

AÍ DEVES PARAR E OLHAR UM INSTANTE: Acerca do olhar na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

Rodrigo Corrêa da Fonseca¹

RESUMO

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, escritora portuguesa da segunda metade do século XX, parece construir-se, geralmente, em cima de três pilares: o olhar, os encontros e o silêncio. Por entre a dinâmica que se estabelece entre esses três elementos, uma tensão emerge: a brevidade inescapável dos encontros. A partir de discussões acerca da paisagem promovida por autores como Anne Cauquelin, Javier Maderuello e Michel Collot, este artigo tem por objetivo investigar os modos pelo qual o olhar configura certas paisagens na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Palavras-chave: poesia. paisagem. olhar. horizonte-poético. Sophia de Mello Breyner Andresen.

ABSTRACT

Sophia de Mello Breyner Andresen, Portuguese poet who released most of her work in the second half of the last century, wrote poetry that centered around the act of looking, its relation to what is seen and the silence. All these elements will cooperate to build some tension around the inevitable ending of the encounters. Once her poetry is centered around the act of looking, this article will aim to define landscape by reading some relevant authors like Anne Cauquelin, Javier Maderuello and Michel Collot in order to better understand the tensions that are found in Sophia's verses.

Key words: poetry. landscape. contemplation. poetic-horizon. Sophia de Mello Breyner Andresen.

Introdução

Há em Sophia de Mello Breyner Andresen, documentário em curta metragem de 1969 dirigido por João César Monteiro, uma cena em que vemos os cinco filhos da protagonista, a poeta portuguesa que dá nome ao filme, sentados na sala de sua casa, contando histórias sobre sua mãe. Nela, sua filha mais velha narra um dos passatempos favoritos de Sophia: às vezes chamava seus filhos e dizia que ia fazer um filme, e, usando apenas um candeeiro, contava histórias, projetando o movimento de suas mãos na parede, enquanto dizia: “isto é um lobo”, “isto é um coelho.”

Sua filha nunca nos entrega grandes detalhes acerca dessas histórias que sua mãe contava. Sua narração, em meio aos risos dos seus irmãos menores, possui um aparente caráter de improvisado: como se o documentarista apenas a tivesse pedido que lhe contasse algo mais íntimo sobre sua mãe, e sua aventura quase-cinema tivesse sido o que primeiro lhe ocorrera. A aparente banalidade e habitualidade do gesto da poeta portuguesa em seu contexto familiar parecem confirmar uma impressão que talvez circule pelas ideias de até mesmo o mais desatento leitor de Sophia: a centralidade das imagens em sua poesia.

¹ Mestre em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrando em Literatura Portuguesa no programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação da Professora Doutora Ida Ferreira Alves.

Em um discurso proferido quando do recebimento do Grande Prêmio de Poesia ao seu livro *Sexto*, Sophia descreve sua primeira lembrança: não um cheiro, ou um som, ou uma história, ou um sentimento, mas uma imagem - em um quarto em frente do mar, uma maçã pousada em cima da mesa. “Uma maçã enorme e vermelha” (ANDRESEN, 2004, p.155). Em *Barcos*, poema de Coral, lemos: “Dormem na praia os barcos pescadores / imóveis mas abrindo / os seus olhos de estátua / e a curva do seu bico / róí a solidão” (Id., 2018, p.86). A imagem da maçã sobre a mesa não muito difere da imagem dos barcos que na praia descansam de seu trabalho - repouso do movimento, da ação, como se posassem aos olhos de um pintor, ou fotógrafo, à espera de serem capturados.

Bem como o imponente marinheiro de seu poema *Marinheiro real*, que ainda que se mova, porque se encontra num regresso à praia, move-se “tranquilo”, como se deslizasse. Em um quase não-movimento, o marinheiro, como a maçã sobre a mesa, ou os barcos adormecidos, se apresenta aos olhos do poeta como se apresentaria aos olhos de outro artista da imagem: numa espera, até que vire um quadro, uma foto, uma cena - um poema:

Vem do mar azul o marinheiro
vem tranquilo ritmado inteiro
perfeito como um deus,
Alheio às ruas
(ibid, p. 135)

Há uma redundância que precisa ser desfeita, ou ao menos apontada, antes de prosseguirmos: falamos da centralidade da imagem na poesia de Sophia, mas não são as imagens elemento central do fazer poético de modo geral? Não fugirei da resposta que é um impetuoso “sim”. Tentarei contorná-lo, no entanto.

