

PREFÁCIO

CARLOS MENDES DE SOUSA

A POESIA DA PROSA OU O CAMINHO PARA A ÚNICA UNIDADE

1. O tempo todo inteiro

Num fabuloso relato, Sophia de Mello Breyner Andresen falou da primeira visita que fez a Teixeira de Pascoaes, doze anos antes da morte deste. Conta que foi de Amarante até ao solar de São João de Gatão, sozinha a cavalo, e que se perdeu entre nevoeiros nos «campos, caminhos e atalhos». Finalmente a casa apareceu-lhe «grande, antiga, maravilhosa e branca». Chegou ali pelo «lado de trás da casa» e recorda-se do que o poeta lhe disse: «Por este caminho nunca tinha chegado ninguém» (Espólio SMBA, BNP). A casa é uma aparição como a chegada de Sophia também o é. Paisagem e poema tornam-se indistintos: «tudo naquele lugar era igual à poesia de Pascoaes»; «era como se eu avançasse através de um poema de Pascoaes». São muito próximos os termos usados por Sophia, noutro relato, para rememorar o primeiro encontro, na sua juventude, com Ruy Cinatti, por ela entrevistado como um «guru», «arauto de todas as modernidades». Do poeta fixou um retrato para sempre associado aos fins de tarde de uma primavera antiga, quando o viu, «caminhando em equilíbrio sobre a beira do tanque», a proclamar «ao sol e à brisa poemas de Ezra Pound» (Espólio SMBA, BNP). A presença do real reforça continuamente a relação da pessoa com a obra e da obra com o mundo. É esta a ideia central contida na memória dos encontros. Os textos de Sophia sobre os poetas e a poesia estão muito próximos dos contos que escreveu, concretamente pelo efeito de surpresa e pela força das imagens, como a espantosa chegada a cavalo à casa de Pascoaes, por um caminho inesperado, ou a visão do poeta a dizer versos em equilíbrio sobre a beira do tanque.

Toda a obra em prosa de Sophia está profundamente impregnada por uma essencial matriz poética. Para ela, contar histórias sempre foi indissociável do modo poético de ver o mundo, isto é, de o viver. E é por isso que as suas narrativas contêm uma verdade que elegeu como máxima: o reco-

nhecimento da absoluta «unidade entre a poesia e a vida». Agustina disse lapidarmente que «a poesia era a sua forma de ser concreta».

Em 1989, numa entrevista concedida a Isabel Bahia, a propósito da sua participação em campanhas eleitorais, no pós-25 de Abril, recordou que, em pequenas vilas e aldeias, em vez de falar da democracia e da liberdade (incumbência que deixava para os políticos da comitiva), lia um poema. E justificou: «porque para mim a poesia é a liberdade» («O Elogio da Leitura», RTP). Sophia acrescentou ainda que, da parte desse público, constituído por pessoas simples do campo, «havia sempre um silêncio especial, mais profundo e mais atento para ouvir poesia». Indistintamente, também a prosa de Sophia faz parte desse seu modo poético de ser concreta. É um erro separar a prosa da poesia. E se aquela não é propriamente uma extensão desta, a obra revela-se em sua plena integridade, na articulação entre poesia e prosa, no modo de se viver o real na acepção apresentada no ensaio «Poesia e realidade», publicado na revista *Colóquio*, em 1960, quando Sophia afirma que «a Poesia é a própria existência das coisas em si, como realidade inteira».

É frequente encontrarmos públicos leitores da obra de Sophia muito distintos: de um lado, os leitores da poesia; do outro, os das narrativas, em particular os das histórias para crianças. O mesmo se pode dizer da crítica que, em geral, se centra em cada género separadamente. A reunião da poesia num só volume permitiu captar com nitidez a alentada dimensão de completude desta obra, uma evidência que se dá a ver, em clareza, a partir da leitura sequencial dos livros, na linha do tempo da sua publicação. O presente volume da prosa reunida também vem ajudar a mostrar essa unidade, quando colocado ao lado da *Obra Poética*. Os diálogos, as inter-relações revelam novas visões de conjunto.

A unidade não é apenas uma armadura, um quadro extrínseco e formal que percebemos no sentido da coesão vislumbrada. Do primeiro ao último livro (seja poesia, ficção ou ensaio), impõe-se o extremo sentido coesivo em todos os planos. Porque a vida está no centro dessa demanda, a busca é um caminho obsessivo e verdadeiro. Em «O Jardim e a Casa», que integra o primeiro livro, *Poesia*, já líamos: «Trago o terror e trago a claridade, / E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade.» Num dos últimos poemas escreveu: «Quem me roubou o tempo que era um / quem me roubou o tempo

que era meu / o tempo todo inteiro que sorria / onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro / e onde por si mesmo o poema se escrevia.» E como acontece com os poemas, também nos textos em prosa encontramos a explicitação desse sentido, como por exemplo em «Vila d'Arcos» (*Histórias da Terra e do Mar*), onde alegoricamente se tematiza a questão da unidade.

No seu nítido recorte clássico, na poesia como na prosa, a obra de Sophia deixa entrever, do princípio ao fim, um trajeto pessoal, a par de uma contínua ultrapassagem das marcas do circunstancialismo. As datas, as dedicatórias, os nomes (o caminho do vivido), mapeando um reconhecível percurso biográfico, como que condensam pontos de incandescência de uma trajetória que revela a direcção de um *tempo todo inteiro*. Os lugares e os ciclos delineiam o mesmo trânsito. Lemos Sophia com eles: a praia atlântica, os jardins do Porto, o Algarve, Lisboa e a Graça, e sempre a Grécia. Impõem-se momentos precisos e identificáveis, permanentemente reconduzíveis à «pura manhã da imanência».

Nos contos, descobrimos alguns marcos referenciais precisos como, por exemplo, em «Praia», quando a certa altura se explicita um concreto dado histórico, reportado ao momento em que decorre a acção: «Rommel no deserto recuava.» Em relação ao tempo histórico português, de que encontramos marcas claras na obra poética, também nas prosas emergem referências, em sua amplificação interventiva, desde os modos de denúncia ao cerco e à asfixia do Estado Novo (como em «O Jantar do Bispo» e «Retrato de Mónica»), até à denúncia da demagogia e da corrupção instaladas no pós-25 de Abril (por exemplo em «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica»). E se Sophia nos ofereceu o mais belo poema alguma vez escrito sobre o 25 de Abril (*O Nome das Coisas*), vale a pena lembrar, num dos contos («O Cego»), um passo que diz magnificamente esse mesmo sentido de exaltação celebrativa que nos reconduziu à «pura substância do tempo»: «Ao cabo de longas décadas de ditadura minuciosa, a súbita mudança foi uma festa incrível, uma intensa e confiante alegria sem dúvidas nem sombras. Durante alguns dias vivi em estado de levitação, sem sono, sem fome, sem cansaço, sem peso. Na rua todas as pessoas sorriam, ninguém empurrava. Parecia que o mal tinha acabado. Surgiam pequenos grupos de gente muito nova que, em diagonal, atravessava as praças com uma bandeira à frente,

correndo em triângulo como um bando de aves migratórias. Outros grupos pareciam o corpo de baile que, aéreo e leve, atravessa o palco. Não era só a política que tinha mudado, era, parecia-nos, a vida que tinha regressado à sua verdade. Parecia-nos que se cumpria o sonho de Rimbaud e a poesia se tinha tornado interior à vida quotidiana.»

II. A poesia da prosa

Para intitular duas das suas colectâneas, Sophia escolheu as palavras «contos» e «histórias». No nome do livro de 1962, a justaposição do adjetivo «exemplares» abre a possibilidade de esses textos serem aproximados de um registo de feição parabólica. Com efeito, aí, como em *Histórias da Terra e do Mar* (1984), encontramos prosas em que ocorre uma dissolução da narratividade. É o que acontece, por exemplo, em «Retrato de Mónica», «Casa do Mar» ou «Vila d'Arcos». Também é um facto que muitas das prosas não ficcionais de Sophia apresentam uma grande proximidade em relação ao formato narrativo, como vimos nos relatos sobre os encontros com a poesia de Pascoaes e de Ruy Cinatti. E em todas as prosas sobleva o traço distintivo maior da sua escrita que lhe vem de uma respiração, um modo que se subsume ao rótulo «poético» e que identificamos com o universo da «poeta» Sophia de Mello Breyner Andresen.

Na última crónica que escreveu, em Abril de 1993, no *Diário de Notícias*, Francisco Sousa Tavares falou sobre Sophia e a sua obra. A dado momento, referiu-se aos «poemas em prosa», a respeito justamente dos seus contos para crianças. A configuração semântico-formal, as marcas retórico-estilísticas, etc., constituem elementos que conduzem a esse entendimento. Outro dos pontos de maior impacto, na mesma direcção, prende-se com o dinamismo rítmico associado à transparência da linguagem. A profunda adequação entre os ritmos narrativos e os modos de representação é particularmente expressiva no que toca ao delimitamento dos períodos e à presença dos efeitos sonoros e visuais. A forma como as narrativas progridem vai tornando visíveis os versos da prosa. Entrevêm-se parágrafos e sequências, com fechos assinaláveis, como se

fossem estâncias, como se fossem poemas. A leitura dos contos traz a memória de versos ecoantes. São intermináveis os exemplos. Veja-se este passo de *A Menina do Mar*: «Então a menina saiu da água, subiu para uma rocha e principiou a dançar. E a água junto dos seus pés ia e vinha e bailava também.» Como não encontrar aqui ressonâncias do conhecido poema «Coral», no livro que recebe o mesmo nome?

Tal como no poema, em que os ritmos do verso mimetizam os ritmos dos ventos e da ondulação dos mares, também na prosa se revelam extraordinárias homologias que aproximam a palavra das cadências da natureza. Os efeitos manifestam-se no plano micro-estrutural, quer ao nível morfo-sintáctico, nomeadamente através da alternância entre frases curtas e longas, das recorrentes anáforas ou das enumerações por via do assíndeto e do polissíndeto, quer ao nível fónico-rítmico, por exemplo, através da presença das aliteraões, assonâncias, ou rimas internas.

No que toca à sua concepção macroestrutural, os contos e também a prosa ensaística de *O Nu na Antiguidade Clássica* ajustam-se de igual forma admiravelmente, em sua tensão e concentração isomórficas, à ideia de fechamento e de completude que, integrando todas as fissuras e rasgões, regem a mundividência de Sophia. A dimensão pictórica associada ao ritmo está patente em muitos momentos. Recorde-se o testemunho de Maria Helena Vieira da Silva que leu «A Casa do Mar» como se estivesse a ver um quadro. E assinale-se, a propósito, o facto de este texto ter surgido inicialmente numa edição autónoma da Galeria S. Mamede, em 1979, ao lado do conto «O Silêncio». O livro, que recebeu justamente o título *A Casa do Mar*, inclui a reprodução de duas pinturas de Vieira da Silva. A imagem que ilustra «A Casa do Mar» recebe o significativo nome «Recanto do Poeta».

Tudo o que se disser sobre o impacto dos recursos retórico-estilísticos, e que merecerá um detalhado estudo, sustentado em esclarecedores esquemas técnico-formais, pode tornar-se pequeno. O encantamento que destas páginas emana faz emudecer o crítico, tão intensa e desconcertante é a nudez da prosa clara e concisa de Sophia. Ela escreve a João Cabral, em 1958, depois de o ter conhecido: «Você torceu o pescoço da eloquência e da retórica. O que fica é austero e nu. Lembro-me do Evangelho: “Procurai entrar pela porta estreita.” É um

poema muito ascético como as paisagens de que você às vezes fala. [...] Admiro profundamente a sua poesia porque sei como é difícil não dizer coisas demais.» Ao escrever estas palavras sobre a poesia do amigo está a rever-se inteiramente nelas. Sophia já tinha incorporado a lição. Isso é-lhe de certa forma natural, mesmo quando evoca referências reconhecíveis — todas nesse sentido —, como a que está patente no célebre verso de Verlaine, aludido na carta a Cabral. Talvez o diálogo com este poeta tenha tornado tudo ainda mais nítido.

É interessante vermos como também existe aqui uma consonância com aquilo que lhe vem da sua iniciação literária, das leituras sem uma específica orientação de escola ou corrente ou moda, uma espécie de suspensão, num tempo fora do tempo, quando começou a escrever: «E o Porto onde vivi a adolescência, e em parte a juventude, foi também a cidade onde encontrei uma cultura que não vivia ao sabor do tempo e da moda. Ouvíamos Mahler, muito antes de Mahler estar na moda. Estávamos longe de grupos literários. Falávamos pouco ou nada de avant-garde. Líamos tanto o Proust. Líamos as Canções de Amigo, Horácio, Goethe, Rilke, Lorca. Os concertos eram longamente esperados, apaixonadamente escutados, religiosamente recordados» (Espólio SMBA, BNP).

Distinguir, tornar claros os dias, é para Sophia uma das missões do poeta que busca conformar em precisão até mesmo o que é tenso e difuso. Contudo, o despojamento formal, aparecendo fortemente ligado às propostas de uma busca da claridade, num caminho ascensional, jamais desfaz a complexidade do real que integra o escuro da noite. Se na beleza escultórica dos versos se apresenta essa incumbência, a mesma verdade é revelada na prosa, numa escrita em relação à qual poderíamos aplicar com propriedade as suas palavras a propósito da linguagem de Tolstói: «sóbria e fiel ao real como as esculturas das métopas» de um templo grego. O deslumbramento pelo mundo sempre esteve em Sophia associado à economia, à exactidão da palavra, aquilo que sobreleva e que integra em si as visões desassossegadas. Justamente sobre os *Contos Exemplares*, escreveu João Cabral, em 1963, na carta em que lhe agradece o livro: «creio que é a prosa mais cristalina que nossa língua deu nos últimos anos».

