssimo claro/ apontado ao coração do homem”¹³⁹, é o que faz a ligação dentro-fora. A poesia é sempre “traço de alarme” (ainda seguindo Luiza Neto Jorge)¹⁴⁰. É como traço de alarme que se é Caeiro, Campos, Reis, Soares, Pessoa. Mesmo que as posições políticas assumidas por um autor sejam as mais conservadoras, a sua obra promove uma instabilização das evidências e é isso que importa. Não é papel da poesia dizer-nos por onde ir, seu papel será chamar-nos a assumir a nossa existência terrena e mostrar que há outros caminhos, que a vida pode ser outra coisa, conduzir-nos pelo “inavegável”, mesmo quando os sábios tiverem concluído “que só podia haver o já sabido”.¹⁴¹

Os modos de apontar um dedo ao coração do homem são múltiplos. Um poeta do início do século XX precisa falar de violência, desagregar o discurso, atingir a fleuma do “burguês lepidóptero”, como dizia Almada Negreiros. Um poeta do início do século XXI vai no caminho de buscar um pacto com o leitor.¹⁴² Adília busca refazer certos questionamentos, que desde sempre são da poesia, como “relação com o universo” (Sophia), mas não precisa para isso desagregar a sintaxe. Ao contrário, parte da linguagem cotidiana, criando a partir dela um efeito de estranhamento.

¹³⁷ WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 18.

¹³⁸ ANDRESEN, S. M. B. *Coral*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 16. Col. Obra poética.

¹³⁹ JORGE, L. N. *Poesia: 1960-1989*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 57.

¹⁴⁰ Transcrevemos a primeira parte do poema em questão de Luiza Neto Jorge: “Esclarecendo que o poema/ é um duelo agudíssimo/quero eu dizer um dedo/ agudíssimo claro/ apontado ao coração do homem// falo/ com uma agulha de sangue/a coser-me todo o corpo/à garganta//e a esta terra imóvel/ onde já a minha sombra/ é um traço de alarme” JORGE, L. N. “O poema”. In: ———. *Poesia: 1960-1989*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 57.

¹⁴¹ ANDRESEN, S. M. B. *Navegações*. Edição revista. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 16. Col. Obra poética.

¹⁴² Cf. MARTELO, R. M. “Reencontrar o leitor”. *Relâmpago*, n. 12, abril de 2003, p. 39-52.

Tem razão Sophia quando afirma que todo poeta busca uma relação justa com a pedra, com a árvore e com o homem. O poeta busca uma espécie de nudez.

Sabemos então que “a arte pela arte” ou os grandes modernistas não faziam exatamente aquilo que propunham. Não por defeito seu, é claro, mas porque o momento que viviam exigia que a arte fosse libertada de qualquer função edificante. Assim, os escritos teóricos desses artistas reivindicam a independência da moral e da verdade, mas hoje vemos que está em jogo apenas um certo entendimento do que seja a relação da arte com essas duas outras esferas. Como negar que a *Madame Bovary*, de Flaubert, faz uma crítica de costumes? Como ignorar que poemas como “O cisne” e “A passante”, de Baudelaire, levam a uma reflexão sobre a vida na cidade? Como não ser interpelado por “Lisbon revisited”, de Álvaro de Campos? Ou perturbado em nossa indiferença por uma ode como “Ouvi contar que outrora quando a Pérsia”, de Ricardo Reis?

Atacar a moral do “burguês lepidóptero” não é recusar que a poesia tenha qualquer coisa a ver com a moral. É somente dizer que não há subordinação entre os dois termos: a poesia não serve à moral socialmente estabelecida, não serve à política partidária, não calcula a distância entre dois pontos no espaço. A poesia propõe novas formas de vida, duvida desta, põe-na a nu, questiona-a. A poesia é em si uma ética e uma política.

E, no entanto, não é o mesmo Sophia escrever “Não te esqueças nunca Treblinka e Hiroshima”, Adília escrever “A revolução se faz na casa de banho” e Pessoa/Campos escrever “Não me venham com conclusões/ A única conclusão é morrer”. Qual será esta diferença? A mesma liberdade será garantida à arte nos três casos? Ou estarão Sophia e Adília dotando a arte de “qualquer coisa de positivo, criada pelo homem” (Schiller), querendo de algum modo que a poesia sirva ao homem?

No caso de Sophia, a liberdade com relação a “qualquer coisa de positivo e criada pelo homem” é garantida pela fidelidade única e exclusiva da poesia à ordem imanente. A poesia é livre da vontade dos homens, mas não é livre da vontade do *lógos*. A esta última ela deve servir a qualquer custo. Ou melhor, a poesia define-se mesmo por isso. Se não estiver numa relação com a ordem imanente, não será poesia. Será artesanato ou teoria ou ciência ou o que se quiser.

O conceito de liberdade em Sophia diz respeito precisamente a essa consonância com o *lógos*. Ser livre é fazer parte do movimento do universo, não

prender-se a uma vontade pessoal, mas a uma vontade do *lógos* que se manifesta em cada um.

É desse modo que Sophia pode escrever poemas muito belos e harmoniosos, e pouco chocantes e ainda assim estar ligada a uma tradição de modernidade.

A poesia pode verbalmente enlouquecer aos pés da ordem estabelecida, mas ela não pode se colocar no lugar dela. Quando o horror de uma liberdade impotente compromete virilmente o poeta na ação política, ele abandona a poesia. Mas desde então ele assume a responsabilidade da ordem por vir, reivindica a *direção* da atividade, a *atitude maior*: e não podemos deixar de compreender ao vê-lo que a existência poética, em que percebíamos a possibilidade de uma *atitude soberana*, é verdadeiramente a atitude menor, que ela é apenas uma atitude de criança, apenas um jogo gratuito. A liberdade seria a rigor um poder da criança: ela já não seria para o adulto engajado na ordenação obrigatória da ação senão um sonho, um desejo, uma idéia fixa.¹⁴³

Não é certo que Sophia e Adília não abandonem a atitude menor, não se coloquem por vezes no lugar da ordem estabelecida, não sacrifiquem a liberdade da arte. A liberdade será para elas algumas vezes um sonho, um desejo, uma idéia fixa. É certo que o seu pensamento oscila entre a liberdade da arte (“O poema é a liberdade”; “A obra de arte não é um ajuste de contas”) e o desejo de construir uma obra fiel à perfeição do universo, que recupere a inteireza da condição humana e reintegre o homem na unidade, no caso de Sophia, ou de uma beleza que salve, que acolha toda diferença, no caso de Adília.

