

Introdução

O trabalho que a seguir se apresenta centra-se na troca de correspondência entre dois poetas do século XX, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen que, por circunstâncias sociais e políticas, estiveram afastados fisicamente, durante dezanove anos, mantendo um contacto, nem sempre assíduo e contínuo, mas fazendo dessa troca de missivas um exercício de amizade e até de crítica.

Para além deste texto, que funciona como espinha dorsal do trabalho, (Sophia de Mello Breyner/Jorge de Sena – Correspondência, de 1959 a 1978)¹, tivemos também em consideração a obra poética de Sophia no seu conjunto e alguns dos textos mais relevantes de Sena, quer do seu *corpus* poético, quer ensaístico e uma ou outra carta trocada com outras personalidades.

Da leitura das cartas, concluímos que não são apenas um exercício de amizade, em que os autores leem, criticam, discordam e concordam, mas ao mesmo tempo apresentam-se como expressão das vivências dos dois poetas, uma espécie de porto de abrigo do mundo exterior e de si mesmos.

Jorge de Sena usa um autoelogio permanente que chega quase a ser narcisismo; Sophia rende-se a uma discricção e elegância ímpares. Para além desta vertente de saudade pessoal que os atormenta, a obra apresenta-nos também um retrato social, histórico e moral de Portugal durante 19 anos.

¹ A primeira edição da Correspondência entre Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena (1959/1978) foi publicada em março de 2006. Ainda neste mesmo ano, em novembro surgem duas novas cartas e um bilhete-postal, encontrados depois de finalizada a 1ª edição. A esta 2ª edição acrescentam-se, então duas cartas de Sophia pra Jorge de Sena; uma com a data de 18 de novembro de 1969, que não chegou a ser colocada no correio e outra de 9 de abril de 1970, que Sena não chegou a receber, por ter entretanto mudado de residência e por isso a carta foi devolvida à remetente. Estas duas cartas foram encontradas no espólio de Sophia de Mello Breyner. O postal foi enviado por Jorge de Sena em 19 de fevereiro de 1969, durante a sua viagem de regresso aos estados Unidos, depois de visitar Portugal pela primeira vez após o exílio. A 3ª edição, a que nos referimos neste trabalho, contém nove textos inéditos: quatro cartas de Jorge de Sena, datadas de 30/10/1959, 24/12/1960, 2/4/1961 e 17/07/1961, uma carta de Mécia de Sena em que comunica a Sophia a doença do seu marido, de 15 de maio de 1976 e quatro novos bilhetes-postais que Sena enviou, nas suas viagens, a Sophia (de Londres, em 9/4/1957, 19/9/1968 e 16/8/1974) e de Recife em 12/08/1960. Estes textos encontravam-se no espólio de Sophia.

As missivas são de índole variada: polémicas, políticas, poéticas e até intimistas. A aventura dos filhos que nascem, a ausência dos amigos, quer pela morte, quer por razões de Estado, a batalha da escrita com os dias, a Pátria em que Sophia se sentiu sozinha e que injustamente prescindiu de Jorge de Sena, o Portugal, antes e após a Revolução, são temas que perpassam a leitura da obra em questão.

Deste modo, procedemos a uma interpretação/comentário das cartas em perspetivas distintas.

No primeiro capítulo, reportámo-nos à importância da epistolografia em Portugal, do sentido estético e literário da carta e da sua função como meio de comunicação, recorrendo à preciosa ajuda de Andrée Rocha. Constatámos que a epistolografia enquanto texto literário assume um papel quase irrelevante no contexto da escrita literária porque não existe um corpus alargado de textos que permita uma análise significativa. Outro dos motivos que contribui para esta situação prende-se com o facto de as cartas serem entendidas, por inerência ao género, como um documento facilmente sujeito a todas as formas de destruição. Como diz o povo, *as cartas são papéis* e geralmente os papéis só têm uma via: uns desaparecem, outros ainda estão por descobrir. Porém, consideramos que a carta é um meio de comunicar cuja etimologia significa pôr em comum e em alguns momentos da História mundial assumiu proporções e sentidos extraordinários.

No capítulo a seguir, centrámo-nos na troca epistolar entre os dois autores a partir de um ponto fulcral da obra de Sena: a natureza ético-política das cartas, o exílio físico do escritor, as causas e consequências do seu afastamento da Pátria, as deambulações pelo Brasil e depois pela América. Relatámos também a experiência do exílio moral e intelectual de Sophia de Mello Breyner, um exílio intramuros que muito a perturbou e a conduziu de certa maneira a posicionar-se na esteira daqueles que são incompreendidos. Para concretizar estes pontos de vista sobre o exílio na génese da literatura, considerámos a perspetiva de Edward Said e de Claudio Guillén. O primeiro considera a angústia como um elemento fundamental e intrínseco da condição do exilado e afirma categoricamente que o século XX é o século dos exilados, distinguindo as noções de exilado, expatriado e refugiado. Claudio Guillén adota um ponto de vista mais radical ao afirmar que a experiência e influência do exílio na literatura é mais do que uma adversidade, é uma forma de ver o mundo e a sua relação com a pessoa. O estudioso acrescenta que nos casos em que a temática é

literariamente explorada, o fundamental é vincular esse ato ao devir da literatura. É que o exílio pode também ser cognitivo, pode ser um enriquecimento cultural e axiológico capaz de transformar o desterro em experiência do pensamento, propondo um desafio que põe à prova as capacidades de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu próprio país. O exílio metafórico também é marcado pelo sentimento de não pertença, é visto como uma representação da condição humana, em que se percebe a ambiguidade de se estar em mais do que um – ou em nenhum – lugar.

O que importa, contudo, é que o exílio, voluntário ou imposto, é uma forma de sobreviver sem que haja necessariamente a perda da própria voz.

Assim, a poesia é testemunho e ao mesmo tempo comprometimento destas duas personalidades com os aspetos sociais, literários e políticos.

No capítulo III, abordámos as referências à Grécia e aos gregos, quer no sentido apolíneo por que Sophia os considera, quer numa linha de desacordo e de intransigência de Sena em aceitar essa perfeição e beleza que tanto seduzia Sophia.

Por último, aludimos a algumas das discordâncias entre os poetas relativamente às viagens de Sophia, ao conhecimento *in loco* das verdades humanas da primeira, por oposição à forma como Sena reagia a estes relatos (destacam-se, pela sua importância, a Grécia, e o México).

O objetivo desta dissertação será, pois, o de estudar a maneira como esses tópicos atrás elencados se relacionam com a obra literária de cada um dos autores no que diz respeito às questões da intervenção social e política, à natureza da escrita e à referência às verdades absolutas – Deus, Homem e Natureza.

Importa, assim, referir que a intenção deste trabalho de pesquisa se centrará, sobretudo, na análise, interpretação e comentário da correspondência trocada entre Sophia e Sena, tendo como ponto de partida os seguintes aspetos: (i) estas cartas mostram a realidade do regime político da época, com a polícia política a interferir no curso das missivas entre os dois amigos, levando até à perda de algumas cartas, e condicionando a liberdade de expressão dos dois autores, sendo manifesto o mútuo e metucioso cuidado em evitar opiniões comprometedoras; (ii) o facto de a troca epistolar não ser continuada, sendo muitas vezes interrompida durante largos espaços de tempo; (iii) no entanto, é uma comunicação elegante, assumidamente impetuosa, e bastante centrada no ego de cada autor; (iv) o modo como os escritores estavam

sobretudo interessados em partilhar notícias acerca das suas respetivas obras e gostavam de manter acesa a chama da amizade poética, sendo, porém perceptível que as relações maternas e familiares não estão no centro das atenções.

Esta é uma correspondência entre dois seres superiores que comunicam num discurso singular, onde o que não é dito se subentende e vice-versa. Há mesmo uma reserva da intimidade, evidenciada apenas em expressões cerimoniosas e de cortesia. Do lado de Jorge de Sena apercebemo-nos que está perfeitamente consciente de que os seus trabalhos de investigação, as suas traduções e o seu esforço surgem em prol da divulgação da cultura portuguesa que lhe deveria garantir um lugar ao sol no panorama cultural português. É isso que transparece no modo altivo como critica a classe dos eruditos nacionais, ou no modo displicente como vai dando notícia dos títulos que tem no prelo, ou dos trabalhos que tem em mãos. Do lado de Sophia, percebemos, por sua vez, a tenacidade na defesa do seu classicismo e em especial do seu ideário grego, contestando Sena, impondo-lhe a verdade formada pela experiência das suas viagens à Grécia e defendendo valores a uma escala humana. Neste ponto, Sophia não se deixa intimidar pela genialidade do grande mestre que é Jorge de Sena. Critica-o e critica-lhe o curso das letras quando sente que aponta caminhos áridos de crítica social, apenas por despeito.

Passemos, então, a uma leitura das cartas mais significativas dessa troca de correspondência entre Sena e Sophia, de 1959 a 1978 e que ilustram o que dissemos sobre cada um dos temas a estudar, relacionando-as sempre que for pertinente com os textos poéticos e ensaísticos dos autores.

I. Cartas de cá para lá e de lá para cá

1.1 Deambulações

A *Correspondência entre Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena* é um testemunho da profunda amizade entre duas pessoas e duas famílias, a de Sophia e Francisco Sousa Tavares e a de Mécia e Jorge de Sena. A obra abre com uma “Nota Prévia de Mécia de Sena e de Maria Andresen Sousa Tavares” onde se constata de maneira explícita a relação de amizade entre os dois casais e a angústia sentida pela separação de que foram alvo; este texto é acompanhado por outro de Maria Andresen de Sousa Tavares que reitera a relação de cumplicidade entre os autores, valorizando o género epistolar, tão em desuso nos nossos dias, mas que permitiu um confronto de sentimentos e pontos de vista que enriqueceram o panorama literário português.