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz discorre acerca do fazer poético. Em um de seus capítulos, “A imagem”, Paz afirma que a poesia, apesar de nascer nas palavras, não é, no final das contas, linguagem, mas imagem. Uma palavra pode significar muitas coisas. De acordo com sua posição numa frase, a palavra vai significar isto ou aquilo - essa é a ideia da prosa, não da poesia. Na prosa, cada vocábulo encontra-se preso ao expressar um sentido apenas. Na poesia, segundo Paz, as palavras tomam um caminho de liberdade e aparecem inteiras, livres de dizer isto ou aquilo - podendo dizer, ao mesmo tempo, isto e aquilo.

Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. (PAZ, 1982, p. 130)

Para Paz, “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” é imagem. (ibid, p.119) Por ultrapassar a linguagem - apesar de nascer dela - e ser imagem, o poema não quer dizer alguma coisa, apenas diz. Não representa, mas apresenta. “Ao falar de uma cadeira, o poeta não descreve uma cadeira: coloca-a diante de nós.” (ibid, p. 132) Se na prosa, as palavras podem explicar outras palavras, ou seja, pode haver um “isto quer dizer aquilo” pois seu sentido é sempre um querer dizer, na poesia, segundo Paz, o sentido da imagem é a própria imagem:

Um poema não tem mais sentido que suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta. (ibid, p 134)

Se todos os poemas são, então, compostos de imagem, ou melhor, se, segundo Paz, não pode haver poesia sem criação de imagens, o que faremos, então, com nossa afirmação acerca da centralidade das imagens na obra de Sophia? Em ‘Iniciação aos mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen’, Carlos Ceia discorre acerca da poesia de Sophia;

sua poesia tende a rejeitar as experiências individuais do tipo confessional. (...) É uma simples tentativa de escapar à confissão das mágoas privadas, das choradeiras líricas que tanto abundam na nossa tradição poética. Em vez disso, Sophia concentra-se na contemplação da noite, do jardim, da praia, do mar, das flores, da casa, da fonte, da rua, da cidade, etc ... (CEIA, 1996, p. 26)

Poesia das imagens no sentido de que evoca as coisas do mundo como são. Mais do que obras confessionais, poemas que estabelecem um encontro com os lugares e as coisas. “Poemas que são imagens, quadros do mundo.” (GUSMÃO, 2007, 114). Assim, uma poesia de contemplação.

Em sua “Arte poética I”, incursão em prosa, somos convidados a um passeio por Lagos: depois de caminhar pelas ruas, Sophia adentra uma loja de barros. Lá, não nos deparamos com acontecimentos, mas, outra vez, com a maçã enorme e vermelha sobre a mesa, dessa vez, transmutada em louças:

À direita e à esquerda o chão e as prateleiras estão cobertos de louças alinhadas, empilhadas e amontoadas: pratos, bilhas, tigelas, ânforas. Há duas espécies de barro: barro cor de rosa pálido e barro vermelho-escuro: Barro que desde os tempos imemoriais aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão. A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. (...) A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. (...) Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião. (ANDRESEN, 2004, p.187)

Não há muitos gestos em sua pequena narrativa acerca do passeio em Lagos: Sophia caminha no sol, põe suas mãos na sombra para fugir do calor, entra na loja, olha a ânfora, leva-a consigo, e a posiciona sobre um muro de frente para o mar. Os gestos, em “Arte poética 1”, são quase secundários, coadjuvantes: servem para nos conduzir às imagens. Há, no entanto, um gesto essencial, quase onipresente, não apenas nessa pequena narrativa que aqui lemos, mas em sua poesia no geral: se as imagens são centrais na poesia de Sophia não o são por outro motivo além deste: a poesia de Sophia é uma poesia do olhar.

Caminho da manhã, outra de suas incursões em prosa, é um endereçamento a um Outro - fazendo numeroso uso do imperativo, Sophia instrui este Outro acerca de quais caminhos tomar, pela manhã, em seu passeio pela cidade:

Vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande peça quadrada e clara (...) Segue entre as casas e o mar até o mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até o fim. E olha bem o branco, puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito (ibid, p 126).

Caminhar até que se chegue ao seu destino: o lugar onde se pode olhar. O gesto de caminhar, aqui, também, é secundário, muleta para o encontro dos olhos com a imagem do largo, onde “se vê o visível até o fim”.

Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como seu azul é profundo. (...) (ibid, p 126)

Nem mesmo o gesto de comprar o peixe pode aparecer inteiro ou imponente: não é dono de si, mas se dissolve para, outra vez, ceder lugar ao olhar que se lança sobre as guelras vermelhas e carnudas do já alimento que se compra. O passeio, em *Caminho da manhã*, encerra-se, da única maneira pela qual lhe seria possível encerrar-se, com um olhar: “Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis (...)” (ibid, p 127).

Diante disso, um imperativo nos é dado: porque sua poesia é centrada em sujeitos que confrontam-se com o mundo físico a partir do ato de olhar, é preciso debater, ao menos brevemente, alguns pontos acerca da relação entre poesia, sujeito e paisagem.

Sobre o conceito de Paisagem

Uma breve pesquisa em um dicionário de língua portuguesa pode nos servir de ponto de partida para pensarmos o conceito de paisagem: “espaço que pode ser alcançado pelo olhar”, “extensão de território que se abrange com um lance de vista”. Ou: “conjunto de elementos naturais ou artificiais de um espaço exterior, observados de determinado lugar.”. E ainda: “Espaço com geografia e clima de determinado tipo, como paisagem montanhosa ou litorânea”. Ainda que preservem elementos aparentemente essenciais para as discussões contemporâneas acerca da paisagem, como a relação entre espaço e olhar, ou a idéia de ponto de vista, as definições aqui trazidas, de certa maneira, ancoradas no senso comum, ligadas, ainda, a uma noção de paisagem enquanto natureza, e olhar enquanto catalogador da realidade já dada pelo mundo, revelam-se um tanto distantes do conceito de paisagem que nos interessa aqui.

Em *A invenção da paisagem*, como o próprio título já sugere, a historiadora da arte Anne Cauquelin, através de uma gênese da imagem e da paisagem na arte ocidental, defenderá a tese de que a percepção da paisagem é fruto de uma estrutura cultural herdada. Em outras palavras, Cauquelin desnaturaliza a noção de paisagem e a define enquanto um elemento inventado, ou seja, culturalmente elaborado. Segundo a autora, não havia, por exemplo, paisagem na Grécia antiga uma vez que essa apenas veio a ser com o advento das leis da perspectiva (CAUQUELIN, 2007, p. 35). São essas leis que, utilizadas na pintura, irão fazer surgir a paisagem:

Parece bem pouco verossímil que uma simples técnica - é verdade que longamente regulada - possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias das proporções, da simetria. Mas é preciso render-nos à evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vemos no ocidente desde o século XV. Parece que se deu um salto que leva mais longe que a mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e dos objetos, que é um salto de outra espécie: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de artificial. O que é então legitimado é o transporte da imagem para o original, um valendo pelo outro. Mais até: eça seria a única imagem possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (CAUQUELIN, 2007, p.38)

Ao apontar o processo através do qual a paisagem foi elaborada, ou seja, construída enquanto equivalente da natureza, ou realidade, a autora desnaturaliza a mesma, revelando seu caráter puramente cultural.

Também pensando a paisagem enquanto uma construção social — dotada de valores — , o historiador espanhol Javier Maderuelo, em seu livro “El paisaje: génesis de un concepto”,

compilado de discussões acerca do tema, busca desligar a ideia de natureza do conceito de paisagem, derrubando uma noção de que a mesma possui um caráter universal ao defini-la:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (MADERUELO, 2005, p. 38).

Em outras palavras, a paisagem não encontra-se naquilo que se vê, mas no próprio ato de ver. É, portanto, um processo, ao mesmo tempo, subjetivo e cultural — a paisagem nunca está dada, e ao olhar nunca pode ser atribuído o papel de coletá-la objetivamente.

Em consonância com as visões supradescritas, Michel Collot, teórico francês da lírica e da paisagem, irá recuperar a noção fenomenológica de horizonte como chave para uma teorização acerca da paisagem. Em seu ensaio “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”, o autor parte das definições encontradas em dicionários de Francês acerca da paisagem e elabora sua teoria à partir de um ponto comum entre todas elas: se toda paisagem é percebida à partir de um ponto de vista, não há paisagem sem horizonte:

A paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista, diferente, por exemplo, do espaço cartográfico ou geométrico que, não sendo visto por ninguém e de nenhum lugar, não possui horizonte. Ele se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis. (...) A linha do horizonte é a marca exemplar desta aliança entre a paisagem e o sujeito que a observa. Que esta venha a mover-se, e é o próprio limite da paisagem que se desloca: se avançamos, o horizonte avança conosco. (COLLOT, 2013, p. 206).