Embora nenhuma das duas siga a via do dogmatismo, há um efetivo esforço de participação na *pólis* nos dois casos. E o seu caminho, muitas vezes, não é o da transgressão.

O nosso problema é, em certa medida, semelhante àquele sobre o qual nos debruçamos com respeito às obras de Sophia e Adília: é possível conjugar a liberdade e o sentido político?

Estamos em crer que as obras das duas autoras oscilam entre um e outro pólo. Ora valorizam mais o lado transgressor e libertador da arte, ora querem dar-lhe um sentido de pertença à cidade dos homens. Quando escreve “Pranto pelo dia de hoje”, é bem possível que Sophia esteja perdendo-se num descaminho, sacrificando o “autêntico real absoluto” (Novalis), a busca do impossível que define a poesia e deixando-se tomar por uma questão imediata, que diz respeito a

¹⁴³ BATAILLE, G. “Baudelaire”. In: ———. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 32.

uma realidade fortemente delimitada. Com habilidade, ela consegue formular uma saída teórica para este seu duplo compromisso, mas não há garantias que de que tenha sido bem-sucedida o tempo todo. Assim também Adília quando escreve que “A obra de arte não é um ajuste de contas”, mas reescreve dizendo que “Poesia é/ canto/ conto/ e conta” e escreve ainda “Nada como a bondade vale”. A poesia é livre mas só a bondade vale? Qual é então o sentido de fazer poesia?

Ao escrever simultaneamente sobre a obra poética de ambas e sobre seu pensamento a respeito da arte e sua função, o apelo do engajamento se faz ouvir a todo tempo. O mais fácil e tentador — sobretudo para quem escreve uma tese — seria limar arestas e contradições e tentar organizar o pensamento das duas autoras. Ainda mais do que isso, a questão que desafia Sophia e Adília (e não só elas) é sem qualquer dúvida uma questão que nos desafia e por isso nos lançamos a ela. Desejaríamos assim encontrar na obra de cada uma delas uma resposta que nos apaziguasse: sim, é possível fazer arte livre e dotada de sentido político, as obras de Sophia e Adília são disso a prova.

No entanto, chegar a uma tal resposta seria sacrificar a liberdade de poeta das duas autoras. É preciso lembrar o aviso de Bataille de que o poeta é como a criança, não assumiu a responsabilidade nem entrou no mundo dos adultos. Seria gravemente equivocado exigir delas a coerência com um sistema de pensamento. Nosso desafio é então deixar falar os textos de Sophia e Adília, sem fazer com que eles digam o que nós queremos. Devemos conceder-lhes a liberdade e não torná-los engajados nas nossas idéias sobre a arte e a cidade. Afinal, a leitura é uma escuta.

3.5.

Outras semelhanças

3.5.1.

Não eliminar o caos

Até aqui vimos que a obra de Sophia e a de Adília têm em comum o interesse pela *pólis*. Mas, para além de qualquer engajamento político, as obras das duas autoras compartilham da crença de que a arte pode construir, ordenar, dar abrigo. O seu viés político talvez seja mesmo uma consequência dessa característica primeira da arte.

As suas obras parecem criar uma visão do poeta como alguém capaz de domar o caos e transformá-lo em cosmo por entrar em harmonia com as forças secretas do universo. No primeiro caso, vimos que a poesia requer um artesanato muito laborioso mas define-se principalmente por uma relação com o universo. No segundo, a obra de arte é tanto peça de *puzzle* como peça de píncaro. É um trabalho sobre a forma, uma construção que não se esgota em si, não perde de vista a ordem do mundo.

Um poema de *Dual* fala dessa construção:

Em nome da tua ausência
 Construí com loucura uma grande casa branca
 E ao longo das paredes te chorei¹⁴⁴

Talvez nos ajude pensar no ensaio “Poesia e realidade”¹⁴⁵, em que Sophia estabelece a diferenciação entre a Poesia, a poesia e o poema. A Poesia seria a própria realidade pura, sem intervenção humana; a poesia seria a relação que o poeta estabelece com a realidade — uma relação amorosa marcada por uma falta — e o poema seria uma criação derivada do encontro entre o poeta e a realidade. O poema seria então um produto da lacuna que sempre impede que a relação entre o poeta e a realidade seja uma fusão total. Ele se inscreveria nessa falta, a preenchê-la:

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, [o poeta] cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, [...] faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolivelmente unidos.¹⁴⁶

É desse texto a afirmativa segundo a qual “a verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.”¹⁴⁷ E a relação do poeta com a realidade é definida nos termos de uma relação amorosa:

¹⁴⁴ ANDRESEN, S. M. B. “Em nome”. In: ———. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 14. Col. Obra poética.

¹⁴⁵ ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53-4.

¹⁴⁶ ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53-4.

¹⁴⁷ ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53.

A atitude do homem de ciência perante a Realidade é igual à atitude dum anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, e se confunde.¹⁴⁸

A partir dessa assimilação entre o amante e o poeta, é possível ver os poemas de amor presentes nos livros de Sophia como textos que falam desse contato amoroso com a realidade, dessa relação marcada por uma falta. Numerosos poemas falam de uma presença pela qual se espera: “Espero sempre por ti o dia inteiro, / Quando na praia sobe, de cinza e oiro, / O nevoeiro / E há em todas as coisas o agoiro / De uma fantástica vinda.”¹⁴⁹ Há sempre uma ausência que pressente uma presença.

Embora o ensaio afirme que no poema o ser do poeta e a realidade se encontram indissociavelmente unidos, a identificação entre poeta e amante mostra que essa união não será nunca total, embora assim se desejasse. Talvez não seja inoportuno lembrar que no conto “Retrato de Mónica”, já referido, a protagonista é descrita como uma mulher sem falhas, como alguém que tivesse atingido a perfeição, mas para isso teve de renunciar à poesia, ao amor e à santidade. Onde há completude não há amor, nem poesia.