A edição desta obra foi possível graças ao Arquivo Epistolográfico de Jorge de Sena, onde se guarda não só a cópia de tudo quanto escrevia, como também os originais das cartas que lhe eram dirigidas e, portanto, é neste contexto que esta obra tem a sua importância enquanto troca de opiniões ligadas a questões pessoais, políticas, literárias e sociais. Ler diários, biografias e correspondências é um pouco *como espreitar pelo buraco da fechadura*, querer descobrir o invisível, numa tentativa de participar da interioridade/intimidade do outro e aceder aos segredos de quem escreveu. No entanto, neste caso particular, abrem-se portas para duas mentes brilhantes.

Na terceira edição, o livro inclui mais nove textos inéditos onde podemos apreciar um relacionamento de *primus inter pares*, apesar do contexto social, dos problemas políticos e financeiros que assolam os autores. Sena e Sophia leem-se um ao outro, criticam-se, ajudam-se mutuamente a crescer enquanto poetas, como se comprova pela seguinte passagem da obra em análise:

O *Reino da Estupidez*, de tão magnífico título, apesar de todas as páginas ótimas que tem, parece-me demasiado cheio de questões que afinal talvez não mereçam ser postas na sua obra. Valerá a pena você gastar tanta inteligência para explicar aos parvos que são parvos? (BSC, 57)

Na carta a seguir, de 4 de junho de 1962, sobre as narrativas breves que lhe enviou, Sena refere:

Também eu acho - com a ressalva de *A Janela da Esquina*, de que V. não gosta muito, e de *Os Amantes* de que V. não gosta nada - que a *Noite que Fora de Natal* é, dos contos que a Sophia conhece, o meu melhor. (BSC, 58)

Jorge de Sena, orgulhoso e displicente, surge neste instante humanizado, a receber quase de maneira venerável os comentários de Sophia. Ela, sempre discreta, ativa e distante, revela uma força e uma perspicácia inusitadas. Muitas vezes, discordam relativamente ao que é a poesia e a sua função, o que é a Grécia e qual a sua influência na construção do eu e do mundo justo, matérias que serão objeto de análise em capítulos posteriores.

1.2 A epistolografia como meio de comunicação

Neste capítulo, abordaremos a importância do texto epistolográfico como veículo de comunicação e expressão de um determinado ideário. No panorama da Literatura Portuguesa, quer as memórias, quer a correspondência são géneros pouco cultivados, pouco conhecidos, e menos ainda publicados. Embora existam alguns casos paradigmáticos, falta-nos aquele lastro que nos auxiliaria a fundamentar e a compreender a tradição e o verdadeiro efeito de época. Por isto mesmo só devemos apreciar e aplaudir o aparecimento desta edição da correspondência trocada ao longo

de 19 anos entre Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen. Cabe aqui referir que Sena aderiu amiúde à escrita epistolográfica por razões de natureza óbvia, como posteriormente aludiremos. Manteve uma vasta correspondência com muitos escritores seus contemporâneos. Deste leque de correspondência encontram-se publicadas algumas cartas, a saber: em 1981, *Jorge de Sena / Guilherme de Castilho*; em 1982, *Isto Tudo que nos Rodeia - Cartas de Amor* (Mécia de Sena / Jorge de Sena); em 1986, *Jorge de Sena / José Régio*; em 1987, *Jorge de Sena / Vergílio Ferreira*; em 1987, *Correspondência Arquivada (Cartas a Taborda de Vasconcelos)*; em 1991, *Eduardo Lourenço / Jorge de Sena*; em 1994, *Jorge de Sena / Edith Sitwell*; em 1996, *Correspondência: Registos de uma convivência intelectual (Dante Moreira Leite / Jorge de Sena)*; em 2003, *Jorge de Sena / Manuel Bandeira*. (in: “Metamorfoses 4”, organização e notas de Gilda Santos e Eduardo Coelho, p. 243-265); em 2004, *Jorge de Sena / António Gedeão (Rómulo de Carvalho)*, in: “António Gedeão. Obra Completa”; em 2006, *Correspondência: 1959-1978, Sophia de Mello Breyner / Jorge de Sena*; em 2007, *Jorge de Sena / José-Augusto França*; em 2010, *Padre Manuel Antunes - Obra Completa, tomo VI: correspondência e outros textos*, edição crítica, (Correspondência com Jorge e Mécia de Sena, p. 101-143); em 2010, *Jorge de Sena / Raul Leal: Correspondência 1957-1960* e em abril de 2012, a *Correspondência com Delfim Santos de 1943 a 1959*.

Este diálogo por escrito, *in absentia*, é seguramente uma das metáforas mais fecundas da literatura universal. Já Cícero evocava uma expressão que definia a carta como *uma conversa entre dois amigos ausentes*², isto é, um *diálogo ilusório*³ como encontramos nos romances de André Gide, mas verdadeiro e de grande tenacidade.

² Na antiguidade, as epístolas eram enviadas para estabelecer uma conversa entre amigos ausentes. Além disso, poderiam ser enviadas tanto com o intuito de simplesmente informar como o de presentear o destinatário. A epístola referida estabelece um diálogo entre irmãos ausentes e mostra a existência de uma distância que se tenta transpor, através do género epistolar. A epístola em causa é de Cícero - *Phil.* 2, 7: *Amicorum colloquia absentium*, Cícero, “Philippics, I-II”, edited by John T. Ramsey.

³ Esta expressão é adotada por Roland Barthes a propósito do romance de André Gide, “Faux – monnayeurs”. É uma obra que se centra no papel do seu autor, mesmo quando se refere ou relaciona com outras personagens, in Roland Barthes, “Notes sur André Gide et son journal”, *Oeuvres complètes*, Tome I, 1942-1965, Paris / Gallimard, 1995, p.24.

Estas limitações referem-se ao facto de a carta, por inerência ao género, ser um documento perecível e sujeito a todas as formas de destruição. Como diz o povo, *as cartas são papéis* e geralmente os papéis só têm uma via: uns desaparecem, outros ainda estão por descobrir. A carta é um meio de comunicar e a etimologia da palavra - *communicare* - significa pôr em comum, partilhar, comungar. Portanto, escreve-se para não estar só ou para não deixar só, é uma espécie de lição de fraternidade em que as palavras substituem os atos e os gestos; é essencialmente uma dádiva generosa, para além de um dos mecanismos íntimos da Literatura, como atesta o seguinte exemplo, retirado da obra em questão:

A si e à Mécia mil parabéns pelo nascimento da Maria José. (BSC, 56)

Como sabemos, a carta responde a determinados quesitos prévios – onde, quando, a quem, por quem e o quê. Se os primeiros são aparentemente de índole secundária, já o último é primacial, por ser o recheio e a motivação de todo o texto.

O **lugar** é um elemento preponderante na escrita da carta. A importância da troca epistolar e do seu volume dependerá do local onde se encontram os signatários relativamente aos seus correspondentes, porque ninguém escreve cartas, regra geral, a amigos de ao pé da porta. A correspondência é mais assídua quando se trata de pessoas que se ausentam, embora com Sena e Sophia essa troca de missivas não tenha sido tão continuada, como testemunhamos pelas datas das cartas e, por isso, este facto tem uma importância decisiva sobre o conteúdo da epístola. Vemos ao longo da obra que, por vezes, há compassos de espera entre as cartas, de vários meses. A ausência não só motiva um desejo de reafirmação no campo afetivo como provoca uma necessidade de transmitir o que se tem para comunicar: outros mundos, outras experiências que são, no fundo, o que compõe a carta.

A **data** é também uma norma importante da carta; todas são normalmente datadas, o que tem a vantagem de poder situar no tempo o conteúdo e a escrita da mensagem. Esta referência como que soleniza o que está escrito, pois o autor da carta conta a outro, com quem tem alguma ligação, o que sentiu num determinado momento, implicando-o diretamente nessa situação.

Por ser datada, alcançará a carta a intemporalidade das grandes criações literárias? Pode dizer-se que depende, porque um jornal diário vale o preço que pagamos por ele pois só nos interessa enquanto veículo noticioso no momento; porém, na arte da escrita, a carta tende para o intemporal, pois nela podem perpassar verdades que não têm prazo de validade.

No entanto, a data permite-nos fazer uma ancoragem a uma determinada época histórica, tal como os ideários, as doutrinas e até os vaticínios que vão aparecendo. Repare-se que nem todos os escritores datam os seus textos, ou por descuido ou por excesso de trabalho de escrita, ou porque o assunto não merece essa consagração temporal (caso dos bilhetes de Oliveira Martins), ou porque perdem a noção do tempo, tal como Camilo, que dizia, "É cousa que nunca sei. Os dias já são tantos que nem conto. Dato sempre a olho". (Branco, 1923:163) No entanto, isto são exceções pois "as cartas balizam sempre da mocidade à velhice o tempo irreversível que coube a cada vida". (Rocha, 1985:17)

Outro dos itens da escrita epistolar diz respeito ao **destinatário** que, por princípio, será sempre um leitor vivo e único. A carta implica a presença viva de quem a lê e de quem a escreve e é nesta perspetiva que temos de entender este género de escrita. O epistológrafo situa-se a meio caminho entre o diarista que fala de si para si e um autor que fala para o público anónimo, pois o primeiro faz uma escolha, uma eleição que condiciona de sobremaneira o texto que vai escrever, quer no plano linguístico, emotivo e até estilístico.

É que o eleito não é necessariamente um par, mas tem com o autor uma afinidade e empatia de qualquer natureza, daí o leque de correspondência apresentar diferentes variações e maneiras de dizer. É, então, importante, quando a vastidão do espólio o permita, saber com quem se correspondeu Camões ou Eça ou Pessoa ou Sena para assim avaliarmos o espectro das suas relações. Para nós, é muito importante conhecermos o destinatário, embora só de nome, já que se por qualquer motivo nos aparece numa carta a expressão "Sr. P", a obliteração da identidade provoca algum desconforto na leitura do texto. A epistolografia concretiza-se entre homens e não entre símbolos.