Para além da questão do ponto de vista, inseparável da possibilidade de existência da paisagem, uma outra noção faz-se crucial: a de *parte*. Não só fazemos sempre *parte* da paisagem, também, por conta disso, estamos sempre destinados a ver apenas uma *parte* dela: “meu corpo me designa um lugar no próprio centro da paisagem que olho. É graças a ele que posso apreender o campo, modificar meu ponto de vista. No entanto, é ele também que me liga ao *aqui*, impedindo de ver mais longe do que *lá*.” (COLLOT, 2013 p. 209). Para Collot, diante dessas inevitabilidades, a paisagem sempre será parcial. Ou seja, se posso ver é porque devo também não ver, uma dialética do visível e do invisível que fará da paisagem uma *paisagem* e não um *panorama*. Disto, desdobra-se outro elemento: incompleta, a paisagem carrega sempre algo de apelo. Está sempre a solicitar que o sujeito se esforce para preencher suas lacunas.

Daí, Collot afirma: todo horizonte é poético porque todo horizonte é fabuloso: “pelas falhas do visível, insinuam-se linguagem e imagem” (COLLOT, 2013 p, 211). Porque é limite dos sentidos, é apelo de sentido a ser dado pelo sujeito. Nasce, assim, a paisagem enquanto alteridade que possui uma dimensão intersubjetiva:

O que não vejo da paisagem é o que os outros, no mesmo momento, podem ver. A terceira dimensão marca o lugar reservado ao ponto de vista do outro. Ela me proíbe de considerar a paisagem uma propriedade privada, em torno da qual eu poderia dar uma volta; ela inscreve na paisagem a presença incontornável de outrem. (COLLOT, 2013, p.210)

Ou seja, não vejo tudo, pois não sou o único a ver. Paisagem: olhar, ponto de vista, parte, subjetividade, apelo, alteridade. Segundo Collot, é a estrutura de horizonte que, não sendo apenas um simples componente, faz da paisagem um conjunto pré-simbólico:

Ele (o horizonte) não pode estar localizado em nenhum ponto do espaço objetivo, no entanto, não é uma ilusão de ótica puramente subjetiva: seu traçado depende ao mesmo tempo do ponto de vista do observador e do relevo da região observada. Logo, o horizonte define a paisagem como um lugar de troca entre objeto e sujeito, como um espaço transitório, na articulação do dentro e do fora, mas também do Eu e do Outro. Efetivamente, ele pode ser vivido como o último prolongamento de meu corpo; entretanto, ele demarca o limite absoluto de seus poderes. Ele circunscreve um território ao qual estão presos meus sentidos e movimentos, no entanto, continuando ele mesmo invisível e inacessível, introduz uma brecha incurável em minha soberania. Inscrevendo em meu ambiente a marca da alteridade, ele me despoja daquilo que, graças a ele, eu acreditava possuir sozinho. Assim, ele me arranca da ilusão de um espaço autárquico e da tirania do real, para abrir-me à dimensão do desejo e do possível. {...} Ele faz da própria paisagem uma totalidade incompleta: ele a encerra na perfeição de uma figura eminentemente visível e legível, mas está à beira do invisível e do ilimitado. (COLLOT, 2013, p. 216)

A partir das ideias de Cauquelin, Maderuelo e, principalmente, da noção de horizonte em Collot, pensamos, aqui, a paisagem na literatura, mais especificamente na poesia lírica, enquanto um imbricado processo em que sujeito e paisagem encontram-se inseparáveis, refletindo-se mutuamente. Trata-se, por um lado, não de pensar as paisagens em si, como um elemento externo ao sujeito, uma vez que elas nunca existem fora dele, mas de pensar o próprio sujeito - lírico - e sua relação com aquilo que encontra-se diante de si e que esse, pelo olhar, constrói, ao mesmo tempo que configura-se enquanto indivíduo. Cuida-se, assim, de distanciar-se de uma visão referencial da paisagem, uma vez que essa encontra-se ligada aos conceitos de identidade e objetividade:

A referência é em geral concebida como o movimento por meio do qual uma palavra se identifica a um objeto definido de uma vez por todas, permitindo identificá-lo. Ora a referência poética não é nem identificante nem objetificante, mas modificante e mundificante. (COLLOT, 2013, p.217)

Trata-se, assim, de “discutir a percepção da paisagem como percepção sobre habitar o mundo e habitar a escrita, com reflexão cultural, social e estética a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos de caráter urbano frente à natureza em presença ou ausência, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes experiências de cultura.” (ALVES, 2013, p.182). Pensar, dessa maneira, o poema não apenas como um espaço em que configuram-se paisagens, mas, o próprio poema enquanto uma experiência de visualidade, ainda que pelas palavras: o próprio poema enquanto paisagem.

O olhar devolvido

Em “As grutas” outro de seus poemas em prosa, Sophia descreve um mergulho:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E - entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido - quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. (...) De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. (...) as imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim. (...)Estarão as coisas deslumbradas de ser elas? (...) um fio invisível de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta.. Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. (...) Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. (2004, 129)

Ao mergulhar com o seu corpo, braços e pernas, nas águas daquele lugar que visita pela primeira vez, é o movimento do seu próprio olhar que chama a sua atenção, de modo que, na escritura de seu texto, dele nunca se desvia. Não sente o mar por dentro, mas o vê. Penetra - ou seja, mergulha- o olhar mais do que seu corpo. Vê imagens - com espanto e terror.

O sujeito poético, em Sophia, olha, e olhando nos convida, também, a ver: o mar, a praia, o búzio, o coral, o campo, o jardim, a janela, as paredes, o quarto, a cor, as árvores, a mesa, a maçã. Uma pergunta então nos é inescapável: o que é isso que verdadeiramente Sophia vê quando olha? O que é isto que lhe causa espanto e terror como quando mergulha nas grutas?

Em *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman se debruça sobre a cena de Ulysses em que seu protagonista narra os momentos antes da morte de sua mãe para, à partir dela, perguntar: “Quando vemos o que está diante de nós, porque uma outra coisa sempre nos olha?” (HUBERMAN, 2010, p. 30). Sobre a cena em

questão, Stephen Dedalus, personagem do romance de Joyce, olha a sua mãe, velada ainda em vida em seu leito de morte, enquanto a mesma, lhe devolve o olhar: “Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me” (ibid, p. 11-12).

A partir daí, segundo Huberman, tudo o que Stephen vir, será visto através do olhar da perda de sua mãe. Quando, por exemplo, ele se põe a contemplar o mar, este não se mostra a ele como puro, ou objetivamente distante, mas impregnado pelo olhar de sua mãe morta, tornando-se “uma tigela de humores e de mortes pressentidas” (Ibid, p. 33). Há no gesto de olhar, portanto, de acordo com as ideias de Huberman, um complexo jogo de inter relações entre o olhante e o olhado. Olhar é expor-se diante daquilo que se olha. Olhar é ver e, também, ser visto - pelo outro, e também por si mesmo.

Huberman abandona o romance de Joyce para trazer à superfície uma situação, segundo ele, exemplar - e fatal! o que acontece quando estamos face a face com um túmulo? Vemos, em primeiro momento, o túmulo, uma massa de pedra, uma construção pelas mãos humanas. Mas vemos, também, o vazio, que ao ser visto por mim, também me olha: o corpo, esvaziado de movimento, porque está morto, faz-me lembrar de mim mesmo, meu destino. Um dia, cedo ou tarde, serei eu também um corpo sem movimentos dentro de um túmulo.

O que vê Sophia quando olha? Ou melhor: o que é isto que lhe vê toda vez que ela, sobre algo, lança seu olhar? Voltemos ao texto sobre seu encontro com a ânfora na loja dos barros citado no início deste artigo:

Há duas espécies de barro: barro cor de rosa pálido e barro-vermelho escuro. Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vem de mão em mão. A loja onde estou é como uma loja de Creta. Talvez a arte deste tempo me tenha ensinado a olhá-las melhor'. A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. (ANDRESEN, 2004, 187)

