

Luana Flávia Cotta Drumond

De poeta a poeta:
Sophia de Mello Breyner Andresen lê Manuel Bandeira, Cecília
Meireles e Murilo Mendes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientação: Prof^a. Dr^a. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte
2018

Drumond, Luana Flávia Cotta.

De poeta a poeta: Sophia de Mello Breyner Andresen lê Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes / Luana Flávia Cotta Drumond. – 2018.

83f. : il.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da modernidade

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2018.

1. Poesia portuguesa 2. Poesia brasileira 3. Literatura comparada – Dissertação. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de (Orient.). II. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. III. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. IV. Título

CDD 869.1



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *De poeta a poeta: Sophia de Mello Breyner Andresen lê Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes*, de autoria da Mestranda LUANA FLAVIA COTTA DRUMOND, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Raquel dos Santos Madanelo Souza

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - FALE/UFMG

Raquel Beatriz

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães - PUC/MG

Georg Ote

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG,

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2018.

Para a minha mãe, guia nos caminhos da vida,
e para a Silvana, guia nos poéticos.

AGRADECIMENTOS

Ao Renato Spínola, amigo radicado em Lisboa, que gastou tempo e euros para enviar-me de lá materiais que eu não encontrava aqui. Esta pesquisa não teria sido possível sem a sua disposição.

Ao Uirá e à Nathália, por dividirem comigo, na graduação e no mestrado, respectivamente, as experiências na FALE.

Aos professores de todos esses anos de Letras, principalmente à Silvana Pessôa, ao Sérgio Alcides e ao Roberto Said, que me entregaram as chaves da poesia.

À minha mãe, pela leitura atenta de cada uma das palavras que seguem e por cuidar de tudo enquanto eu me dedicava a escrevê-las.

Ao meu avô, que me faz chás e comidas gostosas para atravessar os dias.

Aos meus amigos, sempre tão pacientes, sobretudo à Carol, que há 18 anos é leveza nos meus dias, à Fê, que há 15 é minha companhia, por mais longe no mundo que eu esteja, e à Nay, que há 13 divide comigo a sua força, indispensável para eu me sustentar.

Aos colegas de trabalho, em especial à Kátia, à Josy, à Ana, à Fê, à Cida, à Lili e à Beth, por suportarem durante o dia a agitação e o mau humor de quem havia tomado litros de café para estudar na madrugada.

À Dra. Maria Cristina, chefe que se tornou amiga, por ser a maior entusiasta da minha carreira e das minhas viagens.

E aos meus cães, que nunca lerão este agradecimento, mas certamente compreendem o sentido que dão à minha jornada.

A homenagem é aqui a algo que testemunha a presença do humano – à majestade do absurdo.

E isso, minhas senhoras e meus senhores, não tem nome certo nem fixo, mas julgo que é... a poesia.

(Paul Célán)

RESUMO

Sophia de Mello Breyner Andresen é autora de uma das mais substanciais obras da poesia portuguesa do século XX, que construiu ao longo de quase 50 anos. Sem filiar-se a um movimento literário específico, Sophia soube articular em sua escrita elementos da tradição e da literatura moderna, bem como referências de diferentes culturas. Esta pesquisa, inscrita no âmbito do comparativismo literário, foca nas interlocuções com Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes que Sophia Andresen estabelece em sua obra, pela citação, análise ou menção de poemas deles, e, partindo das leituras que a portuguesa demonstra ter feito, tenta compreender como ela se coloca na relação com a literatura e a cultura brasileiras. Considerando que os exercícios de leitura e escrita implicam-se um ao outro e que o posicionamento de um escritor como leitor é uma atitude de seleção e apropriação de seus precursores, assinalamos os poemas e ensaios de Sophia de Mello Breyner Andresen nos quais o diálogo com Bandeira, Cecília e/ou Murilo é expresso e, à luz de teóricos como Antoine Compagnon, Harold Bloom e Leyla Perrone-Moisés, bem como da fortuna crítica que cada um dos poetas engendrou, examinamos como as leituras dos brasileiros podem ter ajudado a formar a Sophia-poeta e de que maneira as obras deles aproximam-se ou distanciam-se da que ela se propôs realizar.

Palavras-chave: poesia lusófona; apropriação; formação; intercâmbio literário; leitura crítica.

ABSTRACT

Sophia de Mello Breyner Andresen is the author of one of the most substantial oeuvres of Portuguese poetry of the 20th century, which she produced over 50 years. Without being associated with a specific literary movement, Andresen was able to articulate elements of tradition and modern literature in her writings, as well as references from different cultures. This research is inscribed in the scope of literary comparativism and focuses on Andresen's interlocutions with the poets Manuel Bandeira, Cecília Meireles, and Murilo Mendes, which she established in her works by citing, analyzing or mentioning their poems. Furthermore, it aims to understand how she positions herself in relation to Brazilian literature and culture, departing from the readings that the Portuguese author demonstrates to have done. Considering that reading and writing are interrelated and that the position of a writer as a reader is an attitude of selection and appropriation of their precursors, we call attention to the poems and essays of Sophia de Mello Breyner Andresen in which a dialog with Bandeira, Meireles and/or Mendes is established, and in light of theorists such as Antoine Compagnon, Harold Bloom and Leyla Perrone-Moisés, as well as of the critical fortune that each of those poets engendered, we examined how the readings of Brazilian authors may have helped to form the Sophia as a poet and how their works approach or distance from that which she set out to accomplish.

Keywords: Lusophone poetry; appropriation; formation; literary exchange; critical reading.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Listagem das personalidades e das circunstâncias espanholas consideradas, no poema em questão, positivas e negativas	28
---	----

SUMÁRIO

1. “IREI BEBER A VOZ DESSA PROMESSA”: APRESENTAÇÃO.....	10
2. “EU QUERO OUVIR DEVAGAR / O TEU SÚBITO FALAR”.....	13
3. “COMO ANTÍGONA A POESIA DO NOSSO TEMPO DIZ: 'EU SOU AQUELA QUE NÃO APRENDEU A CEDER AOS DESASTRES’”	33
4. “O POETA É IGUAL AO JARDIM DAS ESTÁTUAS”	54
5. “VIMOS O MUNDO ACESO NOS SEUS OLHOS’’: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
ANEXOS	79

1. “IREI BEBER A VOZ DESSA PROMESSA”¹: APRESENTAÇÃO

Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta a quem os críticos tiveram sempre muita dificuldade em classificar, é seguramente uma das maiores vozes da literatura portuguesa do século XX. Situando-se entre o clássico e o moderno, o trabalho e a inspiração, o olhar e a audição, a poesia andreseniana não se deixou caber em modelos pré-definidos: fixou seus próprios contornos, transitou entre Portugal, Grécia e Brasil estabelecendo uma tradição particular.

Sophia nasceu no Porto, em 1919, no seio de uma família aristocrática, que cedo lhe apresentou a poesia; tão cedo, que a menina não compreendeu de início que os versos eram escritos por alguém, julgou que emanavam das coisas². Essa tradição essencialmente oral que na infância a fizeram conhecer foi determinante em sua trajetória poética, porque deixou nela a impressão de que o poeta era antes de tudo um *escutador* e de que o ato da escrita começava em ouvir o mundo.

Neste trabalho discutimos não apenas a voz do mundo que ressoa no canto de Sophia de Mello Breyner Andresen, mas também a de três poetas que ela escolheu escutar e propagar: Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes³, três, conforme José Paulo Paes (1997), dos cinco maiores nomes da poesia brasileira do século XX.

Escritores e teóricos dão conta de como a poesia brasileira foi essencial na formação de toda uma geração de poetas em Portugal, num tempo em que, além da censura imposta aos autores portugueses pela ditadura salazarista, o movimento modernista no Brasil reinventava a linguagem e o estilo poéticos (SARAIVA, 2002). Para a Sophia, tão clássica, esses três poetas brasileiros eleitos significavam o novo, mas não só: ligados à antiguidade clássica eles mesmos, Bandeira, Cecília e Murilo reforçavam seu vínculo com o mundo primordial e sagrado que ela desejava reconstruir a partir do poema.

O *corpus* de que parte esta pesquisa é bastante específico: poemas e escritos de Sophia

1 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015, p. 106. Quase todas as citações da autora neste trabalho foram extraídas desta edição; como são muitas as vezes em que a citaremos, faremos, sempre que for esse o caso, a referência simplificada em nota de rodapé, e não no corpo do texto, para que a leitura não fique demasiado entrecortada.

2 Ibid., p. 898.

3 Sophia foi também leitora e muito amiga de João Cabral de Melo Neto, como, entre os poetas que estudamos aqui, só foi de Murilo Mendes. Optamos por excluí-lo desta pesquisa, apesar de reconhecermos o seu contributo para a obra da portuguesa, porque a relação entre Sophia e o pernambucano é mais estudada na academia, com vários trabalhos dedicados a compreendê-la. Sabemos que Sophia Andresen conhecia também as obras de Carlos Drummond de Andrade e de Jorge de Lima, mencionadas por ela *en passant* no poema “Brasil 77”, mas o diálogo com Bandeira, Cecília e Murilo, por motivos que se apresentarão ao longo do trabalho, pareceu-nos mais profícuo.

Andresen para/sobre os três poetas brasileiros estudados ou que façam menção a eles. A partir disso, aprofundando-nos na obra poética da portuguesa e com auxílio de teóricos como Antoine Compagnon, Harold Bloom e Leyla Perrone-Moisés, bem como da fortuna crítica sobre os quatro autores, examinaremos a relação da portuguesa com a tradição que ela estabelece para si – como se posiciona perante os poetas que elege, como dialoga com eles e que marcas das leituras que fez se manifestam em sua escrita.

O primeiro capítulo aborda as leituras de Manuel Bandeira, cujos escritos modernistas do cotidiano se traduziram, segundo Guimarães⁴ (2013, on-line), em uma influência “qualquer coisa de secreto, de mágico” que se instala na Sophia-leitora de Bandeira e emerge na Sophia-poeta. A ele Sophia Andresen dedicou dois poemas, “Manuel Bandeira” e “Brasil 77”, permeados de citações expressas da obra do brasileiro.

No capítulo seguinte, estudamos o elo entre Sophia e Cecília Meireles, talvez, entre os três analisados no trabalho, o mais surpreendente: com Cecília, vimos Sophia Andresen travar a maior *agon* de sua relação com a tradição brasileira e atingir o último estágio revisionário de um precursor – segundo a teoria da angústia da influência proposta por Bloom (2002). Baseamos a discussão no ensaio crítico sobre a poesia de Cecília Meireles publicado por Sophia Andresen em 1956, no poema escrito em 1964, por ocasião da morte da brasileira, e em um trecho de “Brasil 77” no qual a brasileira é citada.

Por fim, discutimos no capítulo terceiro a profunda amizade que uniu Sophia Andresen e Murilo Mendes, escritores reunidos pela poesia e pela afeição. Com Murilo Sophia muda o tom e deixa expressa também uma intimidade que transpõe os limites do literário – esse brasileiro, além de estar em seu panteão particular, ganha espaço em torno da mesa à qual se sentam os amigos.

Sophia Andresen tem na poesia portuguesa um lugar tão grandioso quanto têm na literatura brasileira Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes. No ano em que se publicará pela primeira vez a obra poética dela no Brasil, este trabalho pretende contribuir com a produção teórica e crítica sobre sua escrita e fazer corpo aos estudos de Literatura Comparada que aproximam as nações lusófonas – ressaltando a importância de abordarmos o fluxo literário contrário ao normalmente estudado, isto é, este no qual é uma europeia a leitora e do Brasil a literatura que emana.

4 Em 2013, Maria da Conceição Oliveira Guimarães publicou um artigo intitulado “Uma dicção poética luso-brasileira: Sophia, Cecília Meireles, João Cabral, Murilo Mendes e Manuel Bandeira”, do qual tomamos conhecimento no curso do trabalho. Embora os recortes sejam semelhantes, as abordagens teóricas não são as mesmas e conhecem limites distintos, já que as pesquisas se adequam aos formatos propostos por cada autora.

Não há, afirma Sêneca (apud FOUCAULT, s/d), escrita sem leitura: a prática de uma implica a outra, e a essas duas atividades deve-se recorrer alternadamente, para que elas se iluminem. Citando e declarando-se leitora dos três poetas brasileiros que aqui mencionamos, Sophia Andresen dá significação à sua própria obra e abre um espaço para que compreendamos sua escrita, certamente enriquecida pela leitura de Bandeira, Cecília e Murilo.

Interessa-nos compreender o olhar dessa leitora que é também poeta, essa leitura que se mistura à escrita, esse exercício de uma autora portuguesa que se dá a ler a poesia brasileira e, inevitavelmente, porque os papéis de autor e leitor estão em trânsito perpétuo (CALVINO, 2001 apud MOREIRA; FUX, 2010), a incorpora à sua obra.

2. “EU QUERO OUVIR DEVAGAR / O TEU SÚBITO FALAR”⁵

Os primeiros livros de Manuel Bandeira já tinham sido publicados no Brasil quando Sophia de Mello Breyner Andresen, em Portugal, começou a escrever – segundo sua filha, Maria Andresen, datam de 1933 os primeiros escritos da mãe⁶. Bastante mais nova que o poeta brasileiro, a portuguesa foi leitora ávida de poesia, o que percebemos pelas diversas referências a escritores em sua obra, e a ela não escaparam os versos que nestas terras se faziam.

Bandeira foi um dos ícones do Modernismo brasileiro. Nascido em 1886, no Recife, a cidade que permaneceria para sempre em sua memória e em sua poesia, mudou-se logo para o Rio de Janeiro. Entre idas e vindas da então capital, sagrou-se poeta em 1917, com o livro *A Cinza das Horas*, publicado pouco depois de sua volta da Suíça, onde tinha ido tratar a tísica e feito contato com Paul Éluard.

A tuberculose apareceu-lhe com 18 anos e ficou marcada em sua poesia na consciência da efemeridade, no sentimento de solidão do humano, na morte sempre à espreita dos versos de “Consoada”, “Preparação para a morte”, “A morte absoluta” e tantos outros poemas. Segundo Davi Arriguci Jr. (1990, p. 132), foi a doença que lançou Manuel Bandeira definitivamente à poesia, porque confrontado com a angústia e o tédio, o adolescente passou a fazer versos “por necessidade, por fatalidade, em resposta à circunstância terrível e inevitável”.

Em 1922, Manuel Bandeira já tinha publicado também *Carnaval*, livro do qual Ronald de Carvalho selecionou o poema “Os Sapos”, uma sátira à estética parnasiana, para recitar na Semana de Arte Moderna. Bandeira não compareceu ao evento, porque, segundo conta em sua autobiografia literária (2012), não condenava o Parnasianismo ou o Simbolismo, nem concordava com os ataques violentos dos modernistas a esses movimentos; preferia, a seu modo, integrar e readaptar o tradicional ao estilo moderno. Há referências medievais e clássicas em sua obra, há sonetos, versos alexandrinos, há menções a poetas de variadas escolas. Fazer a poesia do novo tempo não significou, para Manuel Bandeira, romper com os antigos, mas, tomadas deles as lições, usá-las para fazer a literatura contemporânea.

Libertinagem, de 1930, o quarto livro de Manuel Bandeira – o terceiro havia sido *O ritmo dissoluto*, publicado em 1924 –, é considerado por muitos teóricos a divisão de sua obra, o começo da fase mais modernista, e o próprio poeta confessou estar, nele, mais

5 ANDRESEN, 2015, p. 621.

6 ANDRESEN, Maria. Prefácio: contributo para uma biografia poética. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

próximo da nova estética (BANDEIRA, 2012). É esse o livro com a temática mais cotidiana, em que se misturam linguagem culta e popular, em que a ironia está mais acentuada e em que está inserido “Poética”, um de seus poemas mais lidos e que acabou se convertendo em profissão poética do Modernismo.

De poesia, Manuel Bandeira publicou ainda outros seis livros ao longo dos 30 anos seguintes. Aos 82 anos, quando morreu, o poeta era reconhecido como um dos maiores nomes da literatura brasileira.

Não é estranho, considerando a estimada figura de Manuel Bandeira, que do outro lado do Atlântico Sophia Andresen conhecesse e lesse sua obra. Jorge de Sena, poeta português da mesma geração de Sophia e, por acaso, bastante amigo dela, afirmou, em *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, que “nesses anos finais de 30 e primeiros de 40, para muitos de nós um Bandeira foi tão importante, ou quase, como um Pessoa” (SENA, 1988, p. 134). Embora as leituras de literatura brasileira em Portugal fossem poucas – e são ainda mais escassas hoje –, algumas revistas literárias ocuparam-se de publicar diferentes autores do mundo lusófono (SARAIVA, 2004), e, ponderada a declaração de Sena, a recepção de Manuel Bandeira no meio intelectual lusitano foi considerável.

Sena explica que a literatura brasileira foi tão importante para a geração portuguesa de escritores que surgiu nos anos 30 e 40 porque, sob regime ditatorial desde 1926, Portugal tinha uma circulação bastante restrita de seus próprios poetas, que eram vigiados (e censurados) bem de perto. Havia, então, um vácuo, que lá se preencheu com as edições e reedições dos brasileiros (SENA, 1988, p. 127).

Além disso, universidades como a de Coimbra e a de Lisboa tinham, desde há alguns anos, uma cadeira de estudos brasileiros na Faculdade de Letras – Sophia cursou na academia de Lisboa três anos do curso de Filologia Clássica, entre 1936 e 1939. O professor Arnaldo Saraiva, em seus estudos sobre os Modernismos brasileiro e português, aponta a instituição oficial da disciplina de Literatura Brasileira como uma das causas do aumento do interesse pela cultura da antiga colônia e da maior presença de autores brasileiros no universo literário português:

(...) na década de 1930, poucos anos depois de a cadeira ter começado a funcionar, a atenção à cultura brasileira, e em especial à literatura, foi em Portugal de tal ordem que **pela primeira vez na longa história das duas comunidades os autores brasileiros passavam a influenciar sistematicamente os portugueses**, e a literatura de brasileiros passou a aparecer ou a ser comentada sistematicamente em várias publicações portuguesas, como *Presença*, *Descobrimto*, *Revista de Portugal*, *Atlântico* etc.

(SARAIVA, 2004, p. 46, grifo nosso)

A primeira colaboração de Manuel Bandeira para a *presença*, talvez a maior revista

literária em circulação na época, aconteceu apenas em 1939 (SARAIVA, 2004), mas antes disso o poeta tinha contribuído para a *Revista de Portugal*, publicação na qual também havia sido veiculado, em dois números, um estudo de Adolfo Casais Monteiro sobre a obra bandeiriana. Bandeira e Casais Monteiro, inclusive, já se correspondiam nos anos 30, e em uma carta de agosto de 1938 o brasileiro agradece ao português a atenção dedicada à literatura brasileira pelos intelectuais de lá:

O interesse com que vocês acompanham o movimento literário brasileiro, o conhecimento profundo que dele revelam nas suas críticas, a simpatia cativante com que sempre se exprimem a nosso respeito são coisas que nos sensibilizam grandemente. (...) Estamos separados por todo um oceano em diagonal e no entanto dir-se-ia que você partilha da nossa existência cotidiana
(BANDEIRA apud SILVEIRA, 1974, p. 45)

Sabemos, pela leitura de *Manuel Bandeira: Serviço de documentação*, de Adolfo Casais Monteiro (1958), que em 1932 uma nota sobre a poesia bandeiriana foi publicada no nº 34 da *presença*. Embora curta, a menção a Bandeira mostra que anos antes de os próprios modernistas portugueses começarem a ser amplamente lidos, o Modernismo brasileiro já se dava a conhecer em Portugal – até que em meados da década essa mesma *presença* começasse a difundir os trabalhos de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e cia., e que em 1942 se publicasse o primeiro volume da obra poética de Pessoa, os homens de *Orpheu* foram praticamente ignorados pelo grande público. Para Jorge de Sena, que trazemos novamente, por ser contemporâneo e próximo de Sophia Andresen e por ter deixado importantes relatos críticos sobre a sua geração de escritores, foi, assim, com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e seus pares que os novos poetas lusitanos primeiro viram “que a poesia escrita em português podia ao mesmo tempo ser libérrima e disciplinada, intelectual e puramente sensível” (SENA, 1988, p. 126).

A obra poética de Sophia Andresen é permeada por sinais de suas leituras, como, afinal, todos os escritores carregam marcas de seus precursores, e entre seus poemas encontramos duas referências expressas a Manuel Bandeira, esse homem que escrevia versos sobre – que espantoso isso podia ser – sabonetes, bicos, trens e ditaduras: “Manuel Bandeira”, um testemunho da presença da poesia bandeiriana em sua juventude e em sua obra, e “Brasil 77”, revisitação de “No vosso e em meu coração”, poema publicado em 1948 por Bandeira, no livro *Belo Belo*.

“Cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. *'Lire, élire'*, sintetizava Valéry” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). Sophia de Mello Breyner Andresen leu Manuel Bandeira, postou-se bem ao lado de sua escrita, como veremos especialmente na análise de “Brasil 77”, registrou o impacto dos

poemas do brasileiro em sua formação literária e transformou verso dele em seu, prolongando o trabalho literário de Bandeira. Associadas às aproximações poéticas menos evidentes, que serão analisadas aqui, essas menções expressas são mais do que meras referências, são a eleição, por Sophia, de Manuel Bandeira para o seu panteão particular.

Os primeiros contatos com a poesia se deram, para a portuguesa como para o brasileiro, pela tradição oral, e talvez por isso se tenha moldado nos dois a ideia de que a poesia está em tudo, nos chinelos e nos amores, numa maçã e suspensa no universo. Bandeira conta, em sua autobiografia literária, *Itinerário de Pasárgada*, que foi escutando cantigas de roda, trovas populares e contos da carochinha que soube existir a poesia e que, mais velho, já em contato com a escrita, manteve o hábito de decorar e declamar seus poemas favoritos. Tinha sido na infância, na companhia do pai e ouvindo versos a sua educação poética, e então o menino, futuro poeta, ficou embebido da ideia de que a poesia está contida nas coisas e que ela se pode ouvir (BANDEIRA, 2012).

