

28 cop. P. 124

Helena Carvalhão Buescu

Cristalizações: Fronteiras da Modernidade

Relógio D' Água Editores
Rua Sylvio Rebelo, n.º 15
1000-282 Lisboa
Telef.: 21 847 44 50
Fax: 21 847 07 75
www.relogiodagua.pt
relogiodagua@relogiodagua.pt

Título: *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*

Autora: Helena Carvalhão Buescu

Revisão Técnica: Alda Couto

Capa: Relógio D' Água Editores sobre pormenor de
Círculo de Cor (grande) (1913) de Macke

© Relógio D' Água Editores, Novembro de 2005

Composição e paginação: Espuma Gráfica

Impressão: Rolo & Filhos II, S.A. – Indústrias Gráficas

Depósito Legal n.º: 235560/05

À Volta da Literatura

INTRODUÇÃO

MODERNIDADE, FRONTEIRAS, CRISTALIZAÇÃO

A modernidade faz-se com o não-moderno. Há sensivelmente vinte anos, Marshall Berman¹ falava da modernidade como «um modo de experiência vital» (15), isto é, um modo de experimentar «espaço e tempo, o eu e os outros, as possibilidades e os perigos da vida» (idem), e fazia ancorar nessa experiência formas distintas de perceber o «agora» moderno, propondo descoincidências a seu ver irremíveis entre uma sua forma mais ligada ao projecto das Luzes e à dimensão construtiva por ele permitida e uma outra forma, posterior, que radi-caria sobretudo numa sensível experiência de esvaziamento. Entre esses dois modos navegaria a nossa experiência não só da modernidade enquanto tal mas também de nós, enquanto sujeitos modernos: vivendo a modernidade *por dentro* dela. Ao descrevê-la como de tal forma instável, Berman junta-se a um grupo relativamente amplo de outros pensadores que parecem sobretudo ser sensíveis àquilo a que, com toda a justeza, Antoine Compagnon² veio a chamar os «paradoxos da modernidade». É que, independentemente de as razões para a reflexão em torno desse carácter paradoxal não coincidirem em muitos deles, o facto é que a *ideia de paradoxo* parece ter alguma força de descrição nos diversos juízos a que a modernidade tem vindo a convidar: em certo sentido, pois, ela parece vir sendo incorporada à própria experiência descrita por Berman³. Algumas

vezes, a tónica é colocada na questão da periodização, e nas relações (difíceis) entre diferentes momentos, como é o caso de Calinescu e, mais recentemente, também de Jameson, no recuento que propõe das relações entre modernidade e pós-modernidade; em outras, o que é sublinhado é preferencialmente aquilo que podemos considerar como a dimensão aspectual ou mesmo modal da modernidade, visão a que podemos ligar reflexões como a de Compagnon e Berman; em outras ainda, ambas as dimensões convergem de forma limpa no argumento desenvolvido, casos de Gumbrecht e Prendergast.

Tudo isto é também dizer que a forma como o conceito de modernidade não só surge como problematizado mas sobretudo parece certamente, pelo menos em alguns casos, tornar-se ele mesmo problemático, essa forma faz a meu ver parte indelével do modo como nos podemos relacionar com tal conceito e dos (des)entendimentos que com ele podemos ter. Talvez seja essa a razão pela qual parece haver uma insistência consensual sobre a passagem do singular «modernidade» ao plural «modernidades»⁴, que Gumbrecht cristaliza através da sua feliz formulação de «cascatas de modernidade».

A perspectiva que aqui desenvolvo é afin destas propostas, embora não tenha como objectivo prioritário inscrever-se na resolução (supondo que ela existe, ou que é sequer vantajosa...) de tais paradoxos. Reconhecendo o seu peso e também o seu carácter operativo – na medida em que nos oferece um conceito que conosco sempre *batalha* –, a instável pluralidade do conceito de modernidade represento-a eu aqui sobretudo através daquilo que considero serem suas fronteiras. Não direi «as suas fronteiras», justamente, apenas «fronteiras suas», no sentido em que, como deixarei claro, talvez outras tantas, para lá daquelas sobre que penso, sejam igualmente pertinentes. Mas julgo que ficará da mesma forma claro que não me parece que a ideia de modernidade(s) seja equacionável sem que as fronteiras com o que dela(s) se distingue (ou se torna distinto) fiquem subitamente tangíveis.

A modernidade que aqui me interessa é a que corresponde a um período que se abre sensivelmente em meados do século XVIII e

que podemos considerar prolongar-se, sob transformações que não o afectam substancialmente, até hoje. E porque é que a noção de fronteira pode ser interessante a seu respeito? Porque é que a conceito como centralmente pertinente para os modos de entender (e fazer) modernidade? Creio que porque se me tornou cada vez mais claro que é a dialéctica (irresolvida, e como veremos central para o projecto tal como Baudelaire desde logo o caracteriza) entre «tradição» e «novidade», «velho» e «novo» (que a Querela dos Antigos e Modernos abre e sustenta, dando-lhe forma para o futuro, e de que a «superstição do novo» (Compagnon) é, no início do século XX, uma nova e distinta formulação) que é significativamente reencontrada e se torna assim elemento central para a pensar. O que sobretudo me importa, então, é perceber como esta modernidade cinge a imagem de si a partir do entrelaço com as várias coisas de que se quer distinta, em terso conflito que é, sobretudo, uma forma mais de diálogo. As «disciplinas da modernidade» são então centrais a este projecto, e é neste contexto que o livro («cartas de route», como lhes chama o próprio autor) de Michel de Leiris, *L'Afrique Fantôme*, é um excelente exemplo de alguns dos problemas que aqui quero brevemente endereçar. É que a primeira questão poderei formulá-la como segue: o que procura Leiris e m África, e de que modo os seus «cartas de route» escrevem, sob o fulgor surpreendente das representações africanas dos anos 30 do século XX, o olhar sobre um Ocidente que a modernidade simultaneamente explora e julga perdido?

[Le titre] *L'Afrique Fantôme* me parut s'imposer, allusion certes aux répons apportés à mon goût du merveilleux par tels spectacles qui avaient capté mon regard ou telles institutions que j'avais étudiées, mais expression surtout de ma déception d'Occidental mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage dans les contrées alors plus ou moins retirées et, à travers l'observation scientifique, un contact vrai avec leurs habitants ferait de lui un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions. Déception qui, en quelque sorte, amenait l'égocentriste que je n'avais pas

cessé d'être à refuser, par le truchement d'un titre, la plénitude d'existence à cette Afrique en laquelle j'avais trouvé beaucoup mais non la délivrance⁵. (7)

Nestas observações que Leiris escreve, com indomitável nostalgia, em 1981, para o Préambulo que então acrescenta à reedição de *L'Afrique Fantôme*, entendo ser possível encontrar cristalizada a posição paradigmática de um sujeito que se entende ser moderno: como veremos, posição paradoxal, rasgada entre espaços geográficos e culturais (Europa e África), tempos epistemológicos e históricos (moderno e pré-moderno), discursos e disciplinas (oscilando aqui entre a estrutura diarística, relembra através do «carnet de route», e o gesto etnográfico, de que é devedor aliás a viagem efectuada por Leiris entre 1931 e 1933, de Dakar a Djibouti). Será esse o paradigma de um sujeito moderno: porque o problema que aqui julgo enunciado coincide com o reconhecimento da fronteira que distingue a primeira onda de modernidade daquela outra em que a questão epistemológica se torna, de acordo com Gumbrecht, central.

Importa pois também desde logo compreender o que o reconhecimento de diferentes ondas, ou «cascatas» de modernidade, pode implicar para a forma como nos posicionamos relativamente a elas. Para tal, a proposta de Gumbrecht é particularmente estimulante, e podemos seguir-lhe os contornos para perceber a forma como algumas fronteiras temporais se relacionam com diferentes entendimentos possíveis da(s) modernidade(s). Gumbrecht distingue entre uma primeira idade moderna, que marca a transformação ocorrida em torno do século XV, rimada por eventos como a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa, ou seja, uma «modernidade renascentista»; o processo que historicamente ancora entre 1780 e 1830, que caracteriza como «modernidade epistemológica», e para o qual a tese hegeliana do «fim do período da arte» surge como paradigma estruturante; e finalmente uma terceira noção, a de Alta Modernidade, situável nas primeiras décadas do século XX e cujas características mais salientes se situariam em torno da experimenta-

ção e de formas de radicalidade programática (23-25). A estes três momentos, substancialmente diferenciáveis, Gumbrecht acrescenta, de forma produtiva, a reflexão sobre a pós-modernidade como uma forma de modernidade tardia, com ênfase particularmente colocada sobre a sua construção temporal⁶. Estes períodos são por ele encarrados como formas simultaneamente complexas e imbricadas, cuja «dinâmica da sua sequência em cascata» permite, sobretudo, confrontar o historiador «com o seu próprio tempo e o seu particular estatuto histórico» (idem). É aqui que também reencontro Berman, e aquilo que no seu pensamento entendo ser reflexão sobre a condição da modernidade vivida *por dentro* dela, como experiência vivencial e simultaneamente histórica. Desta dualidade, que é também dialéctica, nascerão talvez vários dos paradoxos e instabilidades associados ao conceito de modernidade e à interrogação de «ser moderno», e nesse sentido talvez possamos também dizer que é justamente no facto de nos situarmos em posição simultaneamente vivencial e histórica que radicam algumas das particulares instabilidades que parecem afectar a interrogação sobre o que é ser moderno.

A fronteira, que distingue a primeira onda de modernidade daquela outra em que a questão epistemológica se torna central, vê-a Gumbrecht agir na «perda de confiança no conhecimento produzido pelo observador de 1ª ordem» (27), que considera ser elemento constitutivo da modernidade *lato sensu*. Esta perda de confiança (ou, se quisermos rephrasear deceptivamente, esta *desconfiança*), que ele – a exemplo aliás do que ocorre com Prendergast – articula com a «crise da representação» analisada por Foucault, tornará efectivamente a questão epistemológica central à reflexão sobre o moderno, arrastando ainda consigo dois outros problemas: o da necessidade do posicionamento crítico, a implicar distância (mesmo se relacional, e cada vez mais consciente disso); e o da instabilidade do campo hermenêutico, visto que cada descrição do mundo é sobretudo uma redescritção, cujos limites e condições são então constitutivamente provisórios. Não é difícil considerar, neste contexto, que o texto de Michel Leiris surge e se constitui *a partir de um lugar entre-*

-disciplinas, dando voz sobretudo a uma reflexão cujo alcance epistemológico (um observador observando-se a observar, como queria Luhmann) e também auto-reflexivo é inegável. *L'Affrique Fantôme* coloca-se assim como um discurso «impuro» (palavra que voltaremos a reencontrar mais tarde, sob a óptica de Svetlana Boym), que joga nas suas oscilação e hesitação discursivas a própria possibilidade de cristalizar a experiência observada e vivida pelo sujeito. Não direi que dissolve fronteiras entre discursos (literário, de viagem, etnográfico...), apenas que as assinala para vibrar entre elas:

Travail languissant de traduction de texte avec le boiteux. Songeant aux fulgurations incessantes de la vieille, au charme insolite qui émane de sa fille, mesurant l'immense prix que j'attache à fixer leurs paroles, je ne peux plus supporter l'enquête méthodique. J'ai besoin de tremper dans leur drame, de toucher leurs façons d'être, de baigner dans la chair vive. Au diable l'éthnographie! Le carnet d'Abba Jérôme – sur lequel je lui fais noter au vol ce que dit la vieille, ou bien sa fille, ou bien quelqu'un de l'entourage – m'est un monde de révélations dont la traduction, chaque fois, me plonge dans le délire... (436)

Ora é precisamente neste contexto que a noção de fronteira (como se vê epistemológica) recupera a sua centralidade, na medida em que permite confrontar a complexidade histórico-temporal como constitutiva e estruturante, nas suas próprias hesitações e «vontades» de distinção (que falam mais do que se liga do que daquilo que é separado). E é também aqui que a imagem da «cristalização», que quero sobretudo ir buscar a Cesário Verde, pode ajudar a concretizar o meu próprio pensamento sobre a questão. O poema de Cesário a que me refiro é naturalmente o poema intitulado «Cristalizações», cuja 1.^a publicação ocorre em 1879 – mas o que ele me sugere extravasa limpiamente dela, quer para a restante obra de Cesário quer para aquilo que as fronteiras da modernidade julgo proporem. O que faz então o poeta com as suas «cristalizações», e de que forma po-

dem estas constituir uma imagem apta para comporem o nó central do meu argumento? Será sobre isto que, justamente, pensarei de seguida.