O leitor que pára em extático e contemplativo emudecimento diante desse rio de palavras límpidas e densas de sentido nunca é ati-

rado para além das margens do real. Mesmo quando se fala do enigma e do mistério, na tentativa de o entender, busca-se sempre a claridade. Vejam-se a este respeito as interpretações simbólicas da placa de barro em «Melchior» (*Os Três Reis do Oriente*). E vejam-se as esclarecedoras metáforas de que Sophia se serve para falar das suas influências maiores. Num pequeno texto intitulado «Falar do que vi», ao apontar coisas que foram essenciais à sua arte, Sophia convoca a metáfora da casa, quando rememora o primeiro encontro com os sonetos de Camões. A aprendizagem da língua é indissociável desse encontro com a poesia, entrevista como casa dos sons: «Camões parecia-me um palácio de vidro, transparente luminoso atravessado por uma luz doirada.» Trazer para a casa da língua os antigos segredos, a par dos novos achados, é o que a poeta se propõe fazer, entre letras e sílabas e silêncios. Neste contexto, impõe-se o lugar por si atribuído à arquitectura, enquanto modelo para a arte da palavra. Nos pormenores e na estrutura. O mesmo reconhecimento é atribuído à matriz clássica ou ao estilo manuelino: «E também a arquitectura do meu país foi para mim mestra e musa: estilo manuelino: gruta povoada de corais e índicas memórias, pedras claras na luz marinha, contorno de espumas, mimesis, metamorfose, eflorescência da errância e da memória, forma construída pela diversidade das formas. Influenciada fui também pela beleza única e especial dos antigos solares portugueses, onde, mesmo nos mais barrocos há algo de nu e despojado e onde a arquitectura é uma arte poética, uma dicção, lírica, clara e nítida: era assim que eu gostaria de escrever» («Falar do que vi», revista *Ler*, 1990).

III. Ouvir e inventar

A revelação da poesia é indissociável de alguns nomes como Laura Guimarães, Thomaz de Mello Breyner ou José Zarco da Câmara. Poder-se-á falar de uma genealogia materna. Laura, a criada que ficou com a letra igual à da mãe de Sophia, com quem aprendeu a escrever, surge associada ao momento inaugural da descoberta da poesia de tradição oral, quando levou a futura poeta a decorar «A Nau Catrineta»,

tinha esta três anos; o avô materno apaixonadamente revelou-lhe Camões e Antero; e José Zarco da Câmara, um amigo mais velho, próximo da mãe, foi um interlocutor privilegiado a quem Sophia na adolescência e na juventude leu os seus poemas. E sabe-se também da importância da biblioteca de Maria Amélia de Mello Breyner Andresen na formação da poeta. A centralidade da presença da mãe é explicitada num apontamento inédito escrito em francês, onde se revela um decisivo e inspirador magistério: «A minha Mãe foi para mim um modelo humano exemplar absoluto. A sua inteligência era íntima e maravilhosamente justa. // Eu vivia num meio onde se falava muito pouco de política. A minha Mãe foi a primeira pessoa que me ensinou o dever da justiça e o dever da revolta. E foi ela que me ensinou a desprezar o fascismo e a desprezar a falsidade dos valores oficiais. // Os dois amigos a quem eu lia os meus poemas [António Cálem e José Zarco da Câmara] e a minha Mãe influenciaram profundamente a minha adolescência. Eles foram a minha universidade real. Eles foram os meus Sócrates» (Espólio SMBA, BNP; tradução minha).

Além dos relatos na primeira pessoa relativos à descoberta da poesia, existem depoimentos que apresentam pontos de vista complementares sobre a prodigiosa sensibilidade poética da autora, quando era criança. Penso nas notas testemunhais do avô Thomaz de Mello Breyner, no seu *Diário*, quando se refere à «pequena original», e até em jornais, como ocorre num artigo sobre Antero, que termina com uma referência singular: «Tenho uma neta de nove anos, com boa memória e bom entendimento, que faz a minhas delícias quando recita, para eu ouvir, algum soneto do poeta máximo e quase divino do nosso Portugal moderno» (*Diário dos Açores*, Abril de 1929).

Gostaria ainda de me deter sobre um testemunho pouco conhecido, mas extremamente revelador. Trata-se de uma singular crónica da autoria de Maria Madalena Martel Patrício, publicada no jornal *O Comércio do Porto*, de 20 de Dezembro de 1924. O texto tem como título «A Chicha», o «petit nom» de Sophia, e é dedicado a «Maria de Mello Breyner Andresen, mãe da Chicha». A crónica foi recortada e arquivada por Thomaz de Mello Breyner, que inseriu no recorte algumas breves notas manuscritas, a começar por uma menção identificativa: «Esta “Chicha” ou “Xixa” aqui celebrada com bondade, talento e

carinho pela cultíssima D. Maria Magdalena Trigueiros de Martel Patrício vem a ser uma das minhas netas, a mais velha do Porto.» Poderíamos pensar estar diante de um retrato de feição mundana, numa secção denominada «Mulheres e crianças». Contudo, o texto é muito mais do que isso. Uma projecção iluminadora, clarividente antevisão, recai sobre a criança de que é objeto a crónica, quando a lemos hoje, na distância dos anos. O retrato é desenvolvido a partir de uma afirmação maximalista de grande impacto: «a Chicha é poetisa». Propõe-se no texto a justificativa da asserção, convalidada seguidamente, em termos enfáticos, por um expressivo relato testemunhal: «é poetisa sem fazer versos porque há muitos poetas que não fazem versos e muita gente que faz versos e não é poeta!». A poesia é uma revelação e os sentidos devem estar atentos para captar o mundo repleto de fascínios. Primeiro de tudo, o olhar. Sublinha-se a intensidade dos «grandes olhos azuis profundos e sonhadores» que apreendem *a beleza, o encanto, a graça, o mistério das coisas*. O que os seus olhos alcançam (o céu, o mar, a chuva caindo, os pinhais, as últimas rosas do outono, etc.) tudo transformam em matéria verbal, como se as palavras dessem nova vida às coisas. O texto de Madalena Martel Patrício centra-se na apresentação de um quadro performativo por ela observado. Nesse quadro, a criança não repete poemas ensaiados, em convencional registo declamativo, para abrilhantar encontros sociais ou familiares. O que o retrato enfatiza, em termos muito expressivos, é a própria apresentação de um momento singular. A tónica é posta no acto criativo em processo: dos olhos cerrados, proporcionando a concentração, ao modo como o próprio processo, «à maneira de uma composição musical», se desdobra e se dá a ver. Diz-nos a cronista: «Esconde então a cabecinha nas mãos para não ser distraída na sua meditação e vai compondo, à maneira de uma composição musical, a que servem de *leitmotifs* as coisas que impressionaram os seus olhos e a sua almazinha, um poema em prosa. // Recita-o, alheia à gente crescida que a rodeia, recita-o para ela, com o dedinho indicador marcando no ar o compasso da sua prosa, com os olhos azuis vagueando longe do mundo, embalando-se na sua vozinha arrastada a que ela tenta dar uma entoação de verso e de canção... // Na composição dos poemas da Chicha, entram como motivos obrigatórios fadas vestidas de platina e cetim, flores, o céu, o mar, criancinhas pobres esfarrapadas, chuva

muito escura, santos e anjinhos. // Nos seus poemas a que podemos também chamar manchas da pintura de um esquisito futurismo, há sempre bocados de histórias que ela ouviu contar, de versos que lhe leu a mãe, de estampas do Abezinho, de frases e de palavras que a impressionaram e lhe ficaram no ouvido.»

Àquilo que impressionou o olhar da criança misturam-se elementos que moldam o imaginário infantil, coisas que o seu ouvido captou: histórias de fadas, por exemplo, ou outras narrativas ou versos, que repercutem na sua composição, em diversa forma, com ardor, graça, elegância. Um aspecto importante apontado por Madalena Martel Patrício prende-se com o facto de o fascinado encontro de Sophia com a palavra poética, na sua primeira expressão oral, comportar um marcado pendor efabulativo: «há sempre bocados de histórias que ela ouviu contar». O impulso poético incorpora uma dimensão narrativa. Como a própria conta em entrevista, desde criança «ouvia e inventava histórias». Tudo isto não será alheio ao futuro desenvolvimento da sua ficção em prosa. Ao lado da poesia.

A Menina do Mar, a «primeira história que apareceu» (segundo Sophia) evoca a reminiscência de um lugar da infância, repleto de encantamentos, e encontra-se associada à voz materna. Trata-se da reescrita de uma história que lhe tinha sido parcialmente contada pela mãe, na praia da Granja. De facto, o que se transmitiu na voz da mãe foi um simples esboço, aberto a todas as divagações e fantasias, sobre a existência de «uma menina muito pequenina que vivia nas rochas». O impacto do núcleo embrionário resulta daquilo que resume essa existência imaginária: viver no mar. Um existir que em si mesmo já é uma magnificação. Sophia encontrava ali «o símbolo da felicidade máxima», o esplendor dos dias inteiros vividos «na praia, sem horários, sem ter que voltar a casa para se vestir e almoçar» (entrevista a Eduardo Prado Coelho, revista do ICALP, 1986).

Ao recriar a história, Sophia, agora mãe, como que procura reencontrar, imobilizando-o, esse primordial tempo da felicidade. O *transfert* leva-a ao momento em que ela é para sempre filha. E o registo, entre o oral e o escrito, que decorre do singular processo de criação desta narrativa, irá marcar a composição dos contos seguintes: «Essa história foi contada oralmente, numa tarde. Depois, quando a escrevi, tentei

escrever como a tinha contado, sem cair em nenhuma espécie de literatura nem de “peso”. E então escrevia muito depressa, em voz alta. No fim, quando fui reler, cada frase começava “E depois..., E depois...”. Tive que passar tudo a limpo. Tentei contar exactamente como tinha contado às crianças» (*Id.*). Em quase todas estas histórias é determinante a essencial questão da intersecção dos tempos. Os temas, a ambiência, são predominantemente recuperados da infância da autora e a narração, no presente, encontra uma fonte inspiradora na linguagem concreta dos diálogos com os filhos. Da escuta à transmissão e à recriação, o resultado desse trânsito é um espantoso e encantatório caldeamento, plasmado numa escrita depurada, que assimila as imagens, as metáforas e o ritmo dos seus versos transpostos para as histórias. É esse equilíbrio que, no processo de reelaboração da narrativa, alargando o tempo para lá do pequeno círculo em que foi originado, irá produzir em qualquer ouvinte uma idêntica e verdadeira espontaneidade viva, despertando o desejo de nela participar.

Nas evocações memorialísticas e nas próprias «Artes Poéticas», ao dar conta da fabulosa revelação da poesia na sua infância, Sophia falou de uma crença que iria ter um efeito decisivo no modo de futuramente encarar a criação: «Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes» («Arte Poética I»). Há outro dado, fixado pela poeta, sobre a origem do processo criativo, que importa registar: «Desde criança que ouvia e inventava histórias.» A memória das narrativas ouvidas na infância está intimamente ligada à escrita de alguns dos livros, como é o caso de *A Menina do Mar*, acima referido, ou de *O Cavaleiro da Dinamarca*. Em relação a este texto, como afirmou numa entrevista a Miguel Serras Pereira, também ele «nasceu de uma história que [lhe] foi contada na infância por uma tia» (*Jornal de Letras*, 1985).

Numa carta a Jorge de Sena, datada de Janeiro de 1960, olhando para o que tinha escrito até à data, Sophia fez uma espécie de balanço e interrogou o seu rumo literário, um caminho que se ia delineando, sem que existisse uma programação. Na referida carta, apontou o fecho de dois ciclos poéticos com a publicação de *Mar Novo*, em 1958. Esta é uma data assinalada. Com efeito, foi também neste ano que se

estrou na narrativa com as suas primeiras duas obras para crianças, onde repercutem memórias de lugares reconhecíveis da sua poesia, como o mar e os jardins. Nesses dois livros, *A Menina do Mar* e em *A Fada Oriana*, o caminho da efabulação, desencadeado «a partir desse antigo mundo real e imaginário», acontece quase como se fosse um imperativo. Assim o explicitou numa entrevista a Waldir Ayala, em 1978: «Os meus livros infantis nasceram de duas necessidades. Primeiro da necessidade de retomar certos temas. [...] Este livro [*A Menina do Mar*] aconteceu, mas também o quis fazer, como os outros, por considerar que a literatura infantil é necessária, é uma maiêutica.»

Sophia referiu noutras ocasiões o facto de o impulso para a escrita destes textos ter estado ligado a um motivo pragmático — a criação de histórias para ler aos filhos quando estes se encontravam doentes. E esclareceu ainda que essas histórias potenciaram igualmente uma revisão da sua própria infância: «Comecei a inventar histórias para crianças quando os meus filhos tiveram sarampo. [...] Mandei comprar alguns livros que tentei ler em voz alta. Mas não suportei a pieguice da linguagem nem a sentimentalidade da “mensagem”: uma criança é uma criança, não é um pateta. Atirei os livros fora e resolvi inventar. Procurei na memória aquilo que tinha fascinado a minha infância. [...] e a partir desse antigo mundo real imaginário, comecei a contar [...]. Aliás, nas minhas histórias para crianças quase tudo é escrito a partir dos lugares da minha infância» (in Luísa Ducla Soares, org., *Antologia diferente: de que são feitos os sonhos*).

iv. Núcleos primordiais: a Granja e a Quinta do Campo Alegre

Sobre os lugares em que viveu, Sophia apresentou de uma forma clara, numa nota manuscrita, os motivos por que falou deles — «porque são a minha vida». Começa assim esse breve texto: «Num dos contos passados em Florença de Henry James um dos personagens diz: “Estamos aqui por tão pouco tempo — mas nunca mais deixaremos de estar aqui.” Também certos lugares da minha infância ou juventude

ou casas onde morei, ou terras onde habitei — “por tão pouco tempo” — durante uma viagem, me construíram, criaram e habitaram e nunca mais deixei de ter estado ali» (Espólio SMBA, BNP). O fragmento projecta uma luz particular sobre o significado dos espaços na obra de Sophia e abre o caminho para uma reflexão sobre os regressos aos lugares primordiais. Toda a obra dá conta, na linha do tempo, do vivido associado a espaços que vêm da infância e que configuram uma dada paisagem mitificada, lugares iniciáticos indissociáveis da descoberta ávida e extasiada da poesia. Refiro-me à Granja e à quinta e jardins do Campo Alegre, sítios envolvidos por uma espécie de aura que torna permanentemente vivas todas as imagens a eles associadas.