Ensinada a decorar poemas, Sophia Andresen, quando menina, conheceu a poesia antes de conhecer a literatura como instituição, antes de compreender que alguém escrevia os versos que ela repetia oralmente. Se podemos pressupor que não era Manuel Bandeira que Sophia decorava e recitava na infância, já que a menina descendia de belgas e dinamarqueses e estudou em colégios bastante aristocráticos, somos capazes, por outro lado, de afirmar que ela não demorou a conhecer a obra do brasileiro e que a poesia bandeiriana está no cerne de sua formação poética. Leiamos “Manuel Bandeira”, o poema inserido no livro *Geografia*, publicado em 1967⁷:

Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio seus versos devagar

Relembrando
O antigo jovem tempo tempo quando
Pelos sombrios corredores da casa antiga
Nas solenes penumbras do silêncio
Eu recitava
“As três mulheres do sabonete Araxá”
E minha avó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó
Quando em manhãs intactas e perdidas
No quarto já então pleno de futura
Saudade
Eu lia
A canção do “Trem de ferro”
E o “Poema do beco”

7 ANDRESEN, 2015, p. 564-565.

Tempo antigo lembrança demorada
 Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira
 Quando
 Me sentava nos bancos pintados de fresco
 E no junho inquieto e transparente
 As três mulheres do sabonete Araxá
 Me acompanhavam
 Tão visíveis
 Que um eléctrico amarelo as decepava

Estes poemas caminharam comigo e com a brisa
 Nos passeados campos da minha juventude
 Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
 E foram parte do tempo respirado

O sujeito poético deste poema se confunde com a autora e dá um testemunho precioso da Sophia-leitora, que ainda jovem começou a formar a Sophia-poeta. Nos primeiros versos temos a declaração de que a voz de Manuel Bandeira, “este poeta”, é ouvida, mesmo de longe, há muitos anos, e de que recitar – o ato de declamar, sempre – seus versos é relembra a juventude; nos últimos, a de que a obra do brasileiro a acompanhou desde então.

É muito significativo que a poesia de Manuel Bandeira seja associada a uma voz que o sujeito poético ouve, porque na própria definição do que seja um poeta para Sophia Andresen está o ato de escutar. Nas reflexões que tece sobre o ato de escrever e sobre o ofício poético, a portuguesa assinala o poema sempre como algo que lhe aparece dado, pronto, “como um ditado que escuto e noto”⁸. Desse estro não é possível determinar a origem, mas tudo acontece como se o universo se dissesse por si mesmo⁹, entregando ao poeta o canto latente das coisas, se, em silêncio, ele tiver atenção e disciplina para escutar até o fim.

Por isso, ser poeta, para Sophia de Mello Breyner Andresen, é, antes de tudo, ser um *escutador*¹⁰ que só depois de ouvir pode registrar o canto que emana do mundo – ou das musas. Mais que atividades complementares, escutar e escrever são partes inseparáveis e consecutivas do fazer poético e, por isso, quando diz reconhecer a voz de Manuel Bandeira, a portuguesa o alça ao nível de uma inspiração para si.

A ideia que fazia Bandeira da concepção de um poema é bastante próxima da que tinha Sophia Andresen, o que os aproxima também no que tange ao processo de escritura. Em *Itinerário de Pasárgada* (2012), o brasileiro relata que seu poema mais famoso, “Vou-me embora pra Pasárgada”, foi construído, ou melhor, construiu-se tal qual um acidente, como se já estivesse pronto dentro de si. Em oposição ao esforço intelectual lúcido de que falam Valéry (BANDEIRA, 2012) e outros nomes da literatura, Bandeira e Sophia apresentam a

8 ANDRESEN, 2015, p. 895.

9 Ibid., p. 898

10 Ibid., p. 895

inspiração como o movimento primeiro da escrita, sem, no entanto, desprezarem o trabalho poético na medida do necessário: para ordenar os versos, selecionar palavras ou adequar o metro: “O meu esforço é para conseguir ouvir o 'poema todo' e não apenas um fragmento. (...) É preciso que eu deixe o poema dizer-se.”, ela afirmou¹¹; “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer”, ele escreveu (BANDEIRA, 2012, p. 139).

Ao longo de “Manuel Bandeira” são citados pelo título “Trem de ferro”, “Poema do beco” e “As três mulheres do sabonete Araxá” (*sic*), três produções de Bandeira incluídas no livro *Estrela da Manhã*, publicado pela primeira vez em 1936, no Brasil. É fácil entender por que os versos bandeirianos eram o maior espanto da avó de Sophia (“Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó/Quando em manhãs intactas e perdidas/(...) Eu lia/A canção do 'Trem de ferro'/E o 'Poema do Beco”): *Estrela da Manhã* recupera muitas formas tradicionais da poesia, mas sem abandonar os avanços modernistas que o brasileiro já tinha incorporado em *Libertinagem*, seu livro anterior. Há um tom erótico em vários poemas, inclusive o de abertura; coloquialismos se distribuem pelas páginas; prostitutas, marinheiros e figuras que a poesia de antes talvez não considerasse estimável aparecem, e até o poeta se apresenta um tanto sórdido.

“A balada das três mulheres do sabonete Araxá” é um poema de Manuel Bandeira que alia prosaísmo e erotismo evidentes a uma ironia mais sutil, direcionada à poesia tradicional. Antigo gênero europeu de forma fixa, a balada foi bastante cultivada pelos poetas parnasianos brasileiros; há, contudo, uma outra acepção do termo, fundada na música e na tradição oral, para a qual Bandeira também aponta no título de sua composição: a *ballad* é uma forma lírica de origem popular desenvolvida na Europa sobretudo na Idade Média, composta para ser lida acompanhada por instrumentos, muito recorrente nas raízes da literatura portuguesa, na qual foi chamada de rimance ou romance (MOISÉS, 2004).

(...)

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
Ó brancaranas azedas,
(...)

A mais nua é doirada borboleta
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.
Mas se a terceira morresse... Oh, então nunca mais a minha vida outrora teria sido um festim!

11 ANDRESEN, 2015, p. 895.

(...)

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!
(BANDEIRA, 2007, pp. 155-156)

De 1931, tempo da maturidade poética de Manuel Bandeira e da formação de Sophia Andresen, “A balada das três mulheres do sabonete Araxá” é uma espécie de colagem de trechos icônicos de outros escritores. Estão citados no poema Shakespeare (“O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!”), em uma referência a “Ricardo III”, Olavo Bilac (“Que outros, não eu, a pedra cortem/(...)/Ó brancaranas azedas”) e sua “Profissão de fé”, e Luís Delfino, o parnasiano d’ “As três irmãs” (“Se a segunda casasse (...) outrora teria sido um festim”)¹².

“A balada” nasceu de uma propaganda de cosmético e é a afirmação literária de que a poesia se pode encontrar em tudo. Em *Itinerário de Pasárgada* (2012), Manuel Bandeira conta que se deparou, em uma venda de Teresópolis, com um cartaz do sabonete Araxá e, como que por brincadeira, adaptou versos lidos na juventude a um caso corriqueiro de sua vida. Associando autores canônicos a um tema tão prosaico e mundano, Bandeira constroi um poema que é a expressão de sua poesia: moderno – até demais para a avó de Sophia Andresen –, mas sem desprezar a tradição – como a obra que, de seu modo, a neta dela também produziria.

A tradição patente a que recorre Sophia Andresen é a clássica, de raiz grega, mas não é possível contestar que a poesia brasileira, especialmente a do século XX, lhe tenha sido fonte. Ao trazer em “Manuel Bandeira” as reminiscências das leituras de seu tempo de juventude, Sophia descortina a mulher leitora que vai fazer brotar a mulher poeta, enfatizando os antecedentes que a motivaram a criar. A portuguesa coloca-se em diálogo direto e livre com a obra poética do brasileiro, e é Antoine Compagnon (1996) quem nos ajuda a esclarecer o papel dessa citação expressa: ao citar, eu faço presente no meu texto o texto do outro e, por conseguinte, me aposso dele. Unindo sua leitura e sua escrita, Sophia Andresen não só mostra a quais poemas e a qual poeta ela se sente ligada poeticamente, mas legitima sua própria obra pelo nome de Bandeira e convida o seu leitor a também ler o brasileiro.

Compagnon é teórico indispensável para compreendermos esse trabalho de citação que Sophia faz. Para o estudioso (1996), introduzir o outro em seu próprio escrito indica o esforço de um autor para manter-se unido àqueles livros e autores que o cercaram: como um pedido de reconhecimento da obra do autor lido e da sua própria, o agora escritor expõe as obras que

¹² Para comparação, trechos da peça de teatro shakesperiana e dos poemas de Bilac e Delfino são transcritos entre os anexos, ao fim do trabalho.

ele leu e que formaram sua bagagem literária.

“Trem de ferro”, outro poema de Manuel Bandeira citado por Sophia Andresen, é pura musicalidade, o que nos remete novamente à questão da audição e de sua importância para a escrita. Detenhamo-nos sobre o tema, admitindo a sua recorrência e, portanto, o seu relevo na obra desses dois poetas. “Trem de ferro” começa com “Café com pão/Café com pão/Café com pão”, versos feitos para imitar o som de um trem em movimento e que, escandidos em quatro sílabas poéticas, ditam o ritmo da leitura. Porque o poema não tem métrica fixa, variando em versos um pouco maiores ou menores, a cadência não se perde, e estamos sempre a acompanhar – e a cantar – a locomotiva que passa.

O ritmo, que Manuel Bandeira compreendeu, ao longo de sua trajetória, ser possível mesmo em poemas libertos da métrica, teve grande importância em sua obra, por ser o elemento poético que mais perto lhe deixava da música. A prosódia francesa e os sonetos camonianos estão, afirma Bandeira (2012), na raiz de sua musicalidade, mas essa valorização da audição e da oralidade o liga diretamente à literatura clássica. Quando, por sua vez, Sophia Andresen projeta no sentido da audição o ponto de partida da escrita, torna-se tão próxima poeticamente da Antiguidade Clássica quanto nas referências expressas que faz à Grécia.

A poesia nasceu para ser cantada, decorada e reproduzida. De acordo com Eric Havelock (1986), a voz foi a ferramenta de materialidade do texto na Grécia Antiga e, para que fosse mais fácil memorizar e transmitir o discurso, criou-se uma linguagem ritualizada, com padrões rítmicos e elementos sonoros, diferente da que se utilizava no cotidiano. Mesmo depois, com o advento da escrita, a raridade dos livros e, sobretudo, de letrados, manteve por vários séculos a poesia como uma tradição predominantemente oral.

O contato inicial oral com a poesia que nossos Sophia e Bandeira relatam parece ter definido não só a ideia que ambos fizeram da poesia como um exercício da intuição¹³, mas seus próprios processos criativos: como entre os gregos clássicos, a poesia está, para eles, diretamente ligada ao sentido da audição; natural, portanto, que no contato com a poesia brasileira, Manuel Bandeira fosse um dos escolhidos de Sophia Andresen.

Foi também pela audição que esses dois poetas maiores da língua portuguesa tomaram gosto pela palavra como elemento, surpreenderam-se com tudo que cada uma pode significar e compreenderam a importância de, no poema, elas serem exatas, precisas, bem colocadas. O

13 Conforme a professora Maria Helena da Rocha Pereira (2006), especialista em estudos clássicos, o termo grego *'mousiké'*, que abrangia a poesia, a música, o teatro e a dança, significa justamente a “arte das musas” - as musas, aquelas a que se ouvia cantar e eram associadas à inspiração.

poder invocatório, é esse o termo que o poeta brasileiro usa, de palavras como 'protonotário' ou 'transverberado', das quais lhe resultaram poemas, logo mostrou a Manuel Bandeira que “o bom fraseado (...) [é] aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa” (BANDEIRA, 2012, p. 63). Na poesia, nada pode faltar, mas menos ainda sobrar.

Em Sophia de Mello Breyner Andresen identificamos uma conexão ainda mais estreita com as palavras, porque para essa poeta nomear é dar às coisas existência – antes do nome, só o vazio:

MUNDO NOMEADO OU DESCOBERTA DAS ILHAS

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas¹⁴

Porque trabalha com a essência mesma das coisas, com o existir, o poeta é o artesão que, com a linguagem, reconstrói o mundo, por isso, se ele diz:

'obscuro', 'amplo', 'barco', 'pedra' é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança¹⁵

A essa capacidade tão valorizada por Manuel Bandeira e Sophia Andresen de encontrar as palavras exatas, que signifiquem exatamente aquilo que devem significar naquele contexto, Protágoras chamou *orthoépeia*, faculdade poética que, segundo Perrone-Moisés (1998), corresponde, para os modernos, à habilidade de recriar verbalmente o mundo – talvez devêssemos, ao tratar da poesia andreseniana e aprendida a lição da justeza das palavras, usar o termo 'religar'.

O sujeito poético de “Manuel Bandeira” escolhe palavras muito expressivas e que denotam familiaridade para falar sobre a poesia bandeiriana lida na juventude: “reconheço” (terceiro verso), “relembrando” (quinto), “acompanhavam” (vigésimo quinto), “visíveis” (vigésimo sexto); as imagens da casa em cujos corredores a poeta recitava Bandeira, do quarto no qual ela o lia, de poemas caminhando consigo e pousando as mãos sobre seu ombro reforçam o tom de *convivência* e *intimidade* com a obra do brasileiro. Sobre essa proximidade que Sophia cria para ela e Bandeira, Compagnon (1996, p. 43) esclarece: “Há sempre um

14 ANDRESEN, 2015, p. 500.

15 Ibid., pp. 891-892.

livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, 'relação' em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva)".

Ao fazer referência à poesia de Manuel Bandeira de modo familiar, associando-a ainda aos tempos de juventude, Sophia Andresen aponta para a obra de Bandeira como uma leitura formadora. O transcorrer do poema sugere, mais, a continuidade dessa leitura na própria escrita, porque a intertextualidade construída com *Estrela da Manhã* torna o livro de MB presente ali, naqueles versos, na nossa leitura de *Geografia*, e porque temos, ao final, a declaração do sujeito poético de que os poemas do brasileiro se tornaram “parte do tempo respirado”. Dessa forma, fixando leituras que orientaram sua escrita, Sophia se situa na história literária junto com os predecessores que escolheu para sua tradição própria (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Outra palavra que em “Manuel Bandeira” está associada à leitura da obra do brasileiro é “silêncio”, termo que, na poesia de Sophia Andresen, indica uma condição para a escrita, porque o poeta precisa poder escutar o poema imanente ao mundo. Retomemos as primeira e segunda estrofes, nas quais estão os versos em questão:

Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio seus versos devagar

Relembrando
O antigo jovem tempo tempo quando
Pelos sombrios corredores da casa antiga
Nas solenes penumbras do silêncio
Eu recitava
“As três mulheres do sabonete Araxá”
E minha avó se espantava

Há nessas estrofes consecutivas dois tempos e duas formas de experimentação da poesia de Manuel Bandeira: na quadra, o tempo é o momento da escritura do poema – os verbos estão conjugados no modo indicativo presente, note-se –, é o tempo da Sophia-escritora, que, porque é já poeta e “a escrita exige solidões e desertos”¹⁶, está sozinha com a obra de Bandeira, apenas ao silêncio repete seus versos. No hepteto seguinte, a juventude é rememorada na figura da Sophia-leitora, que declamava poemas de Manuel Bandeira pela casa, quase a provocar a avó, para quem uma escrita como a do brasileiro era um susto.

O silêncio, que na juventude o sujeito poético quebrava recitando poemas de Manuel Bandeira, perdura no tempo da escrita, assim como persiste a leitura da obra bandeiriana, no entanto a atitude da poeta no presente é mais suave e intimista; agora a declamação é

16 ANDRESEN, 2015, p. 800.

vagarosa, solitária e não rompe a quietude, circunstância sem a qual a poesia não pode existir.

Em “Arte Poética V”, Sophia Andresen¹⁷ conta ter estado no teatro de Epidauro, onde, aproveitando o sossego da ausência de turistas, disse alguns versos em voz alta, quebrando o silêncio pela voz e pelo eco. Tempos depois, motivada por esse momento, escreveu três versos. O caminho da Sophia-leitora de Manuel Bandeira é exatamente o mesmo: passados anos das leituras e declamações que romperam o silêncio da casa, a poesia recitada se transfigurou, nas mãos da Sophia-poeta, em escrita – os versos mesmos que estamos a ler.

Foi por ter conhecido a poesia pela tradição oral, a portuguesa afirma na mesma “Arte Poética”, que ela entendeu a necessidade do silêncio para escutar o poema oculto nas coisas. Uma poesia que se deve ouvir precisa do vazio para acontecer, e o poeta, a quem não cabe interferir no ditado, de estar quieto, mudo, secreto¹⁸, para deixá-la dizer-se por si.

Sophia Andresen, essa poeta portuguesa para quem escrever é, antes de tudo, escutar, tem em *Geografia*, mesmo livro no qual está inserido “Manuel Bandeira”, um poema em que, já no primeiro verso, manifesta: “Gosto de ouvir o português do Brasil”. Neste “Poema de Helena Lanari”, a variante brasileira da língua, matéria justa de nossa poesia, é elogiada pela sua sonoridade, pelas palavras que se dizem até o fim e, por isso, tornam a coisa nomeada mais real e próxima de sua natureza:

POEMA DE HELENA LANARI

Gosto de ouvir o português do Brasil
 Onde as palavras recuperam sua substância total
 Concretas como frutos nítidas como pássaros
 Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
 Sem perder sequer um quinto de vogal

Quando Helena Lanari dizia o “coqueiro”
 O coqueiro ficava muito mais vegetal¹⁹

O elogio se dirige à língua falada, mas a escolha de palavras, o tom coloquial e a temática tão prosaica desse poema estendem-no à poesia brasileira. Explicamo-nos, trazendo um artigo de Eucanaã Ferraz (2001), que vê o fazer poético bandeiriano nesse poema de Sophia: para o poeta e professor brasileiro, a simplicidade sofisticada do “Poema de Helena Lanari”, construída no uso de metáforas leves, na escrita fluida e de leitura prazerosa, na linguagem descomplicada e na ternura da cena final, remete-nos diretamente à obra do Manuel Bandeira mais modernista. Ademais, “se os versos dizem-nos de um gosto por palavras 'concretas' e 'nítidas', está aí em questão, sem dúvida, um pendor para a poesia que se

17 Ibid., p. 898.

18 ANDRESEN, 2015, p. 621.

19 Ibid., p. 567.

faz com tais palavras” (FERRAZ, 2001, *on-line*).

A concretude, a nitidez, o restabelecimento da ligação entre o sujeito poético e as coisas por meio da palavra são aspectos muito relevantes da poesia de Sophia Andresen e, nesse sentido, “Poema de Helena Lanari”, metapoético na medida em que fala sobre a matéria da poesia, é a declaração sobre o gosto e o modo de escrever; uma profissão poética, portanto. Também isso, para Eucanaã, sugere a presença de Bandeira no poema de Sophia.

Em “Manuel Bandeira” temos a mesma ideia transmitida no “Poema de Helena Lanari” de que no português brasileiro as coisas ficam mais concretas e reais. Como o coqueiro, que na voz de Helena ficava mais vegetal, as três mulheres do sabonete Araxá, personagens trazidas à existência pela força das palavras de Bandeira, foram para a Sophia-leitora “Tão visíveis/Que um eléctrico amarelo as decepava”.

Quando Sophia Andresen diz, na primeira estrofe de “Manuel Bandeira”, reconhecer a voz do poeta há muitos anos, dá testemunho da leitura de sua juventude e atribui à obra do brasileiro um caráter de inspiração para si, como já dissemos, mas também faz uma referência indireta ao português do Brasil, variante linguística em que a obra bandeiriana foi escrita. De novo e sempre somos lançados à relação de Sophia com a audição, e, pela recorrente associação da nossa poesia e do nosso linguajar ao som, parece-nos que esse sentido reforça a conexão da poeta portuguesa com a poesia do Brasil.

As referências à obra bandeiriana contidas em “Manuel Bandeira” relacionam-se com o que de mais caro há na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Da *voz* que se reconhece à *concretude* das palavras no português brasileiro, passando pelo espaço da *casa* e pelo *silêncio* como fator essencial para o contato com a poesia, Sophia aproxima-se de Bandeira, nesse poema, por alguns dos elementos que mais valoriza e que são fios condutores de sua produção. Essas conexões que a portuguesa assinala entre a poesia de Manuel Bandeira e a sua própria escrita dão-nos a dimensão de como a leitura da obra do brasileiro foi importante na formação da Sophia-poeta e nos ajudam a entender de que forma os poemas dele a acompanharam e “foram parte do tempo respirado”: transformaram-se em versos seus.