Cristalizações: momentos precários de passagem do estado líquido ao sólido, que instavelmente fixam uma imagem-num-momento. O que aqui começa por me interessar é sobretudo o facto de que essa fixação essencial (porque sem ela não há cristalização) é instável por natureza (trata-se de um sólido que pode *volar* ao seu primeiro estado líquido) e, por isso, se pode dissolver na sua afinal ilusória, porque precária, forma fixa (o diálogo, como fica visto, é pois também uma conversa que inclui a leitura que Berman faz da frase de Marx, *all that is solid melts into air*). A cristalização é uma imagem presente: e o presente é o momento do moderno por excelência, mas é também o seu *tempus* mais paradoxal, como Jameson deixa claro no capítulo final do seu livro, cujo significativo subtítulo é, justamente, *Essay on the Ontology of the Present*. Imagem presente cujo brilho cristalino (a relação é aqui mais do que partilha etimológica), reflectindo a luz, reflecte também a sua precariedade. Intensidade e dissolução surgem assim como elementos que resultam de um processo de co-implicação, invisível apenas para quem, desta modernidade, continue a ter apenas a visão confiante de que a sua própria interrogação epistemológica à partida levou a duvidar.

No poema de Cesário Verde, o brilho das imagens cristalizadas *depende* da sua dissolução também inscrita: o presente é o que brilha e o que apenas nos é dado viver mas é também, ao mesmo tempo, o que eterno e infatigavelmente se dissolve e repete em nós. Mais um passo e diremos: o presente é a própria fronteira, aquilo que olha para os dois lados e ao mesmo tempo separa e une:

Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros,
Vibra uma imensa claridade crua [...].

E os charcos brilham tanto que eu diria
Ter ante mim lagoas de brilhantes!

É nestes «charcos» subitamente transformados em «diagoas de brilhantes» que o corúpio do mundo se reflecte, no equivalente moderno da dança macabra medieval. E a ronda de personagens e coisas assim fixadas, na sua cristalina e precária imobilidade, apenas faz ressaltar a figura do sujeito poético, observando-se a observar, como Gumbrecht quer, e bem, que seja a posição fulcral do sujeito epistemológico moderno.

Ora esta posição auto-reflexiva (que tantos outros autores, de Compagnon a Jameson ou Prendergast, sublinham como determinante para a consideração da modernidade) implica, ainda segundo Gumbrecht, três transformações epistemológicas: a consciência da auto-constituição do sujeito enquanto corpo perceptivo (o que coloca o problema da mediação entre percepção e experiência conceptual); a «crise de representação» (Foucault), derivando da multiplicação, potencialmente infinita, das experiências e suas representações; e finalmente uma «aceleração do tempo» que, a partir do século XIX, afecta a própria possibilidade de *estabilizar* as suas representações. A história seria então para Gumbrecht, em proposta que julgo inovadoramente esclarecedora quanto ao carácter ao mesmo tempo fascinante e repulsivo com que ela tende a apresentar-se ao sujeito moderno, sobretudo a resposta possível a uma específica forma de ansiedade moderna. É também a isto que Cesário Verde responde com a sua noção de cristalização, cujo eco deceptivo poderemos encontrar, algumas décadas mais tarde, na poesia de Camilo Pessanha:

Imagens que passais pela retina

Dos meus olhos, porque não vos fixais?

Que passais como a água cristalina

Por uma fonte para nunca mais!...⁸

Michel Leiris exprime também simultaneamente a mesma ansiedade e a sua decepção, ao reconhecer de que forma o exacerbamento nostálgico da petrificação (que é uma outra modalidade, embora me-

nos maleável, de cristalização) corresponde a uma impossibilidade que, justamente por o ser, não desaparece do seu horizonte:

Maintenant, je suis seul (il y a bien six mois que cela ne m'est pas arrivé, du moins dans de telles conditions) et je pense à mon activité d'ici. Mauvais fard pour me dissimuler à moi-même mon effroi persistant (et croissant) devant la mort, devant la vieillesse et même devant la vie. L'existence ascétique que je mène ne me dispense aucun paradis enfantin. Elle ne me pétrifie pas, ne me fixe pas dans la liquéfaction pourrissante de la vie. Avec mon casque, ma chemise kaki, ma culotte de trappeur, je reste le même homme d'angoisse que certains considèrent comme un bon type, à la fois tranquille et pittoresque (?), une sorte de bourgeois artiste. Autant qu'un tel jugement il n'y a rien qui m'humilie et je reste bêtement sensible au jugement des autres.

Je dispose pourtant de bien des tonnes de mépris! Se dis- traire une plume à la main, moraliser, philosopher, scienticailler, pour moi c'est tout un, et c'est la même déficience...

Malheur à qui n'exprime pas l'inexprimable, ne comprend pas l'incompréhensible... (162)

Podemos dizer: a cristalização *transporta* a história para uma dimensão de possibilidade; de algum modo, é a cristalização que torna possível a história do presente (como Leiris bem vê, ao falar da «liquefação apodrecedora da vida»), ao mesmo tempo que não afecta a sua constitutiva e substancial transitoriedade – cada presente mergulhando no escuro do passado e engolindo dentro de si o que antes fora o seu futuro. E, por isso, a cristalização (a que vimos Cesário chamar, com sabedoria maior, *cristalizações no plural, et pour cause*) corresponde à intensidade com que o presente simultaneamente se mostra e se dissolve: a modernidade encontra na experiência da cristalização uma das suas imagens emblemáticas. Quando ela se torna impossível (e é disso que Pessanha fala, em contida ansiedade)

é o próprio mundo como experiência e discurso que se mostra também como impossível, porque justamente não parece existir forma alternativa de fixar, por um instante que seja, as representações em crise (Foucault) a que o sujeito impotentemente assiste e de que participa. Um outro problema parece então surgir, visto através da lente do texto de Leiris: de que forma intensidade e dissolução, que ambas caracterizam a experiência da cristalização, são transversais às fronteiras disciplinares (pelo menos algumas delas), e surgem tanto no texto literário como, no caso vertente, no texto etnográfico? Dito de outro modo: de que forma os inúmeros apontamentos de viagem e os episódios cintilantes que eles descrevem dependem justamente da consciência de que a realidade é tanto mais fugaz quanto fulgurante for? É a isto que a cristalização responde, creio. Se Zygmunt Bauman⁹ argumenta em favor de uma «liquefacção» da modernidade, passagem do estado sólido ao líquido que assinalaria a sua progressiva maior «moleza», penso que não são poucos os exemplos em que, pelo contrário, assistimos à tomada de consciência de que a representação (toda a representação) se mantém possível apenas enquanto a sua precária mas necessária cristalização ocorrer. O caso da obra de Michel Leiris, como vimos, é a este respeito exemplar:

Maydougouri, dernier poste anglais. Exhibition des passeports chez un fonctionnaire écossais, à pantalon de flanelle grise éblouissant. Bière fraîche, menus propos touchant Christmas et le gui.

Griaille et moi avons les lèvres gerçées, à cause de l'air si sec. Les yeux fatigués par le sable, le soleil, le vent de la marche, je me résigne à mettre mes lunettes noires, dont l'opacité me sépare du monde et m'endort.

Passage d'une rivière au lit sablonneux, poussés par la main d'oeuvre indigène, comme d'habitude. Acclamations, youyous de femmes: le Cameroun. Vaste plaine avec quelques collines plantées comme un décor.

Un grand morceau de chocolat, rangé par Griaille dans le filet de la touriste, a laissé pendre, au-dessus de la blancheur pas encore

maculée de son casque neuf (acheté comme le mien à Kano), une longue stalactite. C'est la saison froide. (190-1)

Articulada com esta, uma outra questão surge ainda como central, na argumentação de Gumbrecht, para a noção de fronteira tal como aqui a entendo, e ela tem a ver sobretudo com a consciência de que a cadeia evolutiva atinge o próprio tempo, fazendo com que cada instante apenas signifique *na medida em que* possa ser conectado com outros que não ele, antes e depois dele. Gumbrecht fala, a este propósito, de um presente experimentado enquanto «modificação do seu passado» e como «potencialmente modificado pelo seu futuro». Ora, se é a articulação entre esta noção de tempo e a noção de subjetividade que está na base da concepção de uma história humana feita a partir dos homens, dentro da qual o sujeito «escolhe o futuro da sua preferência» (idem), não é a meu ver menos significativo entender que o passado de repente se amplia em múltiplas alternativas experienciais e hermenêuticas, e que o sujeito pode «escolher» (co-optar?) passados, tanto como «escolher» futuros (esta questão é central para alguns nomes do Modernismo, Valéry, Pessoa, Eliot, mas é de outra forma igualmente reconhecível em práticas literárias dele tão diferenciadas como por exemplo as de Herberto Helder, ou Le Clézio). Da mobilidade e flutuação dessas fronteiras derivam assim diferentes tipos de descrição do mundo, conforme os passados e os futuros escolhidos (isto é, imaginados) como os que estão na cadeia histórica do presente. Perceber o tempo como histórico torna-se então acto sem o qual não é possível imaginar o presente, não tanto como território fixo de uma substância mas sobretudo na sua qualidade de instável e entretanto infinitamente repetida representação.

Isto significa também que o presente inaugurado pela modernidade epistemológica, e de que hoje ainda participamos, é apreendido maioritariamente como ambivalente, o que ao mesmo tempo é objecto de fascinação e de recusa. O encontro desses passados e desses futuros pode assim impregnar-se (sob ambos os modos) de uma in-

desmentível nostalgia (Boym¹⁰) – que não é então apenas o sentido de perda do passado mas, de modo igualmente forte, o sentido daquele futuro que nos rejeita, porque nunca o viveremos presente. *L'Afrique Fantôme* é, como justamente o próprio título de Leiris reconhece, *fantasma*: e esse carácter projectivamente nostálgico não «pertence» a África, mas a quem a vê como presente a tornar-se dissolvido no futuro (*all that is solid melts into air*): Leiris. A questão gira aqui em torno das relações entre texto e nostalgia, a que mais adiante voltaremos. Para lembrar Svetlana Boym, qual dos dois étimos privilegiar: *nostos* ou *algia*? E o que implica a tensão entre ambos?

É que tudo isto apenas é possível devido ao carácter por assim dizer pelo menos potencialmente anti-presente do presente, que surgirá implicado no carácter anti-moderno da modernidade, precisamente sublinhado por Theodor Adorno em *Mínima Moral*. Porque, se o presente se pensa a partir de (e se portanto contém) os germes substanciais daquilo contra que aparentemente se ergue (o carácter *fatal* da representação cronológica e histórica do tempo), então isto equivale a entender que as fronteiras históricas da modernidade são justamente lugares maiores por onde podemos pensar os embates constitutivos do moderno. Não no sentido de momentos transitórios frouxos e moles, antes no sentido que Prendergast lhes atribui, ao propor-lhes um perfil substancialmente forte:

Transitions are thus zones of action characterized by overlaps, delays, fuites en avant, in which the various categories of pre, early, less, more and late «modern» all participate. In particular, the notion of the transition carries major implications for how we think the connexions between modernity, modernization and modernism.