De falta ou de ausência também se trata no poema de *Dual* que lemos primeiro. É em nome de uma ausência, ou seja, de uma lacuna, que se constrói uma grande casa branca, que se escreve o poema. É essa construção que permite que a ausência não consuma a si e ao sujeito e ele simplesmente sucumba ao contato da realidade. O poema é decerto “um medianeiro”. Do encontro do sujeito com a realidade e dessa entrega nasce um fruto, nasce a poesia como casa branca. Ainda que haja loucura, sofrimento no processo de construção da casa (dor pela impossibilidade de fusão?), ainda que o choro permaneça inscrito em cada parede, a casa é o que impede que simplesmente se quebre “o [...] rosto contra o tempo”¹⁵⁰. O poema ensina a cair ao encontro do cabo onde a terra abate, diz

¹⁴⁸ ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53-4.

¹⁴⁹ ANDRESEN, S. M. B. *Poesia*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 19. Col. Obra poética.

¹⁵⁰ ANDRESEN, S. M. B. “Biografia”. In: ———. *Mar novo*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 46. Col. Obra poética.

Luiza Neto Jorge¹⁵¹. É desse contato com a terra, que abate, que surge o aprendizado do poema. A ausência pode ser dolorosa, mas é fecunda, constrói casas-poemas.¹⁵² Quando a ausência excede suas medidas, constrói-se algo que transcende o espaço do sujeito e de sua dor pessoal, cria-se para além de si, há entrega. Como uma entrega amorosa. Essa entrega promove a construção de algo sólido, de uma casa que se pode habitar. Num comentário ao poema “Em nome”, Maria João Borges afirma:

A poesia de Sophia é trespassada pelo desejo de uma presença irrecusável, devastadora, pela alucinação do absoluto. Por isso talvez se possa dizer que ela nasce do desejo que se ergue não contra, mas sobre uma ausência afinal fundadora [...].¹⁵³

Na obra de Sophia, cujo nome é frequentemente associado à clareza e à limpidez, este pequeno poema de *Dual* chama a atenção pela sua “rouquidão”. Numa entrevista, dizia a autora que há sempre num poema uma rouquidão que é a marca do combate que o poeta travou com o caos e do qual emerge pela nomeação. Nesses três versos de *Dual*, encontramos os substantivos *ausência* e *loucura* e o verbo *chorar*. São palavras que de início não ocorrem ao leitor de Sophia. No entanto, no mesmo poema constrói-se “uma grande casa branca”. Este sintagma sim, soa familiar aos leitores de Sophia. A presença simultânea da ausência, da loucura, do choro e da casa branca vem mostrar o quanto a ordem provém da desordem e dela se nutre. Por mais que se possa ordenar o caos, ele também é criação e força, e não deve ser extinto.

A defesa do caos está de forma provocadora no título de um poema de Adília: “Louvor do lixo”¹⁵⁴. Nele, a poetisa não é amante ou construtora de casas, mas simples mulher-a-dias, empregada doméstica que recebe o seu pagamento por dia trabalhado. A metáfora da mulher-a-dias (efetivamente apenas uma leitura

¹⁵¹ JORGE, L. N. “O poema ensina a cair”. In: ———. *Poesia: 1960-1989*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 141.

¹⁵² O ensaio “Poesia e realidade” aponta os casos de Hölderlin e Rimbaud, dois poetas que tão avidamente desejaram o encontro total com a realidade, que o quiseram estender para além da forma de intermediação que é o poema: “Hölderlin diz-nos que achou ‘a estrada para os Deuses’”. Essa estrada ele a seguirá para além do poema e para além da loucura, quebrando o seu espírito na busca do encontro total.” (ANDRESEN, S. M. B. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 54.)

¹⁵³ BORGES, M. J. *Em torno do conceito de “poesia pura”*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade (a poesia como investidura, iniciação e respiração). Tese de doutorado. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1996, p. 365.

¹⁵⁴ LOPES, A. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., p. 13-4.

literal dos termos da expressão) dá título ao livro em que se inclui o poema e já vinha de *Floribela Espanca espanca*: “Deus é a nossa / mulher a dias [...]”. Em “Louvor do lixo”, é a poetisa quem faz o serviço doméstico, um serviço que nunca se acaba de fazer. A mulher-a-dias “arruma o poema / como arruma a casa / que o terremoto ameaça”. A poesia é uma forma de “desentropiar a casa”. Do mesmo modo como, em Sophia, a casa emerge de uma ausência e era construída com loucura, na escrita de Adília, a mulher-a-dias arruma o poema “para adiar o Kaos”, a poesia é a nomeação que “desentropia”, que detém a ameaça constante. Os poemas não levam a cabo de uma vez por todas um projeto, os poemas “estão rarefeitos”, o *puzzle* resolve-se, mas a cada passagem do cão, é derrubado e permanece sempre por fazer. A mulher-a-dias é “como uma ave / que vai cada segundo/ conquistando seu vôo”¹⁵⁵. Jean-Luc Nancy lembra que a poesia é um acesso, não como um caminho, mas como uma invasão. E “o acesso faz-se apenas, de cada vez, uma vez, e está sempre por refazer, não porque seria imperfeito, mas, pelo contrário, porque é, quando é (quando cede), de cada vez perfeito.”¹⁵⁶

Detenhamo-nos por um instante no título “Louvor do lixo”. O louvor indica que embora a mulher-a-dias possa varrer o lixo, possa arrumar a casa, essa desarrumação — que é inicial e que se repetirá a cada passagem do cão — não é indesejável. Veja-se o pedido que parodia o “Pai nosso”: “a entropia de cada dia / nos dai hoje”. A entropia é o pão de cada dia. Sem ela, não há vida; sem trabalho não há mulher-a-dias, não há poema: “o pó e o amor / como o poema/ são feitos / no dia a dia”.

É próprio ainda do serviço doméstico não deixar obras. Se Cabral, por exemplo, se quer poeta engenheiro, se Sophia concebe a poesia como construção de uma casa branca, a poetisa mulher-a-dias não enfatiza a criação de algo sólido sobre quê se possa edificar. Ela valoriza o próprio processo. É tão certo que a poesia de Sophia (ou a de Cabral) é, como a de Adília, esse acesso que se faz e permanece sempre por fazer. Mas o engenheiro “sonha coisas claras” e “pensa o mundo justo”, há nele o desejo de algo que atinja uma forma ideal. O trabalho

¹⁵⁵ MELO NETO, J. C. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 86.