A **assinatura** é outro dos aspetos a ter em consideração. A carta é sempre um objeto assinado, tal como acontece com a obra de arte em geral e, portanto, adquire um maior valor material, porque essa assinatura responsabiliza jurídica, moral e

literalmente quem a assinou. A assinatura é semelhante à palavra dada, daí o alto valor atribuído a quem a escreve.⁴ Em termos jurídicos a carta veicula um compromisso assumido entre duas partes e que, por princípio, deverá ser honrado e respeitado.

Para além do que analisámos, convém referir um outro tópico interessante, que é o **segredo**. Por norma, a carta segue selada com lacre ou modernamente dentro de um envelope fechado. Este procedimento está, sem dúvida, ligado a uma das características do género que é o aspeto confidencial ou secreto da mensagem. Como a carta é dirigida a alguém em quem se confia, usa-se de uma maior franqueza e honestidade e, portanto, essa sinceridade só pode ser posta a descoberto por dois motivos: ou o receio de violação ou o velho preceito do *scripta manent*. Houve alturas em que, mesmo depois de aprovadas as normas contra a violação da correspondência, essa inviolabilidade não foi respeitada. Assim, muitas vezes para evitar esta ousadia, recorria-se a uma linguagem convencional, conotativa e até metafórica.

É um tanto difícil averiguar até que ponto estas considerações controlaram/cercearam os desabafos de alguns epistológrafos. No entanto, o que ousaram escrever e a forma como o fizeram serviram para nos provar que usaram nas cartas uma sinceridade destemida e extremamente confessional.

A carta tem como finalidade comunicar com alguém particular e, por isso, para atingir o seu objetivo, não tem de ser publicada e pode o seu autor entender que a mensagem tem de permanecer confidencial. Daqui resulta que, exceto no que diz respeito às cartas publicadas pelo seu autor ou com a sua expressa autorização, temos de nos interrogar quanto à legitimidade de compilar cartas alheias e de lhes dar uso.

⁴ Veja-se o que diz Andréa Rocha a este respeito, em *A Epistolografia em Portugal*: “No plano jurídico, a lei aplica-se indistintamente ao literato e ao não literato (promessa de noivado, compromisso comercial, etc). No plano moral, a questão assume, para os escritores, uma significação particularmente densa e complexa. Se um indivíduo qualquer propõe a outro um negócio menos liso, relegamos o assunto para a esfera do bem e do mal: é da condição humana ser livre de praticar o mal. Se, porém, esse indivíduo é o Eça; cai Tróia. Dir-se-ia que o caso nos diz directamente respeito, que nos sentimos lesados, que a celebridade lhe alienou parte da sua liberdade. É que, normalmente, procuramos nos que admiramos uma exemplaridade sem falhas, exigimos deles uma idoneidade literária.” p.19.

Relativamente ao conteúdo, deve observar-se que a questão dos limites de género é inexistente. É óbvio que a carta se pode aproximar do diário, do romance, da confissão, de um relato de viagem e até do teatro. No entanto as especulações que se possam fazer neste domínio não bastam para as identificarmos com qualquer desses géneros. O facto de encontrarmos, pontualmente, na correspondência poesia, descrição, diálogo não quer dizer que isso as confunda com quaisquer outras formas literárias. Sem o artifício de *fingir* a forma epistolar, hoje também não teríamos acesso às *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, de Ribeiro Sanches, às *Cartas Peninsulares*, de Oliveira Martins, entre outras. Porém, de cartas estas só podem ter o nome porque de verdadeiras missivas ou *mandadeiras* como antigamente se dizia não há referências.

De tudo o que dissemos, inferimos que a carta é a revelação da personalidade íntima de quem a escreve, tanto no que tem de mais superficial como de mais profundo. Se a correspondência for vasta e variada é normal que nos dê do autor das cartas uma chave para a descoberta da sua personalidade, porque podemos acompanhar o autor desde praticamente o seu nascimento até à velhice, bem como colher preciosas informações sobre outras personalidades e factos da época a que a correspondência se reporta.

Este facto conduz-nos a uma conclusão evidente: muitas vezes, as cartas não constituem por si só peças literárias lineares, mas podem ser trechos temperamentais ou considerações ao sabor da pena.

Neste sentido, a epistolografia pode ser considerada um prolongamento da oralidade, desempenhando importantes funções comunicativas. Por isso, se considera uma das mais antigas e legítimas formas de expressão do ser humano. Poderíamos dizer que o prazer da escrita e da leitura de cartas decorre, em boa medida, da franqueza com que são escritas, da natural intimidade de que se rodeiam.

O interesse literário das cartas depende também de quem as redige. Segundo Andréa Rocha, na obra citada, as de Byron afirmam-se como modelos de estilo. As escritas por Proust mostram a mesma subtileza psicológica encontrada em *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). As eróticas, de Joyce, à mulher, despertaram interesse biográfico. Os volumes de correspondência de Flaubert são maiores do que a sua produção literária original.

Portanto, as cartas são um reflexo da biografia, das memórias e do diário, porém quando existem escritores na retaguarda, a atividade muda de perfil, revelando-se um género à parte. Há diálogos imortais à disposição dos interessados na epistolografia.

Pelos motivos apresentados compreendemos que a correspondência entre os dois amigos, que são Sena e Sophia, praticamente em torno dos mesmos assuntos, ao longo de quase vinte anos, é merecedora de especial atenção. Se o facto é original, as consequências mais ainda.

O tempo, normalmente tão impiedoso, não matou, muito menos suavizou, a força contida nessas cartas. As duas personalidades retratadas estão vivas em palavras. Sophia aparece-nos inconformada com o dia-a-dia numa cidade rodeada de hipocrisia e insatisfeita com a vida pessoal e profissional. Sena revela também uma eterna insatisfação, uma atitude polémica, propensa para a ação, em busca de voos mais altos que lhe concretizassem os sonhos. Sophia testemunha numa carta da obra em análise, datada de 28 de junho de 1962, essa inadaptação:

A minha família – pelas sabidas razões políticas – quase não me fala. Os meus amigos de juventude quase me detestam. (BSC, 62)

Sena responde na mesma linha de orientação:

Penso que a unidade de todos é a suma necessidade; mas reconheço que é impossível colaborar com a mediocridade invejosa, que é a dos nossos políticos (...). Cada vez mais penso que Portugal não precisa de ser salvo, porque estará sempre perdido como merece. Nós todos é que precisamos que nos salvem dele. (BSC, 69)

É sabido que estes ideais de comunicação foram muito importantes para os portugueses, que foram um povo de descobridores e emigrantes, necessitando, por isso, de manter contacto com os seus pares; posteriormente, a vivência de situações de ditadura ou até de exílio por razões políticas, promoveu implicitamente o uso da forma epistolar. Recorrendo novamente a Andrée Rocha, observamos que se as aventuras de espírito são escassas, já a narração das aventuras marítimas, a evocação de terras longínquas, de peripécias temerárias e de contactos humanos com raças, religiões e costumes estranhos constitui um largo e original quinhão da

epistolografia portuguesa. À singularidade da experiência corresponde a singularidade do testemunho, que tem projeção universal. Que homem ou mulher de qualquer outra nacionalidade seria capaz de escrever ou descrever como Vieira a *Costa da Viração*, ou dar-nos os testemunhos como os de Pêro Vaz de Caminha, de Camões, Fernão Mendes Pinto ou ainda mais recentemente de Venceslau de Moraes?

De resto, o afastamento permite ver melhor o que se passa na Pátria, como dizia Eça de Queiroz a Ramalho, de Havana: "Você não compreende decerto este sentimento, porque nunca esteve exilado. O exílio importa a glorificação da pátria. Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa". (Queiroz, 1978:23) E no caso de Sena e de Sophia, com o orgulho ferido, o telescópio tende ainda a ter mais alcance para ver melhor os vícios e os defeitos daqueles que lhes impuseram a distância.

Por isso, sem censura, sem inquisição, vão-se formulando juízos de valor quase sempre acertados e destemidos.

1.3 A carta e o sentido estético

Como já referimos, o género epistolar tem sido uma das tipologias textuais menos apreciadas do panorama cultural português. Nos últimos anos, a publicação de epistolários importantes como os de Camilo, Eça, Sena, Pessoa, entre outros deveria ter contribuído para que essa tipologia de texto vingasse entre nós, o que não aconteceu claramente. A estrutura própria desse discurso ajusta-se, neste contexto, à prática do tom confessional e de desabafo, que se entende como manifestação de uma revolta dirigida a vários alvos da conjuntura política, social e cultural do Portugal de 60 e 70.

Fará, então, sentido pressupor uma relação entre a epistolografia e a criação literária?

As cartas de foro íntimo sempre se constituíram como possibilidades de expressão artística para muitos autores, que não deixaram de incluí-las no todo da sua atividade criadora. Na prosa, a epistolografia é uma manifestação híbrida, dividida entre o utilitário - possibilitando o contato entre interlocutores distanciados - e o estético, dependendo do grau liberdade criativa dos correspondentes. A carta real a

que se atribui valor literário é, segundo Massaud Moisés, “a correspondência que, por seu valor histórico, filosófico ou poético, dadas as especificidades da interação entre os correspondentes, foi conservada ou publicada.” (*apud*, Rocha, 1985: 46).