(103)

Embora de uma perspectiva destas diferenciada, cuja componente de inspiração sociológica se torna evidentemente clara, é esta forma de definir e entender o território da modernidade que permite por exemplo a Anthony Giddens¹¹ falar dela como de uma *cultura*

do risco, sustentando aquilo a que chama (103) a *colonização do futuro* a partir do presente. O risco faz parte integrante da posição identitária do sujeito moderno e da sua forma de experienciar o tempo que vive, o que significa assim que os passados e os futuros por ele imaginados e compreendidos são fundamentalmente lugares de instabilidade e precariedade, que apenas a momentânea cristalização das representações dentro do presente pode por instantes fixar. Com certeza não será então por acaso que assistimos, na obra citada de Jameson, a uma (a meu ver talvez demasiada, mas de forma alguma impertinente) relação entre modernidade e capitalismo: é que, se tomado a partir destas coordenadas, o «ser moderno» arrasta consigo, inevitavelmente, um pensamento sobre uma *economia* que não é apenas a dos mercados, embora a inclua, e que se projecta na própria forma como se «governa» a história dos passados e dos futuros a partir do território do presente. E a economia foi, desde sempre, a arte de governar a casa dos homens.

É também neste quadro que a escolha das fronteiras (quais, com quê e como) se torna particularmente reveladora das formas pelas quais o sujeito se inscreve na sua modernidade, inscrevendo-a no processo da cadeia histórica que opera sobretudo sob o modo do *reconhecimento*: o presente conhece-se reconhecendo-se nas fronteiras que urde e constitui. Mas entender o conhecimento *sub specie* do reconhecimento gera inevitavelmente a consciência dos limites do próprio processo de conhecer, ao mesmo tempo que coloca a reflexão sob o signo de alguma suspeita: a de que, talvez mais do que em si próprio, é na apropriação diferenciadora de outros tempos e de outros territórios que o presente se pode enfim (re)conhecer. É precisamente também neste sentido que as cristalizações do presente podem ser entendidas como fronteiras da modernidade: aquilo que o presente cristaliza como imagem e representação de si fala, subterrânea mas não menos agudamente, das imagens e representações dos *outros*-de-si. Mais uma vez, o carácter anti-presente do presente surge como factor de identificação central, e é pois sobre ele que de seguida querei pensar.

De uma certa forma, esta hesitação estava já presente no diagnóstico que, em 1962, Henri Lefebvre realizava, na sua obra já clássica *Introduction à la Modernité*¹², ao sublinhar o carácter essencialmente contraditório da modernidade, polarmente fascinada pelo fantasma do novo (que Compagnon quer, com razão, substituição) e pela sombra do antigo (que Hölderlin ou Pessoa exemplarmente ilustram) – esse antigo considerado por Baudelaire¹³, em «Le Peintre de la Vie Moderne», como o «eterno e invariável» (455-6). Neste novo que, no presente, confronta a modernidade com o carácter marítimo do eterno, reside afinal a historicidade do presente em que o próprio Baudelaire ancora, ao propô-la, a noção de modernidade:

Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. (454)

Aquilo em que Baudelaire claramente insiste, vemo-lo, é na dimensão *histórica* do tempo, que permite que o passado seja, em simultâneo, o presente que foi e o passado que é – o que quer dizer o futuro que talvez venha a ser. E não poderá deixar de se notar, por outro lado, a percepção rigorosa que Baudelaire tem do carácter dissolvente do presente como cristalização: imagem fixa de algo que, ao liquefazer-se (ou «evaporar-se»...), organizará a beleza do que foi como a percepção do carácter não-presente do passado, e a beleza do que é como a manifestação da sua «qualidade essencial» de presente. Em Baudelaire, pois, a esfera de acção estética é inseparável da esfera de acção histórica: e de algum modo poderemos dizer que «ser moderno» é para ele (e para os outros que depois dele vêm) *perceber o presente como presente, assim como o passado como passado*. Estamos pois longe de um confinamento da modernidade ao que seria uma pura percepção do presente como não-tempo: porque jus-

tamente o que ocorre é um inflacionado enchimento dos tempos que convergem tumultuosamente para o instante do presente, tornando-o o lugar geométrico em que não apenas experienciamos o vivido mas ainda experimentamos, em cascata (para recuperar o termo de Gumbrecht), os vários não-vividos. Para dizê-lo com Prendergast:

What we call «the present» is a dynamic cluster of temporal traces, of the past it has been and the future it is in process of becoming. Just as I can say 'here' without knowing where I am, I can say «now» without knowing what time it is; not because I do not have a clock to hand, but because the moment of the act distinguishing «now» and «then» is undone as the act is accomplished. Translated from the individual to the collective, the existential to the historical, today's modernity is, on the longer-haul view, tomorrow's antiquity. (100)

É então precisamente este carácter historicamente saturado do presente que explica a sua transitoriedade e a sua representabilidade paradoxal através de imagens cristalizadas: as «imagens que passam pela retina» (Pessoa) são tudo a quilo a que o sujeito acede. Por um lado nelas se concentra a acção histórica dos tempos que foram e serão; por outro lado elas *não podem não passar pela retina*, precisamente. Cristalizá-las, encontrar através do discurso modos de sua representação pelas quais esses «charcos» se possam transformar em «lagoas de brilhantes» (Cesário) será, no fundo a tarefa daquele a quem Baudelaire chamava já (e repare-se na metáfora visual) «o pintor da vida moderna».

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (467)

É também a totalidade desta frase de Baudelaire que, no contexto, eu gostaria de trazer à minha reflexão. Porque a repetida citação de apenas a sua primeira parte (definindo a modernidade como

«o transitório, o fugitivo, o contingente») silencia o facto, a meu ver central, de que para Baudelaire é da conversação inteiramente repetida entre moderno e eterno, entre transitório e imutável, que pode nascer a representação artística do próprio presente – pois que, também já para ele, não há representação artística que não seja a do presente, que é a capacidade de reconhecer, nesse presente, os tempos-outros de que historicamente se alimenta (até para poder ser presente, e perceber-se como tal). Assim, para Baudelaire a modernidade escreve-se e descobre-se no confronto, que é fronteira, com os campos históricos diferenciados de que se reconhece diferente: porque só podemos apropriar-nos, para nossa e sua transformação, daquilo que nos é diferente. Nesse processo, «a modernidade torna-se digna de se transformar em antiguidade» (idem, 467-8), em reveladora e significativa formulação que dá conta da complexidade de um devir histórico que não é resumível através de meras oposições entre moderno e antigo ou entre novo e velho. Aquilo que aqui está também em questão é, muito seriamente, a *dignidade da arte*, e por isso o seu estatuto num mundo (moderno) em que esse estatuto já não surge como pré-adquirido, nem sacralizado. Essa dignidade é possível, para Baudelaire, apenas na medida em que a conversação (que também é conflito e diferença) entre moderno e antigo possa revelar, simultaneamente, o moderno do antigo e o antigo do moderno, sem que isto afecte o seu carácter histórico: antes pelo contrário, acrescentando-se a esse carácter.

Isto significa também, por outro lado, que o confronto entre antigo e novo se implica em ainda outras formas do mesmo diálogo, que vemos agirem em inúmeros campos de acção e reflexão diferenciados, como por exemplo o par «tradicional/revolucionário», que Svetlana Boym considera como central para o entendimento do modo como a nostalgia moderna opera sobre futuros, para lá de sobre passados. Ora, a dimensão nostálgica, como bem viu Walter Benjamin, é uma das dimensões polares que Baudelaire tematiza na sua obra e em que ele centra a sua apreensão da modernidade (sendo

a outra, evidentemente, o modo freme da imersão no presente, que *conversa e batalha* com tal nostalgia). Desta perspectiva, julgo interessante notar a forma como Boym (19) sublinha esta constante interpenetração e co-dependência entre os movimentos de «idêntica repetição do passado» e de «ruptura radical» enquanto gesto distintamente moderno, considerando «traidora» a oposição entre «tradição e revolução» (idem):

Thus there is a codependency between the modern ideas of progress and newness and antimodern claims of recovery of national community and the stable past, which becomes particularly clear at the end of the 20th century in the light of its painful history. (19)

É de tais interdependência e mútua implicação que nasceu o projecto deste livro, bem como do desejo de as esclarecer através de uma diversidade significativa de fronteiras, momentos e textos. Em todos eles, o que mais me interessou foi seguir a forma como as reflexões sobre «outras coisas», sentidas (ou tomadas) como não-modernas, senão mesmo anti-modernas, parece ser uma das vias curiosamente mais trilhadas por aqueles que se interrogam sobre o que é ser moderno. Isto é também dizer que parece existir uma dimensão centralmente paradoxal dentro do projecto da modernidade que, em momentos dela tão distintos, quer Baudelaire quer Lefebvre, Boym, Compagnon ou Bruno Latour¹⁴ apreenderam como seu elemento caracterizador. É, creio eu, neste sentido que Boym arrisca falar daquilo a que chama «modernidade impura»:

There is another tradition of 19th and 20th century art and thought that needs to be rescued in a Benjaminian manner, a hybrid tradition of impure modernity. In this tradition the search for a new language could explore the dialectics of the past, not only the esperanto of the future (Stravinsky versus Schoenberg, in music); estrangement can be not only an artistic but also an existential principle; politics can vary from utopian to distopian and anarchic, sabotaging both

the bourgeois common sense and the new revolutionary orthodoxy.» (29-30)

As fronteiras de que aqui trato são então devedoras desse movimento *paradoxal e estruturalmente impuro*, e pretendem esclarecer alguns dos modos mais salientes por que ele se manifesta. São fronteiras cristalizadas – o que quer dizer sujeitas a diversas formas de erosão, excrecência e precariedade. Isto quer também dizer, não só que haverá outras quem sabe igualmente visíveis, como também que estas poderão mover-se, tornando-se silentes: a modernidade não é uma língua morta.

Como tentarei mostrar, isto é endereçado, em vários momentos e em vários textos, através do *topos* da *difficultade em ser moderno*: o que os vários sujeitos pensam acaba por ser, quase predominantemente, a hesitação epistemológica que simultaneamente os prende à modernidade e os afasta dela, dupla condição que vimos Benman e Gumbrecht enunciarem. É porque a modernidade é ao mesmo tempo o lugar de uma experiência e o objecto de uma observação, que o sujeito (que vive e observa) não pode deixar de hesitar e mover-se constantemente, em vaivém, entre as suas duas posições, não podendo conter-se nem fixar-se, em definitivo, em nenhuma delas. A metáfora da língua viva que a modernidade é revela-se, então, como apta a dar conta dessa dupla condição, porque justamente afasta de si a fixidez da catacrese: uma língua viva é aquela que, ao descrever-se, *também* inevitavelmente se transforma. Uma língua que não pode deixar de se alterar no momento de cada um dos usos: uma língua difícil, pois, na forma mesma por que é usada. Não espanta assim compreender que um dos principais pontos por onde estas reflexões passam seja o que contempla os diferentes rostos que tal dificuldade pode assumir: pensar a modernidade é, inevitavelmente, pensarmos no interior dela.

A minha insistência sobre a noção de fronteiras da modernidade é *por outro lado* devedora da noção de crise, tal como Richard Terdiman a implica substancialmente para a compreensão dessa mesma

modernidade: mais como uma vibrátil relação *entre tempos*, capaz de dar conta da crise da memória, do que como uma exclusão das outras coisas que os tempos trazem no instante só aparentemente sereno e manso do presente. Neste sentido, essas fronteiras, bem como a forma como se tornam observáveis, representam a «memória de uma crise» (Terdiman) vivida por dentro do presente. E, se assim for, essas fronteiras são então, e de novo, mais aquilo de cujo confronto (crítico) emerge a posição auto-reflexiva sobre o presente a que chamamos modernidade do que verdadeiramente apenas um «outro» não-moderno. Ou, para dizê-lo com Benjamin: *It is precisely the modern which always conjures up prehistory*¹⁵. E estas observações poderemos refraseá-las do seguinte modo, se tomarmos ainda o caso de Michel Leiris: de que forma pré-moderno ou anti-moderno (de que Adorno também falava em *Minima Moralia*) fazem parte da auto-caracterização da modernidade e suas disciplinas, bem como das fronteiras que ela tece com o que de si toma como distinguível? Como é que se torna possível, então, considerar que o gesto de Leiris, escrevendo *L'Afrique Fantôme*, de certo modo representa o epitome da modernidade no seu preciso gesto de etnógrafo, afastando-se dela? O afastamento (que não é necessariamente um sinónimo de distância, porque nele se insiste no perfazer de um acto) é também ele moderno: as geografas e as histórias fazem-se distantes, para que o sujeito as possa representar, cristalizando-as.