¹⁵⁶ NANCY, J.-L. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005, p. 14.

doméstico visa (e garante) a sobrevivência, e nada mais. Dizia a “Arte poética” de *Um jogo bastante perigoso*: “ou morremos os dois / ou nos salvamos os dois”¹⁵⁷.

A possibilidade de salvação dada pela escrita está no título de outro volume de poemas de Adília: *Os cinco livros de versos salvaram o tio*. O título apropria o de uma obra de Enid Blyton — *Os cinco salvaram o tio* —, pertencente à coleção de romances para jovens que narra as aventuras dos Cinco. Na obra de Adília, é indecível se o tio salvo leu os cinco livros de versos ou os escreveu. Estes podem tanto salvar quem os lê como transformar quem os escreve. É o que diz um poema do volume:

Faço o crochet
O crochet faz-me
E nisto me desato¹⁵⁸

Os dois primeiros versos estão em perfeita simetria. Como um desenho de Escher, é impossível saber o que faz quem. O sujeito é o ponto de partida do trabalho, mas o trabalho também o constitui. A simetria é quebrada pelo terceiro verso, onde o eu feito pelo crochet é desatado (de seus nós) e tornado outro. A construção ordenada rompe os laços do caos. Com as diferenças que separam as autoras estudadas aqui, este poema parece-nos aproximável de “Esteira e cesto”, de *O nome das coisas*:

ESTEIRA E CESTO

No entrançar de cestos ou de esteira
Há um saber que vive e não desterra
Como se o tecedor a si próprio se tecesses
E não entrançasse unicamente esteira e cesto

Mas seu humano casamento com a terra¹⁵⁹

Nos dois poemas o artesanato aponta para algo que está fora de seu domínio estrito. O entrançar de esteira e cesto promove um casamento com a terra; o fazer do crochet deslinda os nós do caos interior. É esse apontar para fora que define a

¹⁵⁷ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 18.

¹⁵⁸ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 174.

¹⁵⁹ 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. 41. Col. Obra poética.

poesia como relação com o universo, força que convoca a mudar de vida, lhe dá poder político.

Nos dois, a metáfora é o artesanato. Mas o poema de *O nome das coisas* busca a impessoalidade: o entrançar de cestos promove a união de uma terceira pessoa com a terra toda. O tecedor não se identifica com um indivíduo em particular: é o tecedor exemplar, não o retrato de um tecedor. O seu trabalho o conduz para além da inviduação, para uma integração no todo. O crochet, atividade mais comumente associada à mulher, é feito por um eu. Pode-se ler como projeção autobiográfica. Do mesmo modo o verso final concorre para esta sugestão. Em textos publicados em verso e prosa e em entrevistas, Adília fala de uma doença psíquica. Independentemente disso, o efeito do crochet se dá numa esfera que se poderia dizer psíquica. É um poema mais intimista. O poema de Sophia quer promover a reunião do homem com a terra, quer entrar em acordo com as forças do mundo; o de Adília quer reconciliar o homem consigo mesmo, quer dar forma às “forças informes do inconsciente”¹⁶⁰. Os dois falam de liberdade.

A fenda que separa o homem da terra é o motor do entrançar de cestos e a cisão do homem move o fazer crochet. O motor da escrita em nome de uma ausência é tematizado também no volume *Sete rios entre campos*, de que recolhemos este poema:

Fedra está apaixonada
por Hipólito
Hipólito não está apaixonado
por Fedra
Fedra enforca-se
Hipólito morre
num acidente

Dido está apaixonada
por Eneias
Eneias não está apaixonado
por Dido
Dido oferece uma espada
a Eneias
Eneias esquece-se da espada
quando se vai embora
Dido suicida-se
com a espada esquecida

¹⁶⁰ WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 72.

por Eneias

Um desgosto de amor
 atirou-me para um
 curso de dactilografia
 consolo-me
 a escrever automaticamente
 o pior são os tempos livres¹⁶¹

As três estrofes do poema contam histórias paralelas. Nas duas primeiras há uma mulher que sente uma paixão não correspondida por um homem, na terceira, há um eu não identificado que, por semelhança com as estrofes anteriores, poderíamos imaginar ser também uma mulher. Os quatro versos iniciais das duas primeiras estrofes estão em paralelismo perfeito, havendo apenas a substituição dos nomes de personagens. As duas primeiras estrofes contam simetricamente o que acontece à mulher e ao homem. Na primeira história temos: Fedra/Hipólito/Hipólito/Fedra/Fedra/Hipólito. E ambos morrem. Na segunda temos: Dido/Eneias/ Eneias/Dido/ Dido/ Eneias/Eneias/Dido/Eneias. E Eneias sobrevive. A terceira estrofe rompe com a estrutura paralelística, como se fosse uma finda. Uma possível mulher sofre um desgosto de amor e é atirada não para a morte, como as suas duas antecessoras, mas para um curso de dactilografia, o que a faz encontrar um consolo na escrita. A escrita rompe a cadeia dos amores infelizes que levam à morte. O seu ponto de partida, porém, não é menos violento. A escrita vem em nome de uma ausência, permite sobreviver e até dá algum consolo, mas deixa em branco os tempos livres.

3.5.2. Reparar brechas

No seu livro mais recente, Adília escreve:

Acabou
 o tempo
 das rupturas

Quero ser
 reparadora
 de brechas¹⁶²

¹⁶¹ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 357-8.