Veja-se Vergílio Ferreira, no seu ensaio *Carta ao Futuro*. O autor observa a complexa relação entre remetente e destinatário afirmando o seguinte: “Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia é porque ela é a forma de comunicação mais direta, que suporta uma larga margem de silêncio; ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo.” (Ferreira, 1958: 9) Esta é uma perspectiva muito interessante, pois quem fala/escreve prescinde, por vezes, da resposta do destinatário, o que configura o monólogo. Valendo-se do distanciamento e do hiato entre o que foi dito e o que será respondido (a “margem de silêncio”), o eu que habita as cartas usufrui de um espaço para a livre criação.

Do que ficou dito, poderemos avaliar a importância da estrutura da Carta em Sena. Como sabemos, a troca epistolar de Sena com os seus amigos foi cultivada de forma muito intensa. Assim, é possível esboçar essa estrutura. Numa carta dirigida a Dante Moreira Leite, Sena afirmava que a carta teria de fazer parte da sua obra plurifacetada de géneros, revelando muitas vezes o gosto que tinha em escrever cartas.⁵ Ao contrário do que se possa pensar, a epistolografia portuguesa não é tão pobre como parece, porque fazem falta estudos sobre este género, edições críticas e publicações e, por isso, as cartas de Sena vêm aumentar e enriquecer a tradição epistolográfica portuguesa. Podemos observar que as cartas escritas por Sena e Sophia seguem as linhas e regras fundamentais que enformam o género e, no entanto, ultrapassam muitas vezes a epistolografia tradicional. Sena respeita a estrutura tradicional da carta, com recurso à proposição, ao desenvolvimento e conclusão. É, portanto, possível verificar a estrutura e sequência deste tipo de discurso (quando; onde; a quem e o quê), que, muitas vezes, é também objeto de reflexão por parte do autor. Vejamos o seguinte exemplo:

938, Rowley Avenue, Madison – Wis.53705 – USA
9 de Janeiro, 1968

⁵ Numa carta a Dante Moreira Leite, Sena revela: “Mas eu sempre tive o gosto de escrever cartas”, in Dante Moreira Leite / Jorge de Sena, *Correspondência: registos de uma convivência intelectual*, Campinas, Ed. UNICAMP, 1996, p.47.

Caríssima Sophia

Aproveitando uma aberta no trabalho insano de concluir o original dos meus «estudos de história e de cultura» que estão em publicação mais ou menos mensal (...), eu ia tentar mais uma vez escrever-vos (nesta confusão de cartas perdidas que a nossa correspondência é), quando chegou a sua carta de 31 de Dezembro último, que se acrescentou à minha depressão em relação à vida e a este mundo, com a notícia das perdas que a Sophia sofreu. (BSC, 108)

Desta forma, Sena evidencia a consciência da importância destes elementos aparentemente secundários.

Relativamente à data, o poeta não faz uso desta característica por mera baliza temporal, mas considera-a um elemento fundamental na sua obra de criação. Quase todos os seus poemas são datados não só por questões cronológicas, mas porque a data implica um outro, uma segunda pessoa, e aqui reside a grande diferença; é que para Sena a data “significa uma marca de que algo foi produzido no tempo, como o selo de garantia da sua humanidade”. (Costa, 2003: 77) A presença da data torna possível a compreensão do contexto vivencial do autor e do seu estado de espírito, como se verifica numa carta escrita de Assis, em 30 de Outubro de 1959:

Esta carta não é ainda a de «novas» do Brasil, a cuja liberdade até nos custa a habituar, de anquilosados que chegamos aqui. É de amiga lembrança, nestas vésperas de aniversário meu e da Sophia, com as melhores esperanças de que, em breve, possamos respirar juntos outro ar. (BSC, 30)

É a data que relega para a posteridade os momentos fundamentais e que foram decisivos na sua vida, como se depreende do próprio título da obra em questão - *Sophia de Mello Breyner/Jorge de Sena, Correspondência 1959-1978*.

Se houver uma razão que seja imputada a Sena pela escrita das cartas, ela deverá residir no espaço que é deixado ao diálogo; diálogo de dois sujeitos ausentes, que respondem à solicitação um do outro. Normalmente, quando escrevemos outro género de textos, há uma multidão de pessoas que os pode ler. Neste caso concreto, o recetor é definido *a priori* e a individualização é intencional; o que não quer dizer que

estas cartas não sejam lidas por milhões de leitores, só que a intencionalidade comunicativa da sua primeira redação entretanto já se perdeu. As cartas são o testemunho do homem e daquilo que o rodeia, transmitem as preocupações existenciais do autor e, portanto, constituem solicitação a quem está mais próximo do autor, individualizando a mensagem, que na poesia é depois tornada universal.

Poderíamos afirmar, com José Francisco Costa, que a “epistolografia é o espaço da referencialidade que a poética torna universal.” (Costa, 2003: 80) Todas as preocupações existenciais do poeta se espelham na escrita das cartas e, por isso, é possível verificarmos uma relação dialógica que ultrapassa as fronteiras da escrita dessas cartas. Há, por assim dizer, uma espécie de importância hermenêutica da correspondência, como verificamos no seguinte excerto, de uma carta datada de 9 de janeiro de 1968:

A impressão que cada vez mais tenho é a de que, de certa altura em diante, na vida, nós começamos a viver como o Rilke dizia que os anjos se sentiam: sem saber se estamos entre vivos ou entre mortos, porque as pessoas desaparecem, transformam-se em memória, e a gente vai ficando numa cada vez mais estranha irrealidade em que a maioria dos vivos não faz parte do nosso mundo que atravessam como espectros secundários, enquanto o espaço vazio se acumula de espectros autênticos que precisamente são os que deixaram de existir. (BSC, 108-109)

Noutra passagem da mesma carta, inferimos a importância do género epistolar na medida em que Sena, através da expressão do seu intimismo se revela e dá dos outros informações e pontos de vista que os decifram:

É a minha experiência real: onde a língua não é a nossa, como aqui, ninguém se interessa por nós, e mesmo quem estuda português não tem consciência de quem eu seja, nem se interessa por isso: pois se a crítica e os historiadores só lhe falam de Namoras e C.^a! O Brasil só se interessa eventualmente por nós, e dificilmente por poetas tão pouco folclóricos e tão severamente abstractos como eu ou a Sophia (tudo o que possa parecer o contrário é fingimento) e nem um poeta como a Cecília eles em verdade admiram, porque não é nunca convencionalmente «brasileira». (BSC, 109)

É de referir que os destinatários das cartas de Sena e de Sophia estão conscientes da importância que a epistolografia ocupa no seu universo poético, porque

essas cartas são a voz do poeta e marcam a sua presença como homem/mulher e escritor. Em Jorge de Sena e Sophia, a carta funciona como o retrato possível da sociedade, que o autor vai revelando por uma infinidade de outros referentes.

Qualquer esboço biográfico sobre a obra do escritor tem de ter em conta dois fatores distintos: as informações que nos chegam por Sena e as que são dadas através do testemunho escrito de Mécia de Sena. Por isso, o valor literário destas missivas aquilata-se também pela sua importância como textos de apoio a uma abordagem crítica da pessoa do escritor. A referência a Mécia de Sena é interessante pois foi ela quem coabitou com o poeta e foi escolhida como recetora direta e primeira destinatária da personalidade seniana, como se comprova pela introdução à terceira edição de *Sinais de Fogo*: o texto de caráter (auto) biográfico e histórico requeria um preâmbulo assinado pela pessoa que melhor conheceu o poeta:

Se eu viver depois de ti, querido, o que não desejo, a tua obra será para mim como uma bíblia para o mais fervoroso crente, e podes ter a certeza de que fica bem entregue. (Sena, 1984: 6)

1.4 As mensagens entre Sena e Sophia

Da leitura dos textos trocados entre Sophia e Sena, poderemos dizer que não são apenas um exercício de amizade, em que os autores leem, criticam, discordam e concordam, mas surgem ao mesmo tempo como um porto de abrigo do mundo exterior e de si mesmos. Jorge de Sena usa um autoelogio permanente que chega quase a ser narcisismo, como se observa na seguinte passagem:

Eu não sei, Sophia, aí quase tudo me não merece. Mas o que lhe garanto é que, aqui, também nos não merecem. Temos por cá o nosso carreirismo torpe, cuja virtude é ser representado em descarado makebelieve. (BSC, 42)

Sophia rende-se a uma discrição e elegância ímpares. Para além da vertente de saudade pessoal que os atormenta:

Vocês fazem-nos a maior falta. Vocês aqui eram um apoio num mundo tão terrivelmente diferente de mim que nem o entendo. Graças a deus temos tido por vários lados ótimas notícias de vocês, além da sua carta. (BSC, 33)

A obra apresenta-nos, também, um retrato social, histórico e moral de Portugal durante 19 anos, de 1959 a 1978.

As cartas são de índole variada: polémicas, políticas, poéticas e até intimistas. A aventura dos filhos que nascem, a ausência dos amigos, quer pela morte, quer por razões de Estado, a batalha da escrita com os dias, a Pátria em que Sophia se sentiu sozinha e que injustamente prescindiu de Jorge de Sena, o Portugal, de antes e após a Revolução, são temas que perpassam a obra em questão.

Esta troca de correspondência mostra o percurso de duas personalidades da cultura portuguesa marcadas por uma enorme amizade e partilha ideológica, aliando de maneira indiscutível a ética ao talento poético e tendo como fundo histórico o Portugal que vai desde o fim do antigo regime às transformações que se seguiram ao 25 de Abril de 1974.

Se Sophia se afirmou como *um poeta* cuja capacidade de discernimento e de análise crítica eram notórios, podendo considerar-se até um caso singular no panorama literário português, também Sena, embora ausente da pátria por obrigação, se mostrou como um modelo de lucidez e de clareza que nos perturbam pelo facto de saber ver para além do concreto, do real imediato. Assim, esta obra revela a empatia entre dois escritores, cúmplices de um certo modo de se apresentarem na vida e no panorama cultural português da época.