A memória como recordação e esquecimento emerge, neste contexto, como mais um elemento-chave da condição *críticamente* moderna da modernidade: é a isto que Terdiman chama, reveladamente, *present past*. E cada um dos textos sobre que este livro pensa reflecte também aquilo a que gostaria de chamar a *condição adversa da modernidade*. Porque qualquer deles endereça a questão pelo lado da dificuldade e da adversidade que ser moderno implica para todo aquele que quer «observar-se a observar»:

Travaillé, depuis hier, à rédiger un projet de «Préface» pour la publication éventuelle de ces notes. Thèse: c'est par la subjectivité (portée

à son paroxysme) qu'on touche à l'objectivité. Plus simplement: écrivant subjectivement j'augmente la valeur de mon témoignage, en montrant qu'à chaque instant je sais à quoi m'en tenir sur ma valeur comme témoin. (C'est cela que je ne suis pas parvenu à nettement exprimer dans ce projet de «Préface»). (263-4)

A observação de si mesmo como «testemunha» privilegiada, dentro do quadro a descrever e testemunhar, coloca Leiris no parâmetro de uma tanto maior objectividade quanto maior a subjectividade de conseguida, exprimindo também uma fronteira auto-reflexiva que é aquela que vibra entre o mundo observado e o sujeito que, dentro desse mundo, a si próprio se vê (e se conhece) como observador.

O que o presente conserva, esquece, parcialmente recupera, reconstitui ou reinventa, para trás como para a frente, *cristaliza* nesse confronto as imagens de si que nesse momento falam mais alto do que outras. As fronteiras vibram, pois, e sobretudo falam, se as soubermos escutar: não tanto, ou não apenas, para afirmar inequivocamente o que no moderno tange o novo; mas também para nele reconhecer as crises que o confrontam com o antigo e com o que *ainda não chegou a ser*, mas fará, como dizia Prendergast, do novo de hoje o antigo de amanhã: «Malheur à qui n'exprime pas l'inexprimable, ne comprend pas l'incompréhensible...» (162)

O presente livro trabalha a partir do reconhecimento de que as fronteiras *pesam*. Não se limitam a estar ali para distinguir e separar, mas sobretudo para colocar a modernidade do presente como aquilo que, sendo difícil, se endereça enquanto problema. Como tentarei mostrar, essas fronteiras são sobretudo diversas, e importa percebê-las na sua diversa conformação (que, como já disse, não se esgota nas algumas modalidades sobre que aqui penso, mas se estende a outras). Fronteiras com tempos diferenciados, historicamente definidos como tradição: é por exemplo o caso da matriz grega para Sophia de Mello Breyner, na clara sombra de Hölderlin, e a forma como é por essa tradição que o claro-escuro do moderno pode

representar-se, transmutado na cristalização de um passado que *sustenta* o presente. Ou conversas com tempos historicamente entendidos como pré-históricos (como Benjamin vira) – e temos, entre outros, os casos de Alexandre Herculano, Raduan Nassar e Teolinda Gersão, cada um deles procurando activar o que o moderno supõe (inventa, julga) ser a dimensão arcaica a que escapou, para melhor confrontar, depois de tal indagação, a presença (em traços, em ruínas) dessa dimensão no presente: porque o carácter palimpséstico da crise da memória não esconde afinal, antes pelo contrário, o carácter por isso mesmo mnemónico dos signos a que temos acesso. Ou ainda fronteiras com temporalidades pessoais vividas como *ecos* de uma dimensão colectiva perdida: que o seja ou não, que o tenha sido ou não, é relativamente pouco importante; mas as figuras de gente que atravessa o tempo de forma particular, como o *flâneur* (Frédéric Mendes), a criança (António Nobre) ou o santo moderno (Antero de Quental), permitem supor que um dos traços da modernidade passa também pela *invenção do outro-de-si*, para que melhor possa viver-se a sua perda irremível.

A modernidade manifesta-se também através daquilo que, creio que com rigor, poderemos designar com o termo de *tom* ou, talvez melhor, o de *atmosfera*, enquanto tom predominante que afecta, como filtro modalizador, todo o acto de percepção do mundo: é justamente disso que se trata de averiguar em torno de três autores que, em momentos e sob ângulos genéricos bem diferenciados entre si (Eça de Queirós, Roberto Mesquita e Tomaz de Figueiredo), claramente optam por um tom menor para endereçar a crise do sujeito moderno. As breves e precárias cristalizações a que cada um se dirige surgem, no contexto, como a forma possível de cada um deles interrogar as figuras do humano num mundo cuja modernidade por vezes parece assumir-se sob o *modo da solidão* ou do *esvaziamento*: de afectos, de gente, de narrativas estruturadas (e estruturantes). As modernidades do quotidiano a que cada um escolhe dirigir-se não escondem a *suspensão* de outras perguntas como o outro lado do que se quer não dizer. De algum modo, a insistência aqui em formas

de exílio ontológico (de que o poema «Le Cygne» de Baudelaire constitui evidentemente uma cristalização alegórica) ajuda a perceber que há formas de *redacção* que falam sobretudo daquilo que extravasa para lá das fronteiras do reduzido: à atmosfera menor subjaz o que por detrás murmura como podendo ter sido ou, quem sabe, vir um dia utopicamente a ser.

Mas as fronteiras podem ser, para lá das que constituem figuras do humano de cujo confronto com o tempo se tece a conversação dos tempos, aquelas outras que fazem confinar territórios geográficos, identitários, políticos, literários: neles se interrogam as formas pelas quais a auto-figuração se vai progressivamente tornando mais complexa e variável do que a que resulta da sua auto-descrição mais imediata. Almeida Garrett, Teófilo de Gersão, Bernardo Carvalho e Le Clézio oferecem lugares privilegiados para interrogar diferentes modos por que «ser moderno» implica pensar-se como corpo político coincidindo com um corpo identitário e pessoal. Recordar as observações de Gumbrecht atrás citadas torna-se, neste contexto, elemento precioso: nomeadamente quando ele lembra que é o facto de o sujeito epistemológico moderno se observar a observar que permite que ele se posicione como sujeito de um corpo material, que começa por ser anatómico para ser coincidentalmente, como mostrei com o caso de Garrett, cívico e político: a civilidade moderna não pode deixar de ser constituída por uma consciência corporal que, naturalmente, coloca o sujeito nas fronteiras com os outros corpos materiais que constituem o tecido social e simbólico. A política surge, assim, como argumento forte que, nomeadamente nos textos de Gersão, Carvalho e Le Clézio, endereça o fantasma do outro na interrogação sobre o presente da modernidade.

Estas questões prolongam-se de alguma forma na noção de «paisagem-limiar» que seguidamente proponho, a propósito de textos de Víctor Hugo, Miguel Torga e Ruben A. O que pretendo esclarecer com esta noção é como a *apreensão do moderno sob o signo de uma representação geográfica* a que culturalmente chamamos (porque culturalmente constituímos como) paisagem aponta sobretudo para

formas de pensar uma habitação no espaço que alegoriza modos de habitação no tempo (a ansiedade do tempo sentida em Ruben A.), no discurso (o sítio literário que o capítulo de Hugo endereça) e na própria identidade colectiva, sentida como humana porque começa por ser existencialmente implantada e geograficamente enraizada (Torga). A paisagem-limiar aponta então para o facto de que ela surge como alto-lugar da modernidade no preciso momento em que a perda irremivelmente a afecta, depois das ondas de choque que a modernidade industrial produz. As fronteiras entre representação espacial e outras representações que por ela são arrastadas implicam, a meu ver, que a paisagem é nestes casos sobretudo um modo de encerrar a modernidade pelo lado do que ela faz perigar no espaço. Embora de um outro ponto de vista, é a este mesmo problema que a ecocrítica se endereça; e, se não é essa a perspectiva que predominantemente me interessa aqui desenvolver, o certo é que julgo que perceber as fronteiras que esta paisagem-limiar tem com o tempo da modernidade permite compreender a forma como o presente faz cristalizar, nas representações espaciais, as imagens de um tempo histórico que reverbera dos tempos que não foi e não será.

Finalmente, e na sequência de algumas das questões colocadas a propósito do conceito de paisagem-limiar, interrogo a modernidade nas fronteiras que ela tece com outras representações artísticas – pintura e cinema mudo surgem aqui como modo privilegiado de pensar o literário como transporte, o que significa que é o próprio discurso que passa a ser tomado como objecto de pesquisa. Em que medida esse discurso oscila entre representação verbal e representação não-verbal? Como são sintomáticas de algumas escolhas as construções que optam por se pensar em função da representação pictórica (quão «artística» é uma «paisagem natural»?) ou mesmo da técnica que se parece adaptar da forma mais tensa possível ao território da modernidade, a fotografia sobre que o cinema irá constituir-se? Em que medida estas imagens, enquanto representações, não são justamente outras tantas instâncias de *cristalizar*, dentro de limites que se sabem ser epistemologicamente inquietos, o presente de uma

modernidade que, como as imagens de Pessanha, de outro modo se limitaria a «passar pela retina, sem se fixar»? Benjamin falava, justamente a propósito da fotografia, da perda da aura: a pesquisa na linha da fronteira não tentará responder precisamente a esta questão, investigando modos possíveis de manter modos aurais pelas formas de sobre ela falarmos?

Estas fronteiras permitem falar do moderno no instante em que ele se descobre pré-moderno, não-moderno, mesmo anti-moderno. Baudelaire, como vimos, mais do que equacionar a modernidade com o presente, fazia convergir para ele a conversação sempre repetida entre o transitório, o fugitivo, o contingente, de um lado, e do outro o eterno e o imutável. É essa conversa que, neste livro, tentei ir seguindo, porque é também por ela que julgo poder afirmar, ao contrário da conclusão a que Jameson¹⁶ parece chegar na sua reflexão, que a modernidade não é (ainda) uma língua morta.

PARTE I

ENTRE TEMPOS HISTÓRICOS: DAS MODERNIDADES

Capítulo 1 – Do Literário como Transporte, I

I. SOPHIA NO PAÍS DAS MARAVILHAS

I. Viver. No país de Sophia de Mello Breyner Andresen, existe uma espécie de biografia que não é apenas biografia circunstancial – mas uma certa forma de atestação existencial de valores estéticos que são, intrinsecamente, também éticos. Deste ponto de vista, faz e não faz sentido falar de biografia: não faz, se a pensarmos apenas como escalonamento de uma existência pessoal, que se cumpre em datas e factos designáveis; mas faz sentido, se acompanharmos o pensamento de Sophia e pensarmos que uma certa impessoalidade não é incompatível (não pode ser) com uma forte presença de um humano perante os outros humanos, as coisas e a história que com ele habitam no mundo. Essa presença não é uma presença abstracta – antes pelo contrário, resolve-se na concretude e na imediatez do dia, tal como ele se apresenta e é vivido por cada um. E por isso, se não podemos falar de uma biografia «ao modo» romântico, em que a sobreposição torna indistinta (ou quer tornar indistinta) a fronteira entre vida e escrita, e em que esta se apresenta fundamentalmente como uma modalidade marcada daquela, podemos apesar de tudo falar de uma instância biográfica que é implicada pela escrita, não no sentido em que personaliza e subjectiviza, tornando única a experiência, mas no sentido em que atesta a presença de uma dimensão vivencial que torna tal experiência comunicável e partilhável.

Assim, os alguns momentos que podemos escolher entre os vários que escandem (e o termo é, no contexto, rigorosamente apro-

priado) a vida de Sophia de Mello Breyner Andresen dão-nos sobretudo conta das opções que depois seguiremos, de outra forma (mas não de outro modo), no seu percurso poético – e poderemos nesse sentido considerá-los como lugares iluminantes de um conjunto de opções que não se esgotam no discurso poético. A própria Sophia o diz: «Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser/ Que não seja transferência nem refúgio/ Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja/ A verdade do teu interior estar terrestre» («A Casa Térrea», *O Nome das Coisas*). Porque a arte não pode ser compensação para a vida (ou a falta dela), interessa desde logo perceber que o terreno discursivo em que Sophia se move não se isola dos modos de vida, seus e dos outros. E que modos de vida seus fazem parte, de certa forma, da ligação íntima que o fazer poético tem com as coisas do mundo. Sigamos, pois, alguns desses momentos e alguns desses modos, que nos revelam, justamente, a forma como para Sophia a arte nunca foi «compensação», nem «transferência» ou «refúgio».