Tanto a sua obra como a de Sophia são de algum modo um reparar de brechas. Sophia quer suturar o corte que separa o homem da terra e dos deuses que a habitam, Adília quer reparar “brechas da carne psicológica”, como vimos anteriormente. Mas a referência ao “tempo das rupturas” vem mostrar que a reparação de brechas é também um trabalho sobre a história da literatura, na qual a modernidade é associada à ruptura. A posição das duas será não a de romper, como a das vanguardas, mas a de continuar, olhar novamente, mudar o foco, refazer perguntas, procurar estender o limite do dizível. Um poema do mesmo *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada* tematiza esta posição na linha do tempo da literatura:

A biblioteca baralhada
quero arrumar
aqui quase tudo é desordem
e eu quero ficar

Isto não é o convite à viagem
é o convite a ficar

Nem luxo nem volúpia
inquieta e desordem
por ordenar

Uma alma calma
quero encontrar
em mim

E eu quero ficar
para sempre
aqui¹⁶³

Retoma-se aqui “O convite à viagem”, de Baudelaire, poeta considerado o fundador da lírica moderna. A situação descrita no poema de Adília é diametralmente oposta à do poema de Baudelaire: em vez de ordem, beleza, luxo, calma e volúpia, há aqui inquieta e desordem, sem luxo ou volúpia. O convite é para ficar, não para partir; não para romper, apenas ordenar, buscar em si uma alma calma. O que existe a ordenar é tanto o caos interior como a biblioteca, estando ambos de tal forma dispostos que é impossível separá-los. Ordenar a

¹⁶² LOPES, A. *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 24.

¹⁶³ LOPES, A. *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 79.

biblioteca baralhada é ordenar-se. A biblioteca é tanto a história pessoal, o conjunto de histórias íntimas reunidas, como a tradição da literatura, a que o poema faz referência explícita. Neste, como nos outros poemas de Adília citados nesta parte, há uma dupla possibilidade de leitura: mais intimista ou mais intertextual, e não é possível decidir sobre a prevalência de uma ou de outra.

Mostra-se o quanto uma questão da literatura é uma questão de implicações pessoais e íntimas, e, por outro lado, o quanto as questões íntimas encontram eco na literatura. O sujeito é feito de linguagem. Fazer o crochet é fazer-se, entrançar esteira e cesto é tecer a si mesmo.

No mais, há uma posição ética tomada aqui. O poema adiliano fala de ficar em casa, permanecer. O poema de Baudelaire busca uma evasão, deposita suas esperanças no que está fora, no futuro ou em outra parte. O poema de Adília quer encontrar-se em seu tempo, em seu lugar. Assumir a desordem (pessoal ou pública) e o legado da tradição como problemas que lhe concernem, aos quais não quer fugir. Ao contrário, quer continuar a obra, “ficar/ para sempre /aqui”, arrumando a casa, arrumando o poema. Sempre no gerúndio.

É claro que dificilmente tenha havido um poeta, por mais vanguardista, que tenha virado de fato as costas ao passado. Mesmo a célebre frase de Marinetti, no manifesto futurista, a respeito do carro de corrida e da Vitória de Samotrácia, convoca a escultura grega como exemplo de beleza. Álvaro de Campos lembra ainda que “há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas”¹⁶⁴. O que nos parece mais sintomático de uma diferença de posição no poema de Adília não é a sua relação mais amorosa com a tradição, mas a assunção do “baralhado” como obra a levar adiante, sem aposta num futuro redentor.

A obra a levar adiante, como no poema “Louvor do lixo”, é o que permite sobreviver. Esta relação está presente também num poema em que se faz uma homenagem a Camões por meio da paráfrase de um verso de Cesário Verde.¹⁶⁵ O célebre “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado”, de “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, é reproduzido numa página e abaixo dele, de cabeça para baixo, como se refletido num espelho, escreve-se: “Um livro no Sul salva Camões de morrer afogado”. A paráfrase, na posição em que está, funciona como

¹⁶⁴ PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 19.

¹⁶⁵ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 69.

o avesso do que diz “O sentimento dum ocidental”. É então quase impossível não concordar que foi o livro que salvou Camões e não o contrário, como reza a lenda. É como se a mulher-a-dias levantasse o tapete para ver o que foi escondido debaixo dele.

Esse relacionamento peculiar com a tradição já se anunciava num poema de *Um jogo bastante perigoso*:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas¹⁶⁶

O poema faz lembrar uma cantiga medieval tanto pela temática das águas e dos moinhos quanto pela economia de vocabulário, pelo uso de substantivos concretos e pela presença de um refrão — “que andam ao contrário” — repetido no terceiro e no sexto versos (o último verso poderia ser lido como uma finda). Mas, para além de certa proximidade formal com as cantigas medievais, falar de moinhos que andam ao contrário é falar novamente de algo que trabalha, como a mulher-a-dias. E neste caso o trabalho não é de arrumação, para desentropiar a casa, é um trabalho de voltar-se para o passado e ser movido por ele: “as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas”. O que alimenta essa escrita é não só o que passou — a experiência pessoal, a tradição literária —, mas tudo o que constantemente passa por esses moinhos.

A reflexão de Adília sobre a tradição passa também pela releitura de pontos “problemáticos”, como uma possibilidade de “corrigir” o que foi dito. O poema “Meditação sobre a meditação”¹⁶⁷ é um desses casos. A “Meditação do duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal”, de Sophia, é um tocante poema sobre a finitude. Baseia-se na jura atribuída ao duque de Gandia ao tomar conhecimento da morte da governadora de Castela, Isabel de Portugal, de quem foi como que um braço direito, e é esse juramento que se repete ao final de cada estrofe: “nunca mais servirei senhor que possa morrer”. De fato, o voto foi cumprido e o duque de Gandia ingressou na vida religiosa, tendo sido canonizado

¹⁶⁶ LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, p. 31.

¹⁶⁷ LOPES, A. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., 2002, p. 52-53.

como são Francisco de Borja. É a visão do corpo morto de Isabel de Portugal — que o duque tivera de acompanhar de Toledo até Granada e posteriormente reconhecer — que lhe desperta o horror da morte e o leva a querer refugiar-se no servir a Deus, senhor imortal. Ali o amor não consegue colaborar com a morte, parafraseando Murilo Mendes. A “Meditação do duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal” é um comovente exemplo do encontro com a morte na face de um ser amado.

Em termos de uma aceitação do limite da vida esse poema marca um ponto intermédio. Será evidentemente um ponto fundamental pois é preciso ver a mortalidade para poder viver dentro dela. Mas a saída adotada pelo duque de Gandia é ainda um paliativo, um refúgio, uma vontade de negar a mortalidade. É o primeiro passo. Talvez o mais importante de todos.