“Brasil 77” foi escrito, como o próprio título refere, em 1977, tempo em que, no Brasil, vigorava a ditadura militar, sob o governo do General Ernesto Geisel. Publicado em 1982, o poema de Sophia Andresen faz menção direta a “No vosso e em meu coração”, composição de Manuel Bandeira contida no livro *Belo Belo*, de 1948, cujo tema é o franquismo espanhol. São tantas as analogias entre uma e outra produção, que qualquer análise precisa partir da leitura cerrada das peças:

NO VOSSO E EM MEU CORAÇÃO

Manuel Bandeira

Espanha no coração:
 No coração de Neruda,
 No vosso e em meu coração.
 Espanha da liberdade,
 Não a Espanha da opressão.
 Espanha republicana:
 A Espanha de Franco, não!
 Velha Espanha de Pelaio,
 Do Cid, do Grã-Capitão!
 Espanha de honra e verdade,
 Não a Espanha da traição!
 Espanha de Dom Rodrigo,
 Não a do Conde Julião!
 Espanha republicana:
 A Espanha de Franco, não!
 Espanha dos grandes místicos,
 Dos santos poetas, de João
 Da Cruz, de Teresa de Ávila
 E de Frei Luís de Leão!
 Espanha da livre crença,
 Jamais a da Inquisição!
 Espanha de Lope e Góngora,
 De Góia e Cervantes, não
 A de Filipe Segundo
 Nem Fernando, o balandrão!
 Espanha que se batia
 Contra o corso Napoleão!
 Espanha da liberdade:
 A Espanha de Franco, não!
 Espanha republicana,
 Noiva da revolução!
 Espanha atual de Picasso,
 De Casals, de Lorca, irmão
 Assassinado em Granada!
 Espanha no coração
 De Pablo Neruda, Espanha
 No vosso e em meu coração!
 (BANDEIRA, 2007, p. 219)

BRASIL 77

Sophia de Mello Breyner Andresen

“Em vosso e meu coração”

Manuel Bandeira

Brasil dos Bandeirantes
 E das gentes emigradas
 Em tuas terras distantes
 As palavras portuguesas
 Ficaram mais silabadas
 Como se nelas houvesse
 Desejo de ser cantadas
 Brasil espaço e lonjura
 Em nossa recordação
 Mas ao Brasil que tortura
 Só podemos dizer não

Brasil de Manuel Bandeira
 Que ao franquismo disse não
 E cujo verso se inscreve
 Neste poema invocado
 Em vosso e meu coração
 Brasil de Jorge de Lima
 Bruma sonho e mutação
 Brasil de Murilo Mendes
 Novo mundo mas romano
 E o Brasil açoriano
 De Cecília a tão secreta
 Atlântida encoberta
 Sob o véu dos olhos verdes
 Brasil de Carlos Drummond
 Brasil do pernambucano
 João Cabral de Melo que
 Deu à fala portuguesa
 Novo corte e agudeza
 Brasil da arquitectura
 Com nitidez de coqueiro
 Gente que fez da ternura
 Nova forma de cultura
 País da transformação
 Mas ao Brasil que tortura
 Só podemos dizer não

Brasil de D. Helder Câmara
 Que nos mostra e nos ensina
 A raiz de ser cristão
 Brasil imensa aventura
 Em nossa imaginação
 Mas ao Brasil que tortura
 Só podemos dizer não

Ambos os poemas são manifestos contra ditaduras e, no caso de “Em vosso e meu coração”, um dos poucos de Manuel Bandeira com “emoção social”, como ele mesmo afirmou. O brasileiro dizia ter muita vontade de participar e se posicionar socialmente, mas se declarava pouco à vontade para isso, porque tinha a consciência de ser um poeta menor; dos escritores do Brasil, apenas Carlos Drummond de Andrade estaria, ao seu ver, à altura de tão nobre empresa (BANDEIRA, 2012, p. 121).

Para Sophia de Mello Breyner Andresen, todavia, a poesia social é inelutável para o poeta, já que pela própria natureza de sua arte ele é levado a buscar a justiça: “a poesia é uma moral. (...) a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. (...) Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto”²⁰. O espírito de verdade que anima o artista, diz Sophia, leva-o, depois de contemplar o “espantoso esplendor do mundo”, a enxergar seu espantoso sofrimento, e essa é uma lógica inerente e rigorosa da arte, inescapável. Por isso, na

20 ANDRESEN, 2015, p. 893.

medida em que traduzem uma relação do homem com as coisas por meio das palavras, a poesia e o fazer poético só podem conduzir à busca por justiça.

Ainda que Manuel Bandeira não se tenha, por escolha, aventurado muito na poesia social, manifestou sempre a consciência de estar ligado ao real, o que verificamos no relevo que têm, em sua obra, o prosaico e o cotidiano. Em *Andorinha*, Bandeira é taxativo: “poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano” (BANDEIRA, 1978, p. 26). Por isso, por todas as trivialidades que Manuel Bandeira conseguiu transformar em versos e pelo simples fato de ele escrever poesia, podemos imaginar que Sophia Andresen não concordaria com a sua autointitulação como poeta menor. Para a portuguesa, um poema é sempre uma peça de realização e resistência, independente da matéria de que trate:

O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. **Mesmo que ele fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.**

(ANDRESEN, 2015, p. 894, grifo nosso)

“No vosso e em meu coração” começa com um heptassílabo que, exatamente como Sophia de Mello Breyner Andresen faria quase 30 anos depois com o poema de Manuel Bandeira, se refere expressamente à obra de outro poeta: “Espanha no coração” é o título de um livro de Pablo Neruda sobre a guerra civil espanhola impresso durante o conflito, em 1937, que Bandeira transforma no seu primeiro verso para anunciar que naquele poema se falará de um grave momento espanhol e que compartilha com o chileno o sentimento pelo país europeu; a Espanha estava no coração de Neruda (segundo verso) e também no seu – e, certamente, no do leitor, ali feito presente pelo pronome “vosso” (terceiro verso).

Tomamos conhecimento em seguida que é contra a ditadura franquista que o manifesto poético de Bandeira se ergue, porque são apresentados em oposição a liberdade/a República e a opressão/Franco. A partir desses versos, vemos acontecer a divisão que João Cabral de Mello Neto, poeta brasileiro modernista amigo de Manuel Bandeira e, por força do acaso e da poesia, também de Sophia Andresen, chamou, ao se referir em uma carta a “No vosso e em meu coração”, de Espanha-sim e Espanha-não (SÜSSEKIND, 2001).

Organizamos em uma pequena tabela os nomes e as características que Manuel Bandeira coloca de um lado e de outro da história espanhola:

Tabela 1 – Listagem das personalidades e das circunstâncias espanholas consideradas, no poema em questão, positivas e negativas

Espanha-sim	Espanha-não
Liberdade	Opressão
República	Franco
Pelaio	
El Cid	
Honra e verdade	Traição
Dom Rodrigo	Conde Julião
Os místicos e os santos poetas como João da Cruz, Teresa de Ávila e Frei Luís de Leão	
A livre crença	Inquisição
Lope, Góngora, Góia e Cervantes	Filipe II e Fernando
Lutas contra Napoleão	
Revolução republicana	
Picasso, Casals e Garcia Lorca	

Analisando o que Manuel Bandeira, no poema “Em vosso e meu coração”, acolhe e rejeita da Espanha, vemos ser traçada uma linha relativamente cronológica que vai dos cavaleiros medievais aos artistas do século XX, passando por muitos episódios significativos da história e da cultura espanholas. Pelaio, El Cid e Dom Rodrigo (e Conde Julião em oposição a este) relacionam-se com as lutas cristãs por território e a formação dos reinos espanhóis na Idade Média; os religiosos listados em seguida foram católicos místicos do século XVI que se dedicaram também à poesia, e dois deles, é importante referir, nasceram em famílias de conversos – aparece mencionada, então, a livre crença, cujo *reversus* é a Inquisição. O poema segue contrapondo grandes artistas do renascimento, do barroco e do romantismo espanhóis a reis absolutistas dos séculos XVI e XIX. Filipe II representa, ainda, o período da União Ibérica, tempo em que o reino português e o reino espanhol estiveram sob o mesmo governo, e Fernando, a época das guerras peninsulares.

Em um contínuo crescente, Manuel Bandeira traz o poema à sua atualidade na menção de Picasso, Pau Casals e Federico Garcia Lorca, três dos nomes espanhóis mais significativos da arte do século XX e, não por acaso, todos opositores ao regime ditatorial franquista. Nos versos que se seguem, os três finais, Bandeira retoma Pablo Neruda e o sentimento compartilhado entre aqueles que escrevem, cantam, pintam e leem a Espanha subjugada.

A linha histórica delineada em “No vosso e em meu coração” só se quebra com a inserção de versos sobre a ditadura do General Franco, como os 14º e 15º e os de número 28 a 31, que, habilmente inseridos entre os demais, frisam a rejeição à situação espanhola e,

sobretudo, não deixam que o leitor submerja na história e se esqueça de que é de um fato contemporâneo que ali se trata. Nesse contexto, os momentos e personagens históricos colocados sob o signo do “não” se assemelham na gravidade, isto é, Manuel Bandeira associa, nesse poema, a ditadura que então se vivia em Espanha a outros períodos turbulentos do país, alguns, como a Inquisição, com consequências bastante funestas.

“No vosso e em meu coração” é poema escrito por um Manuel Bandeira cultíssimo, que usa seu conhecimento de história, cultura e arte espanholas para erigir um libelo contra o regime franquista. Embora a poesia social não lhe parecesse terreno seu, Bandeira tem inegável êxito em sua denúncia poética da ditadura; a releitura que Sophia Andresen fará de seu manifesto dá-nos prova disso.

“Manuel Bandeira” foi publicado no livro *Geografia*, em 1967, “Brasil 77”, na revista *Loreto 13*, da Associação Portuguesa de Escritores, em 1982. Ao escrever e publicar 15 anos depois do primeiro outro poema com referências a Bandeira, Sophia Andresen revela que suas leituras do brasileiro não cessaram com a juventude, nem em uma só obra: ao menos *Estrela da Manhã* e *Belo Belo* sabemos que passaram por suas mãos.

Escrever o que aqui, a exemplo de nosso grande poeta menor, estamos chamando poesia com emoção social não significava, para Sophia Andresen, que o poema devesse obedecer a qualquer regra externa às leis da poesia²¹, mas que ele necessariamente se integra ao tempo e à realidade e, por isso, movimenta a consciência. Tendo obviamente lido “No vosso e em meu coração”, Sophia não se furtou a inscrever-se no real, compondo um manifesto contra a ditadura que então se exercia no Brasil, justamente o país de Manuel Bandeira, que anos antes havia denunciado um regime ditatorial na Europa.

Em “Brasil 77”, o título-verso “No vosso e em meu coração” se transforma em epígrafe – “Em vosso e meu coração”, como anotado pela poeta –, acompanhado do nome de Manuel Bandeira; já de antemão, assim, Sophia de Mello Breyner Andresen traz o brasileiro para o poema, remetendo seu leitor diretamente para a obra dele. Uma epígrafe indica o tema de um escrito, servindo-lhe de síntese, e, mais, anuncia que a leitura não pode continuar sem que se conheça o objeto de referência.

A compreensão de “Brasil 77” não ficaria totalmente comprometida se o leitor não conhecesse a obra de Manuel Bandeira, mas muito se perderia, e é por isso que Sophia Andresen a menciona, porque o exercício de separar em 'sim' e 'não' personagens e aspectos

21 Sobre isso, escreve Gastão Cruz: “Sophia conserva sempre a impecável consciência de que um poema tem de ser, acima de tudo, um poema, mesmo quando protesta ou denuncia. É porque ultrapassa as circunstâncias que lhe deram origem, porque é, antes de mais, linguagem, ritmo, harmonia, que ele vive para além de seu momento histórico” (CRUZ, 2008, p. 163)

da Espanha que Bandeira realizou, ela reproduz, à sua maneira e em tom menos aflito, na estrutura do poema sobre o Brasil. De um lado temos a língua, o território, os poetas modernos, a arquitetura também moderna e o arcebispo conhecido por seu trabalho social e pelas denúncias à tortura política; do outro, no Brasil-não, a ditadura.

A primeira estrofe traz a sempre presente questão da audição que intermedia o vínculo de Sophia de Mello Breyner Andresen com o Brasil. Recordemos os versos dessa estância:

Brasil dos Bandeirantes
 E das gentes emigradas
 Em tuas terras distantes
 As palavras portuguesas
 Ficaram mais silabadas
 Como se nelas houvesse
 Desejo de ser cantadas
 Brasil espaço e lonjura
 Em nossa recordação
 Mas ao Brasil que tortura
 Só podemos dizer não

Como em “Manuel Bandeira” e, especialmente, “Poema de Helena Lanari”, celebra-se, nesta estrofe de “Brasil 77”, a clareza silabada com que as palavras são ditas no Português brasileiro. Que a língua portuguesa falada no Brasil seja tema da primeira estrofe até de um poema sobre a ditadura e que seja sempre em tom elogioso que Sophia Andresen se refira a ela mostra o quanto esse aspecto define a sua relação com o nosso país e, sendo a língua a matéria-prima do poeta, com a nossa literatura.

Os dois primeiros versos do poema são um vocativo, caracterizam o Brasil ao qual ela se refere, direta e intimamente, por tu (“Em **tuas** terras distantes”) e que se contraporá já no fim da estrofe ao Brasil em terceira pessoa, aquele que tortura e com que o sujeito poético recusa a identificação. Esse Brasil da ditadura será o único aspecto negativo do país mencionado ao longo do poema, pois todos os outros elementos e nomes citados farão parte do Brasil-sim de Sophia e, por causa disso, sua composição tem um tom menos grave do que “No vosso e em meu coração”, em cujas linhas Manuel Bandeira lista diversos momentos e personalidades negativos da história espanhola, para associá-los ao período franquista²².

A partir da segunda estrofe conhecemos as personalidades e características brasileiras que Sophia Andresen elege como positivas e das quais aproxima-se. Diferente do poema de Manuel Bandeira, não há uma linha histórica traçada, é essencialmente do Brasil contemporâneo que ela fala, e são poetas modernistas que escolhe mencionar: Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de

22 O que, a propósito, é coerente com o conjunto da obra andreseniana, na qual Eduardo Prado Coelho, referindo Eduardo Lourenço, reconhece uma “positividade original, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e etéreo” (COELHO, 1980, p. 21)

Melo Neto, demonstrando uma leitura acurada da poesia que se fazia então.

Versos que nos interessam diretamente, os que citam Manuel Bandeira são a declaração de Sophia – impossível mais explícita e clara que essa – de que o poema dele faz parte do seu e, aprofundando a conexão entre as duas peças, de que “Brasil 77” criou-se a partir de “No vosso e em meu coração”. “E cujo verso se inscreve/Neste poema invocado/Em vosso e meu coração”: ao mesmo tempo em que o verso bandeiriano se inscreve *neste* poema, isto é, “Brasil 77”, “Brasil 77” gera-se (pois invocado) “Em vosso e meu coração”, o que, lido no contexto da peça, tanto significa no coração da poeta e dos leitores, como no poema de Bandeira. Duas vezes o poema de Manuel Bandeira está inscrito no de Sophia, como verso e como origem, o que os torna, no conjunto da obra dessa portuguesa leitora de poesia brasileira, inseparáveis.

Retomando Antoine Compagnon e suas noções do que é o processo de ablação, vemo-lo acontecer exemplarmente em “Brasil 77”; preceitua o teórico francês (1996, p. 13): “O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto”. Deslocado para a composição de Sophia Andresen, o título-verso de Manuel Bandeira transforma-se em outro texto, mas sem apagar a referência à origem – ato sequer pretendido pela poeta portuguesa, que reproduz as palavras do brasileiro quase literalmente. Temos, portanto, um verso que não deixa de ser de Bandeira, mas passa a ser também de Sophia, porque apropriado e incorporado a estrofe sua, ao corpo de seu poema, ao seu tempo, à sua obra, em outro país e outro contexto.

A admiração que nutre pela nitidez e pela capacidade de concretude das palavras ditas no português brasileiro, Sophia Andresen direciona também, em “Brasil 77”, para a poesia e a arquitetura de cá:

Brasil do pernambucano
João Cabral de Melo que
Deu à fala portuguesa
Novo corte e agudeza
Brasil da arquitetura
Com nitidez de coqueiro
Gente que fez da ternura
Nova forma de cultura
País da transformação

O vínculo de Sophia com o Brasil, que até aqui vimos manifestar-se sobremaneira no sentido da audição, ganha em “Brasil 77” um novo contorno, relacionado com a modernidade. São modernistas os poetas todos que ela cita para falar do Brasil-sim, o país que ela aceita e com o qual se identifica no poema, e é moderna a arquitetura elogiada²³. Do lado oposto ao da

23 É pela leitura da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen que podemos inferir que é ao trabalho de

ditadura militar, único aspecto brasileiro que o sujeito poético recusa, estaria, então, a cultura brasileira desse tempo – um século paradoxal o suficiente para gerar essa arte e esse regime.

Manuel Bandeira é a figura que, neste poema, rege a relação de Sophia Andresen com o Brasil, dê-se ela pela sonoridade do português brasileiro, pelos demais poetas modernistas citados (e, portanto, presumidamente lidos), pela arquitetura ou mesmo pela religião – que Sophia de Mello Breyner Andresen partilha com D. Helder Câmara, presente na última estrofe –, porque “No vosso e em meu coração”, poema seu, é a base da composição de “Brasil 77”, conduz estruturalmente o manifesto de Sophia e a leitura que dele fazemos. Da epígrafe aos dois últimos versos, “Mas ao Brasil que tortura/ Só podemos dizer não”, Bandeira está à vista, mesmo não sendo de sua poesia que se fala diretamente.

À semelhança de “No vosso e em meu coração”, “Brasil 77” faz uma declaração categórica contra a ditadura, mas se no poema de Sophia Andresen o nome do governante não é expressamente dito como no de Manuel Bandeira (“A Espanha de Franco, não!”), é porque o regime ditatorial brasileiro foi liderado por mais de um presidente e, embora o título situe-nos no ano de 1977, em que o poder estava nas mãos do general Ernesto Geisel, é lícito compreendermos que o manifesto sophiano se estende a todo o período: o “não” é à tortura que caracterizou os nossos anos militares.

Os nomes, os fatos históricos e os aspectos culturais da Espanha e do Brasil que Manuel Bandeira e Sophia de Mello Breyner Andresen colocam sob o signo do 'sim' representam a liberdade e o caminho contrário às ditaduras, e há um canto que, lado a lado com o manifesto necessário, ergue-se como celebração dessas nações e de suas culturas, mesmo que fosse preciso denunciar o momento político vivido nelas.

Em carta nunca entregue ao poeta Carlos Pena Filho, Bandeira coloca uma questão retórica: “Não é verdade que a nossa melhor glória são esses resíduos que deixamos na memória dos outros?” (BANDEIRA, 1978, p. 349) – em Sophia, os vestígios da poesia de Manuel Bandeira passaram da memória à escrita, e nos versos da portuguesa concretizou-se, assim, o processo de prosseguimento da literatura iniciado sempre com uma leitura (PERRONE-MOISÉS, 1998).

arquitetos como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa que ela se refere quando escreve “Brasil da arquitectura/ Com nitidez de coqueiro”. Em *Geografia*, na mesma seção em que está “Manuel Bandeira”, há um poema nomeado “Brasília” que é pura apreciação das linhas lógicas e geométricas da nova cidade. V.f. Anexo D.

3. “COMO ANTÍGONA A POESIA DO NOSSO TEMPO DIZ: 'EU SOU AQUELA QUE NÃO APRENDEU A CEDER AOS DESASTRES’”²⁴

Em 1919, ano de nascimento, no Porto, de Sophia de Mello Breyner Andresen, Cecília Meireles publicava, no Rio de Janeiro, *Espectros*, seu primeiro livro de poemas; se a geração e o país separam as duas poetisas, unem-as a língua, a tradição clássica contida nos versos, o mar, a profunda consciência da inexorabilidade do tempo e da morte. Nas poéticas de Cecília e Sophia outras similaridades mesclam-se com as singularidades da escrita de cada uma, e duas obras de extrema densidade se nos apresentam com estreita semelhança, mas diferentes.

Cecília é poeta brasileira, todavia sua relação com Portugal é tão expressiva, que a primeira edição de *Viagem*, livro publicado em 1939 e o que ela selecionou como o primeiro de sua trilha poética²⁵, é lisboeta e dedicada aos amigos lusitanos, que foram muitos. Desde a infância, com a morte prematura dos pais e sua criação delegada à avó materna, açoriana, a cultura portuguesa se lhe foi arraigando, e o casamento com Fernando Correia Dias, artista português, aos 20 anos, contribuiu para estreitar suas relações afetivas e literárias com o país ibérico. As marcas dessa ligação com Portugal estão por toda a obra de Cecília, bem como na dos poetas portugueses que a leram, a conheceram ou se corresponderam com ela – Sophia Andresen incluída entre eles.

O contato de Cecília Meireles com a poesia, tal como aconteceria com Sophia na infância e como acontecera antes com Manuel Bandeira, foi mediado pela tradição oral, sobretudo a portuguesa, trazida nos rimances cantados pela avó (DAVID-PEYRE apud MOTA, 2012). As marcas dessa herança permaneceriam na linguagem poética de Cecília, nas referências constantes ao Cancioneiro e ao Romanceiro, no interesse pelo folclore e pela literatura portuguesa – aproximações culturais que evitaram, conforme aponta Saraiva (2004), que Cecília Meireles compactuasse com a tendência lusófoba verificada em alguns intelectuais modernistas.

O Modernismo é mesmo uma questão controversa na poesia de Cecília Meireles. A história literária tende a situar a poeta na segunda geração do movimento brasileiro, mas não é sem problemas que se consegue colocá-la ao lado dos escritores mais afeitos à nova estética:

Em caminho próprio, e sem descartar inteiramente as possibilidades do verso livre (...), [Cecília Meireles] encontrou no princípio geral da *forma simétrica e equilibrada* o modo lírico de representar não as rupturas, mas as permanências. Criando para o sentido mesmo do efêmero a solidez de uma estrutura de feição clássica e despojada, no qual se articulam seus símbolos mais intensos, Cecília

²⁴ ANDRESEN, 2015, p. 894.