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu na Foz, Porto, a 6 de Novembro de 1919, e aí passa a primeira infância. Muito cedo, aos três anos, se confronta com a poesia, através da tradição popular e oral, pela recitação do poema *Nau Catrineta* por uma criada, poema que posteriormente memorizará. Sophia recordará esta experiência, mais tarde, comentando que teria tido a sorte de encontrar a poesia antes de saber o que era a literatura. Momento primeiro, que poderemos considerar como dominante: a recitação oral, a tradição popular, a impessoalidade de uma voz colectiva que apenas a voz individual pode activar, a declamação – tantos outros aspectos que podemos daqui retirar para depois os entendermos para a sua poesia. Mas a sua infância permitir-lhe-á conhecer outras orientações literárias: um dos avós transmite-lhe o gosto pela frequência dos autores clássicos; da mãe aprende a atenção cultural e estética mais diversificada. Ambos os aspectos serão, como veremos, centrais para o entendimento do seu fazer poético: por um lado a tradição clássica sempre presente e activa, por outro lado a cena do que à sua volta

vai acontecendo, e os diálogos intensos que mantêm com os que a marcam, antes de si e consigo. A este conjunto de experiências devemos atribuir a importância de uma fundação dos alicerces poéticos, indissoluvelmente ligados a experiências do sensível e do visível que nunca deixarão de ecoar na poesia deste poeta. É esta infância que rigorosamente Miguel Serras Pereira¹⁷ caracteriza, ao afirmar:

O mundo da infância foi assim, para Sophia, além do Porto e da Granja, das tradições nórdicas e da língua portuguesa, o caminho para um encontro aos doze anos com Homero e a luz mediterrânica, a nostalgia do «divino como convém ao real», tornando-a «uma mistura de Norte e Sul», uma mistura de Atlântico e Mediterrâneo, de um veio nórdico e de um veio helénico, que um mesmo sangue fez inseparáveis.

É aos doze anos que começa a escrever poesia, como vimos na sequência do seu encontro com Homero, que lhe abre portas que jamais se voltarão a fechar. Estas mesmas portas conduzem-na a Lisboa, em 1936, com o objectivo de estudar Filologia Clássica na Faculdade de Letras, embora não venha a terminar o curso, regressando ao Porto ao fim de três anos e aí vivendo até casar com o advogado e jornalista Francisco Sousa Tavares. Muda-se então em definitivo para Lisboa, cidade onde passará a residir e onde nascerão os seus cinco filhos.

Tematicamente, a infância marca-la-á em termos da presença de um mar (o mar da praia infantil da Granja, que sempre recorda) constantemente presente, e de certos símbolos que podemos situar em torno da casa – provavelmente aquela que cada um de nós recorda como tendo tido, mesmo quando tal acontece de acordo com o que sobretudo imaginamos. Mais tarde, em 1964, nas palavras de abertura que pronuncia aquando da entrega do *Grande Prémio de Poesia a Livro Sexto*, Sophia lembrará como recordação mais antiga «um quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha». A casa com o quarto em frente do mar, dentro do qual uma maçã vermelha ergue

agiu a que chama uma «felicidade irrecusável» pode ser entendida, *in nuce*, como o símbolo dessa infância – ao mesmo tempo que como o compacto de alguns dos motivos que transtirão, de forma repetida, para a sua poesia: a beleza da existência concreta do mundo, o despojamento, o silêncio que escuta e o estar defronte das coisas, atenta (ao mar)¹⁸. Esta mesma experiência, que podemos repetidamente reencontrar na poesia de Sophia, percorre a intensidade de textos como por exemplo «A Casa do Mar» (*Histórias da Terra e do Mar*), em que claramente se constitui, visível para nós, o fulgor de uma casa frente ao mar, a sua arquitectura, a sua dimensão material (as paredes caiadas, os cheiros, os objectos, o brilho, o jardim, os sons, as madeiras, os quartos, as cores): «um lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e mostra seu rosto e sua evidência». É esta «evidência do real» que teremos de reconhecer em todas as parcelas de realidade que seguiremos nesta poesia.

É em 1944 que publica o seu primeiro livro, *Poesia*, uma edição de autor de 300 exemplares, que integra poemas do então relativamente curto percurso poético de Sophia, desde os quinze anos. A partir desta data, e de forma regular se bem que escandida por intervalos significativos, o poeta publicará diversas obras, sobretudo poesia, mas também livros infantis (cuja ligação com a infância dos filhos é reconhecível, em mais uma relação que parece não dever ser menosprezada), traduções (Dante, Claudel e Shakespeare, por exemplo), narrativa (por exemplo os *Contos Exemplares*, em 1962, ou *Histórias da Terra e do Mar*, 1984), ensaio (por exemplo, o magístico texto que é «Poesia e Realidade», publicado em 1960 na revista *Colóquio-Letras*). Em 1990-1 reúne toda a sua obra poética até aí publicada em três volumes, justamente designados *Obra Poética I, II, III*. Contemplada por vários prémios, entre eles os mais importantes prémios de poesia de Portugal (e alguns estrangeiros), ao longo de todo o seu percurso poético, culminando no Prémio Camões, em 1990, nunca este facto verá Sophia transformar-se em poeta de circunstância, mais afeito ao directo e imediato agrado de quem já se agradou de algo anterior do que à intransigente procura de um dis-

curso que é ao mesmo tempo coerente consigo e sempre renovado – este último sendo, sem remissão, o intenso caminho escolhido por Sophia, como veremos adiante.

Limitemo-nos a apontar, pela importância que terá para o cruzamento com algumas linhas fundamentais da sua poesia, um outro elemento do percurso vivencial de Sophia de Mello Breyner: o seu empenhamento ideológico e militante, sempre frontal e corajoso. Quer como Presidente da Assembleia Geral da Associação Portuguesa de Escritores, em 1973, quer na poesia que escreve, sobretudo a partir de *Livro Sexto*, quer no curto espaço de tempo em que aceitou ser deputada à Assembleia Constituinte, quer ainda como membro da Comissão Nacional de Apoio aos Presos Políticos, antes do 25 de Abril, ou nas opiniões que exprime em ensaios e entrevistas vários – trata-se de uma dimensão que não pode ser ocultada, sobretudo pelo que implica de incorporação, no sentido mais forte do termo, de valores éticos como a liberdade e a justiça. Veremos que estes valores, Sophia vivê-los-á na sua dupla dimensão ética e estética; e que se trata mais de uma fusão ou confluência do que um desenvolvimento em paralelo. Assim como a «maçã vermelha» é bela pelo seu rigor concreto contra o mar, dentro do quarto, em cima da mesa, também o poema será belo numa sua forma justa, que obriga ao reconhecimento da beleza serena dos valores éticos que manifesta através da componente estética que realiza. Uma beleza serena que, precisamente por isso, se pode revoltar contra o caos do «sofrimento das coisas» – e ambas estão lá, nas palavras que o poema constrói e partilha com os outros.

2. Escutar e dizer. A poesia de Sophia de Mello Breyner é uma poesia que se conjuga em torno da escuta: porque acredita que pode escutar os sons do mundo (veremos que também, e em não menor grau, o silêncio, ou os vários silêncios existentes no mundo), mas ainda porque acreditava que se pode dar a escutar pelos outros. «O Poeta é um escutador», diz Sophia em «Arte Poética IV» (*Dual*) – mas também diz, em *Coral*: «E silenciosamente/vêm peixes de

prata à tona de água», silêncio tantas vezes repetido e confirmado, inclusivamente em «Arte Poética IV». É precisamente daqui que provém uma dimensão de realidade que a noção de presença/aparição implica. Porque o real não se limita a estar aí, mas retroage sobre o sujeito, olha-o como este o olhou (Walter Benjamin) e, afinal, fala-lhe como este lhe falou. Os murmúrios, as palavras, os sussurros, as vozes, os discursos (e até, por vezes, os súbitos e fundos gritos, como por exemplo, e paradigmaticamente, no poema «Ouve», de *Coral*, ou ainda, do mesmo livro, o poema «Ifigénia») das coisas do mundo são para que o poeta as escute e por seu turno as diga – numa espécie de recuperação da herança romântica, como aliás certamente Joaquim Manuel Magalhães acentuou, naquela sua vertente que se adequa à oscilação e ao (des)equilíbrio entre Apolo e Dióniso (e recorde-se que logo no seu primeiro livro, *Poesia*, surgiam dois poemas sucessivos respectivamente intitulados «Dionysos» e «Apolo Musagetax»), naquela sua vertente em que a serenidade de uma certa filosofia grega não anula, antes realça, a consciência dos lados escuros das coisas... e da consciência¹⁹.

Sophia responde aqui, e entre outros, a Fernando Pessoa²⁰ e, de forma mais lata, a todo um percurso poético, de que Pessoa será emblema, na medida em que aquilo que era redoma de pensamento (uma consciência que, no preciso instante de ser, é consciência da perda e da falta) se transforma em Sophia numa certeza de plenitude comunicando com o poeta (e a herança romântica é justamente esta também). Aquilo que no modernismo foi sentido sobretudo como uma opção alternativa entre «ser» (por exemplo uma árvore, ou uma máquina) e «ser consciente», lugar de mútua exclusão com sofrimento e dor, surge em Sophia como hipótese, não de confluência, mas de comunicação. Porque o mundo fala, e o Poeta escuta – e escuta para depois também dizer.

A proclamada serenidade do mundo de Sophia virá talvez daqui: de uma *felicidade da palavra* – que não deveremos entretanto confundir com uma palavra totalmente e sempre feliz, pelo contrário, porque então perderíamos o contorno e o contraste dela. Vejamos

por exemplo, e a propósito desta questão, o que Sophia diz nas palavras de abertura que pronuncia, em 1964, aquando da entrega do Grande Prémio de Poesia a *Livro Sexto*:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas.

Mas desta mesma «felicidade nua e inteira» – e mais tarde voltaremos a este despojamento que é inteireza – decorre, de forma funda e verdadeira, a consciência da infelicidade: «Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo (...). E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras (...). Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto».

Assim, do mesmo modo que a luz é também a sombra (e a prevalência da palavra «Dual» nesta poesia, como título de poema, de parte de livro ou de livro ele mesmo, é significativa), bem como a sua relação com ela – falei há pouco de contraste e contorno, que é fun- dura de percepção –, também a felicidade e o esplendor são o saber do sofrimento, o ter consciência dele. E isto faz da poesia, nas palavras de Sophia, «uma moral» intrínseca, não uma procura de uma justiça exterior que viesse eventualmente somar-se ao dizer poético, mas o descobrimento e a manifestação de que é na própria «respiração das

palavras» que a justiça do mundo também vive, decorrendo, ou talvez mesmo melhor – *correndo naturalmente* da «felicidade irrecusável» e do «esplendor» do real. Dificilmente encontraríamos um discurso mais profundamente *político*, na acepção simultaneamente mais forte e mais lata do termo: ao banimento socrático do Poeta, expulso da *polis* grega por justamente não poder ser portador da verdade do real, responde Sophia com o acto radical de fazer ancorar essa verdade no próprio discurso poético, na sua própria matéria, ao mesmo tempo que recusa conceber a possibilidade da poesia *fora* de uma *felicidade que é simultaneamente estética e ética*. Será provavelmente aquilo que Joaquim Manuel Magalhães²¹ designa, com admirável precisão, como «a catástrofe feliz de cada renascimento», chamando a atenção (78) para «a sensualidade desta ética, a ascese desta estética, (que) indiciam a profundidade existencial». Na verdade, não podemos falar, a propósito desta poesia, de qualquer tipo de «condenação à existência», de qualquer tipo de resignação, mas de uma espécie de atitude jubilatória que não inibe a percepção da injustiça – e a poesia é aquele discurso de onde, de forma fundadora, jubilação e justiça rigorosamente dimanam (Shelley falava do poeta como «legislador desconhecido do mundo»); Sophia acrescenta a este poder legislador a capacidade de atingir e comunicar o carácter jubilatório e pleno das coisas que, como a «maçã vermelha», estão perante nós).