A relação pessoal entre o casal Sophia e Francisco e Sena e Mécia inicia-se sensivelmente por volta de 1948, segundo referência de Mécia de Sena, na *Nota Prévia* a esta obra, e continuou mesmo durante o exílio no Brasil e nos Estados Unidos. Este era um relacionamento desinteressado: os poetas trocavam impressões, discutiam os seus pontos de vista, criticavam-se mutuamente em relação aos textos que escreviam. Era como se a escrita de cada um pudesse depender da aprovação do outro para se tornar universal.

II. O exílio: a solidão e incompreensão do poeta, a questão social e política

Em agosto de 1959, Sena parte voluntariamente para o Brasil, após um envolvimento no gorado golpe antissalazarista conhecido como “Conspiração da Sé”. E, assim, tornou concreta a metáfora do exílio com que aprendeu desde muito cedo a viver em Portugal: “Fui sempre um exilado, mesmo antes de sair de Portugal” (Sena, 1978: 36-38), voltando à Europa e a Portugal em 1968. Sena passou os últimos dezanove anos da sua vida fora do país e sabia que, ao partir, as vantagens de estar ausente iam ser compensadas negativamente naquilo que o provérbio inglês traduz: “Os ausentes nunca têm razão”.

Quer no Brasil e depois nos Estados Unidos, a ligação a Portugal foi sendo feita através da correspondência, “uma consolação de vida”, como lhe chama Voltaire.

No entanto, como se sabe, a ausência da pátria, dos amigos, das tertúlias foi uma fatura que Sena pagou muito cara. Por isso, a troca de cartas com os amigos que ficaram em Portugal foi acesa e muito intensa, compulsiva e minuciosa. Mesmo apesar do pouco tempo que lhe sobejava das suas lides académicas, respondia sempre que podia, de forma empenhada, às missivas dos seus amigos, fazendo disto o seu ponto de honra. Quando não podia de todo fazê-lo era o seu *alter ego*, Mécia de Sena, quem o fazia por si, mostrando uma fidelidade e transparência no modo de ser, de sentir e de pensar do seu marido.

Poderíamos afirmar que o exílio é uma situação que faz parte da História da humanidade desde o início dos tempos até aos nossos dias. Já nos tempos genesíacos, a expulsão do Paraíso simbolizou uma separação ontológica essencial; no Antigo Testamento, a luta do povo hebreu pela posse de novos territórios onde se afirmasse, obrigou a abandonos e a mudanças; também durante o governo de Tito, a cidade de Jerusalém foi destruída e os judeus obrigados a partir para outras regiões. Seria possível proceder a uma enumeração de outras situações que vão desde a Idade Média aos nossos dias mas que são dispensáveis para o propósito deste trabalho e, portanto, concentremo-nos no século XX.

2.1 Perspetivas do exílio, segundo Edward W. Said

Neste capítulo, adotaremos a perspectiva do ensaísta Edward Said sobre a importância do exílio na gênese da literatura.

Este é o século dos desterrados ou dos exilados por qualquer que seja o motivo e o lugar, porque o exílio pode ser também sinónimo de não reconhecimento, de afastamento ou até exclusão dentro do próprio país. A propósito desta questão, Edward Said faz considerações notáveis ao concluir que o exílio é um tema recorrente da moderna cultura ocidental, apesar de ser uma experiência terrível de se vivenciar:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. (Said, 2003: 46)

Se considerarmos o período moderno como aquele que se distancia e se aliena espiritualmente de vínculos afetivos, então a cultura ocidental contemporânea é seguramente obra de exilados, emigrantes e refugiados:

Mas, se o verdadeiro exílio é uma condição de perda terminal, por que foi tão facilmente transformado num tema vigoroso – enriquecedor, inclusive – da cultura moderna? Habitamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos. (Said, 2003: 46)

Por exemplo, nos Estados Unidos, o pensamento académico impôs-se graças aos refugiados do comunismo, do fascismo e de outros regimes que expulsavam os seus compatriotas. O crítico George Steiner chegou mesmo a propor a tese de que toda a literatura ocidental do século XX é “extraterritorial”, uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado:

Parece apropriado que aqueles que criam arte numa civilização de quase barbárie, que produziu tanta gente sem lar, sejam eles mesmos poetas sem casa e errantes entre as línguas. Excêntricos, arredios, nostálgicos, deliberadamente inoportunos... (Steiner, 2002: 34)

Podemos falar, então, de exilados em épocas anteriores que sofreram também frustrações e afrontas, que desenvolveram tarefas elucidativas, didáticas e críticas. No

entanto, trata-se de exilados diferentes dos de agora. Com as guerras modernas, o imperialismo e as ambições teológicas dos governos totalitários, o nosso tempo torna-se, efetivamente, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.

Deste modo, o exílio não deve ser posto ao serviço do humanismo; no século XX, o exílio não é compreensível do ponto de vista estético ou humanista e poderia eventualmente objetivar uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão. No entanto, pensar que ele é benéfico para a literatura, é banalizar todas as situações que advieram desse estado de espírito, numa tentativa de compreender o exílio como “bom para nós”. É óbvio que as visões do exílio obscurecem o que é realmente horrível na literatura e na religião. Que o exílio é um fenómeno secular e histórico, produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, afastou milhões de pessoas das suas tradições, das suas famílias e da sua geografia.

Continuando na linha de pensamento de Said, poderemos afirmar que ver um poeta no exílio, contrariamente a ler a poesia do exílio, é ver as adversidades e contrariedades do exílio suportadas com uma intensidade sem limites. Logo os poetas e escritores exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade e a identidade às pessoas; a partir de muitos escritores da era moderna fica claro que para tratar o exílio como uma punição política contemporânea é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio. Vejamos o caso de Paris, a grande capital dos famosos refugiados/ exilados cosmopolitas, mas que é também uma cidade em que homens e mulheres se cruzaram e passaram anos de solidão miseráveis:

Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável: vietnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos. (...) À medida que nos afastamos do mundo do Atlântico, a cena se torna mais terrível e lastimável: multidões sem esperança, a miséria das pessoas “sem documentos” subitamente perdidas, sem uma história para contar. (Said, 2003: 49)

Não podemos nem devemos, claramente, falar de exílio sem associar a vertente do nacionalismo. Neste sentido, o nacionalismo afirma a pertença a um lugar, a uma identidade, a um povo, a uma pátria criada por uma comunidade de língua,

cultura e costumes e, por isso mesmo, relega o exílio para outro plano. Na verdade, a relação entre nacionalismo e exílio é “como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e se constituem um ao outro” (Said, 2003:49).

No início, todos os nacionalismos se fundaram a partir de uma situação de separação: as lutas pela independência dos Estados Unidos, a unificação da Alemanha e da Itália, a libertação da Argélia, partiram todas de grupos nacionais separados – exilados – daquilo que pensavam ser o seu modo legítimo de viver. Assim, o nacionalismo pressupõe uma história baseada numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm os seus fundadores, os seus textos básicos, uma retórica de pertença, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis. Esse *ethos* coletivo origina o que Bourdieu chamou *habitus*, uma mistura coerente de práticas que unem o hábito à habitação.

Podemos referir *lato sensu* que os nacionalismos se referem a grupos e, num sentido mais restrito, o exílio é uma experiência de vida ou de solidão vivida fora do grupo – é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. De que forma se supera, então, a solidão do exílio, sem se cair na supervalorização do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos? A resposta a esta questão nunca será conclusiva, pois parte-se do princípio de que o nacionalismo e o exílio podem ser discutidos sem se implicarem um ao outro.

Ao contrário do nacionalismo, o exílio é um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal e do passado e não têm exércitos ou Estados, apesar de andarem sempre em sua busca. Portanto, os exilados procuram reconstruir as suas vidas e pertencer a um povo restaurado e a uma ideologia triunfante. Assim, uma situação de exílio sem esta ideologia triunfante é impossível no mundo de hoje, já que o exílio é, na maioria das vezes, melhor alternativa do que ficar para trás, ser preterido ou até não sair.

Esta situação está presente ao longo das cartas que pertencem a esta *Correspondência*, pois a solução de Sena passou por sair do país para não sofrer a humilhação de ser desprezado, como afirma numa carta de 4 de junho de 1962:

Aqui, Sophia, é como aí ... é preciso usar navalha, e aguentar as navalhadas: só que se está menos só, e a luta é mais de igual para igual... (BSC, 60)

Neste passo do texto, Sena refere-se à situação de exílio como forma se superar o seu ego. Porém, os ataques continuam a persistir ainda que fora do país natural.

Logo, o exílio é uma condição ciumenta: o que se consegue é o que não se tem vontade de partilhar e é quando se traçam linhas à nossa volta e dos nossos compatriotas que emergem situações menos atraentes de estar no exílio – “um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo” (Said, 2003: 51), ainda que possam estar nas mesmas condições que nós.

O mais extraordinário dos destinos do exílio é, sem dúvida, ser exilado por exilados e viver o processo de desenraizamento nas mãos de exilados – tal como aconteceu com os palestinos a quem Israel deslocou e depois expulsou continuamente dos seus acampamentos de refugiados no Líbano. É como se a experiência coletiva judaica reconstruída não pudesse tolerar outra história de expropriação e perda ao lado da sua, uma intolerância reforçada pela hostilidade israelita ao nacionalismo dos palestinos, que durante 46 anos tentaram reconstruir a identidade nacional no exílio.

A necessidade do exilado reconstruir uma identidade a partir da descontinuidade, da refração, encontra-se nos primeiros poemas de Mahmoud Darwish, cuja obra revela um esforço épico para transformar a lírica da perda no drama infinitamente adiado do regresso.⁶

O *pathos* do exílio reside na perda de contato com a terra e na inevitabilidade de regressar ao lar.