²⁵ Antes disso, Cecília havia publicado outros livros, que ela mesma excluiu da edição de sua obra poética organizada em 1958.

afrontou o gosto e o espírito da modernidade mais ostensiva, representados, por exemplo, pela funda absorção do gesto cotidiano de Bandeira, ou pelo *gauchismo* trágico e irônico de Drummond. (VILLAÇA apud GOUVÊA, 2001, p. 13)

Essa postura artística de Cecília, somada às suas amizades com intelectuais lusitanos, rendeu-lhe críticas daqueles que, aqui, estavam engajados no propósito modernista de “abrasileiramento do Brasil” (SARAIVA apud MOTA, p. 8). Em meio à exaltação do “novo”, a poesia ceciliana permaneceu desvalorizada por quase duas décadas em seu país de origem, mas gozava de prestígio e influência entre os portugueses (SENA, 1988), com quem a brasileira estabeleceu seus mais longos e profícuos diálogos.

Data de novembro de 1931 a primeira contribuição de Cecília Meireles para um periódico lusitano, *Portugal Feminino*, no qual se publicou o poema “Canção possível”²⁶, mas tem-se notícia de que José Osório de Oliveira, principal divulgador da cultura brasileira em Portugal à época, já andava a mencionar o nome da poeta nos círculos literários desde a década de 20 (MOTA, 2012). Até meados dos anos de 1950, não apenas textos de Cecília apareceram constantemente em revistas e jornais portugueses, como recensões críticas sobre sua obra, notícias acerca de suas viagens pelo país e de seu trabalho multiplicaram-se pela imprensa – sobretudo a especializada, mas não só.

O fato de Cecília Meireles ser também leitora de poesia portuguesa e de ajudar a promover, no Brasil, a literatura lusitana, além de ter escrito ensaios, crônicas e poemas sobre a pátria de seus antepassados, nos quais se via sempre uma imagem muito positiva do país e de sua gente, favoreceu o envolvimento do leitor português com a sua obra e a recepção crítica que se fez dela (MOTA, 2012). De diversas formas, assim, construiu-se e fortaleceu-se a relação de Cecília com Portugal, até atingir o ponto de ela ser, nos anos 40 e 50, ao lado de Manuel Bandeira, o poeta brasileiro mais lido pelos portugueses, segundo Leila Gouvêa (2001).

Quando Cecília Meireles visitou Portugal pela primeira vez, em 1934, permaneceu por dois meses e meio no país e realizou conferências nas Universidades de Coimbra e de Lisboa, deixando atrás de si um “rastro de deslumbramento” (LOURENÇO apud GOUVÊA, 2001, p. 44). Sophia de Mello Breyner Andresen contava à época 15 anos, mas já principiara a escrever, e, se não pudemos nos certificar de que a presença da poeta brasileira em solo lusitano lhe tenha chamado a atenção, podemos, contudo, supor que a poesia ceciliana não demorou a lhe cair nas mãos, tanto divulgavam-se e discutiam-se aqueles versos.

Em 1951, na segunda viagem de Cecília Meireles a Portugal, Sophia Andresen, já

26 Não encontramos o poema na obra editada de Cecília Meireles. Dessa forma, transcreve-mo-lo ao final do trabalho, no Anexo E, conforme o lemos no livro de Luísa Mota, *O canto repartido* (2012, p. 34).

então certamente leitora e admiradora da brasileira, organizou-lhe, com alguns de seus pares, uma sessão inteira de homenagens – à qual Cecília, doente, não compareceu, frustrando seus admiradores. Mesmo desapontada com a ausência da poeta à sessão (SIMÕES apud GOUVÊA, p. 108), Sophia somou, pouco tempo depois, a sua voz à de outros intelectuais que escreveram em Portugal sobre a obra da brasileira e publicou na revista *Cidade Nova* de novembro de 1956 o ensaio crítico “A poesia de Cecília Meireles”.

“Todas as pessoas sobre quem eu escrevi”, diz Sophia Andresen em carta a António Seabra, “são pessoas cujos versos eu sei de cor porque me são necessários, pessoas cuja obra foi na minha vida um acontecimento” (ANDRESEN apud BELLO, 2011, p. 11). O ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles é justamente o primeiro que Sophia escreve sobre um de seus pares e, apesar de breve, contém algumas de suas ideias substanciais acerca do que sejam a poesia, o poeta e a criação. Tecendo considerações que partem dos versos cecilianos e abarcam o ofício da escrita, Sophia de Mello Breyner Andresen joga luz sobre seu próprio trabalho – age, simultaneamente, como Pilatos e Narciso o escritor que lê e cita outro, diz Compagnon (1996): quando dirige o dedo para a produção alheia, é para a sua mesma que o autor aponta.

Os exercícios críticos foram muito frequentes na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, o que, aliás, é uma característica da lírica moderna; como uma arte “que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente seus materiais” (BERARDINELLI, 2007, p. 28), a poesia moderna volta-se não raramente para a reflexão sobre seus próprios mecanismos. No caso de Sophia, há em sua obra um sem número de poemas nos quais a autora reflete sobre as condições da escrita, as razões para escrever ou o surgimento dos versos, bem como “Artes Poéticas”²⁷ que esclarecem a sua relação com a poesia.

No ensaio sobre “A poesia de Cecília Meireles”, Sophia Andresen, mais do que anunciar que esteve lendo a brasileira e que admira sua obra, entabula uma leitura crítica de poesia, colocando-se no lugar de leitora, mas sem – pudera ela – se afastar do lugar de poeta. Diferente da análise institucional, afirma a professora Leyla Perrone-Moisés, a crítica praticada por escritores está necessariamente relacionada à experiência criadora, refere-se tanto à obra lida pelo escritor-crítico quanto à obra por ele composta:

Escrevendo sobre a obra de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. (PERRONE-

27 Textos pronunciados em discursos ou publicados dispersamente, refletem sobre a poesia e foram reunidos como “Artes Poéticas” de I a V na versão da obra de Sophia Andresen que utilizamos nesta pesquisa.

MOISÉS, 1998, p. 11)

Desse ensaio, quase se pode dizer que é mais uma das “Artes Poéticas” de Sophia Andresen, pois, embora seja da poesia de Cecília Meireles que a portuguesa trate expressamente, os princípios poéticos que conduzem a sua produção estão enunciados ao longo do texto, e os valores a partir dos quais ela se propõe a ler a obra cecilianiana são valores declarados em seus poemas e em outros escritos sobre a poesia como arte e como processo. Mais do que em qualquer ensaio que tenha publicado, em “A poesia de Cecília Meireles” Sophia de Mello Breyner Andresen revela uma conformidade entre a sua poética e a de outro autor – simultaneamente leitora e poeta, a portuguesa dá consigo mesma nesse encontro com Cecília, num ato similar ao que Octavio Paz chamou “autoconhecimento pela obra alheia” (1964, p. 14).

Para Sophia de Mello Breyner Andresen, a poesia de Cecília Meireles é impossível de explicar. Talvez seja por isso que a portuguesa não faz, no ensaio, a análise dos poemas de Cecília que cita, discorrendo sobre a sua obra em termos mais gerais e deixando ao leitor o convite para viver “imediatamente e sem explicações” a beleza e a verdade dos versos da brasileira (ANDRESEN, 1956, p. 341).

O primeiro poema ceciliano citado no ensaio é “Motivo” - essencialmente metalinguístico, observemos –, no qual Sophia afirma estarem reunidos todos os elementos que compõem a beleza da poesia de Cecília Meireles: “a limpidez da sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exactidão de suas imagens, a nudez do seu pensamento, a serenidade da sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz” (ANDRESEN, 1956, p. 341). Essas características que elogia em Cecília Meireles são, para Sophia de Mello Breyner Andresen, valores de uma escrita que se relaciona com o mundo, como a sua mesma se propõe ser, e que não é apenas o trabalho especializado e científico da linguagem.

É claro, afirma Sophia em “Arte Poética II”²⁸, que todo poeta será o artífice da linguagem, mas para que o resultado de seu trabalho seja efetivamente um *poema*, uma realização da *poesia*, deverá ser assente na vida concreta, deverá expressar a ligação do escritor com o universo – e só assim a *Poesia* poderá ser alcançada. Elucidemos aqui a distinção que, em outro ensaio, “Poesia e realidade”, Sophia estabelece entre *Poesia*, *poesia* e *poema*: para a poeta, a *Poesia* é o próprio existir das coisas, a sua realidade independente do homem; a *poesia* é a relação do homem com as coisas, e o *poema*, a instância criativa dessa relação. “O poeta vê a Poesia”, ela escreve, “vive a poesia e faz o poema” (ANDRESEN, 1960, p. 54).

28 ANDRESEN, 2015, p. 891

Está muito ligada à antiguidade essa concepção andreseniana de poesia firmada no real, pois durante séculos os versos, repetidos oralmente, foram parte do cotidiano e serviram para memorização e transmissão de conhecimentos tecnológicos, científicos, históricos e culturais. Para Denys Thompson (1978), a alfabetização foi o que a separou da vida comum, transformando-a em arte para o gozo, sem função social²⁹.

Retomando o ensaio sobre “A poesia de Cecília Meireles” e os aspectos a que Sophia Andresen atribui sua beleza, eles estão, sobretudo os três primeiros, diretamente relacionados com a materialização dessa *poesia* que é reconhecimento do mundo. Para que represente a realidade das coisas, a linguagem do poema tem de ser límpida, exata, carregada de significado – vimos no capítulo anterior a importância da precisão das palavras para Sophia de Mello Breyner Andresen –, e essa justeza da escrita Sophia vê e elogia na obra de Cecília.

Poucas páginas à frente, Sophia Andresen reforça: “A objectividade de Cecília Meireles está na forma real e exacta em que ela nos fala de estrelas, ondas e árvores. Está naquelas imagens dos seus poemas que nos mostram as coisas como elas são em si, na sua forma própria e na sua própria natureza” (ANDRESEN, 1956, p. 344). Na “Arte Poética III” Sophia escreveria sobre a objetividade de seu próprio olhar e sobre como, ao ver uma maçã pousada numa mesa, atentou para o “esplendor da presença das coisas”³⁰; em *Livro Sexto* publicaria esta peça, na qual expõe o objetivo de sua arte:

NO POEMA

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa³¹

O que o sujeito lírico declara nessas estrofes como proposta poética é muito parecido com o que Sophia Andresen elogia em “Motivo” e na poesia de Cecília Meireles. O mundo do poema é limpo e rigoroso, e transferir para ele o quadro, o muro, a flor, o brilho da madeira pressupõe falar deles como são: transferência não é mais do que mudar algo de um lugar para outro. Para que o real se desloque para o poema, então, a objetividade, a exatidão em

29 Thompson aborda a florescência da poesia em sociedades essencialmente rurais e iletradas ao longo dos séculos. Não que as cidades, as tecnologias e o letramento impeçam a poesia, mas inibem, afirma o professor, aquela a que ele denomina *natural poetry*, que é performática, conectada à experiência e integrada à vida cotidiana.

30 ANDRESEN, 2015, p. 893.

31 *Ibid.*, p. 453,

representá-lo e a clareza da imagem são exigidas.

O real que valoriza e o modo de retê-lo no poema, Sophia Andresen vê nas palavras e nas imagens poéticas de Cecília Meireles. Em termos muito semelhantes aos que a portuguesa usa no ensaio para falar da poesia de Cecília, Eduardo Prado Coelho e Manuel Gusmão falam da dela, nos ensaios “Sophia: a lírica e a lógica” (1980) e “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia” (2005), respectivamente. Eduardo aponta a limpidez da linguagem – sim, com as mesmíssimas palavras – andreseniana como uma das razões para a dificuldade da crítica em falar de sua obra, e Manuel diz de como, em seus poemas, as imagens constroem quadros do mundo.

Não se trata de produzir uma arte mimética, mas objetiva, concreta e apoiada no real mesmo quando conduz a um imaginário abstrato, como na poesia de Cecília Meireles, ou quando soma sentidos metafóricos às imagens, como faz na sua (BACKES, 2008): é uma objetividade da linguagem que, segundo Sophia, herdamos de Camões todos os poetas com inclinação clássica, e Cecília Meireles, ela afirma no ensaio, é um deles.

O classicismo de Cecília estaria, entre outros motivos, nesse uso da linguagem que discutimos até aqui: na nitidez das palavras, na clareza das imagens, no equilíbrio da forma poética. Para Sophia (ANDRESEN, 1980), foi Luís de Camões quem encontrou, na língua portuguesa, essa escrita objetiva, tão *silabicamente* precisa; na justeza dos versos de Cecília Meireles, então, ecoaria a poética camoniana.

Como escreveu sobre Cecília Meireles, Sophia Andresen escreveu também sobre Camões. A inspiração camoniana perpassa inegavelmente a sua obra, pelas questões de linguagem e estrutura poética de que viemos falando, e também pelas imagens, pela visualidade dos versos, pela musicalidade, pelo mar. Ao situar a poesia de Cecília em um lugar de encontro – talvez involuntário, mas inevitável – com a do grande lírico português, Sophia de Mello Breyner Andresen assinala uma tradição partilhada pelas duas³².

Mas não é apenas de atitude clássica a poesia de Cecília Meireles, afirma Sophia Andresen no ensaio sobre a brasileira, é também de inspiração romântica, e então mais uma vez deparamos com a poética andreseniana enquanto lemos seu escrito sobre obra alheia. Sophia tem a inclinação clássica evidente, mas também aproximou-se do romantismo em imagens e citações, leu e traduziu românticos. A questão a se destacar sobre esse tema é que nem a poesia de Cecília Meireles, nem a de Sophia Andresen couberam, alguma vez, em classificações estanques sobre a qual escola literária pertenciam: classicista, romântica,

32 Poderíamos também abordar a presença pessoal na obra de Sophia Andresen e Cecília Meireles, se quiséssemos aprofundar a questão da tradição partilhada, mas nos afastaríamos do ensaio base deste estudo.

modernista ou pós-simbolista, disseram sobre Cecília; na geração dos *Cadernos de Poesia*, da *presença*, do Neo-realismo e no classicismo modernista tentaram fazer com que Sophia coubesse.

Em *Signos em rotação* (1972, p. 134), Octavio Paz escreve:

Podemos pensar que é melhor dirigir um automóvel do que montar a cavalo, mas não vejo como se poderia dizer que uma escultura egípcia é inferior à de Henry Moore, ou que Kafka é superior a Cervantes (...) É muito difícil – e mesmo grotesco – afirmar que as artes progridem.

Em tempos de vanguardas que exigiam a ruptura com o passado, Cecília e Sophia não aderiram à novidade como único valor e não desprezaram a tradição, que, aliás, conheciam muito bem, escolhendo para suas poéticas os elementos que lhes interessavam, a despeito de escolas e movimentos literários.

Nos gregos Sophia Andresen vai, inclusive, buscar um dos – senão o – conceitos mais importantes de toda a sua poesia, o de inteireza. Haveria um tempo primordial, íntegro, associado à sociedade helênica e fundado na união entre homens, deuses, animais e natureza, na comunidade sagrada do ser com o todo (ANDRESEN, 1967; ANDRESEN, 1979); essa ordem, entretanto, quebrou-se, e desde então o mundo está cindido e a nós restou a vileza, a obscuridade, a desconexão. É um “tempo sem deuses” este. Vamos a pique.

Tu sabes que para nós existe sempre
O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas
Os deuses de mármore afundam-se no mar
Homens e barcos pressentem o naufrágio³³

Uma coisa, entretanto, sobreviveu incólume à separação dos reinos e nos pode salvar do naufrágio, restabelecendo nosso contato com o mundo original de leveza e beleza: a poesia:

HABITAÇÃO

Muito antes do chalet
Antes do prédio
Antes mesmo da antiga
Casa bela e grave
Antes de solares palácios e castelos
No princípio
A casa foi sagrada -
Isto é **habitada**
Não só por homens e por vivos
Mas também pelos mortos e por deuses

Isso depois foi saqueado
Tudo foi reordenado e dividido
Caminhamos no trilho
De elaboradas percias

33 ANDRESEN, 2015, p. 501.

**Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido**
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de tília junto à casa de infância³⁴

Essa ideia da criação poética como “uma forma de santidade” e do poema como suporte do encontro inteiro com as coisas (ANDRESEN, 1967) Sophia partilha com os românticos alemães, Hölderlin em relevo. Ele, que, segundo a portuguesa, fundava suas próprias concepções na tradição clássica, imputava à poesia e ao poeta a missão de expressar o divino, revelando, na criação poética, o caminho de regresso à dignidade.

Assim como fala sobre a produção hölderliniana, Sophia de Mello Breyner Andresen projeta em sua obra essa busca. Se apenas a poesia não cedeu à ruína, ao poeta caberá reintegrar homens, deuses e natureza, recriando no papel o mundo claro e perfeito, em oposição a um tão desfigurado tempo presente. O poema que se escreve em forma precisa e correta – *a forma justa* – corresponde, no plano da realização humana, à justiça (MARTELO, 2005), e sendo a “palavra em verso” o signo da unidade, o poeta não descansará na execução de sua tarefa de refundar o reino:

A FORMA JUSTA

Sei que seria possível construir o mundo justo
(...)
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é o meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo³⁵

A poética de Sophia Andresen ergueu-se sobre essa denúncia da realidade desastrosa a que fomos condenados após o exílio dos deuses, mas não incorre em negatividade. Para o caos, há sempre uma ordem possível que a poesia tentará articular (COELHO, 1980), e se o tempo dividiu-se, o poeta buscará o tempo absoluto; se há a cidade, há a casa, o jardim e a natureza para contraporem-lhe; entre o espaço dos homens e o espaço dos deuses, a palavra fará a religação. Sua poesia é “uma poesia construída sobre dualidades. É um equilíbrio de oposições e uma harmonia de contrários” (ANDRESEN, 1956, p. 342).

As palavras que encerram o parágrafo anterior foram escritas por Sophia Andresen e dizem muito sobre a sua poética e a busca pela religação, mas, na verdade, estão no ensaio sobre Cecília Meireles e referem-se à obra da brasileira. Os termos e características que

³⁴ Ibid., p. 785, grifos nossos.

³⁵ ANDRESEN, 2015, p. 710.

Sophia utiliza para pensar a obra de Cecília são tão consonantes com sua própria produção, que poderíamos aplicar a ela mesma as lições de diversas passagens do texto. Vejamos como continua o trecho sobre a dualidade da poesia cecilianiana (ANDRESEN, 1956, p. 342): “É uma poesia suspensa entre reinos divididos que tem de procurar constantemente a sua unidade, resolver a sua divisão, reunir os seus membros dispersos. / Esta busca está presente em toda a obra de C.M.”. Ora, se não são essas palavras quase as mesmas com que Sophia, autora de livros como *No tempo dividido* (1954) e *Dual* (1972), títulos que merecem atenção neste paralelo, se refere à poesia escrita por si.

Nós, os homens, partimos³⁶, e a proposta – por escolha e por dever – de Sophia Andresen de escrever neste tempo de ausências envolve necessariamente a busca pela reconstrução do reino primordial e uno, em que estaremos novamente reunidos com os deuses, a natureza, os animais e as coisas. Em “Arte Poética I”, publicado pela primeira vez em 1962, a poeta portuguesa afirmaria: “Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa”³⁷. Cotejando esse trecho com o ensaio que discutimos, vemos mais uma vez modos muito semelhantes de Sophia de Mello Breyner Andresen tratar a obra da brasileira e a ideia sobre o seu próprio trabalho e o ofício do poeta.

Da sua poesia para a de Cecília, e vice-versa, Sophia transmuda uma das noções fulcrais de sua escrita. Quanto mais avançamos no ensaio e nas leituras da obra de Sophia Andresen, mais “A poesia de Cecília Meireles” se nos assemelha a uma “arte poética”. Sophia Andresen, é verdade, não se perde de Cecília Meireles ao longo do texto, permeia o ensaio com poemas retirados de *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto* (1945) e fala sempre na terceira pessoa, mas em nenhum outro estudo crítico da autora vê-mo-la referir-se à obra de um poeta com tantos termos e a partir de valores tão identificados com sua própria poética.

Parece-nos legítimo, neste ponto, associar o estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen acerca da poesia de Cecília Meireles ao que diz Theodor Adorno (2003) sobre o ensaio como escritura do processo de experiência intelectual, gênero no qual o pensamento conceitual se mune da experiência do ensaísta com seu objeto. Michel de Montaigne, autor dos *Essais* e considerado o pai dessa forma crítica, tomava o espaço do texto de maneira ainda mais subjetiva e, tateando seus objetos, expunha a si mesmo: “aqui estão também meus

36 “Cada dia é mais evidente que partimos, / Sem nenhum possível regresso no que fomos, / Cada dia as horas se despem mais do alimento: / Não há saudade ou terror que baste.” (ANDRESEN, 2015, p. 287)

37 *Ibid.*, p. 890.

sentimentos e minhas opiniões (...) *eu pretendo aqui revelar apenas a mim mesmo*” (MONTAIGNE, versão digital, p. 81, tradução e grifo nossos).

Se ao escrever sobre Cecília Meireles Sophia Andresen se aproxima tanto de sua própria poesia, isso não deve, de nenhuma maneira, ser tomado como uma imitação da escrita da brasileira pela portuguesa – são as duas poetisas fortes, na acepção de Harold Bloom para o termo, e a isso voltaremos oportunamente –, mas mais como um indício da inclinação dos escritores, sobretudo os do século XX (PERRONE-MOISÉS, 1998), de escreverem sobre quem lhes interessava, movidos já pelo gosto pessoal e pela própria prática.

A relação entre as poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen foi estudada algumas vezes, inclusive no Brasil³⁸, mas o nexo que mais comumente se aponta entre as duas obras é, possivelmente, o elemento que mais as separa: o mar. Para Karin Backes, que dedicou seu doutorado à pesquisa sobre a metáfora do oceano na lírica de ambas:

Em Cecília, as metáforas que aglutinam mar e humanidade estão em geral ligadas ao desfazimento e ao fim do ciclo da vida, que se incorpora às águas num destino sem remédio. Na autora portuguesa, o sentimento diante dessa comunhão com o mar não apenas não é temido, mas é buscado. O oceano é revelado como um espaço desejável. (BACKES, 2008, p. 183)

De acordo com a pesquisadora, os poemas mais melancólicos de Cecília Meireles contêm metáfora do mar, que, muito forte, um “cavalo épico”, é a imagem da desproporção entre a grandeza e a força do divino e a pequenez do homem. Vejamos um exemplo, retirado do livro *Viagem*, um dos que Sophia trata em seu ensaio, dessa “interioridade melancólica” associada ao oceano:

CANÇÃO

Pus meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
– depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

(...)