Na poesia, em alguns casos, existe uma grande proximidade temporal entre os momentos vivenciados nesses lugares e o tempo da escrita. É o que acontece com muitos poemas dos dois primeiros livros, *Poesia* e *Dia do Mar*. Mais tarde, em constantes regressos, mesmo quando irrompem quadros fantasmáticos, como no poema «O Palácio» (*O Nome das Coisas*), tudo devém permanência, fluxo contínuo.

Nas narrativas, a comparência dos lugares originários é quase sempre espoletada pelo impulso revisitador. As evocações recriadas pelo olhar retrospectivo, em termos próximos do real ou do maravilhoso, comportam uma força que de igual modo faz encurtar as distâncias temporais. A latência projecta-se sob a forma de presença rediviva. Há momentos em que parece não ter havido rupturas. A praia e os jardins introjectados são pura energia, intensidade e brilho.

O sítio do mundo de que eu mais gosto

Em entrevistas e em cartas de vários tempos, Sophia não cessou de dar testemunhos sobre o impacto da Granja na sua vida e sobre a repercussão do lugar na sua obra. É muito curiosa e significativa a relevância atribuída ao sítio, onde menos esperaríamos, como por exemplo numa ficha biográfica por si escrita para integrar a documentação da Assembleia Constituinte, quando aí desempenhou as funções de deputada. Na breve apresentação, à qual não falta uma singular nota humorística, a poeta inscreveu destacadamente a praia da Granja no documento oficial: «Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu no Porto

e vive em Lisboa. Durante a infância e a juventude passou os verões na praia da Granja de que fala em muitos dos seus poemas e contos. Estudou no Colégio do Sagrado Coração de Maria no Porto. [...] Detesta escrever currículos» (Espólio SMBA, BNP).

A praia da Granja é uma figuração da terra prometida ou paraíso terrestre, no universo de Sophia. Ela própria o sublinhou: «era a praia onde passava apaixonadamente o verão (dos 11 anos aos 18 anos), e mesmo quando lá morava era para mim uma terra prometida» (entrevista a Maria Armanda Passos, *Jornal de Letras*, 1982). Na sua prosa, um conjunto de textos conforma um núcleo assinalável, em que o lugar se torna expressivamente reconhecível, perspectivado a partir da infância (*A Menina do Mar*, «Homero», «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica») ou a partir da adolescência e da juventude («Praia»). Uma síntese magnífica em «A Casa do Mar» projecta-o enfim num tempo sem tempo.

«Praia» apresenta a transposição de uma memória. Numa grande aproximação ao vivido, o texto recria ficcionalmente os dias passados na Granja e os encontros no clube chamado «Assembleia». Sophia lembrou em vários escritos e em entrevistas o nome de um dos seus grandes amigos, José Zarco da Câmara, como inspirador e personagem deste texto de *Contos Exemplares*: «Tinha dois amigos, o José Zarco da Câmara (conde da Ribeira Grande, descendente dos descobridores da Madeira) e o António Cálem. Estávamos sempre juntos, sobretudo no verão, na praia e à noite, onde conversávamos até desoras, sentados à volta de uma pequena mesa do bar dum clube que havia na terra, uma espécie de *country club* da época. Recitávamos versos e versos enquanto farrapos de música passavam através do ar. Às vezes íamos para as caves, onde José Ribeira tocava violoncelo. Foi o António Cálem que durante anos passou à máquina os meus versos. Ele e o José Zarco foram as duas primeiras pessoas a quem li os meus versos. O José Ribeira dizia coisas extraordinárias, tão verdadeiras que todos os dias continuo a descobri-las, como por exemplo “Cada vez gosto mais de menos música”» (entrevista a Denira Rozário, *Palavra de Poeta: Portugal*, 1994). É muito interessante observar como nas respostas a esta entrevista algumas palavras e expressões reproduzem termos que encontramos no conto. Lembre-se ainda como a dada altura na narrativa são citados versos, enquadrando um momento

de partilha entre as personagens: «A memória longínqua de uma pátria / Eterna mas perdida e não sabemos / Se é passado ou futuro onde a perdemos.» Os versos são de Sophia, embora a autoria não seja identificada no conto. São palavras que remontam justamente a esse tempo e fazem parte de um dos cadernos por ela rasgados e que António Cález com extremo desvelo recuperou. Depois de terem sido divulgados no corpo do conto, estes versos seriam publicados na secção «Poemas de um Livro Destruído», de *No Tempo Dividido* (a partir da edição de 1985). No manuscrito de «Praia» existe uma dedicatória que aclara o entendimento do universo referencial que inspirou o texto: «Para o António, testemunha real desta história» (Espólio SMBA, BNP). O desejo de recuperação do tempo e a sua suspensão são aqui o motor que activa o relato. Os sentidos da demanda que propulsionam a evocação e a escrita de «Praia» perseguem antes de tudo um lugar ideal, dimensão que está presente no interior do próprio texto, quando é apontado o tempo dentro do tempo: «Dir-se-ia que o tempo perdido ia surgir e ser tocado.»

A Granja aparece predominantemente associada a um espectro semântico que acolhe os sentidos de abertura, libertação, claridade e vida. O nome do lugar devém o nome da plenitude, tornando-se, nessa identificação, indistinto do próprio nome do verão. Um pequeno texto inédito conservado no arquivo de Sophia fala da passagem do tempo e do momento em que, com maior intensidade, é captada essa percepção: «Independentemente do calendário, o fim do verão para mim foi sempre o dia em que deixo a praia e volto à cidade. É então em todo o ano o momento em que mais agudamente se sente a passagem do tempo» (Espólio SMBA, BNP). Embora se trate de um texto reflexivo, e não de uma memória circunscrita a um lugar concreto, ainda que se possam nele descortinar referências a uma dada paisagem meridional, e mais especificamente algarvia, o sentido mais fundo que do texto se desprende tem que ver com esse sentimento melancólico que ocorre com a aproximação do fim do tempo do esplendor, cuja experiência matricial radica na Granja: «Vamos ser separados do sol, do mar, da estrela, do perfume do orégão, da verdadeira vida da festa, da comunhão...» (*Ibid.*). Por isso é que, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, a Granja é um lugar, mas é também um tempo, um lugar-tempo, expressão máxima de vivências mitificadas.

O modo como a poeta fala aos amigos sobre este universo merece uma particular atenção. É muito conhecida e citada uma referência ao lugar, em palavras dirigidas a Torga: «A Granja é o sítio do mundo de que eu mais gosto. Há aqui qualquer alimento secreto.» A carta onde encontramos estas palavras foi escrita precisamente na Granja, em Setembro de 1944. No início da década de 1950, num registo rememorativo, envia ao poeta Alberto de Lacerda palavras que amplificam a razão de ser daquelas dirigidas a Torga, reforçando nelas a ideia central de que poesia e realidade sempre foram indissociáveis: «A única qualidade que eu aprecio na minha poesia é ter captado um pouco daquilo que a Granja é.» A carta, datada de Setembro de 1951, alude ainda a um mundo infinito de coisas pelo poema inalcançadas. Contudo, na poesia não cessou de exprimir os múltiplos sentidos da entrega incondicional: «Aquela praia extasiada e nua, / Onde me uni ao mar, ao vento e à lua» (*Poesia*, 1944). Os contos dizem de outra forma, não necessariamente explicitadora, apenas mais estendida sintagmaticamente, aquilo que lemos nos poemas. E no retrato captado nas histórias, a partir de uma marcada distância temporal, é digna de registo uma notável precisão descritiva em relação ao sítio. Tanto nos poemas como nas prosas prevalece o desejo de fazer perdurar o tempo vivido. Como fonte que não cessa. Não se trata, contudo, de uma fixação estática que pretenda reter os signos da plenitude. Isso existe, mas as histórias revelam de igual modo o processo.

Tem-se chamado a atenção para as limitações das leituras simplificadoras da obra poética de Sophia, concretamente aquelas que a reduzem à sua dimensão apolínea. Também em relação às histórias não é linear a visão de mundo nelas apresentada. Veja-se, a propósito, o que se passa com as representações da Granja. É certo que estas narrativas revelam uma vivência muito distanciada dos quadros da estereotipia adstrita à estância balnear de sofisticada frequência aristocrática e burguesa, na sua faceta mundana, que ainda perdurava no primeiro quartel do séc. xx. Sophia apresenta uma captação idiossincrática desse universo. Mas não se trata de uma Granja apreendida apenas sob o signo da luz. Em *A Menina do Mar*, em «Homero» ou em «A Casa do Mar», o movimento entrevisto é o da revelação da positividade, no sentido da recuperação de uma plenitude desejada, onde o ser se encontraria harmonicamente com

o existir. Já em «Praia», a representação de um quadro igualmente ligado às reminiscências poéticas do lugar ressent-se profundamente dos efeitos que as ambivalências em relação ao sítio produzem na personagem narradora. E no magnífico conto «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica», o largo espectro temporal da acção reflecte as impiedosas e injustas realidades mutáveis e seus efeitos sobre o lugar.

No caso de «Praia» a distância temporal que medeia entre o acontecido e o narrado traz consigo também a distância crítica que advém da passagem dos anos. O conto apresenta um retrato de um lugar e de um tempo, não deixando de focar as sombras e a entorpecente e retrógrada imobilidade. É isso que uma carta a Alberto de Lacerda (de Setembro de 1960), a propósito de um regresso à Granja, capta com expressiva clareza, iluminando a leitura da narrativa (provavelmente escrita também nessa época). Como se fosse o negativo de uma fotografia que na história é revelada com matizes que a enriquecem: «As pessoas estão aqui fechadas num mundo simultaneamente muito pequeno e multiplicado. // Aqui diz-se a todo o tempo a palavra dantes. // A máxima morbidez do saudosismo. Há aqui um misto de poesia, falência, mediocridade, perversidade, charme, magia, nojo e provincianismo. Às vezes tenho a sensação de um corpo em decomposição. // Aliás a luz é quebrada, e o ar tem também qualquer coisa de quebrado. É um lugar profundamente imoral porque tem qualquer coisa morta em si. É como se houvesse qualquer coisa que impedisse as pessoas de se cumprirem, que as condenasse à falência, ao desencontro, à insatisfação. Isto quando eu era nova fez-me um mal terrível. É uma terra anti-existencialista. Aqui o ser não se realiza na existência, está desencontrado com a existência.» No conto «Praia», a precisão descritiva é impressionante. Por isso se pode falar de um tipo de visualidade fotográfica ou mesmo fílmica: as janelas, as paredes, o número de portas, tudo se segue como se fosse captado por uma câmara (aliás, a aproximação ao cinema pode ser encontrada em outras histórias, como é o caso da pequena obra-prima «A Viagem»). Em «Praia», a visão dos grupos, no *hall* e na sala de jogo do clube, espelha a pequenez, o vazio e a asfixia daquele microcosmos, uma espécie de alegoria de um tempo de condenação: «Os jogadores pareciam condenados à morte que tentavam entreter com calma as suas últimas horas. Estavam abstractos e

suspensos e não me viram.» A protagonista e os seus amigos interrompem o cerco: a poesia é uma possível porta de salvação.

A relação com a natureza, nos espaços da Granja, é marcada pelo signo da integração. De um modo absoluto em «A Casa do Mar», de forma oscilante e ambígua, em «Praia». Aqui, como a sombra que se estende na noite, ronda o perigo que vem do próprio adormecimento contaminante do clube. O reverso está lá fora, na orla do mar. Mais uma vez, a carta a Alberto de Lacerda acima referida, é profundamente esclarecedora em relação a este trânsito, quando Sophia se reporta à sobrevivência da *féerie*, nos lugares vazios do areal ou das rochas, apesar da diminuição da praia, decorrente de intervenções do homem: «nos lugares desertos, à hora da maré baixa é feérico. A luz desenha com amor cada pedrinha do mar. Gostava de poder desenhar este mundo das rochas, das ondas e das areias! Às vezes durante alguns minutos fico perfeitamente extasiada. Mas isto só na praia, mesmo na orla do mar e dos rochedos.» Nos textos em que comparece a Granja, o que define o espírito do lugar é o modo como se transpõem os limiares no caminho da fusão. A praia é o princípio absolutizado. Como se ali se encontrasse a origem da própria terra e do mar.

A nossa união com a fidelidade do terrestre

Pode dizer-se que é a partir da Granja que se tornam mais vastos os jardins, os pinhais e a mata da Quinta do Campo Alegre. O sentido lustral e iniciático dos verões ali passados transportam para o Campo Alegre esse modo de viver a amplidão. É certo que, mesmo neste microcosmos portuense, sempre se impôs a presença marítima: «Eu vivia no Porto, para os lados do mar, num sítio chamado Campo Alegre, e chegavam-nos os ventos do mar, o vento Sul, e as portadas batiam, às vezes abria-se uma janela de par em par e tinha-se a impressão visual, dentro de casa, de um mar completamente louco, em que os barcos... E essa visão do pescador que tinha de chegar à praia e podia ser devorado pelas ondas...» (entrevista a Maria Armanda Passos, *Jornal de Letras*, 1982). No entanto, essa presença não deixará de ser profundamente impregnada pela memória da Granja e por ela sempre será alimentada.