Os exilados olham para os não-exilados com alguma relutância; sentem que estes pertencem ao meio onde se encontram, ao passo que um exilado está sempre deslocado, como Sena nos menciona numa carta datada de 12 e 13 de julho de 1964, onde diz o seguinte:

⁶ Mahmoud Darwish representa o seu sentimento de ausência de um lar como uma lista de coisas inacabadas e incompletas, como verificamos em alguns dos seus versos: “Mas eu sou o exilado / Sela-me com os teus olhos / Leva-me para onde estiveres / Leva-me para o que és. Restaura-me a cor do rosto / E o calor do corpo (...)” (*apud*, Said, 2003: 52)

E tanto mais, quanto a minha desilusão momentânea (um momento que pode durar) com o Brasil é total (e já vinha sendo), e não desejamos, eu e a Mécia, outra coisa que sair daqui. (...) Já me resignei (se é que não prefiro) ao exílio mais ou menos permanente; mas só desejo um país em que não se fale a nossa língua, para não assistir pessoalmente à degradação dela, que cada vez menos tenho ânimo de suportar. (BSC, 84-85)

Numa passagem de uma carta escrita em 30 de agosto de 1966, Sena alude claramente a este desconforto por se encontrar na mesma situação dos não-exilados, mas no plano dos exilados:

(...) e os brasileiros são gentilíssimos, quando uma pessoa está de visita. Depois, quando é competidor (ou eles julgam que V. é), o caso muda muito de figura – e as máscaras começam a cair, mostrando uma raiva irracional de tudo o que é português. (BSC, 101)

É verdade que todas as pessoas que estão impedidas de regressar a casa são exilados. No entanto, é possível fazer distinções entre exilados, expatriados, refugiados e emigrados. O exílio tem origem na prática do expulsar; uma vez expulso, o exilado é rotulado como forasteiro. Os refugiados são uma criação do século XX: a palavra tomou conotações políticas e sugere um grupo de pessoas inocentes que reclama ajuda internacional, enquanto o exilado pressupõe solidão e espiritualidade. Os expatriados deslocam-se voluntariamente para outro país, por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver em França: embora sintam a mesma solidão e alienação de um exilado, não estão submetidos às interdições dos exilados:

“O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro”. (Said, 2003: 54)

Os emigrados gozam de uma situação dúbia: do ponto de vista prático, saem de um país para outro, porém tiveram sempre uma possibilidade de escolha: militares, missionários diplomatas, mercenários podem em certo sentido viver exilados, mas não foram expulsos dos seus países. Muitos colonos brancos que ajudaram a construir a

nação por onde andaram (África, Ásia, Austrália) podem inicialmente ter sido apelidados exilados, mas depois perderam esse rótulo.

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em tentar estabelecer um contato com o novo mundo onde se encontra. O novo mundo do exilado é por norma artificial e a sua irrealdade assemelha-se à ficção. Georg Lukács, na *Teoria do Romance*, (2000: 38) sustentou que o romance, uma forma literária criada a partir da irrealdade, da ambição e da fantasia, é a forma da “ausência de uma pátria transcendental”. De acordo com o autor húngaro, as epopeias clássicas provêm de culturas em que os valores são claros e as identidades e as vidas estáveis e imutáveis. O romance europeu baseia-se claramente na experiência oposta – a de uma sociedade em mudança, em que um herói de classe média itinerante e deserdado pretende construir um mundo novo que se pareça com aquele que deixou para trás para sempre. Porém, na epopeia não há outro mundo, há apenas a finalidade do nosso mundo – Ulisses retorna a Ítaca depois de errar por longos anos; Aquiles há de morrer por não poder escapar ao seu destino. No entanto, o romance existe porque podem existir outros mundos, outras alternativas.

Por mais êxito que os exilados tenham, eles serão sempre excêntricos que acusam a sua diferença, como uma espécie de orfandade. Aqueles que realmente não têm lar, habituaram-se a ver alienação, afastamento em tudo o que é moderno; usam a diferença como uma arma para insistirem ciosamente no seu direito de recusar pertencer a outro lugar. Os artistas no exílio são claramente desagradáveis e obstinados porque quase obrigam o mundo a aceitar a sua visão das coisas, que eles tornam sistematicamente inaceitáveis porque na verdade não estão dispostos a vê-las aceites:

Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que sentem a sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade. Aqueles que realmente não têm lar consideram uma afetação, uma exibição de modismo o hábito de ver a alienação em tudo o que é moderno. Agarrando-se à diferença como uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar. (Said, 2003: 55)

J. Joyce escolheu o exílio para incentivar a sua vocação artística – arranjou uma querela com a Irlanda e manteve-a viva de modo a sustentar uma feroz oposição ao que era familiar:

(...) sempre que as suas relações com a terra natal corriam o perigo de melhorar, ele achava um novo incidente para solidificar sua intransigência e reafirmar a correção de sua ausência voluntária. (Said, 2003: 55-56)

Embora seja raro escolher o exílio como uma forma de vida, Joyce compreendeu bem as suas dificuldades. O sucesso de Joyce como exilado conduz-nos à seguinte questão: será o exílio tão extremo e privado, que qualquer uso instrumental que dele se faça pode ser considerado trivial? De que modo a literatura de exílio pode ser considerada como um *topos* da experiência humana ao lado da aventura, da educação ou da descoberta?

O interesse contemporâneo pelo exílio assenta na noção de que os não-exilados podem partilhar dos benefícios do exílio como um motivo redentor, pois os exilados fermentam os seus ambientes. Portanto, é natural que nós, os outros, concentremos a nossa atenção nesse ponto importante da sua presença entre nós e não no seu infortúnio ou nas suas necessidades. No entanto, vistos com a indiferença que caracteriza o ponto de vista político dos deslocamentos maciços da atualidade, os exilados obrigam-nos a reconhecer o destino trágico da falta de um lar num mundo necessariamente implacável.

Simone Weil expôs o dilema do exilado da seguinte forma: "Ter raízes é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana". (*apud*, Said, 2003: 56) No entanto, esta pensadora também considerava que a maioria das soluções para o desenraizamento na época das guerras mundiais, deportações e extermínios era tão perigosa como o que elas remediavam. De todas essas soluções, o estatismo é o mais insidioso pois a adoração pelo Estado suplanta todos os outros laços humanos. Weil conduz-nos a um conjunto de pressões e restrições que se concentram na condição do exilado. O simples facto de existir isolamento e deslocamento produz um certo masoquismo narcisista que resiste a qualquer esforço de melhoramento e de aculturação. Neste ponto, o exilado pode fazer do exílio um fetiche, uma prática que o distancie de qualquer compromisso ou ligação – pode viver

como se tudo o que o rodeia fosse trivial, sem importância, temporário e “cair na armadilha do cinismo petulante e da falta lamuriosa de amor”. (Said, 2003: 57) Assim, é mais comum a pressão sobre o exilado para entrar em partidos políticos e em movimentos nacionalistas. O exilado recebe um conjunto de novas filiações e estabelece novas lealdades e prioridades. Contudo, há uma perda que é a da perspectiva crítica, da reserva intelectual e da coragem moral, situação que na verdade, como sabemos, não aconteceu com Sena. Embora a viver no exílio, Sena participa ativamente no “Portugal Democrático” e noutras publicações sem deixar de mostrar a sua agudeza e sentido crítico.

O exilado sabe que, num mundo contingente, a pátria é sempre provisória. As fronteiras e barreiras que nos fecham na segurança de um território familiar podem tornar-se também prisões e são defendidas para além do que é racional. Assim, o exilado atravessa fronteiras, rompe as barreiras do pensamento e da experiência. Sena expressa este ponto de vista numa carta de 9 de outubro de 1971:

Mas foi esplêndido estar com Vocês, acima e fora dessa confusa gaticânea para que cunhei o nome exacto de lítero-cambada. O Ideal seria a gente encontrar-se algures no Universo, respirando outro ar em que os eflúvios lusitanos sejam só os destilados pela nossa impossibilidade de sermos outra coisa. (BSC, 124)

O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a essa terra. O que é verdadeiro para todo o exilado não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas a perda que é proporcional à inexistência desses valores e Sena soube transmiti-lo afincadamente, numa carta de 21 de maio de 1966:

E a nossa sensação será sempre a dos gregos que eram convidados a ensinar em Roma. (BSC, 97)

Para os exilados, os hábitos de vida do novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra um pano de fundo em que repousa a memória do outro lugar. Assim, ambos os ambientes são vividos, são reais, ocorrem em simultâneo, apesar de por vezes contrários e o exilado tem um especial prazer neste tipo de apreensão se estiver consciente de outras justaposições que reduzem o seu julgamento válido e elevam a

simpatia compreensiva. No entanto, este facto apresenta os seus riscos: a dissimulação é um estado desgastante e dissimulado e, portanto, o exílio jamais se identifica como o estado de estar satisfeito ou até seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno”, pois o verão e o outono, assim como a primavera, estão por perto mas são inatingíveis. O exílio é a vida levada para fora da ordem natural ou habitual. É nómada, descentrada, mas assim que nos habituamos a ela, a sua força desestabilizadora entra novamente em ação.

Esta questão da identidade, do nacionalismo e do exílio tem sido largamente discutida e é fruto de um mundo cada vez mais global. O século XX foi o tempo das questões sociais, das divergências, da perda das identidades nacionais, do hibridismo cultural provocado pelas migrações. Este hibridismo cultural levou ao nascimento de um conjunto de artistas e de um novo tipo de arte – uma arte feita por exilados e para exilados, refugiados ou expatriados – que tem necessidade de manter viva a cultura e os laços que os unem à sua terra natal. É neste contexto antinómico que surgiu uma literatura marcada pelo saudosismo, pela denúncia, pelo historicismo, pelas lembranças, tornando-se esta a característica mais evidente da literatura produzida por aqueles que andaram em peregrinação pelo mundo.