Chorei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,

38 Mencionamos, além da tese de doutorado de Karin Backes, intitulada *Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*, os bons trabalhos de: Victor Andrade da Silva Rosa, *Relações: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinícius de Moraes*, dissertação apresentada à UFRJ; e de Jussara Neves Rezende – *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço*, tese desenvolvida na USP; todas devidamente catalogadas nas referências bibliográficas desta pesquisa.

meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas
(MEIRELES, 2001, p. 237)

Em Sophia Andresen, poeta de uma obra que, segundo Eduardo Lourenço (apud COELHO, 1980), traduz uma mudança da consciência poética portuguesa negativista para uma poesia mais positiva, na qual a realidade é reconhecida como efêmera, mas ainda esplendorosa, a praia é o lugar de comunhão e purificação. Há incontáveis, como também os há na obra de Cecília, poemas com temáticas marítimas, e também livros intitulados sob essa insígnia; citamos um dístico do primeiro livro publicado pela portuguesa – dois versos tão significativos, que não precisamos de mais para explicar a importância do mar para Sophia:

ATLÂNTICO

Mar.
Metade da minha alma é feita de maresia.³⁹

Não há, obviamente, apenas uma imagem do mar nas obras de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen. Backes trata daquilo que entendeu como uma predominância metafórica; Silva, por sua vez, no ensaio “Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles” (2009), aborda o mar em Cecília como “sentimento da divindade”. Quaisquer que sejam os sentidos metafóricos do mar e as leituras que pesquisadores e críticos façam da presença do oceano na poesia de Cecília Meireles e de Sophia de Mello Breyner Andresen, essa é uma temática comum às duas e muito forte em ambas, e é isso o que mais importa anotar. Sophia, que à época da publicação do ensaio sobre Cecília já havia publicado quatro livros, dois deles com títulos relacionados à temática marinha – *Dia do Mar* (1947) e *Coral* (1950) –, não deixa de reparar na importância da questão na obra cecilianiana e detém-se sobre o poema “Mar absoluto” para abordá-la.

“Mar absoluto” está no livro de mesmo nome que, de acordo com diversos estudiosos, é o ápice da temática marinha na poesia de Cecília Meireles. Porque é longo, são 95 os versos, não transcreveremos todo o poema aqui, dando preferência ao que Sophia Andresen concisamente sustenta antes e depois de citá-lo:

A natureza está nela mais como uma passagem do que como um alimento imediato. Por exemplo no poema “mar absoluto” - poema construído com tantas imagens objectivas e concretas – **através de bússias, espaços e brisas, Cecília Meireles busca não o próprio mar real, mas o seu mar**, o mar que ela imagina, o mar que lhe é necessário e é a esse que ela chama absoluto.

(...)

Para C.M. A natureza está impregnada da sua presença e atenta à sua passagem. **Ela utiliza as formas do mar e das estrelas para que elas lhe sirvam de forma de expressão.** (...).

(ANDRESEN, 1956, pp. 344-347, grifos nossos)

39 ANDRESEN, 2015, p. 64.

Sophia Andresen fala de “Mar absoluto” como um poema de cruzamento entre a objetividade e a subjetividade de Cecília Meireles, já que a linguagem é rigorosa e as imagens são precisas, mas tudo é construído como metáfora de uma busca pelo encontro consigo mesma. “Cecília Meireles é um poeta objectivo porque nos diz que o mar é um 'cavalo épico' e uma 'anêmona suave'. Porque é um poeta que vê as coisas e não um poeta que as sonha” (ANDRESEN, 1956, p. 344), diz Sophia, atentando para a concretude dos substantivos – ainda que eles apontem para o transcendental – usados por Cecília naqueles versos, mas “é um poeta subjectivo na medida em que ela se busca a si própria através de tudo” (ANDRESEN, 1956, p. 344). O mar e, por extensão, a natureza são, segundo o que observa Sophia Andresen nas breves considerações acerca do poema, imagens sobre as quais Cecília Meireles constrói um “mito de si própria” (ANDRESEN, 1956, p. 348).

A natureza/paisagem como expressão de uma subjetividade em Cecília Meireles tinha sido observada por Carlos Queiroz em um artigo de 1934, publicado no *Diário de Lisboa* (GOUVÊA, 2001); Alfredo Bosi (2003), em seus estudos sobre a poesia de Cecília, também ressalta o uso dessas imagens, especificamente as marinhas, para figurar os estados interiores do sujeito poético.

Do lado de Sophia, Eduardo Prado Coelho (1980) e Eduardo Lourenço (apud BACKES, 2008) destacam seu íntimo diálogo com a natureza, no entanto podemos afirmar que, na obra da portuguesa, as paisagens naturais, com destaque para o mar e as praias, expressam menos uma subjetividade e mais a possibilidade de (re)integração dos humanos com a dimensão original da cultura e da vida; como espaço e imagem, o mar não exprime a interioridade do sujeito, mas refere-se à unidade primordial entre homens, deuses e coisas – diz respeito a todos os sujeitos, portanto.

Em oposição às cidades caóticas, ao tempo dos exilados, da descrença e da desventura, o mar nos pode purificar⁴⁰ e colocar de novo em harmonia com os deuses. Há em Sophia Andresen, afirma Silvina Rodrigues Lopes (apud BACKES, 2008), um desejo de regresso à natureza, onde os problemas humanos quase não existiam, e o oceano pode ser lido, nessa poética, como espaço dessa reconexão. Leiamos algumas estrofes de “Praia”, poema do livro *Coral*:

PRAIA

Os pinheiros gemem quando passa o vento
O sol bate no chão e as pedras ardem.

40 “Mergulhei as mãos nas ondas escuras/Até que elas fossem essas mãos/Solitárias e puras/Que eu sonhei ter” (ANDRESEN, 2015, p. 131)

Longe caminham os deuses fantásticos do mar
Branco de sal e brilhantes como peixes.

(..)

As ondas marram quebrando contra a luz
A sua frente ornada de colunas.⁴¹

Pinheiros, pedras e o sujeito poético que os observa estão em terra, os deuses caminham longe, no mar. Sendo o exato lugar de encontro entre o oceano, cujas ondas “marram” na areia, e a beira, a praia torna-se sítio de comunhão entre o homem e o divino. Nesse sentido, e considerando tudo o que Sophia Andresen declara sobre o ofício e o papel do poeta neste tempo dividido e a correspondência entre a forma justa do poema e a forma justa do mundo, somos levados a compreender as imagens marinhas como um instrumento de que o escritor faz uso na execução de sua tarefa de reconstruir o reino.

Assim retomamos o poema “Atlântico”: metade da alma do sujeito poético é feita de maresia, e essa ressalga traz antes, considerado o conjunto da obra de Sophia Andresen e as imagens do mar em seus escritos, a ideia de um ser que respira o ar divino – no oceano habitam os deuses –, do que de corrosão. O ar que se desprende do mar em Sophia é preenchimento, reunião, não desgaste.

Quando, conduzidos por poetas incansáveis como ela, Hölderlin ou Cecília Meireles, regressarmos às origens e refundarmos o reino, é com uma calma praia que ele se parecerá:

ALI, ENTÃO

Ali então em pleno mundo antigo
À sombra do cipreste e da videira
Olhando o longo tremular do mar
Num silêncio de luas e de trigo

(Como se a morte a dor o tempo e a sorte
Não nos tivessem nunca acontecido)

Em nossas mãos a pausa há de poisar
Como o luar que poisa nas videiras
E em frente ao longo tremular do mar
Num perfume de vinho e de roseiras
A sombra da videira há de poisar
Em nossas mãos e havemos de habitar
O silêncio das luas e do trigo
No instante ameaçado e protegido

E os poemas serão o próprio ar
– Canto do ser inteiro e reunido –
Tudo será tão próximo do mar
Como o primeiro dia conhecido⁴²

É significativo, portanto, que Sophia de Mello Breyner Andresen atente para a

41 Ibid., p. 277.

42 ANDRESEN, 2015, p. 543.

presença do oceano na poesia de Cecília Meireles e reflita sobre as imagens e metáforas que a brasileira constrói. Ainda que ela e Cecília desenvolvam sentidos diferentes e de maneiras diferentes para o mar, a busca pela unidade está na escrita das duas e, por isso, como signo da aliança, o oceano é necessário a ambas. Depois de apontar, no ensaio, o estado de suspensão entre dois mundos da poesia de Cecília Meireles, Sophia demonstra a presença também daquilo que pode “reunir os seus membros dispersos” (ANDRESEN, 1956, p. 342).

Sophia Andresen prossegue sua leitura de Cecília Meireles ressaltando que se a natureza e o mar são formas de uma expressão subjetiva na poesia da brasileira, essa subjetividade é, porém, tratada de maneira tão objetiva, que nem parece que ela fala de si mesma. Para a portuguesa, Cecília mantém-se tão distante, desligada e desprendida de tudo, que seus versos chegam a atingir a desumanização.

Luísa Mota, no livro *O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal* (2012, p. 164), esclarece que a despersonalização na poesia de Cecília acontece como “abandono das características delimitadoras da corporalidade humana”, em uma fusão do sujeito com os elementos naturais, fundamentalmente o mar. Essa tendência à desumanização pode ser relacionada, costurando os ensinamentos de Bosi (2003) e Silva (2009), com a consciência que tem a poeta da efemeridade do homem, contraposta à eternidade do oceano.

É com uma “terrível serenidade”, diz Jorge de Sena (1988, p. 31), que Cecília Meireles encara a morte, coisa que Sophia Andresen também pondera em seu ensaio e que, contrapondo ao desespero, apresenta como a mais emblemática dualidade da poesia ceciliana. Sophia diz que Cecília enfrenta o desespero dos desastres com tamanha calma e lucidez, que apazigua o sofrimento do luto.

Tão consciente quanto Cecília Meireles da presença absoluta da morte é ela mesma, Sophia, para quem a finitude e a mortalidade porventura sejam ainda menos angustiantes do que para a brasileira. Em Cecília, o indivíduo converte-se em mar no poema, num ato de melancólica transcendência; em Sophia Andresen, ele simplesmente atravessa a porta da rua⁴³.

Não é como um defeito que Sophia Andresen alude à desumanização na poesia de Cecília Meireles. Eis o que pode parecer contraditório: a poeta que tanta importância concede ao real, às coisas do mundo, à presença e à poesia social, inclusive, conforme vimos no capítulo sobre sua relação literária com Manuel Bandeira, é a mesma que fixa a despersonalização como uma premissa para a criação. Essa contradição é, todavia, só

43 “(...)//A terra fatalmente é um fantasma,/Ela que toda a morte em si embala.//(...)//Mas perdi o meu ser em tantos seres,/Tantas vezes morri a minha vida,/Tantas vezes beijei os meus fantasmas,/Tantas vezes não soube dos meus actos./Que a morte será simples como ir/Do interior da casa para a rua.” (ANDRESEN, 2015, p. 111)

aparente. Está em “Arte Poética V”, texto de 1988 e publicado em 1989:

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.

(...)

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.⁴⁴

Neste ponto, Sophia soa totalmente pessoana. Fernando Pessoa, o poeta que tanto a perturbou (ANDRESEN, 1989), trabalhou como ninguém a despersonalização e, embora com métodos e resultados diferentes – razão, inclusive, por que Sophia mais de uma vez negou ter sido influenciada por ele –, foi precursor e executor maior de uma poesia que se distancia do sujeito para tentar alcançar a vida.

Em sua poesia, considerando a escuta como ato primeiro da escrita, Sophia de Mello Breyner Andresen firma a despersonalização como conceito basilar e indispensável. Sempre o poema apareceu-lhe como um ditado, e, não importa que nome as tradições deem a essa voz que lhe diz os versos, o que ela deveria fazer é estar atenta e sensível para ouvi-los, o que só é possível com silêncio e ausência. É desligado de si, vazio e quieto que o poeta é melhor *escutador*.

Temos, ainda, de lembrar a importância da precisão ao cantar as coisas do mundo que, para Sophia, o poeta deve cultivar, com o que a despersonalização se relaciona diretamente, afinal dá nitidez e objetividade ao olhar. Até os adjetivos nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen são exatos, afirma Eduardo Prado Coelho (1980, p. 21), e, sem subjetivar as relações do sujeito poético com o objeto, não adornam, informam, “são verificações de uma experiência visual, um dizer exacto do que é”. Se a apreensão do real é o propósito – “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso”⁴⁵ –, a despersonalização pode-se afigurar como método.

Está no equilíbrio entre objetividade e subjetividade uma das qualidades da poesia de Cecília Meireles, conforme Sophia Andresen ressalta no ensaio. A portuguesa aponta que Cecília registra o que vê, e não o que sonha ou sente, mas que sua obra é ainda assim uma busca por si mesma: tal qual para todas as dualidades de sua poética, Sophia diz, Cecília encontrou um caminho entre a despersonalização e a “pura humanidade” (ANDRESEN, 1956, p. 350).

44 Ibid., p. 898.

45 ANDRESEN, 2015, p. 893.

“A poesia de Cecília Meireles” termina com um poema de – vejamos de que voz Sophia Andresen se apropria – Manuel Bandeira sobre Cecília. Colocados ali pela portuguesa como as últimas palavras de seu exercício crítico, os versos de “Improviso” apontam ao mesmo tempo para duas obras, para dois poetas, para dois ícones da literatura lusófona. E os dois são brasileiros.

São seis os estágios por que, segundo Harold Bloom (2002), passa um poeta na relação com seus precursores. A abordagem da influência de uns autores sobre os outros não é terreno em que se adentre com segurança e certeza, afinal não é simples precisar a que obras recorreu o novo escritor, que efeito elas tiveram sobre ele como leitor ou em que medida foram absorvidas para determinar a escrita, e mesmo o conceito de influência oscila muito facilmente entre o sentido construtivo e o pejorativo, mas as lições de Bloom sobre o tema podem ajudar a clarear a relação que Sophia Andresen estabelece com Cecília Meireles e com os demais escritores que consagra em seu panteão.

De acordo com o teórico inglês, nenhum poeta fala uma linguagem livre da linguagem que seus precursores construíram. Excetuado o caso de Homero, o primeiro – e, diriam Aristóteles e Montaigne (apud Bloom, 2002), também o último – poeta, o ponto de partida da escrita é sempre como um autor lê e percebe a obra de outro, com a qual desenvolverá a necessidade de revisão. Passando por *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização* e *askesis*, até atingir *apophrades*, o novo poeta, sabendo não estar sozinho na história da criação e angustiado por isso, buscará “corrigir” seus predecessores.

Esse processo de apropriação e revisão do precursor é, na maioria das vezes, inconsciente, e nem sempre envolve um predecessor que de fato se tenha lido - “quando se fala uma língua, sabe-se muita coisa que jamais se aprendeu”⁴⁶ –, mas é inevitável. Embora seja tomada muita vez como algo negativo pelos escritores porque não querem se sentir devedores de ninguém, e pelos leitores e críticos porque sugere uma inferioridade, quase uma cópia, a ideia de influência refere-se mais ao desenvolvimento literário do escritor:

Mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores. Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das ideias, ao modelamento de imagens. A influência poética, ou como com mais frequência a chamo, a apropriação poética, é o estudo do ciclo vital do poeta como poeta.

(BLOOM, 2002, p. 58)

As mais profícuas relações, continua Bloom, constróem-se entre os poetas fortes, aqueles que se apropriam de seus precursores e ainda assim conseguem encontrar a própria

46 Harold Bloom, na página 75 de *A angústia da influência* (2002), parafraseando Noam Chomsky.

voz e as próprias cores com que escrever.

Cecília Meireles não é o único poeta precursor de Sophia Andresen, nem o único que ela escolhe para seu panteão particular, tampouco o único de que ela se apropria no ato de criação, mas a teoria da angústia da influência de Harold Bloom é essencial para compreendermos o estágio de “anacronismo deliberado”, diria Borges (2008), a que SMBA chega na sua relação com um antecessor. Para Bloom (2002, p. 191):

A *apophrades* (...) ocorre aos poetas fortes, mas com os muito mais fortes dá-se um grande e final movimento revisionário, que purifica até mesmo esse último influxo. (...) Pois todos eles conseguem um estilo que capta e curiosamente retém prioridade sobre seus precursores, de modo que se subverte a tirania do tempo, e pode-se acreditar, por momentos de pasmo, que estão sendo imitados por seus ancestrais

Colocadas as obras de Cecília e Sophia diante uma da outra, notamos que a portuguesa é um caso evidente de poeta forte que atingiu a *apophrades*. Na história cronológica da literatura, Cecília Meireles antecede Sophia de Mello Breyner Andresen, mas esta consegue romper a diacronia de tal modo que poderíamos indicar na poesia de Cecília as ideias, as imagens, as dualidades e o espectro de palavras de Sophia.

As relações entre escritores novos e antigos não se constituem como mera sucessão e continuidade, por isso a literatura não deve ser tomada como uma arte linear e evolutiva. Assim como a obra ulterior nasce da revisitação e da revisão das anteriores, também o predecessor cria seu antecessor (BORGES, 2007), porque muda os critérios e os lugares de leitura, a concepção sobre o passado, assimila e reinventa modos de criar, orientando a escrita futura. As conexões entre um poeta novo e a tradição só existem e só podemos percebê-las a partir do momento em que ele realiza a sua obra – precursor e sucessor nascem ao mesmo tempo:

Certa vez planejei um exame dos precursores de Kafka. (...) pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.
 (...)
 Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria.
 (BORGES, 2007, pp. 127-129)

Ter atingido a *apophrades* em relação a Cecília Meireles não significa que Sophia de Mello Breyner Andresen seja uma poeta melhor do que a brasileira. O conceito delineado por Bloom não tem caráter valorativo, antes comunica uma possibilidade de subversão do tempo, de sorte que o que Sophia consegue realizar não é a superação de Cecília, mas a alteração da cronologia da história literária, situando-se nela ao lado daqueles que lhe serviram de inspiração.

Além do ensaio sobre *Viagem, Vaga Música e Mar Absoluto*, Sophia Andresen dedicou a Cecília Meireles um poema na ocasião da sua morte, que foi publicado em *Antologia*, de

1964, mas não está na edição de sua obra completa, por razões que desconhecemos. Tendo sobrevivido a muitos de seus pares, a iniciativa de escrever versos de homenagem ocorreu-lhe várias vezes, e como temos esta elegia a Cecília, temos também a Jorge de Sena, Murilo Mendes, Ruben A. e outros poetas de sua afeição. Leiamos:

NA MORTE DE CECÍLIA MEIRELES

Seu canto permanece
Alinhando nas páginas dos livros
Verso por verso letra por letra
Canto de poeta
Canto
Interior a tudo

Canto de Cecília
A profunda a secreta
Construtora de um dia
Amargo e ledó
Construtora de um espaço clássico
Num arquipélago nebuloso e medido

Cecília – cinza
As palavras no meio do mar permanecem enxutas
(ANDRESEN, 1975, p. 219)

Fica anunciado no título que Cecília Meireles morreu e que esta é a circunstância de escritura dos versos, o primeiro deles, no entanto, logo quebra o juízo comum em torno da morte e nos dá a saber que este não é um poema sobre fim, mas sobre permanência. *Vita brevis ars longa*. Cecília, poeta, sobreviverá nas páginas dos livros, onde seu canto está “verso por verso letra por letra” disposto.

Há em Sophia Andresen uma concepção crucial da poesia como arte capaz de abolir o tempo e suspender a morte. O poeta, no trabalho com as palavras, registra e retém o real, salvando-o da ruína, e, assim, pela força de sua obra, ele mesmo sobreviverá.

O POETA

O poeta é igual ao jardim das estátuas
Ao perfume do verão que se perde no vento
Veio sem que os outros nunca o vissem
E as suas palavras devoraram o tempo.⁴⁷

Vejamos que o poeta, ao mesmo tempo em que é igual ao jardim das estátuas⁴⁸, essas figuras marmóreas, duradouras, é tão frágil e efêmero que passa com o vento, como o cheiro do verão. São as palavras que dominam o tempo, só o poema é mais forte que ele.

No mito de Orfeu – para o qual há incontáveis versões, que nem sempre concordam quanto aos detalhes, mas mantêm o eixo central da narrativa –, o poeta, após buscar e perder a

47 ANDRESEN, 2015, p. 350.

48 Essa imagem, a discutiremos novamente no próximo capítulo, a partir de um outro sentido possível.

amada Eurídice nas águas do Hades, entoando um canto de amor e tristeza que se continuará a ouvir mesmo depois de as bacantes, rejeitadas, matarem-no. A primeira estrofe de “Na morte de Cecília Meireles” cria uma identificação entre a poeta brasileira e o semi-deus, porque, como o dele, o canto dela permanecerá.

A palavra canto repete-se três vezes na primeira estrofe, uma mais na segunda, e, além de remeter ao mito de Orfeu, faz uma referência essencial à musicalidade da poesia de Cecília Meireles. Leitores de Cecília recordar-se-ão imediatamente de *Vaga Música* (um dos livros, aliás, dos quais Sophia Andresen trata em seu ensaio) e dos inúmeros poemas, distribuídos por toda a sua obra, com a forma ou o nome de balada, rimance, cantiga, canção. A musicalidade em Cecília é tão pulsante, que não faltou quem, inclusive, transformasse seus versos literalmente em música.