Num texto de memórias, Sophia falou do destino da casa e da Quinta do Campo Alegre, após a morte da avó: «Agora a casa estava fechada, inabitada. Ver as suas altas janelas com as portadas fechadas por detrás dos vidros era para mim sossego e liberdade. Agora eu entrava livremente pelo portão de ferro e a quinta deserta era minha, era o meu reino. A casa dormia o sono dum dragão que não me tinha devorado, e eu caminhava cá fora, no mundo do exterior, no mundo exposto ao sol e ao vento, no mundo das coisas nuas que se mostram, no mundo em que eu acreditava, no mundo que era para mim a verdade, no mundo com o qual eu queria ser um» (Espólio SMBA, BNP). Existe um obstáculo na história da família — a Casa Grande foi fechada: «cada quarto parecia o palco duma tragédia que na verdade acontecia» (*Ibid.*). E, contudo, a barreira transforma-se em abertura. A despossessão da casa configura um dos caminhos que levam ao encontro com a poesia: a casa passa a ser celebrada no seu exterior. Habitar a casa é vivê-la poeticamente do lado de fora. Radica aqui uma referência matricial que estará na origem da representação de alguns espaços de casas grandes marcadas pelo signo da asfixia, como acontece em «O Jantar do Bispo» ou em «A História da Gata Borracheira».

Nos livros para crianças ocorrem descrições dos jardins, do parque e do pinhal, expressivamente decalcados da Quinta do Campo Alegre e fabulosamente transportados para uma esfera maravilhosa e também interventiva. Estas duas vertentes são muito nítidas em *A Floresta* (1968). O lugar onde decorre a história está assinalado como um microcosmos, uma «quinta toda cercada de muros» situada «nos arredores duma cidade». Para o leitor de Sophia é fácil reconhecer na descrição do espaço uma fidelidade precisa às referências do lugar autobiográfico: «arvoredos maravilhosos e antigos, lagos, fontes, jardins, pomares, bosques, campos e um grande parque, seguido por um pinhal que avançava quase até ao mar». À entrada via-se logo «uma grande casa, rodeada por tílias altíssimas, cujas folhas, dum lado verdes e de outro lado quase brancas, palpitavam na brisa». O conto oferece uma das mais completas aproximações a esse espaço mítico que já antes tinha sido apresentado, com algum detalhe, em *A Noite de Natal* (1959) e em *O Rapaz de Bronze* (1965). Também em *A Floresta*, se impõe o lado de fora, em detrimento do interior da casa. Isabel, a protagonista, mal regressava do colégio, «lan-

chava a correr e saía para a quinta», para aí viver em devaneio e intensidade o seu estar pleno: «todos os dias percorria a quinta». E é muito significativo o facto de a precisão fotográfica do olhar retrospectivo em relação à casa pôr em destaque a sala de baile fechada. Por metonímia, esta sala simboliza o destino da casa e a relação de Sophia com o espaço exterior, na sua adolescência e juventude, quando a casa já estava fechada: «Sobre todas estas coisas pairava um grande sono, um pesado silêncio, como se fosse ali o palácio da Princesa Adormecida.» A passagem do tempo sinaliza os marcos da relação estreita das personagens com a natureza. O uso do imperfeito sublinha uma naturalidade ancorada no ritmo das estações: «no Outono apanhava castanhas...», «no Inverno colhia violetas e camélias...», «na Primavera trepava às cerejeiras». A ênfase maior recai sobre a Primavera.

No quadro da extraordinária dimensão poética e rítmica da prosa de Sophia, é muito expressiva a comparência da metáfora marítima no universo da quinta: «Caminhava entre o trigo, que era como um doce mar, aéreo e leve.» A visão do mar é plástica e nela ecoa o sentido simbólico da abertura. A habitação inteira ocorre quando se abre o espaço, quando a casa se funde com os jardins, os pinhais, e estes se encontram enfim com o mar. Num relato autobiográfico sobre a Quinta do Campo Alegre, Sophia enquadra o belíssimo poema «Paisagem», do seu primeiro livro, numa leitura que o suplementa, reforçando a dimensão fusional ali patente. O mar torna-se presente e a clareira devém figuração da paisagem poética primordial: «Na clareira do pinhal cresciam cerrados os fetos que em pequena me chegavam aos ombros e formavam uma grande massa verde ondulada, onde eu e os meus irmãos pretendíamos tomar banho de mar. Mergulhávamos nos fetos como em ondas, fingíamos nadar, o que nos divertia infinitamente e me punha em grande estado de euforia — saltávamos, ríamos, mergulhávamos entre as folhas ásperas dos fetos, rente ao perfume da terra. Lá em cima baloiçavam as grandes copas dos pinheiros mansos. De repente passavam bandos de pássaros. Estalavam ramos, tudo estava cheio de murmúrios. Ao longe agitava-se o mar brilhante e o friso branco das espumas. Tomar banho nos fetos do pinhal como tomar banho de mar na praia era a nossa união com a fidelidade do terrestre» (Espólio SMBA, BNP).

O poema «O Palácio» (*O Nome das Coisas*) traduz uma realidade tensiva entre a casa e o seu exterior. Nas prosas ficcionais todas as aparições da casa desmesurada conduzem à ultrapassagem do aprisionamento. É o que acontece no livro *A Noite de Natal*, em que a presença salvífica está do lado de fora. Ou em «Saga», onde se impõe o caminho da abertura para um (im)possível reencontro com o cais, com o mar: «— Porque o mar é o caminho para a minha casa.» Esta sentença de recorte sapiencial, no desfecho do conto, pode ser amplificada pela luz que traz para o entendimento do universo de Sophia. É uma frase que nos ajuda a perceber por que motivo é que é da Granja que tudo parte. O microcosmos revela a imensidão.

v. A casa e a viagem

Sophia falou muitas vezes em termos magnificadores sobre a casa e sobre a viagem: «sempre nelas baseei a minha vida». Nos textos ficcionais, estes dois pólos assumem, em focagem centrada ou em diálogo, uma notória centralidade.

O espaço da casa pressupõe quase sempre uma abertura para ampliações que subsumem toda a energia vital, onde se desvenda o ser. Em textos de memórias, encontramos percucientes e esclarecedoras declarações sobre o papel das casas no seu universo: «As casas tiveram sempre uma importância enorme na minha vida. Sempre vivi e respirei com elas», lemos num desses textos (Espólio SMBA, BNP). Noutro manuscrito encontra-se uma afirmação que é absolutamente reveladora: «Primeiro moramos nas casas. Depois quando as perdemos elas moram-nos.»

Maria Andresen, no prefácio à *Obra Poética* de Sophia, assinalou a relevância deste *topos* na poesia. Na prosa ficcional, os ritmos narrativos revelam a casa dinâmica. O passado redivivo torna-se presente: «Eu tento “representar”, quer dizer, “voltar a tornar presentes”, as coisas de que gostei e é isso o que se passa com as casas; quero que a memória delas não vá à deriva, não se perca» (entrevista a Eduardo Prado Coelho, revista do ICALP, 1986). Em «A Casa do Mar», a re-presentação, no sentido apontado por Sophia, adquire a sua expressão má-

xima com o apoio de procedimentos enunciativos que se ajustam a essa intenção, em especial o recurso ao presente do indicativo. Vemos a casa agora diante de nós, assombrosamente plena de vida. E se, através dos processos rememorativos, a visualidade dos espaços habitados no passado assume uma força espantosa, também as casas do presente são mostradas em instigante dicção. Em «O Silêncio» (*Histórias da Terra e do Mar*) é admirável o enquadramento fotográfico do quadro referencial que nos leva ao reconhecimento da casa da Travessa das Mónicas, onde Sophia morava, quando escreveu o conto, e onde viveria até aos últimos dias. A protagonista chama-se Joana, um nome repetido em muitos esboços ficcionais inéditos, a par de Ana, nomes onde se pode entrever um *alter ego* de Sophia. Existe uma justa consonância entre os princípios reguladores da estabilidade cosmogónica e os sentidos que asseguram a habitabilidade da casa: «E pareceu-lhe que entre ela e a casa e as estrelas fora estabelecida desde sempre uma aliança.» Uma concentração das forças energéticas da matéria propicia a ordem regular das coisas («No ar, na cal, no vidro, tocava a sua felicidade e essa felicidade era no seu centro unidade»), um equilíbrio que necessita de ser velado, porque a instável renúncia, a insuficiência da palavra, a corrupção do silêncio, muito depressa revolvem a aliança encontrada. O conto mostra precisamente a periclitância do círculo protector. Quebradas as linhas, ficamos expostos à desordem do mundo, que nos torna estrangeiros de nós mesmos, quando a casa, também ela, se torna irreconhecível terra estrangeira: «Tudo se tinha tornado acidente absurdo, sem ligação, sem reino. As coisas não eram dela, nem eram ela, nem estavam com ela. Tudo se tornara alheio, tudo se tornara ruína irreconhecível. // E, tocando sem os sentir o vidro, a madeira, a cal, Joana atravessou como estrangeira a sua casa.»

A casa primordial, aberta sobre o mar como o templo grego, é revelada no primeiro livro de poesia: «Em ti renascerei num mundo meu / E a redenção virá nas tuas linhas / Onde nenhuma coisa se perdeu / Do milagre das coisas que eram minhas.» Na ficção, esse lugar essencial, onde em regresso vivificador começo e fim se completam, aparece auraticamente exposto, no belíssimo texto «A Casa do Mar». A precisão e a minúcia (assinalado modo ecrástico da revelação de um espaço) surgem a par de uma assombrosa ultrapassagem do mimetismo

referencial pela via do poético. O real nomeado, devindo poético, torna-se verdadeiro. É pelo olhar, como quando se olha qualquer coisa pela primeira vez, que se dá essa presentificação transfiguradora.

Assim como nos poemas, também aqui, no recorte elíptico da enunciação, se descortinam as referências autobiográficas. A presença paterna é entrevista num quase imperceptível reenvio — um som que repercute na memória. Captamos essa presença na referência aos «dois perdigueiros que erguem a cabeça quando alguém, com o nó dos dedos, para os chamar, bate nos vidros». Releve-se a forte ligação do pai aos cães e à caça, traço essencial do seu percurso biográfico, cristalizado nos versos da poeta: «Quando morreste de repente arrastando contigo para a morte a minha infância / Morreste sozinho / Entre pinhais rios e campos / Como um homem do paleolítico no rasto da caça.» E é nesse mesmo quarto que «o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade», trazendo consigo a lembrança da mãe.

No arquivo de Sophia existe um manuscrito que poderá ter sido um dos primeiros esboços de «A Casa do Mar». Trata-se de um texto em que também encontramos ecos das noites da Granja revisitadas em «Praia». O esboço é precedido por um relato na primeira pessoa, situado na célebre casa onde, desde a infância, Sophia passava as longas férias do verão. Contrariamente à dominante luz diurna de «A Casa do Mar», no referido fragmento deparamos com uma preponderância da claridade lunar: «Naquela noite quente de verão o mar estava espantosamente azul e tudo sob o luar parecia magnetizado e suspenso. Todas as noites eu ficava muito tempo na varanda» (Espólio SMBA, BNP). Um curto parágrafo destaca a presença do relógio que bate as horas dentro da casa. O movimento para o interior é marcado pelo arrebatamento que vem do mar e que conduz à suspensão do tempo e da morte: «Julgava ter em frente um prazo ilimitado de demora suspensão e escolha. // Dentro do quarto reinava a felicidade do verão. As paredes eram caiadas, o chão esfregado. Cheirava a coisas limpas a mar e a cravos. // Os homens procuram a felicidade — diz-se. Eu creio que a encontrei ali, naquele tempo em que eu vivia com tudo. E o mundo parecia aceso e povoado de presenças translúcidas» (*Id. Ibid.*).

«A Casa do Mar» é uma das mais belas figurações do poético na obra de Sophia. A narração na terceira pessoa implica um distancia-

mento que, paradoxalmente, comporta uma intensificação. O uso do presente aponta para um reforço da intemporalização, levando a cena para fora do tempo contingente. A culminação manifesta-se através de um processo de transferência. A casa anima-se e, nesse trânsito, está implicada a própria figuração da poeta e da poesia: «aberta e secreta, veemente e serena», «atenta a cada coisa». É do aposento onde se adivinha a presença da mãe que se passa para o quarto onde o perfume dos cravos na jarra vai fundir-se com o cheiro do mar. Aqui é reencontrada a memória dos momentos de exaltação associados à escrita. No centro do quarto, emerge a letra e é encontrado o poema: «Sobre a mesa verde, ao lado dos cadernos de capa de oleado, onde, na leve escrita acinzentada do lápis, as palavras se alinham dia após dia como se emergissem dos dias.»

Também nas narrativas, tal como nos poemas, se anuncia uma orientação desejada: a essencial habitação poética da terra. Nas histórias para crianças há uma lição que adquire uma visibilidade exemplar: é urgente tornar a terra habitável, fazer dela uma casa humanamente solidária. Esse propósito aparece nomeado à entrada de *A Fada Oriana*, transposto para a acção das entidades imaginárias que povoam o universo infantil, sob a forma de encantamento: «As fadas boas regam as flores com orvalho, acendem o lume dos velhos, seguram pelo bibe as crianças que vão cair ao rio, encantam os jardins, dançam no ar, inventam sonhos e, à noite, põem moedas de ouro dentro dos sapatos dos pobres.»

Em vários momentos, Sophia é categórica na defesa do lugar do poema e da arte enquanto princípios basilares da habitação humana do terrestre, como disse em formulação lapidar em dois versos do poema «A Casa Térrea»: «Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja /A verdade do teu inteiro estar terrestre» (*O Nome das Coisas*). Esse sentido orientador que se consubstancia numa espécie de máxima de vida tem implicações em domínios diversos, manifestando-se também nas suas tomadas de posição públicas. A ênfase posta nessas intervenções é um modo de encontrar a pertença ao mundo. Numa entrevista à Emissora Nacional, em 1974, logo a seguir ao 25 de Abril, defendeu desassombradamente esse princípio: «Há um outro aspecto da desalienação cultural que para mim é muito importante — que é a casa. Eu tenho reparado que quando falo com pessoas que têm economicamente uma vida difícil a primeira reclamação em que todos me

falam é a casa. [...] E não basta que a casa tenha um tecto que impeça a chuva de entrar, não basta que tenha condições materiais de vida. É necessário que a casa tenha beleza. Porque a beleza é necessária ao homem. O homem não tem equilíbrio interior e não tem equilíbrio na sua vida de relação quando é privado de beleza. Desde os tempos mais antigos, desde os caçadores de renas que nós sabemos que a beleza é uma necessidade do homem. A beleza não é um luxo para estetas privilegiados, não é um ornamento. A beleza não é para estar nos salões, nem nos palácios. A beleza é para estar na rua e na casa de cada um. E esta necessidade de beleza não é cara. Fazer um prédio feio é tão caro como fazer um prédio bonito. O que é necessário é que justamente nas construções que vão ter rendas mais baratas, que vão ter casas mais económicas trabalhem os melhores arquitectos.»