Do que se disse, concluímos que Said entende o exílio como uma alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna. Assim, o exílio não é uma situação de escolha nem um privilégio. O homem é obrigado a conviver, por vezes de modo insuportável, com a ausência e a carregar as marcas do deslocamento, da reclusão e da perda:

No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável). (Said, 2003: 57)

2.2 Claudio Guillén: literatura e exílio

Embora com uma posição mais radical, Claudio Guillén, escritor e académico espanhol, considera que o exilado incorpora o estigma do forasteiro, e, portanto, pertencerá sempre à condição do entre-lugar, uma vez que, depois de ter partido da

sua terra natal, não terá mais o mesmo vínculo identitário que o relacionava diretamente com aquele lugar. Neste sentido, terá alguma dificuldade em se reconhecer que pertence a um novo lugar e morada.

O estranhamento permanecerá tatuado, como uma cicatriz advinda do deslocamento. Deste modo, por mais que o exilado seja bem sucedido na tarefa de se reestruturar e organizar nas novas terras, ainda assim se sentirá órfão, sem pertencer a lugar algum. Esta característica está muito relacionada com as questões da nacionalidade “de um paraíso perdido” (sempre retomado a partir do passado) e que se deseja reconquistar.

É neste ponto que o sentimento de solidão sobressai. Há situações que levam ao exílio: razões políticas e económicas são as principais alavancas para que este ocorra. Os exilados políticos, refugiados, expatriados têm as suas vidas em estado de suspensão, semelhante a um barco à deriva, conduzido pelas ondas, sem destino certo. A “sua” casa já não é o seu lar. Não existe já a sua casa, apenas outra(s) casa(s). A utilização do singular remete-nos para a deslocação como um ato solitário imerso nas (in)certezas do lugar estrangeiro.

Para Said, como vimos, “o exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo o exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (Said, 2003: 59), portanto, a partir da perda, o homem encontra-se visceralmente desorientado.

Claudio Guillén tem uma posição mais controversa relativamente a este assunto, como passaremos a expor. Ao analisar a experiência e influência do exílio na literatura, conclui que esta situação é mais do que uma adversidade, uma forma de ver o mundo e a sua relação com a pessoa. O estudioso acrescenta que nos casos em que a temática é literariamente explorada, o fundamental é vincular esse ato ao devir da literatura. É que o exílio pode também ser cognitivo, pode ser um enriquecimento cultural e axiológico capaz de transformar o desterro em experiência do pensamento, propondo um desafio que põe à prova as capacidades de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu próprio país.

Depreendemos daqui que o exilado tem uma enorme consciência do que é uma cultura, um cenário, um país. Além disso, por ser forasteiro, o modo como

perscruta o novo lugar é de fora para dentro; precisa tatear o novo espaço, reconhecer os limites para estabelecer o seu modo de vida.

O exílio metafórico também é marcado pelo sentimento de não pertença, é visto como uma representação da condição humana, em que se percebe a ambiguidade de se estar em mais do que um – ou em nenhum – lugar. O que importa, contudo, é que o exílio, voluntário ou imposto, é uma forma de sobreviver sem haver necessariamente a perda da própria voz.

Este ponto de vista é igualmente válido para as situações em que se experimenta não um exílio de deslocamento físico, mas interior, vivenciado mesmo sem sair de casa. Nestes casos, o alheamento acontece quase como se fosse um silenciamento de si; o exilado envolve-se numa prisão sem muros, estabelecendo um distanciamento com a vida real.

Sobre esta questão do exilado, Guillén afirma que, por vezes, estes homens e mulheres compensam a sua marginalização mergulhando num mundo restrito e muito próprio.

A experiência do exílio é uma situação que se repete ao longo dos séculos e está em constante mudança devido a condicionalismos históricos que modelam esta experiência tão específica, que se relaciona com as alterações políticas e sociais dos povos.

O desafio da literatura de exílio ou da escrita como resposta a essa situação, reside na maneira como abordamos o carácter recorrente de circunstâncias e coordenadas, ou determinados sucessos, conflitos, processos e descobertas que se observam quer nas formas de exílio, quer nas respostas dos escritores.

Na verdade, há dois conceitos que Guillén procura distinguir: uma literatura de exílio, em que o poeta dá voz às experiências do exílio, centrando-se nele direta e confessionalmente, e uma literatura de contra-exílio em que o poeta aprende e escreve desde o exílio distanciando-se dele como motivo e ambiente e reagindo contra as condições sociais e políticas, mediante o impulso da exploração linguística e ideológica que permite ir superando essas condições originais. Ovídio representa essa primeira modalidade. Este escritor recorre a diferentes géneros para se expressar, mas é no domínio da poética que expõe os seus pontos de vista sobre esta questão. Na poesia do exílio, Ovídio não pôde manter durante muito tempo a modalidade épica, pois a sua vocação não era o fracasso ou a tragédia. O que o poeta pretendia era

regressar ao seu eu empírico e limitado, instalando-se no papel de quem solicita, suplica e chora sem mais objetivos do que a consecução do regresso e do indulto, como vemos na seguinte passagem:

No sólo de literatura vive, en definitiva, el desterrado. Mejor que ser un Ulises malogrado, si Ítaca ni Pénélope recobradas, nuestro poeta se conforma com ser la persona particular que, situada en el tiempo interior de la espera y de la esperanza del retorno escribe a sus amigos y se reduce a perseguir un propósito fundamental: la anulación del exilio, es decir, esencialmente, la recuperación de Roma. (Guillén, 1998: 40)

A antiguidade mostrou-nos dois princípios valorativos opostos: o ovidiano e o de Plutarco. Se a tradição de Ovídio é objeto de estudo na Idade Média, já no Renascimento o exílio surge como tema consciente e até ficcional na literatura. A razão sobrepõe-se às adversidades e as penas e alegrias tornam-se inconsistentes. Por isso, a favor do exílio aparece como consolação a noção de que o mundo inteiro é a nossa pátria e que o nosso verdadeiro destino é o céu. O desterro pode ser voluntário, ao apropriar-se das circunstâncias externas do viver e da conjugação da vontade com a linguagem.

O exílio medieval aparece-nos como uma longa viagem que se converte em busca, caminho, peregrinação, como diz Guillén:

Cuando se han roto los lazos com el lugar de origen, y el hombre expulsado, a la intempérie, se encuentra solo en el mundo, en el sentido cristiano y secular de mundo, lo que le aguarda es un modelo sucessivo y lineal: el perfeccionamiento del alma errante. (Guillén, 1998: 47)

O êxodo do povo hebreu é o que alimenta o destino do homem no seu desenvolvimento histórico; o êxodo é um presságio coletivo da redenção da humanidade inteira. Assim, Dante funcionará como exemplo desse sucesso histórico.

Dante sabe que o seu desterro nada tem que ver com o de outros como por exemplo o de Ovídio; o exílio deste último devia-se aos seus escritos amorosos, enquanto o de Dante é antes de tudo político e não se deve à sua condição de escritor, até porque não se vê obrigado a aprender outras línguas porque viaja por

lugares onde "questa língua si stende". É um exílio justo, honroso mas não sem sacrifícios e não sem pagar um preço muito alto, como se no seu peito tivessem colocado a chave do portal da morte, o que mostra uma dor bem considerável. Assim, Dante apresenta-se como peregrino e viajante. Sentimentos como a nostalgia e a necessidade de regresso martirizam-no em muitos momentos.

No entanto, a veneração do sol por todos não suprime a indignação do desterrado singular. Nenhum outro mostrou melhor do que Dante a convergência de posições opostas, de tensões, para poder explicar a complexidade da experiência do exílio.

Para Shakespeare, o exílio é uma vasta metáfora, a da separação entre o homem interior e o exterior, e daí a analogia entre corpo e terra: "El cuerpo de um hombre desprovisto de honor es como «barro dorado»." (Guillén, 1998: 63)

De um ponto de vista íntimo, social e político, a tarefa do homem para Shakespeare é a concordância entre o ser interior e exterior, entre a conduta e a substância, a alma e o corpo, antes da rutura e da morte. A integridade da pessoa exige a integração no próprio país e na própria terra. O exílio que as línguas ibéricas adequadamente chamam *desterro*, porque é a perda da terra e a separação do solo, não é uma louvável via de acesso ao universal, segundo o poeta, senão um símbolo do homem desterrado e dramaticamente amputado.

Quando nos aproximamos dos tempos modernos, a experiência do exílio intensifica-se e torna-se relevante, não se prestando, no entanto a explicações quantitativas. As estruturas do exílio – sociais, linguísticas e culturais - afirmam-se como reforço de circunstâncias políticas que se generalizam na Europa, como o absolutismo político e a intolerância religiosa. A literatura é também conservadora, porque se apoia em modelos e recursos que a tornam possível e as respostas dos escritores não diferem das que já observámos anteriormente. No entanto, tantas repetições e reiteraões não ocultarão a prioridade que um fator determinante foi adquirindo nestas questões do exílio – a nacionalização da cultura, ou melhor, da conceção e consciência da cultura.

Ao longo do que vimos, foi possível afirmar que o processo de universalização da cultura se deveu ao exílio. No entanto, o conceito de cultura como mosaico de diversidades locais torna esse processo numa tarefa árdua e complexa. A ideia de carácter nacional converte-se no princípio de identidade psíquica e coletiva. A poética

baseada em modelos predefinidos choca com as novas pretensões nacionais. Será possível que o desterrado de Shakespeare surja como símbolo dos infortúnios do exílio e dê lugar a uma sociedade como um conjunto fragmentado e desconcertado? É que para muitos, o exílio é a metáfora da saudade do homem e não unicamente do artista nessa mesma sociedade dividida. Não é então surpreendente que os ideais ovidianos se perpetuem.