Por isso o poeta pode dizer, no ensaio que publica na revista *Colóquio-Letras* em 1960, intitulado «Poesia e realidade»: «(A Poesia é) uma relação com a realidade, tomando-a como pura existência. O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao real, que sabe que as coisas existem.» É a esta qualidade, que consiste no conhecimento da *existência* do mundo, que vulgarmente se chama o «realismo» de Sophia – e, verdadeiramente, talvez seja o *realismo mais fundo*. Porque, como se depreende justamente deste texto de Sophia, conceber a poesia (e em particular o poema) como «mediância» implica inscrevê-la *dentro* da «lacuna» que ao mesmo tempo separa e une. Mas o mesmo é dizer: se a coincidência (a que atrás chamei confluência) é impossível – e essa é a dor de Pessoa

–, resta saber que a distância lacunar é justamente o lugar em que o poema pode ao mesmo tempo *ser e agir*, ambos no preciso momento em que *seja dito*, ou seja, se realize como palavra compartilhada por homens: o verdadeiro instante do sagrado.

É também neste sentido que Joaquim Manuel Magalhães fala, no seu ensaio de 1989, desta poesia como «pública», acentuando que, nela, «aquilo que é intimidade (tem de) se transfigurar em algo que não é privado mas comum: o íntimo ascende sempre a tornar-se um valor, uma abstracção condensadora de intenção justa» (61). Por isso este ensaísta sublinha, com inteira justeza, a dimensão *oral e declaratória* do verso de Sophia, aspecto este depois vector também central do artigo que António Guerreiro²² dedica a *O Búzio de Cós*, no jornal *Expresso*. Na verdade, trata-se de uma escrita que, em sentido próprio, se coloca na linhagem da palavra oral, em que a prosódia se sente como factor de organização, em que uma voz interna convivia a uma dicção oral. Mas trata-se também de uma palavra oral *ritualizada*, isto é, objecto de culto que, ao realizar-se (ou seja, ao manifestar-se), constitui a apresentação daquilo que o sagrado pode ser. Oralidade, realidade e sagrado estabelecem assim, nesta poesia, relações de implicação mútua que não podem ser menosprezadas, sob pena de que a elisão de um aspecto conduza à falência dos restantes. É também precisamente na mesma linha que podemos falar de uma comunidade implicada pela voz individual que se manifesta – o que leva vários críticos a insistir num certo carácter impessoal que, efectivamente, e quase de forma paradoxal, ecoa nos poemas de Sophia. Digamos que, aqui, o sagrado é uma forma inerente à existência, uma forma de ser e existir que se afirma como tal apenas pela presença e pela «aura» que dela dimana: «Pois o rio já não é sagrado e por isso nem sequer é rio» («Poesia de Inverno. III», *Geografia*).

Central em todo este processo é o momento, incessantemente repetido e renascido, da *escuta*: «Os meus passos escutam o chão» («*Grina*», *Geografia*), «Escuto mas não sei/ Se o que ouço é silêncio/ Ou deus// Escuto sem saber se estou ouvindo/ O ressoar das planícies do vazio/ Ou a consciência atenta/ Que nos confins do universo/

Me decifra e fita» («Escuto», *Geografia*). Esta forma atenta de ouvir, que é o escutar, implica portanto uma relação íntima com as coisas do mundo, expressas através do «silêncio ou deus» que comunica com o sujeito. E se este é o que escuta, ele é por outro lado aquele que também atentamente é «decifrado e fitado»: ou seja, a relação é bipolar, conhece uma reversibilidade comunicativa, de um lado «alguém» escuta, mesmo se o silêncio, do outro lado «alguém» decifra e fita – de ambos os lados há, afinal, uma *consciência atenta*, uma forma de atenção concreta e material que se funda sobre a existência sensitiva dos objectos para nela detectar modos de sentido e consciência. Trata-se, por isso, de um mundo orgânico e vivo, mesmo se esta vida assume formas objectais estáticas (e por aqui de novo uma certa herança romântica é visível), de um mundo que fala e se transporta até à consciência do poeta, ao mesmo tempo que o transporta também até à sua íntima constituição material – que é *outra forma* de consciência.

É por isso que é possível escutar os sons, os variados sons que procedem do mundo, das coisas e dos homens nele, mas é também possível escutar o silêncio, que é outra forma de som, provavelmente aquele que, escutado, mais perto fica de uma espécie de plenitude «primordial» (a palavra é de Sophia) que retrospectivamente se antecipa no mundo: «É esta a hora perfeita em que se cala/ O confuso murmurar das gentes/ E dentro de nós finalmente fala/ A voz grave dos sonhos indolentes» («É esta a hora...», *Mar Sonoro*). Assim, o silêncio é, não a ausência de vozes que se escutem, mas a condição para que elas se façam escutar. E é também com esta forma de silêncio que poderemos relacionar a experiência clássica e a experiência grega (estando relacionadas, talvez convenha perceber que são experiências distintas): em ambas encontra Sophia o estado de despojamento que consiste na recusa do «confuso murmurar das gentes»: em Homero e na gruta grega «escuta-se o silêncio», que é a voz mais funda da habitação do mundo. A luminosidade grega clássica não é da espécie que apaga as sombras – mas daquela outra que as torna mais perceptíveis; o silêncio não é ausência da voz, mas

a possibilidade de toda a voz – e por isso também das vozes verdadeiras, que são necessariamente as vozes belas: «O primeiro tema da reflexão grega é a justiça», diz Sophia em «Catarina Eufêmia», do volume *Dual*. E esta justiça faz-se ouvir no silêncio da paisagem, no silêncio da gruta, no silêncio que o poema faz ouvir na sua voz, na atenção com que escuta.

De um certo ponto de vista, pois, não espanta que, em «Arte Poética IV» (*Dual*), Sophia possa dizer, em termos que pareceriam suspeitosamente platónicos, que o poema surge «como um ditado que escuto e noto». Mas não se trata aqui, na realidade, de uma forma de inspiração tingida de misticismo, ou de uma espécie de origem transcendente do discurso poético. O que se diz, muito concretamente, é que o mundo (que, no universo de Sophia, são os vivos, mas também os mortos, os deuses e Deus, a Grécia e o dia de hoje, a infância, a concretude das «maças vermelhas» e a abstracção real dos valores) *fala com o poeta*, para que ele o saiba escutar, para que atentamente o entenda. Se algum dia Sophia pôde falar de si e da sua relação com a fenomenologia, foi precisamente neste sentido: de uma orientação total e fundadora para o que, no mundo, permite ao sujeito compreender-se como dele fazendo parte. Estar atento ao mundo como forma de estar atento a si. Escutar o mundo para poder falar.

Assim, «silêncio» rima com outras palavras, como «penumbra», «cismar» e «labirintos do tempo», no poema «A Activista Cultural» (*O Búzio de Cós*): «O passo decidido não acerta com o cismar do palácio/ O ouvido não ouve a flauta da penumbra/ Nem reconhece o silêncio/ O pensamento nada sabe dos labirintos do tempo/ O olhar torna nota e não vê» – em formulação em que julgo ser possível sem dificuldade detectar uma nova figuração poética de personagens que atravessam por exemplo os *Contos Exemplares*, como Mónica ou o Dono da Casa. Todos eles se encontram para além (e para aquém) do silêncio e da penumbra, activos fazedores do que, não conhecendo a sombra, também não conhece a luz. Todos eles têm ouvidos que não ouvem «a flauta da penumbra», todos eles olhos que olham mas não

vêm, todos eles pensamento que não conhece as dobras da existência, todos eles julgam o tempo sem labirintos. Assim, a dimensão «exemplar», decorrente de uma posição ética intrínseca ao próprio discorrer da poesia, transita de modo límpido entre os vários tipos de discurso praticados por Sophia, sendo por isso impossível dizer que os contos (exemplares e os outros, também eles exemplares, ditos infantis) constituem um universo de opções e valores passível de uma descrição contrastiva relativamente ao discurso poético. Pelo contrário: há uma dimensão comunicante em todos os usos da palavra por Sophia, que tinge e colora tanto o que é dito como a forma como é dito. Verdadeiramente, trata-se daquilo que limpidamente Goethe cunhou, para nosso uso e alegria, como «*qñidades electivas*».

3. Olhar e ser olhado. Reflectindo sobre a questão da modernidade em Baudelaire, Walter Benjamin tem uma observação cuja capacidade de ressonância, para a poética de Sophia, me parece inquestionável. Diz ele que «quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos». Esta experiência, correlata da experiência da «aura» de um fenómeno (que, no dizer de Benjamin, implicaria «dotá-lo da capacidade de fazer com que ele levante os olhos»), parece-me central para compreender a forma como os objectos do mundo e o mundo ele mesmo se encontram veementemente formulados nesta poesia, que os incorpora como matéria-prima, simultaneamente lugar de partida e chegada do discurso poético. Na realidade, esta profunda consciência de um jogo fundador da existência, que passa pelo olhar/ser olhado, percorre toda a poesia de Sophia de Mello Breyner, e talvez seja possível encontrá-la cristalizada num texto como «As Grutas» (*Livro Sexto*): «as imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim (...) Estarão as coisas deslumbradas de ser elas? Quem me trouxe finalmente a este lugar? (...) Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Siro para que as coisas se vejam.» *O deslumbramento do mundo* passa, pois, pela presença de

um sujeito que de algum modo funciona como catalisador da existência e da experiência existencial, numa curiosa reversibilidade do princípio realista tradicional: neste, era o mundo que servia como «espelho» para que o homem se visse; agora, é este que espelha («o meu olhar tornou-se liso como um vidro») as «coisas deslumbradas». Assim, a poesia recupera uma paisagem onde o princípio do mundo, aqui declinado em torno da visão, habita não apenas o sujeito mas as coisas, todas as coisas, onde a realidade não é a nudez das coisas do mundo mas, como vimos, o seu silêncio, que justamente é uma diferente (e não menos «visível») forma de voz: «Deixai-me limpo/ O ar dos quartos/ E liso/ O branco das paredes// Deixai-me com as coisas/ Fundadas no silêncio» (*Instante*, *Livro Sexto*).

Esta experiência aurai – de que por exemplo António Guerreiro, no artigo já citado, sublinha o carácter central em Sophia – tem de ser entendida no quadro da afirmação de Sophia sobre si própria como «fenomenológica». Será sem dúvida verdade, no que à sua poesia diz respeito, no sentido em que ela se constrói a partir de uma *presença forte* à consciência, uma espécie de «aparição», no sentido mallarmeano do termo. Sophia responderia de algum modo a Baudelaire, porque aquilo que neste era uma modernidade sabedora da perda da aura, de um espaço moderno (Paris) em que «Andromaque» é apenas um fantasma e um nome de não-ser, é em Sophia uma presença prolongada, como se todas as figuras gregas, análogas de Andrômaca, se *apresentassem* como *aparições* ao poeta. Trata-se então de mais uma forma de atenção, daquela forma de atenção que «escuta» o silêncio e nele deixa crescer as vozes do que fala. Mais uma vez, não é que se veja o transcendente, aquilo que estaria «por detrás» do que aparece – mas, pelo contrário, o que se vê é a intimidade do imanente, numa espécie de estrita e estreita atenção ao que surge e se apresenta ao sujeito. Só não vê quem está desatento ao real – mesmo que desatentos muitos sejam (ao «splendor» e, claro, ao «sofrimento»). Tal atenção, variamente repetida e declinada ao longo de toda a sua obra, poderemos encontrá-la paradigmaticamente formulada por exemplo em «Arte Poética» (*O Búzio de Cós*):

«A dicção não implica estar alegre ou triste/ Mas dar minha voz à veemência das coisas» – assim se reclama esta poesia de um despojamento da emotividade pessoal que entretanto profundamente coaduna a implicação dos afectos. A «voz» e a «dicção» representam, pois, não apenas a própria fala do poeta mas antes e sobretudo a dimensão de íntima comunhão entre ele e o mundo, resolvida em comunicação, *aparecida* em palavras: com «veemência».