«O Jantar do Bispo», o primeiro dos *Contos Exemplares*, comporta uma dimensão teatral que sempre me pareceu adequar-se à forte proposta de denúncia que no texto se nos oferece. Nesse sentido é muito significativo o facto de no arquivo de Sophia existir uma versão dramatizada deste conto (parcialmente autógrafa e integralmente dactiloscrita). Na versão teatral, o recorte é mais didáctico, a componente interventiva mais imediata. Veja-se a tónica posta no direito à habitação condigna, quando se fala das casas de Varzim, que, no fundo, são as casas do país enclausurado. Na peça, o posicionamento do padre é incisivo ao interpelar o «Engenheiro» (o nome aqui atribuído ao Dono da Casa, uma das personagens centrais do conto), a propósito das precárias condições da morada do caseiro. O comprometimento social e político é explícito, em particular no destaque dado a uma cantiga, quando, num *intermezzo*, após a saída de cena do padre e do engenheiro, entra um homem com uma guitarra e entoia a canção com reminiscências da toada rítmica de *Morte e Vida Severina* (um dos livros de João Cabral em relação ao qual Sophia manifestou a dado momento uma predilecção). O poema/cantiga foi editado, com mais uma quadra, num cartaz com ilustração de José Escada, precisamente em 1975.

Em «O Jantar do Bispo», deparamos com uma estreita associação, que ocorre em muitas das narrativas de Sophia, entre a viagem e a casa. A viagem propicia a abertura e os sentidos transformadores. A dimensão amplificadora, patente logo nos primeiros poemas, será pro-

jectada em toda a obra. Entrevê-se nessa projecção o espanto inicial e a ilimitada promessa, que é vertigem e metáfora da própria aventura poética, confundindo-se com o desejo de fuga, seu secreto e íntimo pulsar. Como se os lugares a percorrer, e aonde se pretende chegar, como se a terra que nos espera — casa literal ou metafórica — pudessem coincidir com o movimento do poema, duplo do mundo.

Alguns relatos memorialísticos fixaram episódios fundadores. Um mundo de «espanto e maravilhas» foi-lhe revelado, no escritório do avô materno, na contemplação de um grande globo terrestre e de mapas que muito a impressionaram («O meu avô Thomaz de Mello Breyner», *Diário de Notícias*, 1966). Numa das suas memórias sobre o Porto, Sophia referiu ter sido nesta cidade que começaram «todos os maravilhamentos e todas as angústias», lugar onde, na «ilimitada disponibilidade interior da adolescência», sonhou «as cidades distantes» («Nasci no Porto»). E foi no Porto que ocorreu um outro episódio decisivo, quando iniciou os seus estudos no Colégio do Rosário. Sophia contou que aí, nesse tempo, dois pólos de atração lhe abriam o mundo: «as janelas que davam para o jardim» e, tal como acontecia no escritório do avô, em Lisboa, os «mapas que cobriam as paredes», pelos quais era diariamente magnetizada. Antes de começarem as aulas propriamente ditas havia uma hora de estudo, tempo propício ao devaneio suscitado pela contemplação dos jardins e dos mapas. Nesta mesma evocação («O meu primeiro dia de aulas»), Sophia recorda que escreveu versos onde ecoam ressonâncias da referida vivência. É em *Mar Novo* que aparece o poema dessa memória: «O mapa na parede desenhava / Verde e cor-de-rosa a geografia: / Aérea e dispersa eu vivia / No colo das viagens que inventava.»

E antes mesmo de se concretizarem, as viagens materializam-se, de certa forma, na esfera imaginária, pela via de um *ersatz*, como expressão máxima do viver poético. A abertura é vivida em termos românticos: a aproximação às coisas pressupõe um devir-outro, potenciado por uma incorporação, uma espécie de comunhão. Conta Sophia que, nesse tempo, mal acordava, antes de ir para o colégio, comia tangerinas que na véspera deixava na mesa de cabeceira: «achava que estava nos países com que eu sonhava: na Grécia ou na Itália... Isso ajudava-me a acordar». Como não encontrar aqui a absoluta vivência dos ecos goethianos de versos de larga fortuna? «Kennst du das Land, wo die

Zitronen blühen, / Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, [...] Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.» Para Sophia também foi esse o tempo de aprendizagem da língua alemã, no desejo maior de se encontrar com aqueles que, nesta língua, viveram poeticamente.

VI. A busca do tempo justo

O ano de 1958 é marcado por alguns acontecimentos que tornam mais aguda a consciência política de Sophia. É o ano da candidatura de Humberto Delgado às eleições presidenciais, facto que constituiu uma das mais agregadoras manifestações da oposição democrática ao regime de Salazar. Sophia participou, ao lado do marido, Francisco Sousa Tavares, na campanha de apoio ao general Delgado. Foi na sequência desta candidatura que D. António Ferreira Gomes, bispo do Porto, enviou um pró-memória para uma conversa com Salazar, documento em que apresentava algumas das linhas mestras do seu pensamento sobre a doutrina social da Igreja. Este texto tornou-se público e deu origem a uma polémica que teve como consequência o afastamento do prelado e o seu exílio no estrangeiro.

A referida consciência política repercutiu na obra da poeta, dando origem à publicação de textos nascidos de uma urgência e de um sentido de responsabilidade pública. O comprometimento é explicitado, na sua obra ficcional, desde logo com *Contos Exemplares*, em 1962, num dos momentos mais críticos da ditadura salazarista, após a eclosão da Guerra Colonial, no ano anterior. Neste mesmo ano é publicado o *Livro Sexto*, que, na parte III — «As Grades», inclui alguns dos mais extraordinários poemas de intervenção da poesia portuguesa.

Contos Exemplares contém textos antológicos de uma força impressionante, concretamente «O Jantar do Bispo», que reflecte em parte os ecos da posição progressista de D. António Ferreira Gomes, de quem Sophia era próxima, mas também «Retrato de Mónica» e «O Homem», que apresentam uma clara dimensão de manifesto. E se em o *Livro Sexto*, o poema «O Velho Abutre» oferece um acutilante retrato de Salazar

(cujos «discursos / Têm o dom de tornar as almas mais pequenas»), através de um notável processo de inter-relações e diálogos, vamos reencontrar a figura do ditador nos *Contos Exemplares*. É em «Retrato de Mónica», uma violenta sátira social e política a uma das figuras do regime e ao papel que lhe está associado na sua proximidade ao ditador, que este reaparece sob o nome de «Príncipe deste Mundo». Caracteriza-o uma «vontade sem amor», a mesma vontade que regula as teias do poder totalitário. Não se pense, contudo, que a dimensão interventiva se esgota neste volume, que apresenta uma dedicatória a Francisco Sousa Tavares, onde ecoa o título do seu livro, *Combate Desigual*, publicado em 1960. Outros contos, escritos posteriormente, denunciam, na mesma direcção, lugares e circunstâncias diversas. É o caso de «A História da Gata Borrallheira», «O Silêncio», «O Carrasco», «O Cego» ou «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica».

A resposta ao tempo histórico também se faz por um caminho que é o do sentido universalizante dos lugares intemporalizados. O pendor interventivo é, nessa perspectiva, igualmente visível nos contos para crianças e em especial, de uma forma muito expressiva, no livro *A Floresta*, de 1968, onde se põem a nu os efeitos perniciosos da riqueza mal distribuída. Uma síntese precisa surge na confissão do chefe dos bandidos: «Os crimes que pratiquei, pratiquei-os todos por amor à riqueza. [...] o dinheiro é um veneno que destrói os espíritos mais fortes.» Nove anos antes, o terceiro livro de prosa, *A Noite de Natal*, como muitos dos textos desse período, não deixa de ser um conto político. No plano narrativo, impõe-se o significado simbólico do percurso da casa para o exterior. A mensagem de Natal tem uma importante função social. É Gertrudes, a velha cozinheira, que revela a Joana a crueza da realidade de que os pobres não tinham presentes: «Os pobres são os pobres. Têm a pobreza.» Num livro em que facilmente se reconhece a projecção autobiográfica existe uma absoluta identificação entre os quadros propostos nas três partes da história e o que se lê nos testemunhos da poeta sobre o modo como o Natal era vivido, em «maravilhamento», na sua infância. Refiro-me a uma espécie de cena originária, com fundas repercussões na obra, que ocorria ritualisticamente todos os anos na casa da avó paterna, no dia 24 de Dezembro. Sophia evocou muitas vezes o momento em que, após a ceia de Natal, se abriam as portas do átrio da casa da Quinta

do Campo Alegre, onde no escuro «o enorme abeto surgia feérico cintilante» (Espólio SMBA, BNP). Era a seguir a este momento, colectivamente partilhado, que ocorria uma vivência íntima: «entre os arbustos, as camélias, os cedros e as tílias do jardim eu espreitava a escuridão pois acreditava que nessa noite de novo os três Reis Magos percorriam a terra. Por isso olhava, escutava: e de repente ouvia o estalar de ramos secos e via, não muito longe, entre os troncos das árvores e os arbustos longas sombras azuis que se moviam: eram os longos mantos de veludo dos Reis Magos» (*Id.*). O processo de transfiguração que a cena proporciona ecoará na obra, concretamente nas recorrentes reescritas da história dos Reis Magos, uma narrativa que lhe era contada pela mãe, nesse dia 24, em casa, enquanto o pai fazia o presépio, antes da ida para a festa, na Quinta do Campo Alegre.

Em *A Noite de Natal*, Joana enverga um «vestido de veludo azul» para a ocasião festiva. A segunda parte do conto intitula-se precisamente «A Festa» e nela podemos entrever a revisitação do ritual vivido pela poeta em criança e o deslumbramento por si testemunhado. A última parte recebe o nome «A Estrela» e expande a visão das suas memórias da infância.

No relato memorialístico descortina-se um traço digno de registo. Sophia conta que era vestida por Laura, figura central associada à revelação da poesia. Interessa assinalar o facto de Sophia usar também nessa noite um vestido «de veludo azul escuro». É a atenção que impele ao encontro do imaginado. Na noite, num clima propiciador, o azul escuro do vestido como que se funde com as sombras azuis, onde se entrevê o manto dos reis. O imaginado torna-se verdadeiro.

Do ponto de vista narrativo, no conto *A Noite de Natal*, a saída de casa adequa-se a um alargamento figural, um modo de resolução que adquire, na viagem, um prodigioso alcance simbólico. Joana precisou de se perder na noite escura para que a estrela aparecesse e a conduzisse, tendo os Reis Magos por companhia. O sentido de justiça da mensagem cristã é revelado e redito pela palavra poética. Como acontece em toda a obra da autora, a transfiguração do real implica uma comunhão. Aqui, do mesmo modo que no final de *O Cavaleiro da Dinamarca* e de «Os Três Reis do Oriente», a revelação na noite pressupõe um encontro totalizador, uma aliança redentora com o universo.

Sophia refere que o tema de *A Noite de Natal* é o mesmo que, «de maneiras diferentes», emerge em quase tudo o escreveu nessa altura («O Homem», *Contos Exemplares*; «A Estrela», *Livro Sexto*, ou *O Cristo Cigano*), isto é, «o encontro com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia» (*Letras e Artes*, Janeiro de 1962). A metáfora da estrela e a presença da luz constituem uma recorrência. João Bénard da Costa, num depoimento sobre a poeta, recorda um momento para ele inesquecível: uma das idas de Sophia às sessões das «Terças-feiras Clássicas do Tivoli», que decorreram entre os finais dos anos 1940 e o início dos anos 1950. Nessa sessão, Sophia foi a comentadora do filme *Anna Karenina*, de Julien Duvivier. E João Bénard guardou a memória dela a dizer um poema de Tolstói, «Des Myosotis au Printemps», palavras que se encontram gravadas no túmulo do escritor (*Público*, Novembro de 2003). Nessa noite, no seu comentário, Sophia também falou da estrela, realçando um passo de *Guerra e Paz* que muito a marcou: «Quando o príncipe André vai a caminho da casa dos Rostov pensa que a sua vida acabou. Mas tudo para ele recomeça. Tudo se torna de novo vivo e verdadeiro porque ouve na sombra da noite a voz de Natasha falando do brilho das estrelas. E por isso Natasha lhe aparece como fazendo parte da sua unidade interior, como sendo aquele mistério que de novo o liga à sua própria vida» (Espólio SMBA, BNP). Mais tarde, em 1965, Sophia voltaria ao tema, com particular atenção, numa das suas mais belas narrativas, «Os Três Reis do Oriente», texto que passará a integrar os *Contos Exemplares*, a partir da 3.^a edição, em 1970. Também aqui se encontra uma profunda adequação à sua arte poética: uma espera ou busca atentas. Disse-o em muitos lugares. A respeito da estrela de Belém, afirmou que os Magos não a inventaram «mas souberam estar suficientemente atentos para que ela aparecesse». Recordo ainda que, por esta altura, traduziu um poema de André Frénaud, intitulado «Les Rois Mages», que começa assim: «Iremos tão depressa como a estrela?» (tradução publicada na revista *Colóquio*, Abril de 1967).

O lugar da intervenção política em Sophia é indissociável da sua defesa dos valores cristãos. Ela acredita numa via redentora, no sentido em que esse caminho pode conduzir ao justo encontro do reequilíbrio da condição humana. É por isso que denuncia com veemência todas as

apropriações malsãs feitas em nome da mensagem cristã, e é por isso que também nos seus textos combate as distorções ideológicas que impõem a obscuridade, o medo, a opressão, a intranquilidade.