Um pensamento é inescapável: no centro do encontro com a ânfora não há outra coisa senão o tempo. A ânfora faz emergir a imagem dos séculos, ou seja, do tempo: no percurso dos muitos e muitos anos a ânfora de barro pálido passou pelas mãos de muitos e muitos homens. Não esta ânfora. Mas a ânfora enquanto forma, ideia, ideal, criação, objeto, imagem, ou beleza. Passaram-se aqueles homens e seus gestos. No entanto, no centro daquela loja, um encontro entre ela e a beleza da ânfora - ao mesmo tempo, antiga e atual. De certa maneira, eterna. Não apenas faz a ânfora emergir a imagem dos séculos - e do tempo - como também a de um lugar: a loja de barros lembra uma loja de Creta. Não por acaso, a ilha Grega onde surgiu a primeira

civilização. Lugar primordial, onde cresceu Zeus e viveu o minotauro. Evocar Creta é evocar um lugar, mas também um tempo - o tempo do início. Tempo de união entre o ser e o cosmos. Tempo de plenitude e ligação. Tempo mítico:

Olho para a ânfora: quando a encher de água, ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação (...) Olho para a ânfora na pequena loja dos barros, Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora, está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. (...) Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno.” (2004, 117)

Sophia olha a ânfora e através de sua presença experimenta plenitude e ligação com o mundo. Mas a ânfora lhe devolve o olhar, partindo-a ao meio. Ela é agora, num movimento ambíguo, duas: inteira, religada ao mundo pelo contato com a imagem da ânfora, e, outra, aquela que era antes, e que inevitavelmente voltará a ser, desligada, separada, quebrada, incompleta. Há, diante de si, esse novo mundo que se abre à sua frente - onde seu Ser se encontra inteiro e um com o mundo - e aquele outro mundo que lhe é um eterno convite e um eterno retorno. O encontro com a ânfora e a plenitude experimentada não podem permanecer.

Ao olhar a Ânfora, e o mundo lá fora, partida ao meio, Sophia vê o tempo: o tempo mítico - suspensão, ligação, eternidade - e o tempo histórico - desligamento, eterno movimento e morte. Partida ao meio, vê-se dividida pelo tempo dividido: pode experimentar contatos que lhe devolvem a si própria - através de uma real ligação com o mundo -, mas estes contatos serão sempre efêmeros, passageiros. Em *Musa*, ela pede:

Musa, ensina-me o canto
em que eu mesma regresso
sem demora e sem pressa
tornada planta ou pedra
(...)

pois o tempo me corta
o tempo me divide
o tempo me atravessa
e me separa viva
do chão e da parede
da casa primitiva
(ANDRESEN, 2018, p. 442)

Através da poesia, regressar a um lugar em que se é pedra ou planta, e não mulher, pessoa. Pedra, planta, janela, parede, maçã e ânfora. Tal como em diversos de seus poemas, a presença de dois verbos que carregam em si essencialmente a questão do tempo: apressar-se -

movimento de fazer diminuir o tempo enquanto quantidade - e demorar-se - movimento de expandir a duração do tempo. Regressar, no poema, no canto, enquanto pedra para que não haja movimento, e assim, não haja tempo, pois é ele, o tempo, que a separa do mundo. Habitar o tempo e saber-se habitante do tempo é saber-se passageiro. É isto que Sophia vê e é isto que vê Sophia: é o tempo que lhe desagarra de todo encontro, porque, imperativo, lhe põe em movimento. Não lhe permite ficar, na loja de barros, a contemplar a Ânfora e beber de sua beleza. Há um tempo que a obriga a movimentar-se através de gestos banais, porque passageiros.

Este é o terror e o assombro que a acompanham quando ao mergulhar nas grutas diz: “as imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim. (...) Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu.” O terror e o espanto de descobrir um mundo no qual o tempo não toca. Enquanto as coisas existem sem que percebam a si mesmo enquanto existência e, assim, não se saibam passageiras. Talvez por isso, em dado momento deste mesmo poema em prosa, ela diz: “Sirvo para que as coisa se vejam”. Porque não se veem: Nem eternas, nem passageiras. Não se veem.. Ao fim de “As grutas”, um desejo: “eu queria poisar como um rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio.” Um desejo de silêncio.