Adília toma a “Meditação” para falar do “engano” do duque de Gandia e explicar-lhe: “a vida tem que ver / com a porcaria”. A segunda parte do poema de Adília diz: “Só servirei senhor / que possa morrer”. É como se se intensificasse o projeto andreseniano de afirmação da mortalidade, reparando-se os pontos em que ele “fraquejava”. Adília continua essa lição, a sua meditação não é um louvor da beleza de alguém, mas um louvor do despojo indissociavelmente ligado à beleza. Reparar brechas diz respeito a corrigir. E, no caso de Adília, corrigir é principalmente tornar menos romântico, livrar de idealização. Onde se fala de beleza, ela aponta o despojo; onde se fala de ordem, ela mostra o risco da desordem; onde se fala em viajar, Adília fala em ficar; onde se vê um poeta heroicamente salvando um livro, ela vê um livro salvando a vida de um mortal; onde se fala em construir uma grande casa branca, ela fala em varrer o pó.

Na obra de Sophia, as relações intertextuais também são, muitas vezes, movidas por uma disposição de corrigir. O seu norte não é tanto uma crítica dos ideais, mas a restituição da inteireza, o acertar o passo com a ordem imanente do mundo. Um exemplo é o “Soneto à maneira de Camões”, de *Coral*, em que o intertexto com “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, a seleção do vocabulário e o ritmo revelam uma aprendiz atenta da dicção de Camões e, no entanto, os dois tercetos como que corrigem uma visão amargurada da mudança característica da obra do poeta:

SONETO À MANEIRA DE CAMÕES

Esperança e desespero de alimento
 Me servem neste dia em que te espero
 E já não sei se quero ou se não quero
 Tão longe de razões é o meu tormento.

Mas como usar amor de entendimento?
 Daquilo que te peço desespero
 Ainda que mo dês — pois o que eu quero
 Ninguém o dá senão por um momento

Mas como és belo, amor, de não durares,
 De ser tão breve e fundo o teu engano,
 E de eu te possuir sem tu te dares.

Amor perfeito dado a um ser humano:
 Também morre o florir de mil pomares
 E se quebram as ondas no oceano.¹⁶⁸

Os tercetos são apaziguadores da inquietude expressa nos quartetos. Na incessante mudança do mundo, o fim do amor é apenas um elemento que se integra no concerto do ir e vir das estações e das ondas.

A relação de Sophia com Fernando Pessoa é movida em parte por esse mesmo espírito de reparação, embora seja dotada de uma maior ambigüidade.¹⁶⁹ Em entrevista concedida a Maria Armanda Passos,¹⁷⁰ Sophia fala da “guerra” que teve com Pessoa, poeta que a seu ver escrevia “como um cadáver”. E menciona então “Sibilas”, poema incluído em *Coral* (1950), que visaria os poetas da “renúncia e da divisão, como Fernando Pessoa”:

Sibilas no interior dos antros hirtos
 Totalmente sem amor e cegas,
 Alimentando o vazio como um fogo
 Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia
 Na mesma luz de horror desencarnada

Trazer para fora o monstruoso orvalho
 Das noites interiores, o suor
 Das forças amarradas a si mesmas

¹⁶⁸ ANDRESEN, S. M. B. “Soneto à maneira de Camões”. In: ———. *Coral*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 38. Col. Obra poética.

¹⁶⁹ Anna Klobucka e Rosa Maria Martelo sublinham o enfrentamento que caracteriza as menções de Sophia a Pessoa. Cf. KLOBUCKA, A. “Sophia ‘escreve’ Pessoa”. *Colóquio-Letras*. n. 140/141. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril/set. 1996 e MARTELO, R. M. “Sophia e o nome das coisas”, texto mimeografado.

¹⁷⁰ ANDRESEN, S. M. B. “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no ca[os]”. Entrevista a Maria Armanda Passos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de fevereiro de 1982.

Quando as palavras batem contra os muros
 Em grandes voos cegos de aves presas
 E agudamente o horror de ter as asas
 Soa como um relógio no vazio.¹⁷¹

Embora os sinais da presença do criador dos heterônimos não sejam muito evidentes nos primeiros livros de Sophia¹⁷², a entrevista dá prova suficiente do quanto a sombra desse autor rondava a poesia andreseniana. A considerarem-se as declarações da autora, pode-se ler no poema transcrito uma comparação entre Pessoa e certas sibilas, sendo ele também “totalmente sem amor e ceg[o]”, acusado de alimentar o vazio. A descrição é de figuras fechadas num ambiente, recusando-se a ver a “veemência do visível”¹⁷³ e a ela entregar-se, preferindo o vazio ao fogo (o elemento primordial, segundo Heráclito). A capacidade poética de Pessoa é, contudo, reconhecida, pois fala-se em “forças” e em “grandes voos”, mas é como se essa capacidade não se cumprisse, pois as forças estão “amarradas a si mesmas”, e os vôos são “cegos”.

A crítica parece dirigir-se mais a certa atitude expressa na obra de Pessoa do que propriamente à qualidade de seus versos. Sabemos que a obra andreseniana se organiza segundo um “projecto moral” próprio e, sobretudo, que pretende reencontrar a unidade primordial. A poesia de Pessoa, ao contrário, pode ser lida como o réquiem que acompanha a perda dessa unidade. Daí a “guerra” com Fernando Pessoa. Sophia seria quem alimenta o fogo, Pessoa, o vazio.¹⁷⁴

E o embate com Pessoa permeará sempre a reflexão andreseniana sobre o criador dos heterônimos. Mesmo num discurso proferido nos anos de 1970, após a

¹⁷¹ ANDRESEN, S. M. B. *Coral*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 36. Col. Obra poética.

¹⁷² Maria de Lourdes Belchior aponta nos dois versos finais do poema “Praia” — “E uma antiquíssima nostalgia de ser mastro / Baloixa nos pinheiros” —, de *Coral*, uma ressonância do poema sobre d. Dinis da *Mensagem*, onde se diz: “E a fala dos pinhais, marulho obscuro, / É o som presente desse mar futuro, / É a voz da terra ansiando pelo mar.” É uma das primeiras marcas da presença intertextual de Fernando Pessoa na obra de Sophia. BELCHIOR, M. L. “Itinerário poético de Sophia”, *Colóquio-Letras*, n. 89, jan. 1986.

¹⁷³ ANDRESEN, S. M. B. *Navegações*. Edição revista. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 15. Col. Obra poética.