Desde 1958 que essa consciência, como foi referido, se torna mais actuante. A poeta passará a estar ligada aos chamados «católicos progressistas», grupo que assumiu um posicionamento crítico em relação às posições oficiais da Igreja Católica em Portugal, totalmente alinhadas com as políticas do Estado Novo. Recorde-se a este respeito a participação de Sophia em diversas manifestações públicas de protesto contra a política colonial, denunciando a cumplicidade entre a hierarquia da Igreja Católica e a ditadura: em Outubro de 1965, assina o «Manifesto dos 101 católicos»; na mesma linha, participa nas vigílias da Igreja de São Domingos, em 1 de Janeiro de 1969, e da Capela do Rato, em 1972. Ainda no domínio da sua intervenção pública, em defesa pelos valores da liberdade, integra em 1969 a lista de candidatos da CEUD para a eleição de deputados à Assembleia Nacional e assume uma destacada actuação na Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos.

A relação de Sophia com a política assenta numa forte implicação face à questão da justiça social, um «fogo que arde sem se consumir», como afirma a narradora do conto «Praia», num passo onde, no entrecho narrativo, ao opor a resignação à revolta, expressivamente aponta o seu posicionamento perante o estado das coisas: «Mas os revoltados, mesmo aqueles a quem tudo — a luz do candeeiro e a luz da Primavera — dói como uma faca, aqueles que se cortam no ar e nos seus próprios gestos, são a honra da condição humana. Eles são aqueles que não aceitaram a imperfeição. E por isso a sua alma é como um grande deserto sem sombra e sem frescura onde o fogo arde sem se consumir.»

Mesmo em alguns textos que poderiam parecer mais afastados da vertente interventiva, vemos como está presente o sentido da justiça e da igualdade que a guiam. Como disse com extrema percuciência, numa das mais célebres «Artes Poéticas», até quando se fala de «pedras ou de brisas», isso não significa necessariamente alheamento, porque «somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser» («Arte Poética III»). Lembre-se a este respeito o belíssimo livro *O Rapaz de Bronze*, de 1965, em que, na aparência, apenas se fala de flores. Como em todos os textos para crianças, de um modo simples e

poético, mil e uma lições nos são oferecidas. Neste texto pleno de humor e finura, a estátua que protagoniza a história tem uma função didática junto das flores, por exemplo, quando, na sequência de algumas reservas do gladiolo e da begónia, sobre o «direito de cidadania» das flores, apresenta uma argumentação de justiça inclusiva: «— O Tojo e a Urze — disse o Rapaz de Bronze — são flores maravilhosas, porque todas as flores são maravilhosas. Mas um Tojo e um Nardo são diferentes, e é por isso que o mundo é tão bonito. Eu sou o rei do jardim. Quero que sejam convidadas todas as flores.» E quando se trata de eleger uma pessoa para participar na festa, são descartadas todas as propostas avançadas por várias das flores: a dona ou o dono da casa ou a filha dos donos da casa. A assembleia acabará por acolher por unanimidade a sugestão do rapaz de bronze, que se rege por outros valores que não os da escala social. Será Florinda, a filha do jardineiro, a receber o convite para a festa.

As tomadas de posição de Sophia na defesa da liberdade e da justiça social prosseguem, no pós-25 de Abril, em várias ocasiões e lugares, concretamente na Assembleia Constituinte, entre 1975 e 1976, em veementes intervenções contra a demagogia. Importa referir acima de tudo o modo como esse posicionamento se materializa na sua obra, nos poemas e também nas prosas. Lembro o poema «Com Fúria e Raiva», em *O Nome das Coisas*, ou o conto «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica». Neste ponto gostaria de reforçar, com palavras suas, numa entrevista à Emissora Nacional, em 1974, o lugar central por ela atribuído à escrita para crianças: «Há um ponto em que eu sempre trabalhei com uma consciência política. Foi o facto de escrever para crianças. Sempre me doeu e magoou profundamente pensar que havia livros que eu escrevia, e artigos que eu escrevia, que só podiam, de uma forma geral, salvo raras excepções, ser entendidos por um pequeno número privilegiado de homens que, desde a sua infância, tinham sido educados para compreender uma cultura muito evoluída. Isto é para um escritor como uma doença, como uma ferida. Um escritor que só pode ser compreendido por algumas pessoas não chega a ser inteiramente um escritor.» Muitas dúvidas assaltaram a poeta sobre as suas funções, enquanto deputada na Assembleia Constituinte, no tempo em que ali permaneceu, a seguir ao 25 de Abril. Sophia conta

que um dia, entediada com os debates parlamentares, resolveu sair para fazer uma caminhada. Vinda de S. Bento, ao passar pelo Bairro Alto, foi reconhecida por algumas crianças que se encontravam na soleira de uma porta. Estas dirigiram-se-lhe, manifestando o contentamento por terem encontrado a autora de livros que tanto as tinham entusiasmado e feito sonhar. E diz Sophia que percebeu nesse momento que o lugar da sua mais certa intervenção era aquele: dar a ler histórias que podiam tornar, sim, o mundo melhor, mais habitável. O acto de escrever é essa afirmação.

Num belíssimo texto que ficou inacabado, provavelmente um conto para crianças, Sophia apresenta nas primeiras páginas um desenvolvido enquadramento sobre uma terra, «Tartessos», «um pequeno país no sul da Europa», que, com a entrada sinistra do tribunal inquisitorial, se transformou num lugar de negação. A alegoria é muito clara. Tartessos é o pequeno país em que Sophia viveu: «Pois quem poderia revoltar-se? Entre as malhas cerradas da espionagem e das leis não podia passar o menor peixe. // Os humildes tentavam passar despercebidos, tentavam apagar-se na sua pequenez como num refúgio» (Espólio SMBA, BNP). Sophia fala aqui de uma terra privada dos princípios fundacionais da liberdade e da justiça, que devem reger a vida de todo o ser humano. O seu caminho sempre se pautou pela restituição dos valores primordiais. Contra todas as formas de opressão, bateu-se sem tréguas pela busca integral «De um país liberto / De uma vida limpa / E de um tempo justo» («Esta Gente», *Geografia*). Na sua obra em verso e em prosa, essa procura revela-nos uma síntese admirável na qual se fundem o ideal cristão e o ideal grego.

VII. O lugar grego

Por vezes um nome apenas faz repercutir uma rede de significações que o amplificam e nele (ou a partir dele) se projecta uma infinidade de quadros referenciais que activam diálogos dentro da obra. É este o caso de um texto, de fundas ressonâncias autobiográficas, sobre a relação (de escuta e atenção) da personagem narradora, uma jovem, com a

personagem principal, um homem que vagabundeia na praia e faz discursos para o mar. O nome do conto é precisamente «Homero». O texto foi publicado em 1962, no livro *Contos Exemplares*, antes da primeira viagem de Sophia à Grécia, mas quando o espírito do lugar já havia sido incorporado na sua mais acabada projecção existencial de vida poética plena.

Partindo do testemunho da autora, na «Arte Poética III», quando esta revela a sua dívida para com Homero, Frederico Lourenço interroga: «Será que este Homero tem mais a ver com o Búzio do conto «Homero» (*Contos Exemplares*), o espantoso aedo da praia da Granja, do que com o poeta da *Iliada* e da *Odisseia*? Búzio da Granja esse que, como o *Búzio de Cós*, simboliza uma grecidade cuja voz, afinal, é atlântica e portuguesa» (*Valsas Nobres e Sentimentais*). Levanta-se aqui uma questão central sobre a presença da Grécia na obra de Sophia que, com variantes relativamente às suas manifestações, na prosa e na poesia, conforma uma mesma expressão de um lugar e de um tempo que por inteiro se revelam através de uma pessoalíssima e muito consistente visão. Em suma, a Grécia de Sophia «é uma Grécia construída pelo olhar dela, uma geografia anímica que tem tanto da Grécia como de Portugal» (*Id.*). Nesta leitura, mais do que o incondicional admirador de Sophia é o helenista que aponta a assertiva síntese.

Para melhor entendermos as implicações da presença da Grécia na obra da autora, importa recuarmos a um episódio por ela lembrado em vários lugares. Passou-se no ano em que a poeta aprendeu a ler e decorreu numa estância termal. Sophia pediu à mãe que lhe comprasse um livro; a publicação adquirida numa espécie de tabacaria foi um fascículo de uma «Enciclopédia sobre a Imagem» dedicado à mitologia grega. O tipo de publicação e a reduzida qualidade das reproduções contrastam com a extraordinária relevância do episódio. Foi aqui que pela primeira vez Sophia viu as estátuas gregas: «Fiquei muito fascinada porque se pareciam muito com o mar... Tinham qualquer coisa do mar...» (entrevista a Lúcia Sigalho, *Vida Mundial*, 1989). Quando, numa resposta em outra entrevista, voltou a este encontro, especificou os traços da aproximação: «Lembravam-me o mar, qualquer coisa da claridade, da respiração do mar e do ritmo das ondas.» (*Expresso*, 1989). Depois, a literatura veio confirmar a revelação. Ainda na infân-

cia, a descoberta da *Odisseia* fê-la encontrar nesses versos os ecos do mar que ela conhecia, fundindo-se com as estátuas recentemente reveladas. Mais tarde, na juventude, poetas congêniais como Rilke, Goethe e Hölderlin vieram corroborar essa semelhança tão cedo vislumbrada entre o mar e a arte grega. A razão maior da absoluta sintonia decorreu, nas suas próprias palavras, do facto de que estes poetas «tinham feito da Grécia uma certa leitura», diversa da dos filósofos, isto é, uma leitura que procurava «na Grécia não a sabedoria mas a vida». Ao ler «A Segunda Elegia» de Duíno, a poeta reconheceu, enfim, o que «tinha lido em Homero» e tinha vivido nas praias da sua infância, aquilo que «buscava como salvação vital». E mesmo as referências gregas, pertencentes a um vasto repositório de lugares de expressivas tradições mitográficas, que Sophia poderá ter encontrado nestes poetas (por exemplo, os pares Orfeu e Eurídice, Apolo e Dioniso), tudo isso é re-dito a partir da sua mais inteira introjecção dessas tradições.

Em Sophia, as revelações decisivas são sempre apresentadas sob a forma de histórias nucleares, inscrevendo-se ela própria como personagem de uma narrativa em que a centralidade do eu se dissolve para passar a ser vivência integrada no cosmos. Existem imensas referências (em cartas, diários, memórias ou poemas) que dão conta do impacto da primeira viagem da poeta à Grécia, em 1963, na companhia de Agustina e Alberto Luís: «Nem tenho palavras. Foi uma felicidade incrível para além do que eu esperava. Foi como caminhar com o meu corpo através de poemas de Homero», escreverá a Alberto de Lacerda após o regresso, em 14 de Novembro de 1963. Terá sido esta provavelmente a mais marcante das suas viagens e a de mais nítida repercussão na obra, aquela que suscitaria o primeiro impulso para a escrita de *O Nu na Antiguidade Clássica*, livro alimentado por outras visitas aos lugares e aos museus. É muito claro que este ensaio está longe de se circunscrever ao restrito âmbito da História da Arte. José Pedro Serra assinalou-o no prefácio à mais recente edição do texto (Assírio & Alvim, 2019). O livro constitui um marco central na afirmação do *lugar grego* no universo da poeta, cuja irrupção surgiu muito cedo, sob a forma de paixão. E se é visível a inscrição do sujeito do discurso, na sua função testemunhal relativa aos lugares e às obras de arte, observe-se consonantemente o facto de nos encontrarmos diante de um texto

que pode ser lido como uma das mais instigantes artes poéticas da autora. Com efeito, este livro faz incidir uma extensa luz à compreensão da sua mundividência literária. Razão maior para a inclusão do ensaio a fechar o presente volume da prosa reunida.

As viagens ao Algarve, no início dos anos 1960, oferecem a Sophia um primeiro encontro vivo com a imaginada paisagem helénica, conformando uma espécie de *ersatz*, como já foi notado. Na «Arte Poética I», como em nenhum lugar, surge explicitada essa aproximação: «Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. O sol é pesado e a luz leve. [...] A loja onde estou é como uma loja de Creta.» Contudo, não deparamos com a presença deste universo meridional, nos contos de Sophia, ainda que existam referências em alguns esboços, como as que podemos ler no rascunho de uma narrativa não acabada, na qual ocorrem expressões coincidentes com as da referida «Arte Poética I»: «O sol caía a direito sobre o muro branco e sobre a terra amarela. Todas as sombras se escondiam recuando. Via-se a linha do mar azul imóvel liso como um chão. [...] No terraço a rapariga parou um instante como cega. / O sol pesado poisou-lhe nos ombros. Mas viu que a luz era leve. Uma leveza incrível, uma luz inacreditavelmente clara e branca como um brilho de sol» (Espólio SMBA, BNP). Na história incompleta capta-se um propósito: pôr a nu a degradação da natureza pela mão do homem. Os efeitos do desvio ou da ferida fazem-se sentir na ideal paisagem que a personagem feminina começa por entrever diante de si: «um mar mitológico com os seus solenes rochedos marcando os espaços, com seu azul, sua lisura, suas setas de luz» (*Id.*). A transformação da praia comporta um manifesto sentido de negatividade: o lugar passa a ser visto com um «largo purgatório», emblematicamente traduzido por expressivas imagens do excesso como aquelas que mostram como o ruído da máquina se sobrepõe aos sons da natureza (um «barco a motor [que] zumbia mais que as cigarras»).