A segunda estrofe é um resumo do olhar de Sophia Andresen para a poesia de Cecília Meireles. Cecília aparece com uma aura de segredo, imagem que se repetirá nos versos sobre ela em “Brasil 77”, dos quais já trataremos, e autora de uma obra simultaneamente dolorosa e alegre: em tudo dual (“Construtora de um dia/Amargo e ledó”), como Sophia fez questão de ressaltar no ensaio de 1956. Nos versos seguintes, as referências à inspiração classicista de Cecília e às ilhas açorianas de seus ancestrais, trazidas ao poema pela palavra 'arquipélago', traçam sobre a poética ceciliana um fio que une Brasil, Grécia e Portugal.

Em “Brasil 77”, poema que anteriormente analisamos no que tangia a Manuel Bandeira, a menção a Cecília Meireles também a projeta como um *trait d'union* entre as tradições brasileira, portuguesa e grega:

E o Brasil açoriano
De Cecília a tão secreta
Atlântida encoberta
Sob o véu dos olhos verdes⁴⁹

Esse poema, relembramos aos leitores, é um manifesto contra a ditadura militar brasileira e divide o país entre a tortura, a que só se pode rejeitar, e tantos intelectuais e aspectos positivos, que a poeta acolhe e elogia. Cecília Meireles, é escusado dizer, pertence ao “Brasil-sim”.

Ao Brasil de Cecília Meireles, que por sua genealogia é também açoriano, associa-se a imagem da Atlântida, lendária terra de venturas e conquistas mencionada por Platão, que, após uma investida fracassada contra Atenas, submergiu no mar e nunca mais foi encontrada. No poema de Sophia Andresen, são os olhos verdes – que ali se referem à aparência da brasileira, que os tinha mesmo dessa cor, e à presença tão recorrente do mar em sua obra – de

49 ANDRESEN, 2015, p. 912.

Cecília Meireles que a encobrem. Três culturas cruzam-se sob o signo da poética ceciliana.

A cultura popular açoriana possui uma “Lenda do reino de Atlântida e os Açores” que, muito possivelmente, Sophia, portuguesa e profunda conhecedora da tradição lírica de seu país, e Cecília, descendente de açorianos e sempre próxima da cultura lusitana, conheciam. Conta a narrativa, baseada na menção platônica às Colunas de Hércules – isto é, o Estreito de Gibraltar –, para além das quais estaria situado, no meio do oceano, o próspero reino de Atlântida, que os Açores seriam os últimos fragmentos da terra submergida. Após tantos terremotos e tempestades que, como castigo divino pela ambição crescente do povo atlante, fizeram afundar o território, só os cumes de suas montanhas mais altas permaneceram acima do nível do mar, formando o arquipélago. Descobertas arqueológicas de pirâmides e columbários com características romanas nas ilhas alimentaram a imaginação daqueles que, por muitos séculos, continuaram a buscar o continente perdido.

A aproximação fantástica entre Açores e Atlântida promovida pela lenda portuguesa ganha nos versos andresenianos mais uma dimensão, o Brasil, um território do outro lado do Atlântico, representado nesse poema por Cecília Meireles. Na prática, pois, ao reunir no seu trabalho as referências às três culturas, a própria Sophia Andresen se transforma também no elo de ligação que reconhece em Cecília.

Nesses poucos versos de “Brasil 77”, que são posteriores aos de “Na morte de Cecília Meireles”, a mesma atmosfera densa e misteriosa envolve a poeta, associada aos termos 'secreta', 'encoberta' e 'véu'. No poema de 1964, esse meio opaco em que Cecília parece sempre transitar é evocado pelas palavras 'profunda', 'secreta' e 'nebuloso'. A discrição com que Cecília Meireles conduzia sua vida, sua índole evasiva (palavras de Miguel Sanches Neto, na introdução à edição completa de sua poesia), as imagens noturnas e de mar profundo constantes em sua obra, a metaforização que tende para o transcendental, o modo objetivo com que tratava sua subjetividade em poesia, conforme bem notou Sophia Andresen no ensaio de 1956, certamente ajudaram a construir essa figura turva de Cecília – além de ela não ter comparecido à sessão de homenagem organizada em Portugal, fato que Sophia nunca esqueceu⁵⁰.

“Cecília – cinza / As palavras no meio do mar permanecem enxutas” (ANDRESEN, 1975, p. 219). “Na morte de Cecília Meireles” termina com dois versos que reforçam a permanência de Cecília Meireles, a despeito de ela mesma não estar mais viva, porque sua

50 Em entrevista a João Almino, em 1999, Sophia narra sua impressão do desencontro: “organizamos com os melhores escritores portugueses (...) uma sessão de homenagem à Cecília. E a Cecília não apareceu. E depois soubemos que lhe tinham dito que éramos uma organização de comunistas. (...) A Cecília era uma mulher muito bonita. Mas era uma mulher muito dominada.”

obra a fará renascer. Cecília é cinza, e se essa imagem remete, de um lado, à simbologia bíblica do destino do corpo físico, que se transformará em pó, de outro aponta para o mito da fênix, pássaro que renasce dos restos mortais.

Espaço andreseniano de purificação e da comunhão com os deuses, o mar aparece no último verso como o lugar onde ficou a poesia de Cecília. Ao contrário do que sucedeu com Atlântida, as palavras não afundam nas águas, sequer se molham; intactas *permanecem*. Também os seus versos Sophia Andresen confia à eternidade do mar:

O POEMA

O poema me levará no tempo
Quando eu não for a habitação do tempo
E passarei sozinha
Entre as mãos de quem lê

(...)

Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar as suas ondas⁵¹

De tudo, o que podemos seguramente afirmar sobre Cecília Meireles é que ela sobreviveu ao tempo não só na obra que construiu, mas também no gesto afetivo de Sophia: “Mas todos os Natais eu pus no presépio as pinhas que a Cecília me deu”⁵².

51 ANDRESEN, 2015, p. 457.

52 Na mesma entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, Sophia Andresen conta que, tendo faltado à sessão de homenagem em 1951 e arrependida de sua atitude, Cecília Meireles enviou-lhe uma cesta de Natal. As pinhas do presente passaram a fazer parte de sua decoração natalina.

4. “O POETA É IGUAL AO JARDIM DAS ESTÁTUAS”⁵³

Os aspectos mais discutidos pela crítica acerca da obra de Murilo Mendes talvez sejam a heterogeneidade e, nos dizeres de Manuel Bandeira (apud MENDES, 1997, p. 36), a “conciliação dos contrários”. Murilo, juiz-forano de nascença, cidadão de todo o mundo por força da cultura, escreveu uma extensa obra na qual reuniu tendências, características, assuntos, palavras e imagens aparentemente incompatíveis, o que lhe valeu, também nas palavras de Bandeira (apud MENDES, 1997, p. 34), o epíteto de “o mais complexo, o mais estranho” poeta de sua geração. É essa diversidade – que, veremos, rege a unidade – uma das riquezas de sua poesia, reconhecida muito além do Brasil.

Murilo Mendes nasceu em 1901 e, conta em seus relatos, despertou para a poesia em 1910, com a visão deslumbrante do cometa Halley (MENDES, 2001). Ao lado de poetas e livros, o mineiro sempre indicou a influência de fenômenos e outras artes sobre a sua escrita, marcada pela música, pelas artes plásticas, pela religião, pelo essencialismo e pela morte prematura de Ismael Nery, um grande amigo seu, pelo balé de Nijinski, pelo cinema, pelas viagens. Como alguém que acreditava na poesia como chave do conhecimento, Murilo permeou seus versos de ideias pluridisciplinares, múltiplas, advindas da literatura, mas não só.

O primeiro texto de Murilo Mendes publicado apareceu no jornal juiz-forano *A Tarde* de 15 de abril de 1920, na seção “Chronica Mundana”, quando o autor não contava ainda 20 anos e assinava M.M.M. (Murilo Monteiro Mendes). Seu primeiro livro, *Poemas*, saiu em 1930, ano de importantes publicações de poesia no Brasil, mas antes disso Murilo havia colaborado na *Revista de Antropofagia* e na revista *Verde*, periódicos modernistas, integrando-se ao projeto literário do movimento de vanguarda instaurado anos antes no Brasil (GUIMARÃES, 1986).

Murilo Mendes, como Carlos Drummond e diferente de Bandeira ou dos dois Andrade, Mário e Oswald, nasceu modernista, afirma José Guilherme Merquior (apud MENDES, 1997, p. 11). Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 1922, nem se tenha vinculado oficialmente ao movimento - “nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo”⁵⁴ –, poucos discordam de que sua poética seja de vanguarda, alinhada também, inclusive, a estéticas revolucionárias europeias.

Para Julio Castañon, a figura de Murilo Mendes dentro do Modernismo brasileiro é única e original e transpõe os limites do movimento de grupo (1997 apud FRIAS, 2002). A

53 ANDRESEN, 2015, p. 350.

54 Murilo Mendes, na entrevista concedida a Homero Senna (CEMM, 2001, p. 106).

capacidade do poeta de fundir em sua obra elementos de diversas estéticas com as quais teve contato, das tendências barrocas às concretistas, resultou em uma poesia tão diversa quanto uma, tão inovadora quanto tradicional, tão revolucionária quanto religiosamente conservadora.

“É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos”, diz o poeta (1997, p. 408). Tomando o cuidado de não dividir a poesia muriliana em classificações rígidas, citamos algumas fases que Luciana Picchio, uma das maiores críticas da obra de Murilo Mendes e provavelmente a que mais privou da convivência com o autor, menciona em entrevista à *Folha de São Paulo* (2001): modernista, visionária, neo-romântica, descritiva, experimental, cada uma delas com livros exemplares e características mais ou menos fortes. Há, entretanto, um sentido de unidade entre todas as faces da poesia de Murilo, assinalado “pela invenção, pelo 'excesso' poético” (2001, on-line) e pelo próprio gosto da diversidade – a contínua transformação é uma característica do poeta. Percebemos, na forma como MM aborda a música de Igor Stravinsky, o significado que a variedade tem, para ele, na construção da conformidade:

Os bocós pasmam diante da versatilidade de Stravinsky; não podem nem de longe compreender que as suas **diversas “fases” apresentam aspectos diversos de um espírito inquieto e multiforme que procura, afinal, o que todo o grande artista procura: a unidade.**

(...)

O fenômeno Stravinsky é um fenômeno de intercorrência de culturas, que também caracteriza a nossa época. Neste ponto frisamos que nossa época deve ser louvada. **A intercorrência de culturas só pode produzir resultados favoráveis do desenvolvimento e progresso harmônico da intelectualidade humana.**

(MENDES, 1993, pp. 79-82, grifos nossos)

No caso de sua poesia, Murilo Mendes levou o culto à diversidade a um nível mais profundo, instituindo no poema um espaço de convivência de dimensões opostas até o limite da tensão: interessava-lhe falar de uma igreja com contornos de mulher⁵⁵, aliar tendências surrealistas à escrita rigorosa, prestar homenagens à música em versos o mais melódicos possível⁵⁶, espalhar imagens insólitas, usar a imaginação e a razão simultaneamente como métodos de escrita. Heterogênea na essência, a obra muriliana “repousa numa atitude geral e totalizante de integração das contradições” (FRIAS, 2002, p. 76), sem que a tensão criada pelas antíteses alguma vez se resolva.

Nessa atitude muriliana de contínua e necessária metamorfose, que integra diferentes

55 “A igreja toda em curvas avança para mim,/Enlaçando-me com ternura, mas quer me asfixiar./Com um braço me indica o seio e o paraíso,/Com outro braço me convoca para o inferno.” Versos de “Igreja mulher”, de *A poesia em pânico* (MENDES, 1997, p. 303).

56 “Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro”. Murilo Mendes, citado por Murilo Marcondes, na introdução que o crítico faz ao livro *Formação de discoteca e outros artigos sobre música* (1993, p. XXV)

dimensões da existência, há uma raiz barroca intensificada pelo Surrealismo, que, ao lado do Essencialismo e do catolicismo, representa uma das faces mais importantes da poética de Murilo Mendes. A aproximação da estética surrealista foi, conta o próprio poeta (MENDES, 1997, p. 1270), natural, sendo o Brasil um país, “segundo Jorge de Sena, surrealista de nascimento”, mas também foi parcial, uma vez que ele aderiu sempre, seja com relação a propostas poéticas ou de vida, somente à parte que lhe interessava. Sendo assim, o Surrealismo marcou-lhe na recusa às limitações do homem, no desejo de liberdade conquistada na poesia, nas imagens insólitas, nas paisagens oníricas, na aproximação com as artes plásticas e, sobretudo, na articulação de opostos, mas aspectos bretonianos como a escrita automática e o louvor da inspiração foram deliberadamente rejeitados.

É muito singular o Surrealismo que Murilo Mendes desenvolveu, porque o brasileiro não adotou as técnicas mais emblemáticas do movimento, mas não só por isso; em Murilo, a estética surrealista foi o modo por excelência de colocar em contato os opostos, dissolvendo antinomias (“Construção e destruição: sinônimos”, escreveria⁵⁷). É por isso que, tão estranha quanto possa soar esta afirmação, o caráter religioso que a poesia muriliana contém não é incompatível com a proposta surrealizante, porque o intuito é precisamente, afinal de contas, criar tensão.

Esse estado dialético permanente⁵⁸ também se verifica na vivência católica de Murilo Mendes, convertido à religião depois do encontro com Ismael Nery, seu mais próximo amigo. O catolicismo muriliano é evidente, mas, como parte de um projeto poético que quer dar fim às contradições, atinge a heresia nos “versos mulherengos” (MERQUIOR apud Mendes, 1997, p. 13) do poeta, nos desafios a Deus, no questionamento de dogmas e na insubmissão ferrenha à ideia de uma divindade sobre-humana: é na figura de Cristo que MM firma sua religiosidade, preferindo a humanidade de Jesus à distância do onipotente Jeová bíblico (MERQUIOR apud MENDES, 1997).

Com o Essencialismo, sistema filosófico-poético idealizado por Ismael Nery e do qual Murilo Mendes escreveu quase todos os textos programáticos, à exceção de um, a religiosidade do poeta estende-se entre o plano ético e o domínio artístico. Ao definir, em *Recordações de Ismael Nery* (1996), a proposta essencialista, Murilo menciona a escolha pelo essencial à vida, a universalidade da arte, o desenvolvimento de si e a abstração do tempo e do espaço como os preceitos que embasam a teoria. Na sua poética, esses princípios se

57 MENDES, 1997, p. 1271.

58 “É a lógica dialética como síntese dos opostos, é portanto a lógica dialética hegeliana, a afirmação da cisão como única forma de existência, que rege a tensão contraditória, baseada na antinomia, que preside a muitos textos surrealistas e que domina toda a obra poética de Murilo Mendes” (FRIAS, 2002, p. 74)

manifestarão sobretudo nas ideias de um poeta que é do mundo e que, portanto, não rejeita tradições, nem se circunscreve ao espaço de sua própria língua, e do tempo como um *continuum* de transformações. Abolidos os limites espaço-temporais, o escritor, múltiplice, multiforme, torna-se ilimitado – como um Deus.

Certo do caráter universal da arte, Murilo Mendes travou diálogos com artistas de todo o mundo e, sobretudo depois de seu casamento com Maria da Saudade Cortesão, poeta e filha de Jaime Cortesão, um dos mais importantes intelectuais portugueses da época, conheceu e passou a frequentar os meios literários europeus, nos quais sem demora ganhou seu lugar.

A primeira visita de Murilo Mendes a Portugal, país que frequentaria até a sua morte e onde está, inclusive, sepultado, deu-se na década de 50, na companhia de Saudade e do sogro e amigo, mas pelo menos desde 1934 seu nome e sua obra eram conhecidos por lá. Cecília Meireles, nas conferências “Notícias da poesia brasileira”, proferidas em dezembro desse ano no Secretariado de Propaganda Nacional e na Universidade de Coimbra, foi pioneira na divulgação da poesia de seu conterrâneo (GOUVÊA, 2001), que, ao lado de escritores como ela, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade se firmou como referência para toda uma geração de poetas modernos portugueses (SENA, 1988).

As leituras que porventura Sophia tenha feito da poesia de Murilo na época de sua formação como escritora não conseguimos verificar, porque os registros de sua relação com o brasileiro dão mais conta do período em que já eram amigos: como nenhuma outra relação analisada nesta pesquisa, a de Sophia de Mello Breyner Andresen e Murilo Mendes teve os contornos de uma amizade que transcendeu a poesia e transportou-se para a vida – ou o contrário –, e as experiências literárias e pessoais que partilharam aparecem em belos escritos de um e de outro.

Maria da Saudade Cortesão Mendes e Sophia Andresen, contemporâneas e envolvidas as duas no universo artístico português, conheciam-se “desde sempre” e mantiveram contato muito próximo ao longo da vida (MENDES, 2001). Foi provavelmente por intermédio da esposa que, em uma de suas passagens por Lisboa, Murilo Mendes aproximou-se de Sophia e com ela passou a conviver. Nos dois excertos dedicados a ela do poema em prosa “Lisboa”, de *Janelas Verdes*, seu livro sobre Portugal, Murilo fala da casa, dos filhos e do comportamento tão distraído de Sophia Andresen, capaz de errar até o número de seu telefone – e a amiga, acusada algumas vezes, por essa razão, de ser “meio doida”, recebe a defesa de Murilo no texto.

Além das observações pessoais com que preenche seu registro, Murilo Mendes fala também, como não poderia deixar de ser, da Sophia-poeta, em cujos versos reconhece a

presença do mar, da Grécia e da tradição poética universal. Destacamos os seguintes trechos:

[Sophia] Dispõe de excelentes relações com o mar, as estrelas, o vento, o Algarve; com Apolo Musageta, Kleist, Rilke, Cesário Verde, Fernando Pessoa e outros. (...) [é] ao mesmo tempo agitada e serena, o que talvez haja aprendido com o mar, padrinho de seus versos. (...).

Assim vemos a distraída Sophia: atenta, desde muitos anos, a considerar *la goutte d'encre apparentée a la nuit sublime*, e a partitura da página branca dividida entre o céu e a terra.

(MENDES, 1997, p. 1413)

Para compreendermos a dimensão da relação estabelecida entre esses dois poetas é essencial tocarmos no que diz o brasileiro de sua companheira de ofício, já que, tendo privado de convivência tão íntima, deu-se entre eles um exercício poético bastante mais pessoal do que leituras a distância – espacial ou temporal – e comentários em bordas de páginas. O trecho de “Lisboa” citado mostra-nos que Murilo Mendes conhecia bem a Sophia-poeta, os temas essenciais de sua obra, a bagagem literária que trazia e a atenção que dedicava à escrita. Murilo representa, assim, entre os vínculos de Sophia Andresen com os escritores brasileiros estudados aqui, a mutualidade, pois lido por ela, foi aquele que também a leu e com quem ela partilhou *pessoalmente* a experiência poética.

Ortega (2000), retomando Derrida e contrapondo-se aos filósofos que desde as antigas civilizações definiam os amigos como espelhos uns dos outros, fala da amizade como uma experiência que molda e transforma o sujeito pelo contato com a alteridade: a troca aperfeiçoa. Sob esse ponto de vista, diferem as relações de Sophia Andresen com Manuel Bandeira e Cecília Meireles da que a portuguesa estabeleceu com Murilo Mendes, pela possibilidade de diálogo – se andamos, no que tange a Bandeira e Cecília, sobretudo nos terrenos da formação poética e da admiração, com a proximidade entre Murilo e Sophia adentramos o espaço da interação.

Essa convivência explica que o registro mais significativo da presença de Murilo Mendes na vida de Sophia de Mello Breyner Andresen seja uma poema carregado de afeto, escrito em dezembro de 1975, pouco depois da morte do brasileiro. Os versos oferecidos ao amigo apresentam-se como uma carta: é com o próprio poeta e com Saudade – o sentimento e a esposa de Murilo – que Sophia fala, para lamentar a falta dele. Mais íntimo que o poema dedicado a Bandeira, pelo tom pessoal e pela proximidade além da poesia que nos deixa ver, “Carta de Natal a Murilo Mendes” contém as palavras de uma amiga-leitora-poeta, que transforma em escrito aquilo que leu e vivenciou:

CARTA DE NATAL A MURILO MENDES

Querido Murilo: será mesmo possível
Que você este ano não chegue no verão
Que seu telefonema não soe na manhã de Julho

Que não venha partilhar o vinho e o pão

Como eu só o via nessa quadra do ano
 Não vejo sua ausência dia a dia
 Mas em tempo mais fundo que o cotidiano

Descubro a sua ausência devagar
 Sem mesmo a ter ainda compreendido
 Seria bom Murilo conversar
 Neste dia confuso e dividido

Hoje escrevo porém para a Saudade
 - Nome que diz permanência do perdido
 Para ligar o eterno ao tempo ido
 E em Murilo pensar com clareza -

E o poema vai em vez desse postal
 Em que eu nesta quadra respondia
 - Escrito mesmo na margem do jornal
 Na baixa - entre as compras do Natal

Para ligar o eterno e este dia

Lisboa, 22 de dezembro de 1975⁵⁹

Há, nesse poema publicado em *O nome das coisas* (1977), traços simultaneamente dialógicos e monológicos, porque Sophia Andresen o escreve como uma carta, interpelando o amigo, mas o amigo já está morto e, portanto, a remetente fala para o vazio – missiva imóvel e impossível (JESUS, 2005), sua carta nunca chegará ao destinatário.

Distribuídos pela obra de Sophia, há outros poemas em forma de carta dirigidos a amigos que morreram: “Carta aos amigos mortos”, em *Livro Sexto* (1962), “Carta a Ruben A.”, no mesmo livro que esse dedicado a Murilo Mendes, e “Carta(s) a Jorge de Sena, publicado em *Ilhas* (1989)⁶⁰. Como podemos ver, a combinação dos gêneros poesia e carta foi uma prática de Sophia no registro de seu luto pelo falecimento de amigos que lhe eram caros, e entre si esses poemas assemelham-se em alguns pontos, além dos títulos e da motivação, como as alusões à partilha de refeições e as menções à dor da ausência e à dificuldade de compreender a morte do ente. Em seguida lemos excertos de dois deles:

CARTAA RUBEN A.