Paisagens mudas

Não apenas a poesia de Sophia é atravessada pelo ato de pôr-se a olhar as imagens do mundo, ou, em outras palavras, por uma busca pelo visível, e por um olhar devolvido que escancara, aos sujeitos poéticos, a brevidade da vida e dos encontros, também outra afirmação parece possível: sua poética estrutura-se ao redor de uma outra procura, a do silêncio. Por isso, *Caminho da manhã*, poema em prosa supracitado, encerra-se com um olhar que se depara com um silêncio: “olhando o branco das paredes e o brilho dos azulejos. Aí escutarás o silêncio.” (ANDRESEN, 2004, p 127) Em *Ouve*, poema de *Coral*, observamos, outra vez, o encontro do olhar e do silêncio:

Ouve:
 Como tudo é tranquilo e dorme liso;
 Claras as paredes, o chão brilha
 E pintados no vidro da janela
 O céu, um campo verde, duas Árvores,
 Fecha os olhos e dorme no mais fundo
 De tudo quando nunca floresceu.

Não toques nada, não olhes, não te lembres
 Qualquer passo

Faz estalar as mobílias aquecidas
Por tantos dias de sol inúteis e compridos

Não te lembres, nem esperes.
Não estás no interior dum fruto:
Aqui o tempo e o sol nada amadurecem
(ibid, p. 74)

Há, no poema acima, a descrição de uma imagem: do interior de uma casa - as paredes claras, o chão que brilha - e de seu exterior - pela janela, é possível ver o céu, o campo, as árvores. Há, também, um duplo convite: aquele de ouvir e aquele de não ver. O convite de ouvir, em si, é, também, duplo: ouvir o silêncio - “tudo é tranquilo e dorme liso” - e ouvir as imagens: “claras as paredes, o chão brilha”. Daí, uma contradição: fechar os olhos, não olhar, para que com os ouvidos se veja a paisagem, ainda que nada haja para se ouvir. Um ato de ouvir, que também é não ouvir e um ato de não ver, ainda que se veja.

Há um terceiro convite: “Não toques nada.” E uma explicação: “Qualquer passo faz estalar as mobílias”. O movimento, não como gesto amigo, mas como ameaça: se em *Caminho da manhã*, os passos são o movimento que vai levar o corpo até o lugar onde se pode ver “o visível até o fim”, ou seja, um aliado na busca do equilíbrio entre o sujeito e o mundo através do olhar, aqui, em “*Ouve*”, o caminhar é puro desequilíbrio e ruptura. “Não toques” para que não haja ruídos: o silêncio é o mundo sem gestos.

Há um outro convite: “não te lembres”. Lembrar: movimento de olhar o passado a partir do presente. Verbo impregnado de temporalidade, como todos os outros verbos encontrados no poema: “florescer”, “amadurecer” - que denotam um desenvolver-se, algo que pressupõe um passar do tempo. “Esperar” - um presente que se alonga até o futuro - também é pura temporalidade. Mesmo o “dormir” - que é o fechar-se para o tempo, por isso o convite em um dos versos: “Fecha os olhos e dorme no mais fundo de tudo quanto nunca floresceu”.

Em “*Ouve*”, o olhar, o ouvir, o tocar: tudo se entrelaça em tensões acerca do tempo, da temporalidade e da finitude das coisas. Explico: o silêncio, em Sophia, como veremos adiante em outros poemas, é mais do que uma ausência de sons - e muitas vezes de forma nenhuma é uma ausência de sons -, mas, sim, uma ausência de gestos, de movimento, de ação. Arrisco: Em “*Ouve*”, o “eu” está imerso numa imagem que é um instante. Negar o gesto, fechar os olhos para que nada arruine aquilo que se vê - dormir na paisagem na qual se encontra: negar o tempo, fixar o instante, não deixá-lo passar ou morrer.

Há um outro poema que talvez nos seja importante neste momento. Também nele as dinâmicas do silêncio se dão a ver. Trata-se de *No alto mar*, poema de *Poesia*:

NO ALTO MAR

No alto mar
A luz escorre
Lisa sobre a água
Planície infinita
Que ninguém habita.

O sol brilha enorme
Sem que ninguém forme
Gestos na sua luz

Livre e verde a água ondula
Graça que não modula
O sonho de ninguém.