A partir da década de 1980, em algumas entrevistas, Sophia lamenta-se da interferência dos «problemas práticos da vida», no processo de criação, e chega mesmo a referir que as tarefas quotidianas lhe consomem o tempo que ela desejava ter disponível para finalizar vários contos iniciados. No entanto, independentemente do efectivo inacabamento desses textos, verifica-se um trânsito interessante. São raros os

esboços narrativos que se centram na Grécia ou no Algarve. Na verdade, é na prosa dos versos que surgem alguns dos mais belos quadros que levam ao encontro do *lugar grego* na paisagem algarvia. Recordem-se os belíssimos textos «Caminho da Manhã» e «As Grutas», em *Livro Sexto* (1962) ou «Ingrina», em *Geografia* (1967). Estes poemas estabelecem, a par das célebres «Artes Poéticas», um diálogo estreito com a prosa poética dos textos reunidos no presente volume.

E se é muito claro que o Algarve constitui uma das mais fortes presenças que proporcionam a identificação com os quadros de referência helénicos, também se torna evidente que em Sophia vêm de mais longe as ressonâncias de uma certa ideia de paisagem grega. É conhecida uma afirmação desconcertantemente humorada em resposta à pergunta sobre como é que ia para a Grécia, na primeira viagem, em 1963. Sophia respondeu: «Vou pela Granja.» Na verdade, é ela própria que, ao relembrar o momento, acrescenta um sentido simbólico à literalidade do facto, ligando o ponto de partida, a Granja, de onde saiu de facto, ao ponto de chegada. O que liga os dois pólos, como já foi referido, são as estátuas gregas e os versos da *Odisseia*, que, na infância, fizeram luz sobre um mar familiar que já existia como seu, nessa mesma dimensão helénica. Ao invés do que acontece, por exemplo, com a Itália de Stendhal, que é para o escritor um contraponto afectivo e idealizado face a um lugar do qual ele se afasta, no caso de Sophia a revelação não se faz pela distância, pela oposição dos lugares, mas traduz uma identificação partilhada com o que existia no ponto de partida.

Nas últimas histórias, em concreto naquelas que foram publicadas em revistas e postumamente reunidas no livro *Quatro Contos Dispersos* (org. Maria Andresen), os reenvios a esse universo tornam-se mais precisos. Os procedimentos da nomeação, da citação ou da alusão ao universo grego revelam um olhar que implica uma assimilação dos dias vividos no passado. Em «Leitura no Comboio» encontramos uma citação de Hesíodo e, no mesmo conto, num reforço à adequação a esse quadro de referência, a personagem, um *alter ego* de Sophia, aproveita o tempo e o sossego da viagem para ler um livro sobre a educação na Grécia Antiga.

Deparamos com outros casos de nomeação explícita, como no retrato da personagem em «O Cego»: «o rosto, de pupilas cegas, liso, sereno, impassível — impessoal como o rosto de Homero». Ou de alu-

são implícita, como no extraordinário «Era Uma Vez Uma Praia Atlântica», onde, num diálogo com o conto «Homero», se divisa a força maior desse rosto arquetípico. E tal como ocorre em relação à personagem do Búzio, o recorte homérico é também aqui perspectivado pela mediação de uma reminiscência da infância da narradora e de um encontro jubilosamente vivido em espanto. Na personagem de Manuel Bote tudo se torna indistinto do mar e da sua intensidade vital, desde a evocação da valentia e da força do banheiro, que «pertenciam já ao mundo das histórias que se contam como lendas», até ao retrato escultoricamente composto de elementos marinhos: «A sua estatura, o seu porte de mastro, as suas veias grossas como cabos e os anéis da barba e do cabelo, a aura marítima que o rodeava davam-lhe um certo ar de monumento manuelino mas, simultaneamente, tinha a beleza tosca e tocante de um barco de pescadores, construído com as mãos, pintado com as mãos e deslavado por muito mar e muitos sóis.»

O quadro de referência grego impregna o realismo de todos os retratos deste admirável conto. A dimensão escultórica das personagens é muito expressiva: «Quem no dia seguinte a via com o cântaro à cabeça e o rosto liso, clássico e trigueiro, rosado pela manhã fria, nunca adivinaria o combate com as fúrias, loucuras e temporais da noite.» Por seu turno, a alusão às fúrias deixa adivinhar a plena consubstanciação do pendor trágico da personagem. Como as figuras de Eurípides e de Shakespeare, autores de quem Sophia esteve muito próxima, nas traduções que fez, Ana, habitante de um mundo desencontrado, irrompe, na parte final do conto, numa confrontação visceral com uma realidade que a esmaga. Perante a injustiça e o poder corrompido, escutamos a sua fala como se escutássemos um monólogo, numa peça de teatro. Depois de decretada a sentença, a sua figura eleva-se. Impotente, ela é a protagonista da tragédia clássica rediviva: «Parecia impávida e ninguém lhe viu lágrima, nem cara ensombrada, nem lhe ouviu lamento. Mas, entre a faca viva do antigo desgosto, a confusa desilusão perante a desordem do mundo, a desocupação e os ventos uivantes do inverno, pouco a pouco, recomeçou a beber. // Viveu ainda mais alguns anos, trôpega, quase sempre com alguns copos a mais. Às tardes, ela e o cão percorriam as dunas, a esplanada, a praia. Falava sozinha, discursava no vento, interpelava as pessoas que passavam, ameaçava com o seu pau os desconhecidos.»

Tudo em Sophia passa por uma permanente ultrapassagem de vivências interiorizadas. Em diários e cadernos de viagens, no mínimo registo, a par da exatidão informativa, irrompe a todo o momento o olhar poético. Nas notas tomadas, aquando de uma visita ao Louvre, a respeito da *Vénus de Milo*, entre indicações rigorosas sobre o pescoço e os pés da escultura, surge um parêntese. Sophia regista uma impressão, como um verso: «— sorriso leve onde passa a sombra do desafio —» (Espólio SMBA, BNP). As imagens captadas comportam sempre um movimento amplificador. Como quando paramos diante do mar movente. É esse movimento que encontramos no ritmo que anima o poema ou a história. É essa a força que torna vivificante o encontro, na imóvel contemplação no museu. Porque, desde o princípio, nas formas dinâmicas das «estátuas, frisos e colunas», sempre foram reconhecidas a claridade e a respiração do mar. E também é por essa razão que, como ela afirma, no preciosíssimo *O Nu na Antiguidade Clássica*, «se regressamos à Grécia não é em busca de uma cultura do passado mas em busca do nosso estar actual na Terra». De certa forma, também podemos ler os ensaios aí incluídos como se de contos se tratassem. Contos gregos. A estruturação dos capítulos, a sua dimensão, o ponto de vista da leitura pessoal, tornam-nos muito próximos de alguns dos textos incluídos nas suas colectâneas de contos, que não obedecem ao modelo mais estrito da narrativa breve. Encontramos em *O Nu na Antiguidade Clássica* capítulos como portais iluminados que reflectem a visão de mundo contínua na obra de Sophia: «A nossa primeira aprendizagem da Grécia não começou em nenhum livro erudito, em nenhum compêndio, nem mesmo começou no poema ou na estátua, mas na praia ou no bosque da nossa infância, no dia mais primordial de nós mesmos, quando nos iluminou um sorriso de espanto e de maravilhamento perante a forma da concha e da pinha e perante a forma do nosso ombro e da nossa mão.»

A segunda edição deste livro apresenta um capítulo novo — «Os dois bronzes de Riace». Numa viagem à Sicília com amigos (João e Ana Maria Bénard da Costa, Helena e Alberto Vaz da Silva), impôs-se, antes de chegarem à ilha, uma paragem obrigatória em Reggio Calabria. Depois de falar da passagem por Roma, Sophia especifica, num relato memorialístico, o objectivo maior desta viagem: «No dia se-

guinte à tarde partimos para Reggio de Calabria para ver os «Bronzes de Riace», as duas grandes estátuas de guerreiros que, em 1972, foram encontradas no mar da Calabria e que, para mim, eram o motivo fundamental da viagem. Já sobre elas tinha lido diversos textos e já delas tinha visto numerosas fotografias, sob todos os ângulos. Mas é preciso vê-las ao natural, na sua dimensão, no seu espaço, na sua respiração, na força da sua matéria» (Espólio SMBA, BNP).

Um dos mais importantes pontos de *O Nu na Antiguidade Clássica* tem a ver com a «pervivência» do *lugar grego*, em outros espaços. Para Sophia, essa herança é sempre entrevista através de uma reinterpretação que é, acima de tudo, plena vivência interior: «A Grécia recomeça sempre que alguém busca a sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas. Sempre que alguém crê que o aparecer pertence ao ser. // Se entendemos as formas gregas é porque elas são intrínsecas ao nosso próprio estar no mundo e por isso a sua verdade por si mesmo se renova, alimentada pela nossa própria vida.» Uma nudez essencial revela-nos por inteiro a felicidade terrestre e a trágica consciência da finitude.

Sobre uma ida a Roma, noutra ocasião, Sophia registou algumas impressões dessa memória, oito dias após a chegada a Lisboa: «Mas em Roma, isto é, a alguns quilómetros de Roma, gostei acima de tudo da Vila Adriana. Nada pode descrever a nostalgia, a harmonia, a aguda beleza do Canopus, longo lago rodeado de estátuas e colunas quebradas, imagem dessa felicidade terrestre que procuramos tragicamente, e que vi surgir ao fim da tarde, ao longe, enquanto caminhava entre ciprestes e pinheiros. Uma Grécia invocada que não é já a Grécia pois os deuses são Antinoos e morrem. Nada da pompa romana mas um amor nu da felicidade unido a uma consciência nua da morte. Quase se ouve o escorrer fino da areia na Clepsidra» (Espólio SMBA, BNP). Vemos como a todo o momento, as relações entre a poesia e a prosa de Sophia adquirem uma iluminadora feição de vizinhança. Há notas ou escritos em prosa que vão encontrar uma formulação concentradamente depurada, em verso, como se se tratasse de uma outra versão dos mesmos quadros. Sophia recorda como um poema sobre Vieira da Silva teve origem em notas suas para um ensaio sobre a pintora. O passo acima citado em que nos fala da Vila Adriana ganha uma luz particular com a leitura ao lado do poema «Vila Adriana», de *Geogra-*

fia, que evoca uma tarde de Outono ali vivida e o agudo sentido da finitude entre as ruínas.

Do princípio ao fim, perdura o assombro dos dias inaugurais e perduram o sentido de pertença e a rara proporção que na Grécia lhe são oferecidos. Um lugar permanentemente procurado para o encontro mais interior consigo mesma. Como se na Grécia se concentrassem todas as experiências da mais funda captação do eu e do outro. Num relato sobre a memória da primeira ida à Acrópole, Sophia fala da experiência do silêncio e da predisposição para a essencialidade: «Nenhuma descrição de viajante, nenhum livro de arte podia fazer prever este silêncio: só a experiência do nosso próprio tempo interior. E também os grandes planos de silêncio que suportam o discurso das tragédias de Ésquilo. Ou o silêncio que na língua grega se cava entre as sílabas das palavras» («O silêncio da Acrópole»). O *lugar grego* em Sophia não lhe vem de uma qualquer extrínseca ou artificial forma de apropriação de ideias, valores, pensamentos estéticos ou filosóficos. Ela é grega desde sempre. Essa identificação primeira tem implicações, nos mais diversos campos, na forma como o mundo lhe aparece e como ela o revela. António Tabucchi viu isso admiravelmente, num texto em que procura ler o modo como Sophia se diferencia enquanto poeta portuguesa e universal. Começa por referir que Portugal, país atlântico, se afastou da matriz grega, espécie de impressão digital da sua primeira marca civilizacional («Portugal tinha-se esquecido da Grécia»), para acrescentar que «foi Sophia quem se lembrou da Grécia. E na Grécia não só voltou a encontrar os mitos fundadores da cultura ocidental, mas foi aí que reconheceu o Portugal do seu tempo; foi aí que descobriu que o que acontecera na história da Grécia clássica e que a tragédia e o mito tinham reflectido esses factos. Sophia não foi encontrar na Grécia apenas aquela harmonia estética que é um cunho da sua poesia; Sophia reconheceu na Grécia clássica o seu próprio país, tomou uma consciência ainda maior, se se pode dizer de alguém que possuía uma consciência política extremamente lúcida, da tragédia que o seu povo estava a viver. A Grécia “ensinou-lhe” o Portugal de Creonte, porque Creonte, como Salazar, é a “banalidade do mal”» (*Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*, org. de Maria Andresen).

VIII. Ser um com a natureza

A um clima dominado por um entorpecimento passadista contrapõe-se, no conto «Praia», o modo poético de existir, que é o modo do viver desperto. A janela aberta é o limiar que leva à comunhão vivificadora: as sombras vagueantes dos ramos tornam-se reais e as folhas, ao alcance da mão, atravessam o espaço. E é então que, numa espécie de ritual propiciatório, o pequeno grupo, no qual se inclui a narradora, é transportado para um lugar de convergência. Como que são abolidas as distâncias entre os planos da cultura e da natureza. O encontro fusional é figurado no gesto da mastigação das folhas. Incorporar equivale a viver em comunhão. As palavras ditas, a partir daqui, tornam-se morada essencial, encontram a natureza, devêm natureza: «Às vezes nos intervalos das danças vínhamos encostar-nos a essas janelas: em frente havia uma casa com paredes brancas, onde o luar ficava azul, e onde se desenhavam, trémulas, inquietas e vivas, as sombras das folhas cheias de gestos. // E nós estendíamos o braço e arrancávamos dos ramos uma folha que trincávamos devagar entre os dentes. // Depois respirávamos o perfume das tílias e levantávamos a cabeça para o céu cheio de estrelas e dizíamos: // — Está uma noite maravilhosa!» A dimensão cosmo-fágica, patente na obra, em formas mais ou menos implícitas, encontra expressões emblemáticas, como é o caso do conhecido poema «As Rosas», de *Dia do Mar*, que podemos aproximar do que lemos neste conto.