Que tenhas morrido é ainda uma notícia
 Desencontrada e longínqua e não a entendo bem

Quando – pela última vez – bateste à porta da casa e te sentaste à mesa
 Trazias contigo como sempre alvoroço e início
 Tudo se passou em planos e projectos
 E ninguém poderia pensar em despedida

59 ANDRESEN, 2015, p. 699.

60 Existe ainda uma “Carta a Maria do Carvalho Alvito”, também inserida em *Ilhas*, mas com relação a essa amiga apenas podemos pressupor que tivesse morrido, pelo conjunto dos versos e pelas similaridades com as composições que Sophia de Mello Breyner Andresen dedicou aos ausentes, mas não conseguimos confirmar, pois sabemos a data de escrita do poema, não a do falecimento de Maria.

(...)⁶¹

CARTA(S) A JORGE DE SENA

(...)

II

E agora chega a notícia que morreste
E algo se desloca em nossa vida

III

Há muito estavas longe
Mas vinham cartas poemas e notícias
E pensávamos que sempre voltarias
Enquanto amigos teus aqui te esperassem -
E assim às vezes chegavas da terra estrangeira
Não como filho pródigo mas como irmão prudente
E ríamos e falávamos em redor da mesa
E tinham talheres loiças e vidros
Como se tudo na chegada se alegrasse
(...)

IV

E agora chega a notícia que morreste
A morte vem como nenhuma carta⁶²

Posicionar seus amigos ao redor da mesa é uma forma de Sophia Andresen ressaltar a intimidade da convivência; Murilo Mendes partilhava com ela o vinho e o pão, Ruben A. batia-lhe à porta e com ela se sentava, e o tinir de “talheres loiças e vidros” representava sua alegria pela chegada de Jorge de Sena, com quem conversava e ria. As memórias que tem desses três poetas estão, para o sujeito poético que escreve as cartas, relacionadas à casa – o lugar, por excelência, da familiaridade.

Retomemos cinco versos do poema “Habitação”, mencionado no capítulo anterior: “No princípio / A casa foi sagrada/ Isto é habitada / Não só por homem e por vivos / Mas também pelos mortos e por deuses”⁶³ (ANDRESEN, 2015, p. 785). A casa de Sophia está habitada pelos *seus* mortos, sentados, na memória, à sua mesa, de onde não sairão – esses momentos foram eternizados nos poemas –, e nessa partilha do espaço entre ela, viva, e seus confrades, falecidos, há uma sacralidade retroalimentar: porque ali residem mortos e vivos, a casa mantém-se sagrada, e, sagrada, protege os residentes do caos e da divisão do reino.

Murilo Mendes, portanto, assim como Sena e Ruben A., está resguardado e preservado pelo trabalho de escrita de Sophia Andresen, poeta que fez da casa sempre um espaço privilegiado e da poesia um instrumento de religação do mundo.

Neste ponto, para abordar a dificuldade em compreender o falecimento dos amigos

61 ANDRESEN, op. Cit., p. 704.

62 ANDRESEN, 2015, p. 788.

63 Ibid., p. 785.

expressa nas cartas poéticas, recordemos também a ideia de morte que Sophia de Mello Breyner Andresen transmite em um poema sem título do livro *Poesia*: “Que a morte será simples como ir / Do interior da casa para a rua.”⁶⁴. Ao manter os poetas de sua afeição dentro da casa, sentados à mesa, Sophia prolonga-lhes a vida, não permite que eles atravessem a porta da rua, o que é coerente com os versos “Descubro a sua ausência devagar / Sem mesmo ainda a ter compreendido”, da “Carta de Natal a Murilo Mendes”, ou “Que tenhas morrido é uma notícia / Desencontrada e longínqua e não a entendo bem”, de “Carta a Ruben A.”. Natural para si, talvez a morte não seja tão simples de aceitar quando atinge seus amigos e, porque não entende a ausência forçada, a poeta se esforça para mantê-los consigo.

É esse o objetivo, parece, que tem o sujeito poético de “Carta de Natal a Murilo Mendes” ao dirigir-se ao poeta, com quem deseja manter o laço, apesar da morte. Estabelecendo o diálogo, falando dos verões passados juntos, Sophia Andresen reconstrói os encontros, porém ao mesmo tempo ressalta a dor pela perda do amigo e a solidão em que se viu – a ausência de Murilo é tão profunda, que divide o dia (terceira estrofe), como o rompimento com os deuses dividiu o mundo.

Toda essa solidão só se quebra na estrofe seguinte, quando (a) Saudade passa a ser destinatária da carta: “Hoje escrevo porém para a Saudade / - Nome que diz permanência do perdido”. Sophia Andresen grafava Saudade com letra maiúscula, em óbvia menção à esposa de Murilo Mendes e sua amiga de longa data, mas sem retirar – reforça-o, na verdade – da palavra o significado de lembrança que perdura, de sentimento que, fundado no passado, aproxima-o do presente.

Esse conceito de saudade manifesto por Sophia de Mello Breyner Andresen no segundo verso da quarta estrofe de sua “Carta de Natal” podemos relacionar com o que, no epigrama 114 de *Discípulo de Emaús*, um de seus livros mais essencialistas, Murilo Mendes (1997, p. 826) escreveu: “A saudade é uma lei espiritual – abstração do espaço e do tempo.” Para que, como Sophia define, o perdido possa permanecer, é necessária uma abolição de qualquer conceito que divida o tempo ou o espaço; apenas com a anulação de ideias de cronologia ou geografia é possível resgatar o ausente, de forma que os três amigos se mantenham próximos.

Ao escrever para Saudade e, pela lembrança, manter Murilo Mendes perto de si, Sophia Andresen não está mais sozinha. Seu poema, escrito depois da morte do poeta de quem por tanto tempo desfrutou da companhia, torna-se o suporte da abstração do tempo e do

64 ANDRESEN, 2015, p. 111.

espaço sobre a qual Murilo escreveu. Saudade e saudade configuram-se como a ligação entre o eterno – estado de perpétua continuidade – e tudo o que entre eles tenha sido vivido, e então a escrita torna o brasileiro ainda presente, mais nítido: imagem clara.

Sobretudo neste capítulo, porque a relação de que ele trata é literária, mas também substancialmente pessoal, temos identificado recorrentemente o sujeito poético de “Carta de Natal a Murilo Mendes” com a autora, Sophia de Mello Breyner Andresen, sobre o que desejamos fazer uma observação. A poesia de Sophia é, antes de tudo, uma poesia das coisas e do olhar, que se quer fundada no real concreto, não na confissão, mas a poeta não se retira de sua obra. Sophia Andresen quer escrever sobre as coisas como elas são vistas pelo sujeito, não há em seus versos espaço para confissões demasiado pessoais ou desabafos íntimos, como Regina Zilberman (1995) aponta em muitas produções da lírica moderna, mas o eu dos poemas andresenianos comunica, com frequência, vivências e percepções da autora – não só suas leituras e amizades, mas experiências durante a ditadura portuguesa, viagens ou momentos passados nas casas da infância.

Nos seus *Exercícios de Aproximação* (2003), Silvina Rodrigues Lopes ressalta que a tentativa de apreensão do real, por mais objetiva que pretenda ser, englobará sempre aquele que o vivencia. Sophia, em tantas reflexões sobre o fazer poético, aponta a necessidade de despersonalização para melhor captação e escrita do mundo, mas quando preceitua “Diz o que viu”⁶⁵, marca a presença do poeta que olha, e sobre esse tópico a teoria de Lopes é esclarecedora:

Ver objectivamente será ver as coisas como objectos – reduzidas aos seus limites, fixas, determinadas do exterior pelo sujeito que vê. (...) Mas com uma particularidade: aquilo que é visado é impossível de o ser enquanto tal, pois, **entendendo-se que real é tudo o que existe, ele engloba aquele que o visa.**
(LOPES, 2003, p. 51, grifo nosso)

A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen é resultado de um trabalho que indaga o mundo e o exalta na forma como se apresenta (COELHO, 1980); seu objetivo central é abordar não “uma vida ideal mas sim [de] uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão”⁶⁶, contudo essa objetividade buscada há de se equilibrar sempre com a experiência e o olhar da autora, que é quem percebe as coisas e se relaciona com elas.

Como em tantos outros aspectos de sua própria poesia e como, inclusive, valoriza na

65 “Escreve numa sala grande e quase / Vazia / (...) Diz o que viu / E o sol do que olhou para sempre o aclara”
(ANDRESEN, 2015, p. 818)

66 Ibid., p. 891.

obra de Cecília Meireles, Sophia Andresen dá ao par objetividade-subjetividade o caráter dual de elementos que não se misturam, tampouco se excluem: há, adaptando o que escreveu a professora Vilma Arêas (2004) ao focar a imagem do quarto na poética andreseniana, um “eu” que se volta completamente para fora.

Esclarecida a nossa abordagem, voltemos à “Carta de Natal a Murilo Mendes”, com a análise das estrofes finais, que retomamos:

E o poema vai em vez desse postal
Em que eu nesta quadra respondia
- Escrito mesmo na margem do jornal
Na baixa - entre as compras do Natal

Para ligar o eterno e este dia

Lisboa, 22 de dezembro de 1975

O sujeito poético faz referência aos postais que, por ocasião das festas de fim de ano (“nesta quadra”), trocava com o amigo, o que, lado a lado com a menção aos telefonemas e às visitas na primeira estrofe, é testemunho de um contato frequente. A “carta” que escreve ao poeta no Natal, então, é uma forma de continuidade da relação como ela era, de não se deixar perder o hábito mantido por eles e, como uma missiva, fazer a ligação – desta vez, entre o eterno tempo de Murilo Mendes e o dia da poeta.

Notemos, ao final do poema, a inscrição de local e data, como em uma carta tradicional. Para a professora portuguesa Maria Helena Jesus, a datação, especialmente porque não é uma prática comum no conjunto da obra de Sophia, pretende ainda destacar aquele dia em meio a todos os outros vividos, reforçar a dor que naquele momento a acometeu, quando finalmente começa a aperceber-se da ausência do amigo: “la mort de l'ami laisse une marque au fer rouge sur la peau nue de l'expérience: le poème dit la pénétration de cette marque” (JESUS, 2005, p. 97).

No último verso do poema, exatamente antes do registro de local e data, está escrito: “Para ligar o eterno e este dia”. “Este dia” é o dia 22 de dezembro de 1975, que Sophia Andresen faz questão de determinar, talvez num gesto de quem, como Paul Celan (1996), entende que nosso destino se fixa sobre algumas datas pessoais.

Dentre as cartas poéticas que Sophia de Mello Breyner Andresen escreve aos amigos mortos e às quais aqui nos referimos, a que se dirige a Murilo Mendes é a única em que o destinatário é tratado por “você”, e não por “tu”, conjugação mais usual no português lusitano. Por certo, o pronome de tratamento escolhido não é apenas um indicativo de intimidade, já que a convivência próxima também se manifesta nos poemas que cabem a Jorge de Sena e Ruben A., com o uso da segunda pessoa do singular. Tratar MM por “você” é falar a língua

portuguesa como os brasileiros o fazem; na variante linguística do Brasil, Sophia encontra uma forma de aproximar sua escrita da oralidade que tanto valoriza, de reafirmar seu gosto pelo português brasileiro e, empregando-o na literatura, prestar mais uma homenagem ao colega de ofício.

Essa “Carta de Natal a Murilo Mendes”, como as “Carta(s) a Jorge de Sena”, a seu primo Ruben A. ou aos demais amigos ausentes, Sophia Andresen escreve na tentativa de compreender a solidão e a ausência, mas poeta consciente que é, a portuguesa sabe inútil desejar a presença dos amigos, porque a morte, sem notícias e sem promessas de encontro, “vem como nenhuma carta”⁶⁷.

No mesmo ano de 1975 Sophia Andresen havia escrito um ensaio sobre esculturas gregas, no qual inseriu uma epígrafe de Murilo Mendes que diz: “nunca mais escaparemos a esses gregos”. No texto, Sophia discorre sobre a arte clássica como revelação do divino e aliança entre o homem e o mundo natural, propósito que, sabemos, ela assume para seu trabalho como poeta.

A citação que abre o ensaio foi recortada de *Poliedro*, livro publicado por Murilo Mendes em 1972, com poemas em prosa escritos entre 1965 e 1966. A obra se divide em quatro setores – poderíamos dizer quatro faces, número mínimo para um objeto geométrico ser dito poliédrico –, denominados “Microzoo”, “Microlições de coisas”, “A palavra circular” e “Texto délfico”, que formam um conjunto ao mesmo tempo orgânico e contrastante: de um bestiário chegamos a afirmações oraculares, passando, na leitura de uma parte a outra, por verbetes, reflexões e memórias.

O epigrama que Sophia Andresen recorta é, completo, “Qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos” (MENDES, 1997, p. 1042), e está no setor “Texto délfico”, que pelo próprio nome remete imediatamente à antiguidade clássica, tempo de Apolo, Delfos e do oráculo que ditou rumos na mitologia e na cultura gregas.

Em Delfos, a cidade “umbigo do mundo”, segundo a mitologia grega (VOLKER, 2007), ficava o Oráculo mais importante da Grécia, ao qual cidadãos dos mais diversos lugares levavam suas questões pessoais ou coletivas, de amor, de família ou de guerra. Templo de Apolo, deus cuja mensagem era transmitida aos homens pela Pítia, o Oráculo aparece na literatura já em Homero e tem papel significativo em textos de Sófocles, Ésquilo e Plutarco, o que demonstra a grandeza de sua presença na cultura clássica.

O “Texto délfico”, pois, se apresenta como um texto oracular, palavra divina e

67 Último verso do poema a Jorge de Sena citado há algumas páginas.

determinante, a qual é aconselhável respeitar e cumprir. Tão enigmáticos quanto as respostas de um oráculo são os epigramas registrados por Murilo Mendes, sem pretensão de lógica ou sentido completo: a interpretação caberá ao leitor, como cabia aos que consultavam os deuses? Elencados ao longo das páginas, os aforismos murilianos são experimentações poéticas e revisitações da tradição simultaneamente, constroem-se sobre lições das vanguardas tanto quanto do classicismo e, sobretudo, expressam a cultura de um poeta que, conhecendo tanto – há, apenas nesse setor, referências a Hölderlin, a Rimbaud, a Nietzsche, a Valéry, a De Chirico, a Racine, entre outros –, ainda reconhece a Grécia como ponto de partida e chegada da sociedade ocidental.

O livro seguinte a *Poliedro, Carta Geográfica* (de publicação póstuma, mas escrito à mesma época do anterior), Murilo Mendes abre com uma seção sobre a Grécia, justamente, que é essencial para compreendermos melhor o epigrama que Sophia Andresen seleciona de “Texto délfico” e, assim, refletirmos sobre como esses dois poetas tão grandes da língua portuguesa se relacionam com a arte e a cultura gregas. “País fundamental”, escreve MM, a Grécia tem uma força que reside nos mitos, exercícios humanos de compreensão do inexplicável:

acima de tudo, a Grécia possui uma força inesgotável: sua mitologia, que constitui ao mesmo tempo sistema cosmogônico, transposição figurada de fatos reais, reservatório sempre renovado de arquétipos e símbolos. Haverá nesta terra muitas coisas maiores que a mitologia grega, na sua capacidade de contaminar poetas e pensadores? Dai-me uma fábula grega, um “mitologema”, e eu recriarei o mundo.
(MENDES, 1997, 1053)

Os mitos são uma potência criadora e, ao ajudarem o homem a elaborar o que está fora de seu alcance, enriquecem a vida do indivíduo, sacralizam a existência. Se em nós não subsiste a presença do mito, tornamo-nos incapazes de compreender essa Grécia que permanece, se reiventa e atualiza o diálogo – que ela mesma inventou, inclusive (MENDES, 1997, p. 1054) – entre as civilizações antiga e moderna, “entre o fato cotidiano e o enigmático, entre a linha concreta e a indefinível (...) entre os dois mundos, o físico e o sagrado” (MENDES, 1997, p. 1056).

Nesse livro, Murilo Mendes menciona as estátuas nuas dos *Kouroi*⁶⁸ como um emblema de uma arte que representa o homem sem separá-lo do plano sagrado, dando especial relevo ao *Kouros* de Milo. A essas mesmas esculturas Sophia Andresen dedica uma profunda reflexão em seu ensaio e as classifica como “a imagem exemplar”, a busca do artista

68 “A estatutária grega da época arcaica conhece essencialmente dois tipos: a Koré, estátua feminina vestida, e o Kouros, estátua masculina nua.

Inteiramente nu, o Kouros está de pé, isolado no espaço (...). O Kouros obedece à lei da frontalidade e não sabemos se representava um deus ou um jovem atleta.” (ANDRESEN, 1979, p. 25)

pelo modelo perfeito da geometria, da proporção, da verdade anatômica dos homens.

A escultura do nu na antiguidade clássica, afirma Sophia no estudo de que falamos, é uma representação do homem como nenhuma outra cultura o havia ainda encarado - “O nu é uma invenção grega” (ANDRESEN, 1979, p. 5) –, porque se em outras civilizações a ausência de roupas era apenas um modo de (não) vestir-se, na cultura grega o corpo humano nu tem significado, põe em cena a busca da beleza e da ordem divina que estão no indivíduo.

Os *Kouroi*, esculpidos para celebrar a beleza, exaltariam a semelhança dos homens com os deuses e, por isso, seriam obras da total conexão:

Partindo de uma imagem que é o homem, o Kouros é um modelo para o homem. Pois o Kouros é didático: ensina um projecto moral. O corpo educado por uma cultura que é cultura do corpo e do pensamento ensina uma atitude no lugar e no tempo da vida. (...)
 (...). A sua beleza é culto, religião. A sua beleza alegra os deuses e manifesta a ordem do Kosmos. Manifesta a relação do homem com os deuses (...) aqui o corpo humano é “phainomenon” brilhar do ser, aparecimento do ser (...). Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza.
 (ANDRESEN, 1979, p. 27)

O artista grego, afirma Sophia Andresen, foi o primeiro a olhar para o corpo como manifestação divina, ser total e íntegro, criado à medida do *Kosmos*; perfeito, portanto. Os *Kouroi* são mencionados por ela e por Murilo como o símbolo artístico dessa cultura que é ligação e vínculo com o sagrado, e que por essa razão persiste, se restaura e ainda atua. Essencial, mas em alguns aspectos até opressora (MENDES, 1997), a tradição grega permanece não como forma do passado, mas de simbiose, e se ao longo dos séculos artistas, filósofos, arquitetos, matemáticos sucessivamente voltam-se para ela e ressignificam o conhecimento, é “em busca da nossa própria inteireza e do nosso estar actual na Terra” (ANDRESEN, 1979, p. 85).

Tendo o homem expulsado os deuses de seu convívio e exilado-se na escuridão, será preciso retomar o convívio com a natureza e a relação com o sagrado. “A poesia de Sophia sonha com o Ser inteiro” (BARRENTO, 2007, p. 54) e atribui ao poeta a capacidade de restabelecer a ordem em meio ao caos, pois ele domina a arte das palavras, cujo fio não se rompeu com a divisão dos reinos:

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
 De olhos abertos inteiramente acordada
 (...)
 Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto
 Sem jamais perderem o fio de linha da palavra⁶⁹

A associação com o mito de Ariadne e Teseu⁷⁰ nesse poema aponta para tudo o que até

69 ANDRESEN, 2015, p. 629.

70 Filha do rei de Tebas, Ariadne apaixonou-se por Teseu, um dos sete jovens enviados em sacrifício para o

aqui aventamos: a mitologia, a eterna força da Grécia clássica, a resistência da poesia e, indiretamente, o Oráculo de Delfos, que Teseu, conta o mito, teria consultado antes de enfrentar o Minotauro. Repetida e consistentemente os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen confirmam as ideias da escrita como arte íntegra e do poeta como figura de intermédio, do que não morreu “quando o rei foi morto e o reino dividido”⁷¹ e, por isso, refaz a conexão entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses.

Em “Texto délfico”, os epigramas apresentam-se enigmáticos, randômicos e proféticos como os conselhos de um oráculo, o que nos autoriza a pensar no poeta como o áugure que anota e transmite os conselhos divinos – elo de ligação, pois, entre homens e deuses. Há nesse quarto setor de *Poliedro* algo da concepção de poesia como escuta, registro de uma voz que está fora do escritor, embora isso esteja apenas sugerido e não tenha a pretensão de constituir uma arte poética.

Sacerdote do oráculo da poesia, figura órfica – não é também Orfeu um elo de ligação entre os mundos divino e humano e, por acaso, filho de Apolo, a divindade que habita Delfos? –, o poeta de *Poliedro* não só vaticina que os gregos nos rondarão para sempre, ele é o próprio executor de sua teoria.

Com relação à Grécia, Sophia Andresen e Murilo Mendes aproximam-se por reconhecerem nela uma força da qual todo o mundo ocidental está preenchido e pela concepção de que, sendo a arte clássica a arte da ligação, a cada vez que buscarmos a conexão com o sagrado teremos inevitavelmente de retomar os gregos. O epigrama que Sophia recorta da obra de Murilo é síntese desse pensamento e poderia, pois, epigrafar, além do ensaio sobre as esculturas, a sua obra poética, declaradamente imbuída do propósito de religar os mundos e desde o início próxima da tradição clássica.

O estudo que abre com a profética afirmação muriliana, Sophia de Mello Breyner Andresen encerra com uma explanação tão clara sobre a força da cultura clássica, que pecaríamos se não a transcrevêssemos aqui; nenhuma análise nossa demonstraria tão bem o diálogo entre o epigrama do brasileiro, o ensaio da portuguesa e a arte dos gregos quanto as palavras da autora:

a Grécia permanece porque é actual: porque está na pedra, na luz, na noite, no bosque, no liso do mar, na curva da vaga. (...)
A Grécia recomeça sempre que alguém busca sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas. (...)