¹⁷⁴ Num ensaio em que analisa os poemas-homenagem a Fernando Pessoa, Fernando J. B. Martinho comenta o choque entre a poética dos dois autores. Ao referir-se ao poema “Cíclades”, afirma: “Na poética empenhada de Sophia, Pessoa é interpelado acusatoriamente como um ser dividido, em contradição consigo próprio e ‘à margem dos outros e da vida’, entregue a um drama imaginário, a uma ficção, às ‘fúrias do não-vivido’, que não só o privam de viver a sua própria vida, como também o distanciam irremediavelmente dos outros homens e o fecham na *ordem*, na *disciplina* estéreis da desumana paixão da escrita. ‘Ilha’, ‘desterro’ definem o exílio em que o poeta, na destruidora vocação da negação, se quis. [...]” (MARTINHO, F. J. B. “Sophia lê Pessoa”, *Persona*, n. 7, Lisboa, 1982.)

morte Jorge de Sena, Sophia dirá: “[...] a poesia de Jorge de Sena é uma poesia de resistência porque ele nunca aceita aquela ausência do homem à sua própria vida da qual Fernando Pessoa fez a sua habitação.”¹⁷⁵

No entanto, as possibilidades exploradas por Pessoa foram tantas, que é difícil que os poetas posteriores a ele não pareçam mais um dos seus heterônimos, como apontou Luís Miguel Nava. Pouco a pouco vão surgindo na obra de Sophia poemas com citações de versos pessoanos ou alusões à sua obra. Em *Mar novo* encontram-se vários exemplos, como o poema “Luar”¹⁷⁶, cujo primeiro verso — “Toma-me ó noite em teus jardins suspensos” — retoma o início de “Abdicação”: “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços”. Ou ainda de “Liberdade”¹⁷⁷, cujo *incipit* — “Aqui nesta praia onde” — alude a “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar,”. O poema “Noite”¹⁷⁸ também parece retomar uma imagem de “O guardador de rebanhos”: “Pela janela entrou a noite / Com seu rosto altíssimo de estrelas.”, diz o poema de *Mar novo*, o que faz pensar nos versos de Alberto Caeiro: “E se sente a noite entrada / Como uma borboleta pela janela.”

Mas somente vários anos mais tarde, Pessoa, nominalmente referido, se tornará personagem da poesia andreseniana. E o tom será diferente do de “Sibilas”. O poema “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”¹⁷⁹, escrito numa ilha grega e incluído em *Dual* (1972), diz:

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

¹⁷⁵ BREYNER, S. M. ; SENA, J. *Correspondência – 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2006, p. 154. Col. Tempos Modernos.

¹⁷⁶ ANDRESEN, S. M. B. *Mar novo*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 54. Col. Obra poética.

¹⁷⁷ ANDRESEN, S. M. B. *Mar novo*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 26. Col. Obra poética.

¹⁷⁸ ANDRESEN, S. M. B. *Mar novo*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 55. Col. Obra poética.

¹⁷⁹ ANDRESEN, S. M. B. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 54-56. Col. Obra poética.

Como aponta Fernando J. B. Martinho, tanto “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” quanto “Cíclades” são evocações feitas na Grécia. Curiosamente é “a meticulosa limpidez de [uma] manhã num porto de uma ilha grega”, a que se chega no mês de junho e, portanto, no verão, que desencadeia a lembrança de Fernando Pessoa. Não se pode imaginar um ambiente mais ensolarado e contrastante com o “interior dos antros hirtos” do poema de *Coral*. A estratégia muda: em vez de ser condenado como sibila que alimenta o vazio, Pessoa é levado para o espaço grego, o local onde se sacodem os “passos da poeira do desencontro”¹⁸⁰.

Há uma atitude de amante no encontro de Sophia com Fernando Pessoa. No prefácio publicado na quinta edição da *Antologia*, intitulado “Para um retrato de Sophia”¹⁸¹, Eduardo Lourenço usa metáforas ligadas ao casamento para falar da relação entre os dois poetas. A sugestão vem do verso final de “Cíclades”, quando se fala no “um da boda”. Se Pessoa é Odysseus (“Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”), Lourenço atribuirá a Sophia um “destino de Penélope”, para além de ver nela uma “disponibilidade maternal”. Essa atitude amorosa e o transporte de Pessoa para a Grécia visam a preencher um espaço supostamente deixado vazio por ele, visam a reparar uma brecha.

O fim do poema deixa transparecer uma lamentação: “O teu destino deveria ter passado neste porto”. Há um lugar a que o Pessoa “semelhante a um deus de quatro rostos”¹⁸² não chegou, ou ao menos por onde não passou. É o porto “Onde tudo se torna impessoal e livre/ Onde tudo é divino/ Como convém ao real”. É como se o esforço de despersonalização, feito por Pessoa, o seu sacrifício de si, não tivesse encontrado resposta no real consubstancial ao divino. Por isso o poema “Fernando Pessoa”, de *Livro sexto*, fala numa “navegação com bússola e sem astros”, porque Pessoa dispusera dos instrumentos de navegação e pudera desenhar múltiplos mapas, mas não tivera a contraparte dos astros a orientar a

¹⁸⁰ ANDRESEN, S. M. B. “Acaia”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 61. Col. Obra poética.

¹⁸¹ LOURENÇO, E. “Para um retrato de Sophia”. In: ANDRESEN, S. M. B. *Antologia*. 4.ed. Lisboa: Moraes, 1975, p. I-VII.

¹⁸² ANDRESEN, S. M. B. “Fernando Pessoa”. In: ———. *Livro sexto*. Edição definitiva. Edição de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2003, p. 45. Col. Obra poética.

viagem, não vislumbrara a presença dos “antigos deuses sol interior das coisas”¹⁸³.

Precisamente nesse ponto se pode notar que algo da antiga crítica a Pessoa permanece. Mesmo que se exaltem qualidades como “claridade”, “nitidez” e “concisão visual”, mesmo que já não se fale em *vazio* e sim num olhar que torna as coisas impetuosamente *presentes*, mesmo que se substitua a *viuvez* por disponibilidade. Ele não teria conhecido a unidade, a “harmonia inaparente” que, no projeto andreseniano, sustenta a necessidade de despersonalização. E é por isso que Sophia pode fazer suas as palavras de Ulisses para a deusa Calipso:

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa
Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer
Onde estão as paredes que pintei de branco¹⁸⁴

3.5.3.