Para além da resignação, para além da deturpação — o tremor do mundo —, no fim de tudo, como no princípio, existe o caminho do mar: a Natureza. Só aí é que faz sentido a palavra «homem», só aí o «humano» recebe o pleno acolhimento: «Cá fora, mal passámos a porta que dava para a varanda, o grande sopro do mar cobriu-nos, rodeou-nos, invadiu-nos. [...] Só a voz do mar se ouvia, espantosamente real, recriando-se incessantemente. // E parecia que os grandes, verdes e violentos espaços marinhos, como sendo o nosso próprio destino, nos chamavam.» O mar tudo dissolve: as agruras, as dores, os horrores. Também existem naufrágios, perigos e mortes dentro do mar, na travessia do mar. A obra de Sophia revela-o. É ele que nos torna mais visível a lição: na sua essência regeneradora, levar-nos-á sempre à praia lisa do primeiro dia.

O encontro da menina com o Búzio, no conto «Homero», aponta com uma clareza impressionante o lugar da aliança do ser com a natureza. O texto diz as mais fundas concepções do poético em Sophia: «Nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza. [...] E as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas.» O que o título enfatiza é um processo, um caminho de semelhanças, as mesmas que levaram a que Sophia, na infância, ligasse as estátuas gregas ao mar por ela intensamente vivido. Os discursos do Búzio não estão associados à literatura, às convenções e regras do sistema literário, às constrações do universo da cultura. São os elementos da natureza (as conchas) que são usados para marcar o ritmo dos seus «longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como poemas». É muito interessante o facto de, antes disto, já a poeta ter praticado algo semelhante. As intervenções «performativas» de Sophia em criança foram vistas por Rosa Martel Patrício como poemas, independentemente dos códigos que condicionam a atribuição do nome «poesia» a um específico género literário.

Quase todos os contos e textos em prosa de Sophia poderão ser reconduzidos a uma dada arrumação que os agrupe de acordo com a projectada aliança entre o homem e a natureza, lugar ideal e idealizado. Mesmo sem estabelecer quadros esquemáticos, o leitor perceberá como essa linha conforma um propósito e uma ordem estruturantes que, de certo modo, funda a visão de mundo da poeta. Em alguns textos (por exemplo, «O Jantar do Bispo», «Retrato de Mónica», «História da Gata Borracheira», «O Silêncio») é clara a forma como se dá a ver o elo quebrado. Noutros, como no magnífico «A Viagem», ficamos num permanente limiar. Num grande número de textos é recorrente a passagem — muito marcada nos contos para crianças — de um estádio a outro, do fechamento e do «cerco» da casa à amplidão do exterior, um trânsito expressivamente revelado em *Os Ciganos*. Essa caminhada traz consigo um modo de libertação, a própria vivência da liberdade que só se atinge inteiramente na natureza. E o que em quase todos se propõe é o resgate da aliança ou a verdade do pleno encontro. Nesse sentido é programático um texto como «Os Três Reis do Oriente».

No conto *A Floresta*, o tema da libertação aparece associado à essencial questão do tempo: o anão vive há três séculos no mesmo sítio com a incumbência de guardar o lugar. A sua missão era precisamente devolvê-lo à sua função primordial na natureza, após esta ter sido corrompida. Cumprido o encargo, no agradecimento da despedida, o anão sublinha, no modo da exemplaridade, o que lhe havia sido transmitido: «Obrigado, Isabel, obrigado, meu amigo músico. Graças a ti, Isabel, ao Doutor Máximo e a Cláudio estou liberto do tesouro terrível do bandido. O Rei dos Anões tinha-me ensinado: “Confia nas crianças, nos sábios e nos artistas.”» Também é dito a Isabel que uma forma de se quebrar o esquecimento seria um dia ela relatar o acontecido, ao transmitir a história por escrito, fixando-a no tempo. É Cláudio, o professor de Música, que propõe a solução a Isabel. Nas suas palavras aponta-se a legitimação da arte. Só a arte, na sua mais nobre função, pode conter o tempo: «As coisas que passam ficam vivas para sempre numa história escrita.» Pretende-se nesta narrativa de exemplo relevar a importância da dimensão originária da natureza, procurando que a palavra seja acolhida nessa intocabilidade. Ou que a ela seja equivalente. E é extraordinária a conformidade existente entre esse propósito e a dimensão cristalina consubstanciada pela escrita de Sophia. Nesta linha faz sentido que tenha sido Tolstói, «escritor sem sotaque literário», um dos prosadores com quem a autora mais fundamente se identificou. Como Tolstói, também ela nos ofereceu «uma linguagem onde ouvimos o tom natural da voz humana» (Espólio SMBA, BNP).

No princípio do tempo, a criança fica quieta no jardim à espera do poema imanente. No fim, o reencontro dá-se pela via da pertença. Como o vento que se confunde com o mar ou com o poço, quando os rodeia, e passa a ter o mesmo rosto, o mesmo som, assim também o poema. É o próprio recuo que proporciona a abertura: como o lugar vibrante e aceso daquele quarto da casa do mar, em que tudo se suspende e se reflecte. A unidade encontrada — «um mundo» que comporta «em seu redor grandes espaços vazios, tumultuosos e limpos onde tudo se abre e vibra» — é a obsessiva busca do viver inteiro na escrita. Esse é um dos princípios ordenadores da obra: seguir a linha onde os versos por si mesmos se escrevem. O ponto máximo será a indistinação absoluta, como se lê em «Poema», no livro *Geografia*, na qual

se inscreve com nitidez o propósito existencial: «A terra o sol o vento o mar / São minha biografia e são meu rosto.»

Sophia persegue o princípio da despersonalização que comporta um vazio essencial e pleno: «Na realidade creio que todo o artista só consegue escrever na medida em que é capaz de inventar uma disciplina de despersonalização — na medida em que é capaz de se tornar uma página em branco, uma tela em branco ou o puro vazio de um silêncio total onde o poema a música ou o quadro se inscrevem eles próprios» (Espólio SMBA, BNP). No centro do quarto de «A Casa do Mar», onde as palavras se alinham, destaca-se «em frente do espelho, um espaço livre como um palco onde a luz, o nevoeiro e os gestos dançam». Aí se aguarda que o poema acolha, em nitidez luminosa e sombra tumultuante, a vida toda vivida. Nesse centro, na infância, tinha encontrado a Grécia. Quando pisa o chão real, esse reencontro vai re-dizer tudo aquilo que sempre foi a sua busca maior.

No dia 18 de Setembro de 1963, no diário da viagem à Grécia, Sophia registou a ida a Epidauro. Nessa nota assinalou a experiência exultante por ela vivida no teatro, quando ali recitou os primeiros versos da *Iliada*: «Forma perfeita e funcional: a acústica é inacreditável. Dos degraus de cima oiço nitidamente as vozes de baixo. É uma acústica que não só “transporta” as palavras mas que as recorta, as distingue sílaba por sílaba, som por som. Depois desço. A Agustina e o Alberto saem a correr à minha frente. Os turistas também saíram. Fico um instante quasi sozinha no centro da orquestra e digo “Menin aeide, Thea, Peleideo Aquileos”. Então oiço duas vezes a minha voz, uma voz ao pé de mim e outra no ar subindo todos os degraus de ar, nítida, livre, clara, recortada. Todo o teatro me dá uma sensação de beleza que é a expressão de uma relação feita com todas as coisas, e é evidente aqui a presença de uma matemática leve, de uma matemática existencial, isto é, religiosa, sagrada, salvadora» (Espólio SMBA, BNP).

Muitos anos depois, voltou a este episódio, no livro *Ilhas* (1989). O poema «Epidauro 62», assim como, no mesmo livro, a «Arte Poética V», que o enquadra, dizem admiravelmente essa irradiação: «Tempos depois, escrevi estes três versos: “A voz sobe os últimos degraus / Oiço a palavra alada impessoal / Que reconheço por não ser já minha.”» Por fim, a palavra é devolvida à *physis*. O poema devém natu-

reza. Tudo acaba por ser igualado, ao ponto de se chegar perto de uma aspiração, repetidamente convocada — ser um com o universo. Onde deixaria de fazer sentido falar em interior e exterior, onde pela linguagem o eu devém mundo, numa zona intensiva que incorpora o limitado e o infinito. Sobre esta literalidade e sua transcendência, que marcam a poética de Sophia, escreveu Herberto Helder: «Em registo estrito e imediato exemplifica-se a dignidade do mundo. O poema existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancam à desordem para apresentar como ordem objetiva no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação. Fascina-me tamanho sonho, tão sobranceiramente natural, sonho irreduzível, é a prova do próprio mundo» (*Relâmpago*, n.º 9).

A reintegração da palavra no cosmos não exclui a morte, a própria tensão que a desordem provoca, porque a ordem não se atinge sem combate. Sophia sabe do Python, sabe das ménades, das sombras e da «rouquidão do caos», que subjazem à ordenação rítmica do verso. A ruína, a vertigem, o desalinho dos dias, o sobressalto desarmonioso, a interrupção, o caos e o desastre, o que turva e nos deixa as mãos quebradas, as luzes mais negras, a estreiteza e a oclusão, tudo isso está presente nos contos que predominantemente nos mostram percursos de superação, sim, mas revelando a toda a hora que um cumprir-se inteiro implica o desocultamento do rugoso, do desembaraçamento dos fios enegrecidos.

Na ficção de Sophia de Mello Breyner Andresen, impõe-se a presença de vastos espaços que incorporam a respiração ilimitada do universo. A clareira, lugar intenso e intensificador, é uma das expressivas figurações do poético como processo, mas também como desfecho em permanente abertura. Entre tantos exemplos, destaco, nos contos para crianças, a clareira da alegria onde se realiza a festa, em *O Rapaz de Bronze*, a clareira enquanto espaço libertador, no livro *A Floresta*, ou a culminação de processos iniciáticos, em *A Fada Oriana* e *O Cavaleiro da Dinamarca*. Deparamos em muitas das narrativas com a figuração de quadrados de luz, espaços vazios, círculos em que se projecta uma identificação com a nudez primordial. A premência de um despojamento exterior, equiparado a uma plenitude interior, encontra-se associada ao processo de despersonalização que, na escrita, dita a captação da palavra inteira. Quando alguma desilusão tomava conta de Sophia,

ao ver como demagogicamente era deturpado o uso pleno da palavra, afirmou o seguinte, ao receber o Prémio Teixeira de Pascoaes, em 1977: «Pascoaes é a fidelidade total à aspiração primeira de toda a poesia: o desejo de sermos um com o universo. E por isso ele é o poeta do saber primordial que para além de todas as mutações invoca a unidade do primeiro dia. Porque a poesia não precisa de fama, nem de glória, mas sim da verdade da palavra. A demagogia, o verbalismo, a manipulação verbal, o palavreado têm sido simultaneamente a traição à verdade da palavra e traição ao tempo histórico.»

Em todos os domínios da sua escrita (no poema, na prosa, no teatro) encontramos a busca sem concessões da absoluta consonância entre a palavra e o mundo. Na esplendorosa arte de concentração e encantamento, a palavra será devolvida à natureza. Esse talvez seja o mais alto sentido de plenitude que se pretende alcançar. Disse-o com grande clareza numa conferência no Palácio Fronteira, em 1989: «é um facto que só reconhecemos a palavra poética quando ela [...] já não é minha ou de este ou de aquele mas se torna a palavra “alada impessoal” — quando ela se tornou aberta à possibilidade de ser a de todos. Senão só quem a escreveu a entenderia». Sophia, como ninguém, sonhou e viu essa vontade tornar-se viva.

Uma belíssima figuração dessa aspiração encontra-se no livro *A Árvore*. Poesia e natureza tornam-se indistintas, quando a árvore, depois de uma longa vida, devém instrumento musical e mais do que isso, quando se torna a própria canção. Como poema: «mal os dedos do músico fizeram ressoar as cordas, de dentro da biwa ergueu-se uma voz, que cantou: A árvore antiga / Que cantou na brisa / Tornou-se cantiga.»

Nota

O conto Os Ciganos foi publicado pela primeira vez em 2012. Trata-se de um texto de Sophia de Mello Breyner Andresen que ficou inacabado e que, nessa edição, foi desenvolvido e concluído por Pedro Sousa Tavares. Entretanto, Maria Andresen Sousa Tavares encontrou, no arquivo de Sophia, novas páginas manuscritas desta narrativa. Publica-se aqui apenas o texto de Sophia, na versão mais completa. Deve-se a Maria Andresen a transcrição e a edição deste texto muito belo, assim como a edição e a revisão de todos os livros incluídos no presente volume.

Na minha introdução à prosa de Sophia, aqui reunida pela primeira vez num único volume, procurei dar conta da importância desta publicação conjunta, pela luz que pode trazer à leitura da obra globalmente entrevista e, em particular, pela inter-relação estabelecida com a poesia e com a biografia da poeta. Para o meu trabalho foi especialmente frutífera a consulta do espólio de Sophia, na Biblioteca Nacional de Portugal. Quero aqui exprimir o meu agradecimento a Maria Andresen Sousa Tavares, responsável pela organização do acervo da escritora, a autorização para consultar e trabalhar esse material. Agradeço igualmente à Dr.^a Fátima Lopes, da BNP, o apoio prestado na referida consulta. No meu texto cito muitos documentos inéditos deste arquivo, assinalados com a seguinte indicação: «Espólio SMBA, BNP». Queria também agradecer ao Professor Gonçalo Vasconcelos e Sousa o ter-me dado a conhecer a crónica «A Chicha», de Maria Madalena Martel Patrício, anotada por Thomaz de Mello Breyner, assim como a sua cedência para ser aqui apresentada. Estou muito grato ao Vasco David pela sua presença sempre atenta e serena, no período em que coordenei a colecção das Obras de Sophia de Mello Breyner Andresen, na editora Assírio & Alvim.

No culminar dos meus trabalhos sobre a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, com a publicação deste volume, quero ainda lembrar mais uma vez o nome de Maria Andresen. A sua dedicação à obra de Sophia tem sido extraordinária. Pela confiança que depositou em mim, pelo diálogo estreito, pela permanente disponibilidade e ajuda, ao longo os anos, e pela amizade, queria deixar aqui uma palavra de profundo reconhecimento.