Minotauro. Do labirinto onde estava encerrado o monstro ninguém conseguiria escapar sem ajuda, tamanho o engenho do edifício, então, para salvar o amado, Ariadne dá-lhe uma espada e um novelo de linha, para que soubesse fazer o caminho de volta depois de enfrentar a criatura. Graças à sua ajuda, Teseu salva-se e retorna a Atenas. (BULFINCH, 2006)

71 ANDRESEN, 2015, p. 285.

Se entendemos as formas gregas é porque elas são intrínsecas ao nosso próprio estar no mundo e por isso sua verdade por si mesmo se renova, alimentada pela nossa própria vida. (...) A Grécia recomeça (...) sempre que buscamos uma relação com a terra em que nada de nós se demite, adie ou transfira.

Se procuramos as formas gregas é porque fundamentalmente para nós elas não são passado história e cultura mas relação actual e vital.

E assim as formas gregas nos aparecem simultaneamente como intensamente divinas, intensamente maternas e intensamente fraternas. Divinas porque são verdade, maternas porque nos ajudam a nascer, a emergir, a vir à luz, fraternas porque nascem da mesma necessidade da qual nós próprios nascemos. (...)

E cada dia parece mais evidente que não encontraremos acordo com nós próprios nem com a terra em que estamos se não conseguirmos emergir da civilização exilante e mutilante onde nos emaranhamos e se não conseguirmos retomar o caminho que a Grécia arcaica traçou.

(ANDRESEN, 1979, pp. 82-83)

A última menção na obra⁷² de Sophia Andresen a Murilo Mendes está em “Brasil 77”, poema sobre o qual nos debruçamos em todos os capítulos. São apenas dois versos, que fazem, contudo, referência a uma fase muito importante da obra e da vida do poeta brasileiro:

Brasil de Murilo Mendes
Novo mundo mas romano⁷³

Murilo Mendes passou na Itália, para onde foi em 1957, como professor de literatura e cultura brasileiras da Universidade de Roma, os últimos 18 anos de sua vida, tempos muito criativos. Instalado em um apartamento que se transformou em referência para intelectuais e artistas que estivessem na capital, de lá nunca voltou – quando veio ao Brasil, foi apenas de visita –, e as vivências desse período marcaram significativamente a sua obra: da língua à alimentação, tudo modificou-se no cotidiano do poeta, e assim outra passou a ser a sua inspiração.

Quando em 1972 Murilo é laureado com o prêmio Etna-Taormina, um dos maiores de literatura na Itália, Carlos Drummond de Andrade escreve, pedindo aplausos ao juiz-forano, que ele levou para Roma a alma e a poesia brasileiras (apud MENDES, 1997). Há críticos, porém, como Luciana Stegna Picchio (2003), que discordam de Drummond nesse tema e apontam que, sempre condicionado à autotradução, moldado pelas condições de um outro país, Murilo Mendes transformou-se em um poeta novo, possuidor de uma segunda natureza.

Sophia de Mello Breyner Andresen consegue ressaltar, em poucas palavras, as duas expressões, a brasileira e a italiana, que atravessam a vida e a obra de Murilo Mendes. Os versos de “Brasil 77” carregam o contraste que foi típico da poética de seu amigo e constroem a imagem instantânea de um Brasil ao mesmo tempo muito novo e profundamente antigo, dual como a sua poesia e como a dele também.

72 Também na sua correspondência com Jorge de Sena Sophia Andresen fala algumas vezes de Murilo Mendes, mas como nelas os comentários são brevíssimos e sem relação com a literatura ou o convívio de ambos, achamos que analisá-las alongaria o trabalho, sem contudo enriquecê-lo.

73 ANDRESEN, 2015, p. 912.

Entre o que é, no poema de Sophia, o Brasil-sim e o que é o Brasil-não, Murilo Mendes – e depois de lermos sobre a amizade deles talvez nem fosse necessário dizer isto – encaixa-se no primeiro caso: ao lado de poetas com a mesma grandeza da sua, representa um aspecto positivo do país e um contraponto ao obscuro momento ditatorial. Sophia aceita e absorve o que em Murilo é pura tensão e conciliação dos opostos, sejam eles os tempos, os movimentos ou os mundos.

5. “VIMOS O MUNDO ACESO NOS SEUS OLHOS”⁷⁴: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitos poetas que declaram a importância da poesia e o valor que a escrita tem para si; não são tantos assim, contudo, os que avocam a missão de reunir mundos, refundar reinos, reaproximar o homem de sua natureza, de suas coisas e de seus deuses. Sophia de Mello Breyner Andresen, autora de uma obra escrita ao longo de quase 50 anos, não se furtou nunca a cumprir o papel que julgava ser do poeta e, para encontrar a forma poética mais justa que pudesse, andou – metafórica e literalmente – de Portugal à Grécia e ao Brasil, buscando os elementos para sua construção.

No Brasil Sophia Andresen encontrou a arquitetura, uma sonoridade linguística que apreciava e poetas com os quais dialogar. Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes surgem na obra da portuguesa não como representantes de uma tradição que oprime e silencia, mas que convida à realização da literatura: “o que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (...), mas as leituras ativas daqueles que a prolongarão, por escrito, em novas obras” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13). Sophia cita, recorta, analisa e homenageia esses três poetas brasileiros, gestos que atualizam o texto lido e o transformam em uma obra nova, ressignificada. A luz lançada sobre a poesia pelo ato de leitura atinge, assim, a obra do poeta novo tanto quanto a de seu precursor – aos moldes borgianos (2007), Sophia Andresen atenta-nos para matizes das obras de Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes que desconsideraríamos se não fossem por ela descortinados (criados).

No ensaio sobre “A poesia de Cecília Meireles”, conhecemos de que ponto e a partir de quais aspectos a Sophia-poeta julga criticamente uma obra; em “Manuel Bandeira” tomamos conhecimento de poemas que ajudaram a formá-la como escritora; no recorte sintético, mas muito significativo de um epigrama de Murilo Mendes está expresso o vínculo perene com a Grécia, um dos sustentáculos de sua obra.

Investigar como Bandeira, Cecília e Murilo foram lidos por Sophia, como são por ela pronunciados com admiração e afeição e reconhecidos na função de religação ao desvendar os caminhos entre os mundos, as coisas e os leitores, permitiu-nos compreender melhor a obra dessa poeta portuguesa que no contato com a poesia brasileira aponta para a significação de sua própria obra. Nesse intercâmbio literário estão engrandecidas as literaturas brasileira e lusitana, uma iluminando a outra, reforçando a vastidão do universo literário que Portugal e Brasil comungam.

74 ANDRESEN, 2015, p. 118.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 15-45. Tradução de Jorge de Almeida.

ALVES, Ida. Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90, **Revista Letras**, Curitiba, n. 59, jan./jun. 2003, pp. 83-92. Disponível em: <http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/alves59.pdf>. Acesso em: julho de 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes – prêmio Etna Taormina. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4 volumes, pp. 37-38.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A poesia de Cecília Meireles, **Cidade Nova**, 1956, pp. 341-352.

_____. Poesia e realidade, **Colóquio** – Revista de Artes e Letras, n. 8, 1960, pp. 53-54.

_____. Hölderlin ou o lugar do poeta, **Jornal do comércio**, 30/31 dez. 1967.

_____. **Antologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

_____. **O nu na antiguidade clássica**. Lisboa: Portugália Editora, 1979.

_____. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento, **Cadernos de Literatura**, nº 5, Coimbra, 1980.

_____. Sophia: “E o brilho do visível frente a frente”. Entrevista concedida ao **Jornal Contemporâneo**, Portugal, 15 de março de 1989. Entrevistadora: Maria da Conceição Casais.

_____. A literatura da cisma: entrevista com Sophia de Mello Breyner Andresen, **Folha de São Paulo**, 26 set. 1999, entrevistador: João Almino. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2609199907.htm>>. Acesso em: junho de 2015.

_____. **Obra poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ARÊAS, Vilma. Sophia: clássica e anticlássica. In: **Poemas escolhidos de Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1914/1/414099.pdf>>. Acesso em: setembro de 2017.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. Seleção e organização de textos de Carlos Drummond de Andrade.

_____. Apresentação de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4 volumes, pp. 34-37.

_____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global Editora, 2012.

BARBOSA, Márcia. **Sophia Andresen**: leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2001.

BARRENTO, João. Sophia substantiva. In: PEN CLUBE PORTUGUÊS (org.). **Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Caminho, 2007.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Contra o elogio mútuo**: a paradoxal relação entre Sophia e Cecília. 2011. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/6081/1/Contra%20o%20elogio%20m%C3%BAtuo%20-%20Sophia%20e%20Cec%C3%ADlia.pdf>>. Acesso em: agosto de 2017.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BILAC, Olavo. **Profissão de fé**. Versão digital. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000179.pdf>>. Acesso em: março de 2017.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002, 2 ed.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 127-130. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

_____. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, pp. 37-50.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: _____. **Ceú, inferno**. São Paulo: Duas Cidades, 2003, pp. 123-144.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

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

CELAN, Paul. O meridiano. In: _____. **Arte poética**: O meridiano e outros textos. Lisboa: Edições Cotovia, 1996, pp. 41-64.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. **Colóquio/Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 57, set. 1980, pp. 20-35. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=57&p=20&o=r>>. Acesso em: março de 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRISTÓVÃO, Fernando. Compreensão portuguesa de Cecília Meireles, **Colóquio/Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 46, nov. 1978, pp. 20-27. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=46&p=20&o=r>>. Acesso em: agosto de 2017.

CRUZ, Gastão. A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o nome do mundo. In: _____. **A vida da poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DELFINO, Luís. **Melhores poemas**. São Paulo: Global Editora, 1991. Seleção e prefácio de Lauro Junkes.

FERNANDES, Maria Lucia Outeiro. O mito e a condição humana na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, **Texto poético**, ANPOLL, ano XI, n. 16, 1º semestre 2014.

FERRAZ, Eucanaã. Ouvir o poema. **Relâmpago**, Lisboa, n. 10, 2001. Disponível em: <http://eucanaaferraz.com.br/sec_textos.php?type=2>. Acesso em: maio de 2017.

_____. Em Portugal, com Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. **Janelas Verdes**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

FERREIRA, José Ribeiro. **Rumor de mar**: temas da poesia de Sophia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Edições 70, s/d.

FRANCO, Irene Miranda. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF; Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

FRIAS, Joana Matos. **O erro de Hamlet**: poesia e dialética em Murilo Mendes. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF; Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GUIMARÃES, Julio Castañon. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Territórios/Conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1993.

_____ (org.). **Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. Uma dicção poética luso-brasileira: Sophia, Cecília Meireles, João Cabral, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, **Literatura: teoria, historia, critica**. Bogotá, v. 15, n. 1, enero-junio 2013. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/39804/50263>>. Acesso em: maio de 2015.

GUSMÃO, Manuel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. In: CONSELHO DIRECTIVO DA FLUP; CONSELHO CIENTÍFICO DA FLUP (org.). **Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 37-48.

HAVELOCK, Eric. **The muse learns to write**: reflections on orality and literacy from antiquity to present. New Haven: Yale University Press, 1986.

IONTA, Marilda. **As cores da amizade**: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

JESUS, Maria Helena. Lettre(s) aux amis morts de Sophia de Mello Breyner Andresen, **Cahiers du CREPAL**: Boîtes aux lettres, Paris, n. 11, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.

MARCONDES, Murilo. Introdução. In: MENDES, Murilo. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Edusp; Editora Giordano; Edições Loyola, 1993, pp. XIII-XXIX.

MARINHO, Maria de Fátima. Sophia de Mello Breyner Andresen: um original cruzamento de tendências, **Máthesis**, n. 10, 2001, pp. 59-72. Disponível em: <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8903/1/mathesis10_59.pdf>. Acesso em: outubro de 2017.

MARTELO, Rosa Maria. Sophia e o fio de sílabas. In: CONSELHO DIRECTIVO DA FLUP; CONSELHO CIENTÍFICO DA FLUP (org.). **Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 57-67.

MARTINHO, Fernando J. B. A poesia portuguesa depois de Pessoa. **Contrastes**, Valencia, n. 42, octubre/noviembre 2005. Disponível em: <<http://principo.org/a-poesia-portuguesa-depois-de-pessoa.html>>. Acesso em: outubro de 2017.

MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mario**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 2 volumes.

MENDES, Maria da Saudade Cortesão. Entrevista. In: CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. **Murilo Mendes: 1901-2001**. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, pp. 145-151. Organização de Julio Castañon Guimarães.

MENDES, Murilo. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Edusp; Editora Giordano; Edições Loyola, 1993.

_____. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: EdUSP, 1996.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4 volumes.

_____. Lição de poesia – Entrevista a Homero Senna. In: CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. **Murilo Mendes: 1901-2001**. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, pp. 101-109. Organização de Julio Castañon Guimarães.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4 volumes, pp. 11-21.

_____. **Razão do poema**. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. **Essays**. Versão digital. Disponível em: <<http://livrefrance.com/Montaigne.pdf>>. Acesso em: outubro de 2017.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Manuel Bandeira** – serviço de documentação. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958. Coleção Cadernos de Cultura.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FUX, Jacques. Uma rede que serve de passagem e sustentáculo. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 45, n. 2, pp. 62-70, abr./jun. 2010. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/7527/5397>>. Acesso em out. 2015.

MOTA, Luísa. **O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

NERUDA, Pablo. **Terceira residência**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

NETO, Miguel Sanches. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. La palabra edificante, **Revista de la Universidad de México**, n. 11, jul. 1964. Disponível em: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8354/public/8354-13752-1-PB.pdf>. Acesso em: setembro de 2017.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEREIRA, Luís Ricardo. **Inscrição da terra**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, 10 ed., v. 1.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. Acervos de Murilo Mendes. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Mello. **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, pp. 157-165.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O visionário distante – entrevista a Maurício Santana Dias, **Folha de São Paulo**, 13 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200107.htm>>. Acesso em: novembro de 2017.

_____. Murilo Mendes poeta italiano, **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 1º sem. 2003, pp. 44-54. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12468/9781>>. Acesso em: dezembro de 2017.

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/363788/mod_resource/content/0/Plat%C3%A3o_Ti%20meu-%20Completo.pdf>. Acesso em: outubro de 2017.

REIS, Carlos (org.). **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005, vol. X.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen**: tempo e espaço. Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-22082007-141356/pt-br.php>>. Acesso em: agosto de 2017.

ROSA, Victor Andrade da Silva. **Religações**: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinícius de Moraes. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/RosaVAS.pdf>>. Acesso em: agosto de 2017.

RUBIM, Gustavo. **A arte de sublinhar**. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

RUSSEL, Eduardo Silva. **Sophia de Mello Breyner Andresen, leitora de poetas**. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/3683/1/02.04.17%20-%20DISSERTAC%CC%A7AO.pdf>>. Acesso em: novembro de 2017.

SARAIVA, Arnaldo. Situação actual da poesia brasileira, **Jornal de Letras e Artes**, n. 230, ano V, 23 de Fevereiro de 1966, secção Carta do Brasil, p. 6. Disponível em: <<http://www.po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-sarai-va-situacao->

actual-da-poesia-brasileira>. Acesso em: junho de 2017.

_____. A poesia brasileira em Portugal, **Terceira margem**: revista do Centro de Estudos Brasileiros, n. 3, 2002, pp. 7-14. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7381.pdf>>. Acesso em: abril de 2017.

_____. **Modernismo brasileiro e modernismo português**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

SENA, Jorge de. Alguns poetas de 1958, **Colóquio revista de artes e letras**, nº 1, jan. 1959, pp. 53-56. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?17>>. Acesso em: outubro de 2017.

_____. **Estudos de cultura e literatura brasileira**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III**. Versão digital. Disponível em ><<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT01020>>. Acesso em: março de 2017.

SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). **Homenagem a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

SILVA, Rosana Rodrigues da. Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles, **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, pp. 121-138, jan./jun. 2009. Disponível em: <www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/download/669/1285 >. Acesso em: julho de 2017.

SILVA, Sofia Maria de Souza. **Reparar brechas**: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034764.pdf>>. Acesso em: março de 2017.

_____. Sobre a paisagem em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**, São Paulo, julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/SOFIA_SILVA.pdf>. Acesso em: setembro de 2017.

_____. “Só a arte é didática”: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen, **Floema**, ano VI, n. 7, jul./dez. 2010, pp. 123-135. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/469/511>>. Acesso em: outubro de 2017.

SILVEIRA, Pedro. Cartas inéditas de Manuel Bandeira a Adolfo Casais Monteiro, **Colóquio/Letras**, n. 18, mar. 1974, Documentos, pp. 43-48. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=18&p=43&o=r>>. Acesso em: maio de 2017.

STEINBERG, Vivian. **No poema**: um paradigma da tessitura poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-152926/pt-br.php>>. Acesso em: abril de 2017.

SÜSSEKIND, Flora (org.). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 2001.

THOMPSON, Denys. **The uses of poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

VIANA, Cynthia Maria Jorge. **A tessitura do ensaio em Theodor W. Adorno**. Tese de doutoramento, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5076/5/Tese%20-%20Cynthia%20Maria%20Jorge%20Viana%20-%20202015.pdf>>. Acesso em: outubro de 2017.

VOLKER, Camila Bylaardt. **As palavras do Oráculo de Delfos: um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZFG54/microsoft_word___camila_bylaardt_volker.pdf?sequence=1> Acesso em: dezembro de 2017.

ZILBERMAN, Regina. Fernando Pessoa e o leitor ideal, **Letras**, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Santa Maria, 1995, pp. 7-20. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12050/7459>>. Acesso em: dezembro de 2017.

ANEXOS**ANEXO A****RICARDO III**

William Shakespeare

Cena IV

(Alarmes. Escaramuças. Entram Norfolk e soldados; depois por outra porta Catesby.)

CATESBY - Socorro! Meu senhor de Norfolk, socorro, socorro! O Rei faz mais prodígios que um homem, ousando opor-se a todos os perigos. Seu cavalo é morto, e a pé combate, procurando Richmond na garganta da morte. Socorro, meu senhor, ou está perdido o dia!

(Saem Norfolk e os soldados)

(Alarmes. Entra o Rei Ricardo)

RICARDO III (Rei) - Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!

CATESBY - Fugi, meu senhor, eu vos levarei um cavalo.

RICARDO III (Rei) - Escravo! Joguei aos dados minha vida, e suportarei o acaso do jogo. Cuido haver seis Richmonds no campo de batalha, cinco matei eu hoje em seu lugar. Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!

(Saem)

ANEXO B

PROFISSÃO DE FÉ

Olavo Bilac

Le poète est ciseleur
Le ciseleur est poète
(Victor Hugo)

Não quero o Zeus Capitolino
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro - não eu! - a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte
Descomunal.

(...)

Não! Morra tudo que me é caro,
Fique eu sozinho!
Que não encontre um só amparo
Em meu caminho!

Que a minha dor nem a um amigo
Inspire dó...
Mas, ah! que eu fique só contigo,
Contigo só!

Vive! que eu viverei servindo
Teu culto, e, obscuro,
Tuas custódias esculpindo
No ouro mais puro.

Celebrarei o teu ofício
No altar: porém,
Se inda é pequeno o sacrifício,
Morra eu também!

Caia eu também, sem esperança,
Porém tranqüilo,
Inda, ao cair, vibrando a lança,
Em prol do Estilo!

ANEXO C

AS TRÊS IRMÃS

Luís Delfino

C'erano tre zitelle,
 E tutti tre d'amare
 (Canto popular da Itália)

I

A mais moça das três, a mais ardente e viva,
 Aquela que mais brilha,
 Quando, sorrindo, aos seus encantos nos cativa,
 Eu amo como filha.

A segunda, que tem da pálida açucena
 Aberta, de manhã,
 A cor, o cheiro, a forma, a languidez serena,
 Eu amo como irmã.

A outra é a mulher, que me enleia, e fascina,
 É a mulher que eu chamo.
 Entre todas gentil; é a mulher divina,
 É a mulher que eu amo.

(...)

III

Se a primeira casasse, oh! que alegria a minha!
 Eu lhe diria: Vai!
 Veria nela um anjo, um astro, uma rainha.
 O meu amor de pai.

Se a segunda casasse, eu mesmo iria à igreja,
 Levá-la pela mão:
 Dir-lhe-ia: o céu azul virar-te aos pés deseja
 O meu amor de irmão.

Se a terceira casasse, oh! minha infelicidade!
 A mais velha das tres,
 No horror da escuridão, fora uma eternidade.
 A minha viuvez.

(...)

ANEXO D

BRASÍLIA

Sophia de Mello Breyner Andresen

Brasília
Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras
Lógica e lírica
Grega e brasileira
Ecuménica
Propondo aos homens de todas as raças
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem
Nítida como Babilónia
Esguia como um fuste de palmeira
Sobre a lisa página do planalto
A arquitectura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis
– Deusa da natureza inviolada –
No extremo da caminhada dos Candangos
No extremo da nostalgia dos Candangos
Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro
Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há no arranha-céus uma finura delicada de coqueiro

ANEXO E

CANÇÃO POSSÍVEL

Cecília Meirelles

Eu sou um cavaleiro que vai cavalgando
Com o passaro de ouro do sonho pousado,
Pousado na mão.

O passaro estranho, brasão de uma sorte:
Com um pouco de corvo e de aguia e milhafre,
E ibis e faisão...

De um lado da vida – do sul? ou do norte? –
Virá um cavaleiro também cavalgando,
Com uma lança comprida na mão.

É possível que venha a cair no caminho
O meu corpo, rasgado com a lança...
É possível que fique no chão...

Eu, porém, sem o meu corpo, ainda irei cavalgando,
Com este passaro de ouro pousado, pousado,
Na forma invisível da mão...