Desde o primeiro livro (*Poesia*) que esta noção de *plenitude* se afirma, por exemplo em poemas como «Quem és tu» («E a tua presença acorda a plenitude/ A que as coisas tinham sido destinadas») ou, paradigmaticamente, «Paisagem» – em que o valor impressionista em função de que a paisagem é percebida combina uma dimensão concreta, material e luminosa, com uma «exalação afirmativa» onde já se descobrem «a verdade e a força do mar largo».

Tome-se como descrição rigorosa desta presença forte o verso «E estamos nus em frente às coisas vivas», do poema «As imagens transbordam» (*Dia do Mar*): porque em «nus» encontramos a simultaneidade da condição de *despojamento* e *plenitude* que a poesia de Sophia assinala e repete como a experiência da presença: a «nudez inteira» de que a vimos falar noutros poemas. Não se trata, então, de uma presença forte pela capacidade do que pode acumular – mas precisamente pelo contrário, pela capacidade de renúncia que pode exercer, pelo gesto de despojamento que é capaz de realizar, para que essa nudez coincida com o que «aparece». Era também esta, em certo sentido, a experiência mallarmiana (embora declinada numa paleta de onde a cor, tão importante em Sophia, desaparece). E por isso o par correlato luz/sombra assume uma importância fundadora nesta poesia: porque é por ele que é possível olhar e ser olhado; porque é ele quem dá «visibilidade» às coisas; porque é ele que dá profundidade aos objectos, definindo os contornos das suas posições relativas, tomando as coisas «aparecidas». A luz que surge, por exemplo no decurso do poema «Ressurgiremos» (*Livro Sexto*), sucessivamente qualificada como «dura», «aguda», «limpa» e «branca» – para confluír, nos dois últimos versos do poema, com o con-

junto das outras imagens, nos versos «E erguer a negra exactidão da cruz/ Na luz branca de Creta».

Ao lado da *presença* e da *aparência*, e coincidindo com elas no mesmo carácter fulgurante, surge o *acontecimento*, que podemos encontrar incessantemente repetido – e Eduardo Prado Coelho²³ chama a atenção para a importância da «repetição» na poética de Sophia – em variados poemas de vários livros – mas que gostaria de poder considerar como emblematizado no poema «Deriva – VIII». Em primeiro lugar, porque faz parte de um volume desde logo significativamente intitulado *Navegações*²⁴. Em segundo lugar, porque «Deriva» é a segunda de duas partes deste volume (a primeira recebe o título «Ilhas», o que é evidentemente também curioso pelas relações estabelecidas entre os dois nomes), e é integrada por dezasseis poemas, isto é, dezasseis «acontecimentos» de deriva. Em terceiro lugar, porque nesta «deriva» incessantemente repetida e declinada encontramos o percurso de um espaço, atravessamento da transparência (o mar navegável) – por procura errante, por direcção ao sabor das coisas (que o despojamento de pontuação, que Sophia vai construindo ao longo do seu percurso poético, também sublinha). Mas também porque os três últimos versos do poema («As ordens que levava não cumpri/ E assim contando tudo quanto vi/ Não sei se tudo errei ou descobri») podem ser concebidos como um magnífico comentário a uma poética *da visão* e *do encontro*, tematicamente configurada a partir da experiência dos Descobrimentos portugueses – e isto significa que a leitura deste texto interage com a de vários outros, como a carta de Pêro Vaz de Caminha sobre o «achamento» do Brasil, *Os Lusíadas* de Camões, ou *Mensagem* de Fernando Pessoa.

Analogamente, o poema é concebido como outra forma desta «deriva» que faz acontecer o mundo, que vai ao encontro dele e o «descobre» sempre novo e sempre repetido – sempre repetidamente novo: a repetição não «cansa» o mundo, dá-lhe a profundidade da história humana, de um olhar que não se esgota no acontecer único, mas que permite que as coisas aconteçam com fulgor (a que vimos

Sophia chamar «veemência») cada vez que para elas o sujeito olha, cada vez que, por seu turno, por elas é olhado. É justamente disto que por exemplo nos falam poemas como «Arte Poética IV» (*Dual*): «Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e parecer. (...) Mas quando «vi», aquilo que me apareceu foi um poema».

Da mesma forma, no conto «A Viagem» (*Contos Exemplares*) a mulher e o homem procuram um lugar que não conhecem, mas onde sabem ir acontecer a aparição aural do mundo perante os seus sentidos: «Ali parariam. Ali haveria tempo para poisar os olhos nas coisas. Ali haveria tempo para tocar as coisas. Ali poderiam respirar devagar o perfume das roseiras. Ali tudo seria demora e presença. Ali haveria silêncio para escutar o murmúrio claro do rio. Silêncio para dizer as graves e puras palavras pesadas de paz e de alegria». Porque, ao lado dos Homens Importantes e dos senhores deste mundo, há os que apenas se dizem homens, há os que são conhecidos por «Búzio», há os que de si mesmo se despojam, como os Três Reis Magos – e há até Bispos que hesitam mas sabem escolher aquilo que o silêncio têm para que eles possam ouvir. E há homens que, justamente como o «Búzio», sabem falar com o mar – «palavras moduladas como um canto», «palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas dum peixe, palavras grandes e desertas como praias. E as suas palavras reuniam os rostos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, fresca das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas». Invocar, mostrar, nomear: a sucessão destas três verbos podemos considerá-la como intensa fulguração do discurso poético – não aquele que se substitui às coisas, não aquele que se alimenta do vazio de tal substituição, mas o que, dando nome (e O Nome das Coisas, não esqueçamos, é também o título de um dos volumes de poesia de Sophia de Mello Breyner), mostra – «frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas».

Esta arte poética é pois a de uma *presença* que não exclui no entanto, pelo contrário, a consciência da ausência, de novo luz e sombra. Leiamos a esta luz o poema «Um poeta clássico» (*Geografia*): «Um poeta clássico/ Fará da ausência uma parte do seu jogo/ Nem integrada nem assumida/ Apenas companheira/ Segunda mão poissada sobre a mesa/ Mão esquerda». Assim, e sendo a ausência necessária à presença, podemos dizer como que o contraste e o avesso dela, uma certa arte poética (que o epíteto «clássico», no interior da poesia de Sophia, significativamente qualifica) poderá elegê-la como «companheira», antropológica «mão esquerda» – a mão que diz ao mesmo tempo de si e da mão direita. O poema diz de si e do mundo, de forma tão intrinsecamente moldada como aquela. Olha e é olhado, numa aparição de presença que apenas a poesia sabe discernir e comunicar.

4. «**Poesia e realidade**». O título do ensaio que Sophia de Mello Breyner publicou em 1960 na revista *Colóquio-Letras* foi, justamente, este: «Poesia e Realidade» (aliás, curiosamente significativo será notar a pertinência e os ecos que alguns ensaios de Sophia têm relativamente à sua obra – os autores sobre quem escolhe falar, Cecília Meireles, Hölderlin, Torga e Camões; os temas sobre que reflecte, o «nu» na Antiguidade Clássica; poesia e realidade). Porque, das observações que já fizemos, não será difícil confirmar aquilo que vários críticos persistentemente têm, e com razão, sublinhado nesta poesia: a sua dedicação ao despontar da realidade, à sua aparição. E sabemos também que esta realidade comporta «o esplendor das coisas» e o «sofritamento das coisas» – e que por isso o poema se encontra permanentemente à escuta dessa vária dimensão do mundo. É por isso que «Sílabas por sílabas/ O poema emerge/ – Como se os deuses o dessem/ O fazemos» («Liberdade», *O Nome das Coisas*): nele assistimos à mesma confluência de caos e ordem, imanência e transcendência, serenidade e veemência, luz e sombras, transparência e opacidade (veja-se o magnífico poema «O Opaco», de *O Nome das Coisas*), crepúsculo e descrença. Todos estes pares tornados

evidentes na forma como este poema descreve a sua própria poética – um poema que «emerge» de algum lugar portanto mais subterrâneo, atingindo a luz da existência; mas que apenas o faz «síllaba por síllaba» (expressão aliás repetida no texto, que conjuga «disciplina» e «liberdade»), ou seja, traço a traço esculpido e conseguido – em movimento que faz coincidir a dádiva dos deuses com o fazer dos humanos. Uma espécie de labor ao mesmo tempo existencial e poético, logo confirmado no poema seguinte, «A Casa Térrea»: «Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser/ Que não seja transferência nem refúgio/ Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja/ A verdade do teu inteiro estar terrestre» – aqui, «ser» coincide com o mais longo «inteiro estar terrestre»; e a poesia é, afinal, mais uma declinação (provavelmente a mais límpida) de tal coincidência.

Trata-se assim de um mundo que é também, como a casa, aquilo que Sophia designa, no seu sentido mais forte, como «habitação»: «No princípio/ A casa foi sagrada –/ Isto é habitada/ Não só por homens e por vivos/ Mas também pelos mortos e por deuses» («Habitação», *Ilhas*). De um certo ponto de vista, a ligação da poesia à realidade deriva desta mesma habitação, do facto de que não é possível verdadeiramente «habitar» sem estar atento a essa realidade, olhá-la, dar-lhe voz, ser por ela olhada, escutá-la.

Esta situação é de tal modo fundadora da poesia de Sophia de Mello Breyner que vemos por vezes críticos interrogarem-se sobre o que poderia surgir como o «tipo de casa» a habitar, como se necessariamente tivesse de aqui haver um possível lugar de opção – entre deuses e Deus; entre símbolo e realidade; entre fulgor, beleza do mundo e sofrimento das coisas que nele habitam; numa palavra, entre ética e estética. Ora, vimos já que tal opção não só não é desejada como não é possível: a existir, ela determinaria o fim de ambos os termos, não apenas de um. Trata-se, como lhe chama Magalhães²⁵, de um «efeito de realidade» – que rigorosamente distingue do «espelhamento realista, (que) acredita na falácia, terrível em arte, da explicação.» E acrescenta: «O efeito de realidade, porém, acredita

na revelação. E que para chegar a essa revelação, num poema, deve lançar mão dos instrumentos concretos dos vocábulos que indicam, que apontam a extensão física e moral do mundo. Mas sem se deter aí. Sabe que essa transferência revelante é atravessada mais pela vontade de partilha do que pelo consequimento da identificação.» O poema, que é então sobretudo tal «vontade de partilha», não é apenas uma forma de pensar sobre a realidade, mas radicalmente uma forma de *ser realidade*. Se o mesmo crítico aponta, em Sophia, aquilo a que chama «vocalização epigramática», considerando-a «inimiga do esbanjamento», acrescentemos-lhe também o que, na sequência dessas observações, poderíamos designar como «vocalização referencial» – e que tanto pode fazer aparecer o esplendor da «maçã vermelha» como o sofrimento do «tempo dividido», do «corpo dividido». Veja-se entre outros o que se escolhe dizer sobre Santa Clara de Assis (no volume intitulado *No Tempo Dividido*): «Eis aquela que soube na paisagem/ Adivinhar a unidade prometida:/ Coração atento ao rosto das imagens,/ Face erguida,/ Vontade transparente/ Inteira onde os outros se dividem.»

Porque a procura (ou a sabedoria) da unidade implica também o saber da divisão, numa espécie de complementaridade indissociável que implica não recusar o que divide, porque por ele se pode saber o que une. Se podemos falar em «unidade primordial», como várias vezes se falou a propósito desta poesia, é no sentido de uma religião que não esquece o que foi separado – e num certo sentido *não aspira* a qualquer sincretismo. Trata-se de uma unidade primordial *retrospectivamente constituída* (e sabendo-o, o que precisamente a afasta da ingenuidade insciente) – como afinal a infância e a Antiguidade Clássica o são. Esta unidade, que é pois mais aquela que se faz do que aquela que (nunca) se viveu, é assim uma nova forma de atenção, o «coração atento ao rosto das imagens», a «face erguida», aquela forma de olhar que, como lembrava Benjamin, implica ser olhado. E é também precisamente neste sentido que é uma forma de moral, uma meditação moral profundamente assente na dimensão visível e ao mesmo tempo imaginária da realidade.