A atenção ao mundo sensível: a busca do concreto

A “discordância” de Sophia com relação a Pessoa em tudo condiz com a sua posição poético-política, conforme temos visto. A opção pela mortalidade, por voltar para casa, pelas paredes pintadas de branco, repete o gesto de voltar-se para a terra, com a confiança de nela encontrar a harmonia.

O mesmo gesto em direção à terra está na obra de Adília, onde ele é revisto e até intensificado. Pois embora a poesia andreseniana seja feita sobretudo de substantivos concretos, nunca se identifica a mesa do poema com uma mesa específica, numa certa casa de determinada pessoa. Há uma tendência para a universalização que justifica a importância dada à despersonalização. Nos poemas de Adília, o movimento se dá em sentido oposto: a mesa tem defeitos que a particularizam e, se tiver dono, ele terá preferências e outras características próprias, talvez até relações de parentesco.

Esta atenção ao pequeno e ao prosaico, e ao próprio corpo, no entanto, não é menos dotada de sentido religioso do que os poemas de Sophia. Sabemos que, em

¹⁸³ ANDRESEN, S. M. B. “Crepúsculo dos deuses”. In: ———. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 70-71. Col. Obra poética.

¹⁸⁴ ANDRESEN, S. M. B. “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”. In: ———. *Dual*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Col. Obra poética. Lisboa: Caminho, 2004, p. 55.

Sophia, a atenção ao mundo sensível guarda uma relação necessária com o eterno. Como diz o ensaio *O nu na Antiguidade clássica*, entre os antigos gregos, observava-se a natureza num esforço de deprender leis gerais e eternas que determinassem a ordem do cosmo. Em Adília, encontramos uma releitura dessa relação entre o cotidiano e o extraordinário. Veja-se, por exemplo, o que ocorre com o poema “Espera”, de *Geografia*:

Deito-me tarde
 Espero por uma espécie de silêncio
 Que nunca chega cedo
 [...]

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene¹⁸⁵

Este poema pode ser aproximado de um poema de Adília Lopes em *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*:

Ficar
 à escuta

À escuta
 do silêncio¹⁸⁶

Se em Sophia *via-se* o silêncio, em Adília *ouve-se* o silêncio. No primeiro, uma sinestesia, no segundo um paradoxo. Nos dois poemas a atitude é de contemplação e, em ambos os casos, a contemplação leva a experimentar algo de extraordinário. Tanto a poesia de Adília como a de Sophia fazem pensar no fragmento de Novalis que identifica o poético ao verdadeiro. Em *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, Novalis é citado textualmente e relido, acrescentando-se-lhe algo próprio da poesia de Adília: “Quanto mais prosaico / mais poético”. Para além do paradoxo, que chama logo a atenção, o poema diz que a experiência da poesia, da verdade, do extraordinário se procura naquilo que há de mais prosaico — no sentido de trivial, corriqueiro, rente ao chão.

¹⁸⁵ ANDRESEN, S. M. B. *Geografia*. Edição definitiva. Edição de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004, p. 36. Col. Obra poética.

¹⁸⁶ LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 23.

A atenção ao pequeno tem qualquer coisa de uma relação com a santidade, sugerida também pela menção a Fátima no poema “A obra de arte”. Em dois poemas de *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*, esta relação entre o aqui e agora e a eternidade é tematizada. Num deles, o vocabulário utilizado é extremamente familiar ao leitor de Sophia:

Vivo
no instante
casa
da eternidade¹⁸⁷

A concisão deste poema e a divisão dos versos permite ainda mais de uma leitura da palavra “vivo”: como primeira pessoa do singular do verbo viver no presente do indicativo, referindo-se ao sujeito poético, ou como adjetivo ou substantivo, referindo-se a uma terceira pessoa.

No segundo poema, esta impossibilidade de decidir sobre a categoria gramatical de uma palavra é repetida:

Vivo
dia a dia
sou
uma mulher-a-dias

Dia a dia
perto parto parto
da eternidade¹⁸⁸

Aqui é impossível decidir sobre a palavra “parto”, que tanto pode ser substantivo (“parto” no sentido de “nascimento”), ou “parto” como primeira pessoa do singular do verbo “partir” no presente do indicativo, bem como sobre a locução “dia a dia” na segunda estrofe. A ausência do hífen na palavra dia-a-dia, na segunda estrofe, permite que se a leia como substantivo, o viver cotidiano, ou como a expressão dia a dia, com função adverbial, com o sentido de dia após dia. Exatamente dez páginas a seguir ao primeiro, este poema estabelece um diálogo com o anterior e deixa entrever um diálogo entre Sophia e Adília. No primeiro poema o vocabulário é mais caracteristicamente andreseniano, no segundo, a menção à mulher-a-dias na primeira estrofe é quase marca registrada de Adília.

¹⁸⁷ LOPES, A. *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 65.

¹⁸⁸ LOPES, A. *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006, p. 75.

No entanto, a segunda estrofe do segundo poema recupera o vocabulário típico de Sophia. Poder-se-ia então ler o poema da página 75 como um diálogo em que Adília diz a primeira estrofe, e Sophia lhe responde na segunda.

Numa de suas crônicas, Adília comenta essa pertença mútua do próximo e do distante, que tornaria a sua atenção ao mais prosaico uma atenção às leis do universo. Para isso, recorre não aos gregos, como Sophia, mas à física:

Falo de ovos estrelados, coisa caricata, suja, sublunar, como as maminhas e o cão animal que ladra. Não falo de Anjos, de Rilke, da Constelação do Cão. Ora, desde que há Física (desde Galileu), que acabou a distinção entre mundo celeste e mundo sublunar. Ou seja: os marcianos e os ovos estrelados são feitos do mesmo barro, são governados por leis matemáticas. Mas o comum dos mortais, que já não acredita em Deus, acredita, às vezes, na salvação da Terra pelos marcianos. Espero que o comum dos mortais repare na beleza dos ovos estrelados.¹⁸⁹

A escolha pelos ovos estrelados decerto não é casual. O próprio adjetivo mostra que, nos ovos, há estrelas.

¹⁸⁹ LOPES, A. “Ovos estrelados”. *Público*, 20 de maio de 2001. Disponível em: http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html. Acesso em 16 de outubro de 2006.