São claros e vastos os espaços
Onde baloiça o vento
E ninguém nunca de delícia ou de tormento
Abriu nele os seus braços

Alto mar: lugar de pura plenitude, liberdade e harmonia. Há, nele, gestos: a luz escorre, o sol brilha, a água ondula, o vento baloiça. E há, nele, também, ausência de gestos: ali, ninguém habita, sonha, e nem nunca abriu, ao vento, os seus braços. Como na imagem do poema “*Ouve*”, e sem que daí advenha nenhuma contradição, podemos afirmar: a imagem em *No alto mar* é uma imagem impregnada de eternidade porque é esvaziada de gestos, ainda que repleta deles. Os gestos presentes na imagem são os gestos eternos do mar, do sol, do vento: presentes desde o início do mundo, através de todas as gerações, imortais. Não apenas são gestos que não ameaçam uma espécie de eternidade, como a reforçam. Os gestos que ali nunca se realizaram são os gestos humanos, impregnados de transitoriedade. No alto mar, uma suspensão do tempo: porque lá o humano - e seus gestos efêmeros - nunca chegaram. Paisagem inabitada e, por isso, inteira e plena. Imersa em silêncio. É, então, o sujeito o centro de toda a temporalidade?

Por isso, aqui, muito nos interessa a noção de paisagem pensada por Collot: não enquanto um objeto externo ao sujeito, mas como um imbricado processo em que ambos refletem-se mutuamente e encontram-se inseparáveis. Em “*Ouve*”, é o sujeito poético que traz à imagem que vê um desejo de silêncio que é uma tensão experimentada em si mesmo por conta de sua mortalidade. Em *No alto mar*, é porque vê à distância, e, assim, não finca os pés na paisagem descrita, que o sujeito a priva de suas tensões. Ainda assim, num movimento ambíguo, ao lançar seu olhar sobre o alto mar, mesmo que à distância, projeta sobre aquilo que vê seu desejo de imortalidade ao construir, a partir do que está diante de seus olhos, e também a partir de si, uma paisagem muda, silenciosa, estática que deixa entrever seu oposto, fazendo emergir, nas entrelinhas, também as tensões sobre o tempo e sua inescapabilidade.

Porque sempre imóveis, Sophia não poderá deixar de interessar-se pelas estátuas:

Tudo é nu e as estátuas ressuscitam
 Silêncio na manhã sem tempo.
 Extinção das vozes que se cruzam
 E se perdem na agonia como o vento.

Estátuas lisas, puras, cegas,
 Estátuas de gestos imprevisíveis
 No ar sem movimento.

Manhã sem tempo, porque nela não há vozes, mas silêncio, ou seja, ausência de ações e movimentos. Manhã silenciosa porque nela os únicos gestos percebidos são os gestos imóveis das estátuas como a própria Sophia descreve em outro de seus poemas: “Eu contarei a beleza da estatuas / seus gestos imóveis, ordenados e frios” (2004, 104). Ausência de movimento que suspende o tempo, e faz do instante, um momento eterno.

Estátuas, cópias do que somos, nos são, na verdade, mimesis incompleta: copiam-nos as formas do corpo, em processos de verossimilhança ou distanciamento, de elogio ou ironia, mas não replicam nosso passo, nosso toque, nosso gesto. “Estátuas lisas, puras, cegas”, como diz Sophia no poema acima: porque cegas, não vêem, porque não vêem não podem se lembrar, porque não se lembram, habitam o tempo sem que se percebam habitantes do tempo. Paisagem em que o sujeito não finca os pés, mas que, ainda assim, deixa entrever sua obsessão: o tempo que passa, inescapável ao sujeito.

Considerações Finais

Como aqui busquei evidenciar, parece haver três pilares que sustentam a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. O primeiro deles, e mais central, o ato de olhar, através do qual sua poética foge ao estilo confessional, voltando-se para configuração de paisagens que refletem o momento do encontro entre sujeito e aquilo que ele vê. Tais encontros, no entanto, são geralmente marcados por uma tensão oriunda da brevidade desses momentos. Eis, assim, o segundo pilar sobre o qual repousa sua poética: o tempo enquanto elemento que impõe a todos os encontros um fim inescapável. A única forma, para o sujeito humano escapar ao tempo seria o não movimento que, na poética de Sophia, descobre um outro nome: o silêncio. Sua busca pelo silêncio torna-se, na realidade, uma tentativa de imobilização do tempo para que esse não passe. Como se ao ver o mundo, o sujeito também por ele fosse visto e, nesse processo, visse a si mesmo: desnudado, mortal e breve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida. **Em torno da paisagem**: Literatura e Geografia em diálogo interdisciplinar. In Revista da Anpol. 2013. P. 113 DOI: Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i35.650>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas Escolhidos**. Seleção e organização Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018.

_____. **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Vega, 1996.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira et al. (Org.) **Literatura e Paisagem**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2005.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 3, p. 31-63

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.