É ainda neste mesmo sentido que a alegoria política se pode tornar presente, como forma específica dessa meditação moral – embora nunca a sua única forma («Marinheiro sem Mar», de *Mar Novo* ou, também da mesma colecção, o exacto «Este é o tempo»). É este processo ao mesmo tempo de depuração e cristalização do real que o magnífico texto «Caminho da Manhã», de *Livro Sexto*, poderá emblematizar: «Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim.» É para este «visível que se vê até ao fim», que permanece sempre como horizonte e limite para o qual tende a poesia de Sophia, que conflui a (queirosiana e também de outro modo realista) «perfeição das coisas imperfeitas»; é para esse visível que confluem o estético e o ético do «branco, o puro branco»; é para ele que convergem o caminho feito, a manhã realizada e aquela que de manhã faz o caminho. Como se nessa perfeita paisagem, feita de rigorosas geometrias, coisas e matérias concretas e uma intensa paleta de cores e sensações, de algum modo fosse possível encontrar o momento em que unidade e divisão se cruzam e mutuamente se implicam sem se anularem: «Aí escultas o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.»

Este conjunto de procedimentos, embora talvez se vá tornando mais explicitamente declinado ao longo do percurso poético de Sophia de Mello Breyner, tem de ser reconhecido como existente desde as suas primeiras obras. De alguma forma, *Dia do Mar*, de 1947, pode considerar-se, deste ponto de vista, uma espécie de encapsulação de alguns dos mais importantes vectores poéticos e temáticos de Sophia: na parte I predomina o motivo do jardim, a ordenação terrestre das estações e do curso das sementes aos frutos; na parte II reúnem-se, pela primeira vez de modo sustentado, os deuses gregos, com particular destaque para Apolo e Dionysos, para o longo concílio que terão com Sophia; na parte III desenha-se a «Navegação» que, recuperando poemas como «Jardim do Mar», inaugura uma das linhas temáticas que Sophia nunca mais deixará de perseguir; na

parte IV surge, repetidamente dito, aquilo que num poema receberá o nome de «As Imagens transbordam» – e que julgo perfeita descrição do movimento do real nesta poesia, justamente um movimento «transbordante»; na parte V, finalmente, assistimos à expansão de uma força cuja dimensão nostálgica é também inegável, embora se especifique em imagens concretas que constituem prelúdio a muito do que, sobretudo a partir dos anos sessenta, Sophia escreverá, para lá de muito definitivamente anunciarem o livro seguinte, *Coral*, que justamente daqui partirá. Se, de alguma forma, é verdade que é possível distinguir «diferenças» ao longo do percurso poético de Sophia – e vários têm sido os críticos a fazê-lo, insistindo nomeadamente no carácter nodal que, deste ponto de vista, cabe ao volume *Livro Sexto* –, o certo é que me parece que tais diferenças são sobretudo *tonais*, isto é, decorrem fundamentalmente de *modulações* que não afectam, no essencial, a singular unidade da voz poética de Sophia de Mello Breyner.

É se temos, por exemplo em *Coral*, poemas como «A Raiz da Paisagem», em que o «sofrimento das coisas» parece poder constituir, por breves momentos, a paisagem total do mundo («A raiz da paisagem foi cortada./ Tudo fluctua ausente dividido./ Tudo fluctua sem nome e sem ruído.»,) é para logo a seguir lhe responderem poemas como «E só então» ou «Tudo é nu», em que a imagem do «ressurgimento» do mundo e da luz brilha com uma intensidade que chega, provavelmente, a queimar: a essa «exaltação do sol», de algum modo, corresponde o acto poético de Sophia, uma forma de reconhecer tal exaltação (presença fulgurante) a que o nome e a palavra vimos poderem chegar, apenas por via indirecta – e por isso mesmo.

Por isso o poeta pode dizer «Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar» («Arte Poética I», *Geografia*) – frase central com que poderemos relacionar elementos como a *brevidade* comentada por Joaquim Manuel Magalhães, a *repetição* notada por Eduardo Prado Coelho, bem ainda o despojamento ou *depuração* (por exemplo ao nível da pontuação, por

exemplo ao nível dos modos de qualificar a realidade, preferindo-se a breve intensidade ao alongamento descritivo). Porque a «arte da ascese» implica uma opção pela *brevitas* que, aliás, se concretiza naquilo a que Magalhães chama a «vocalização epigramática» – e implica que há um saber do mundo que é colorido e valorado pela própria brevidade do discurso (veja-se por exemplo tal brevidade paradigmaticamente declinada no poema de *O Nome das Coisas*, «Soror Mariana – Beja»: «Cortaram os trigos. Agora/A minha solidão vê-se melhor.»). Porque a repetição significa um «olhar limpo», um olhar que, tendo encontrado a transparência e a limpidez da comunicação, sabe poder repetir, ritualmente, a plenitude desse encontro. Porque a depuração implica saber recusar, pôr de lado o excedente, colocar o poema e a arte poética do lado de um olhar cuja atenção ao mundo é constituinte deste mas também de si mesmo. De um certo ponto de vista, esta «arte de ascese que serv(e) para limpar o olhar» pode ser entendida como directo entendimento da herança de que esta poesia se reclama, aquilo a que em «Arte Poética – II» (*Geografia*) se chama, em metáfora iluminante, «uma túnica sem costura». E não se confunda esta poética com uma forma de idealismo essencialista, porque ela é, tensamente, o contrário dele: «(...) o poema fala não de uma visão 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».

Existe um outro sentido em que todos os elementos que até aqui comentei se reúnem de forma indissociável: o de uma espécie de vocalização dramática que julgo também central na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen – embora tal vocalização assumia modos completamente distintos da chamada «poesia dramática» cuja tradição, nomeadamente inglesa, conhece em Fernando Pessoa e no fenómeno heteronímico uma formulação maior.

Trata-se, por um lado, de uma forma de «realismo» discursivo, a captação das várias vozes que falam entre si, do facto de que um discurso – e um poema – não é nunca apenas o lugar da voz que ali

fala, mas o sinal de como essa voz compartilha um mundo com outras vozes. A mostraçõ de que o real não é apenas o lugar onde um sujeito habita, mas o lugar onde a habitação (a casa que é de muitos) inclui vivos e mortos, homens e deuses, história e mito: «Há na casa algo de rude e elementar que nenhuma riqueza pode corromper, e, apesar do halo de solidão e do seu isolamento na duna, a casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro. / Quem nas janelas do corredor olha para fora e vê o muro de granito, as árvores na distância e os telhados a oeste, aquilo que vê aparece-lhe como um lugar qualquer da terra, como um acidente, um lugar ocasional entre o acaso das coisas. / Mas quem do quarto central avança para a varanda e vê, de frente, a praia, o céu, a areia, a luz e o ar, reconhece que nada dali é acaso mas sim fundamento, que este é um lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e mostra seu rosto e sua evidência.» («A Casa do Mar», *Histórias da Terra e do Mar*). A casa, como o poema, é lugar onde o real converge, onde os humanos se encontram – e falam, e se escutam. Esta forma de «realismo» (já vimos em que sentido) é portanto uma forma de dramaticidade, tornando manifesta através da linguagem.

Mas é também, e por outro lado, uma forma de presença e aparição, o reconhecimento de como numa voz muitas outras (tantas outras) existem. É isto que dá o tom, tantas vezes referido, «impessoal» ou mesmo «anticonfessional» (o termo é do próprio poeta) a esta poesia – não no sentido em que recusa ou ignora a posição do sujeito, mas naquele outro que, rigorosamente, a própria Sophia descrevia como sendo «a objectividade do (seu) próprio olhar» confirmada através da «obra de outros artistas». Vocalização dramática vivida mais uma vez de acordo com a forma de felicidade que o «esplendor das coisas» permite, com a consciência de uma plenitude que, justamente por o ser, inclui ritualmente todas as experiências, mesmo as do sofrimento e da desaparição.

Creio entretanto que poderemos caracterizar esta vocalização dramática sobretudo como *esboçada*, o que não significa que esteja incompleta, mas tão-só que há movimentos cujo sentido surge a partir

do momento em que se esboçam: *são*. Como um gesto que se desliza e se suspende no preciso momento em que é reconhecido: nos diálogos intensos e repetidos com inúmeros artistas plásticos (e outros) e com inúmeros poetas (de que Pessoa será talvez a instância mais visível, mas de maneira nenhuma a única) – cartas dirigidas a poetas «à maneira de»; reflexões vindas de textos citados (Ovídio, Homero). Nos textos tantas vezes dirigidos, isto é, orientados como fala para que (um) outro escute. Nas heranças explicitamente assumidas, da nórdica à greco-latina e à tradição popular e oral, de Dante a Pessoa. Na explicitação até, no livro *O Búzio de Cós*, proveniente do seu último poema nele, intitulado «Veneza. Prólogo de uma peça de teatro» – em que a integralidade do título revela algo sobre a constituição íntima do poema que o torna parente desta vocação dramática coexistindo com a intensidade e o despojamento líricos.

O encontro com Fernando Pessoa decorre, naturalmente, neste contexto – e decorre simultaneamente de uma divergência nas repostas que ambas as poéticas (de Pessoa e Sophia) dão a um mesmo universo de questões: as que se interrogam sobre a relação do sujeito com a «objectividade» (para recuperar o termo que Sophia usou em 1964) do seu olhar e do mundo. Pessoa fala de um vazio que a «dor de conhecer» totalmente preenchia. Sophia responde com a plenitude concretista de uma pele do mundo a tocar a pele do sujeito – e no roçar delas, na distância que as separa, se instala o poema, momento entre acontecimentos e discurso do acontecer, da «aparição» mallarmiana. Por isso a presença tutelar de Pessoa, nomeadamente (mas nunca apenas) em todo o livro *Dual*, é, por um lado, uma *homagem* – mas no sentido, mais profundo e sério do termo, que implica uma diferença (veja-se o poema «Estrada», de *Dual*); e, por outro lado, uma *distância* – mas sem o carácter agónico que para alguns dos poetas do século XX a figura imensa de Pessoa assumiu. Não será pois também, por acaso que, dos vários heterónimos pessoanos, seja Ricardo Reis o eleito directo para tal homenagem («*Homagem a Ricardo Reis*», *Dual*): porque nele encontramos o vazio pessoano a que Sophia responde; porque nele se debatem

deuses, Apolo e Dioniso em primeiro lugar, herança clássica, na sua dimensão abstracta e concreta, visão das coisas a depois tornar-se, em Sophia, fulgor objectal; porque nele a serenidade construída mal esconde o sofrimento; porque nele estética e ética também confluem, mesmo se essa confluência assume um carácter e uma constelação completamente diferentes das implicadas pela poesia de Sophia de Mello Breyner, e isto nomeadamente porque em Reis ética e moral se jogam, em particular, na sua mútua distinção e afastamento – o que já vimos não acontecer em Sophia.

Voltemos, para terminar, a uma palavra de Sophia que me parece poder funcionar como intenso emblema da sua poesia e da sua poética: a palavra «veemência» – lembrando que é uma «veemência das coisas». É esta a voz que o poeta escuta, e ecoa, ressoa depois pela sua paleta de luzes, sombras, tons e cores variados. Um mundo existe, veemente. E dentro dele poetas escutam, com aquela serenidade deslumbrada que lhes vem de cada dia novo e repetido, com aquela intensidade que consiste no descobrimento de como as coisas não se gastam, de como elas renovadamente aparecem. O poema é este instante: o do surgimento de uma realidade que brilha, um «país das maravilhas» onde o acontecer das coisas, felizes e infelizes, é sempre novo, visível pela profundidade dos contrastes entre a luminosidade e a penumbra ou escuridão. «Poesia e realidade» é um outro nome para isto.