Desde a revolução francesa até aos finais do século XX, a palavra exílio tornou-se mais abrangente, foi sinónimo de expulsões, desterros coletivos e deportações. Os regimes autoritários dos finais do século XIX desenvolveram-se dos seus adversários mediante a proscricção massiva como a que aconteceu em França em 1871. Também no século XX essa situação continua. Sabemos que as ditaduras do século XX multiplicaram os desterros individuais, coletivos e por vezes a deportação de populações inteiras. Este fenómeno repetitivo é a consciência do desterro como perda do único ambiente válido, necessário e imprescindível, que é a nacionalidade, ou *in extremis* a cultura nacional.

Parece-nos ser precisamente neste contexto que devemos integrar o exílio de Sena: um homem de letras, cuja necessidade de impor a sua escrita e os seus ideais, o levaram a errar, nunca perdendo a falta de reconhecimento daqueles que o obrigaram a partir, como expressa numa carta a Sophia, de 9 de janeiro de 1968:

Todos eles, até o mais pequeno que só em Setembro irá para a escola, estão mais ou menos perfeitamente bilingues, e por vezes americanos demasiadamente, para o meu gosto que não é o do emigrante promovido que se deleita em ser mais papista que o papa (porque, de analfabeto, nem sabia o que era ser-se o que era). E é isto que me dói nas Américas que tenho conhecido – países de imigração, a pressão para que o gosto se reduza ao denominador comum é enorme: e o denominador comum é feito da promoção burguesa de gente que a compra à custa de uma dignidade rural de origem... (...). Estou farto de Américas – e será por certo nelas que tenho de viver e morrer, como leal súbdito. O que não quer dizer que eu não deva como gratidão sucessiva... o que é uma ironia da minha vida: o Brasil chamou-me para o ensino universitário, e permitiu-me que conquistasse (ao fim de muita luta e intriga que um dia contarei de público, para que fique na história deste mundo...) os títulos académicos de que necessitava para a minha relativa segurança profissional (que era a do pão da família); mas foram os Estados Unidos quem me deu o reconhecimento

maior: uma grande universidade, um cargo efectivo, a promoção ao generalato máximo... Não é de rir? (BSC, 111-112)

Regressando de novo ao ponto de vista de Claudio Guillén, observamos que expõe três aspetos importantes sobre o exílio: o primeiro releva a nacionalização da cultura – o crescimento de uma consciência local ou regional que tudo devora, que absorve o pensamento, os costumes, a literatura, as artes, superando as tensões do próprio exílio. O século XIX, ficou marcado pelo auge da apropriação de raízes locais e tradições populares, sendo a singularidade sinónimo de unicidade. Esta unicidade de uma cultura nacional torna-se condição *sine qua non*. Se é verdade que o nacionalismo exaspera o exílio, também é certo que estimula as atitudes opostas e que alguns dos escritores mais significativos deste tempo se afastaram das suas origens e, ao procurar, não encontraram mais do que a saudade, o desenraizamento e a mudança de lugar.

A segunda questão evidencia o facto de o escritor ser expulso só porque é escritor, por exercer livremente essa profissão. Antes da revolução francesa, o público era relativamente exíguo e a palavra não era uma ameaça. Mas o escritor moderno torna a função compensadora e transforma-se em guia de uma sociedade em que se alternam as instituições portadoras de valores e, por fim, o percurso dos desterrados dos séculos anteriores parece estranhamente estático se comparado com as dimensões de mudança e de devir histórico da nossa época. Todos sabemos de emigrados que se tornaram, com o decurso do tempo, emigrantes.

Da noção cristã do primeiro exílio, aberto à redenção e à esperança, temos de distinguir com Kolakowski, (*apud*, Guillén, 1988: 85) duas circunstâncias: um desterro que ele denomina “el exilio del exilio” em que o indivíduo ou o grupo se exilam do exílio originário e coletivo, quer dizer a classe do acontecimento ou circunstância histórica – processo vivido no presente – e a que Guillén chamou histórico ou real; o outro deve-se à distância radical ou alienação profunda, indicação tão moderna que se considera a si mesma como um terceiro exílio, mas definitivo, sem qualquer hipótese de retorno que conduz inevitavelmente à palavra poética mas não à partilha do sol e das outras estrelas.

Segundo Rimbaud, em *Vierge folle, l'Époux infernal*, 1873, a vida verdadeira não está aqui, “La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde” (*apud*

Guillén, 1988: 86). Estas palavras constituem um enorme desafio e uma recusa da condição humana e contêm uma certa trajetória da modernidade literária. São inúmeros os que mostraram esta carência radical: desde Baudelaire, a Rimbaud, a Mário de Sá-Carneiro, a Fernando Pessoa, a Samuel Beckett, a André Breton, entre outros. Nenhum foi mais coerente com este pressuposto do que Rimbaud, que abandonou o seu país, a sua civilização, a sua literatura para procurar espaços estranhos e desertos, a liberdade e o silêncio, escrevendo à sua irmã, doente, e cinco meses antes de morrer, o seguinte: "Où sont les courses à travers monts, les cavalcades, les promenades, les déserts, les rivières et les mers?"⁷

Nestes pressupostos, podemos ainda incluir Antero de Quental que foi desde sempre um poeta polémico, atraído pelo idealismo alemão, pelo socialismo proudhoniano, pelo budismo e também pelo pessimismo de Hartmann. Nasceu numa ilha, nos Açores, foi para o continente e quando decide de novo regressar, suicida-se. Numa carta de 29 de dezembro de 1885 descreve em poucas palavras a Eduardo de Almeida Andrade a sua crescente alienação perante a vida como se na verdade ele não existisse, numa sociedade de que ele próprio se tinha excluído: "Eu no meio desta sociedade, da qual por assim dizer me exilei voluntariamente, é quase como se não existisse". (Quental, 1989: 25) Esta consciência do exílio interior, vincula-o a numerosos poetas solitários e errantes como o caso de Sena e de Sophia, com a exceção do suicídio que se poderia explicar por questões históricas, sociais ou até epocais. Este discurso de Antero traduz aquilo a que Umberto Eco chamou "retórica da melancolia"⁸: tanta angústia existencial expressa gratuitamente pelos poetas da com a mesma facilidade convencional com que um sonetista do século XVII compunha rimas. São, por isso, muitos os testemunhos de poetas que afirmam a sua condição de exilados.

Portanto, do que ficou exposto, parece-nos importante chamar a atenção para o facto de não se confundir a situação específica do escritor no mundo e na sua vida com aquilo que nos comunica na sua obra: o biografismo é tão vulgar quanto o

⁷ *Carta a Isabelle Rimbaud*, de Marselha, 10 de julho de 1891, "Oeuvres Complètes", édition Antoine Adam, Paris, 1972, p.681

⁸ Veja-se a este propósito o artigo de Lourdes Câncio Martins, "Reconfigurações da utopia na ficção pós-moderna", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1 (2004), <http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>.

antibiografismo, como explicava Roman Jakobson, que negava a existência de relações significativas entre a realidade vivida e a sensibilidade ou a inteligência do escritor; é também importante não confundir distância crítica, injustiça social e política e mediocridade da classe média com o menosprezo ou a negação da vida (Flaubert e Nietzsche) e por fim, seria humana e intelectualmente frívolo aceitar sem matizes a metáfora do exílio.

Para Claudio Guillén, a quem interessou sobretudo o desterro histórico, persistem importantes diferenças entre quem resiste a decifrar os sinais do mundo que o rodeia e a incapacidade do desterrado que não lê esses sinais estrangeiros à sua volta. Não se trata só do idioma, mas de todo um conjunto semiótico que está em jogo, um mundo de sinais, de uso diário. Não é o mesmo não querer e não poder pertencer à sociedade envolvente mas é certo que atualmente se confunde o exílio interior e o desterro exterior. Há perspectivas comuns a um e outro, como a inadaptação aos papéis sociais estabelecidos.

2.3 Sena e Sophia: registos de uma convivência intelectual

Ao lermos as cartas de Sena ou Sophia, verificamos que algumas vezes havia demoras e atraso na escrita destas missivas, como se descreve numa carta de 20 de dezembro de 1962:

Perdoe-me, se pode o meu silêncio. Mas eu já não sei que fazer para aguentar o trabalho incrível que é e cada vez mais vai sendo o meu. Todos os dias penso nas cartas que preciso de escrever àqueles que estão sempre presentes no meu coração; (BSC, 67)

Mas isto não significa que o autor não tenha deixado um enorme e formidável acervo de cartas a amigos e escritores. Nem a doença, o cansaço ou o desânimo o impediram de produzir um volume enorme de epistolografia, em diferentes domínios. Hemingway, autor que Sena admirou e traduziu, queixava-se de que “Muitas vezes, as pessoas que escrevem melhor são as que escrevem piores cartas” e foi o próprio Jorge de Sena que, com o seu exemplo, o desmentiu pois escreveu cartas que se podem considerar modelos do que uma carta deve ser: dar ao interlocutor tempo,

atenção e consideração. Foi isto que aconteceu, pois deu com generosidade o seu tempo e o esforço que roubava à própria fadiga.

A troca de cartas com os seus amigos (Eduardo Lourenço, Casais Monteiro, José Blanc de Portugal, José Régio, Guilherme de Castilho, Vergílio Ferreira, Sophia de Mello Breyner, entre outros) ajudava-o também a minorar o isolamento em que vivia no estrangeiro, como refere numa carta a Eduardo Lourenço: " Aqui, sofremos de isolamento ainda mais completo. O que explica que, da última vez que estive em New York, eu e o Miguéis tivéssemos andado dois dias juntos de manhã à noite, falando, falando."⁹

Este isolamento e muitas vezes falta de atenção dos amigos que estão na pátria, levam Sena a reagir com desprezo e um certo tom de megalomania, como se pode verificar nessa carta anteriormente referida: " (...) concordo que sou *too much*, que aquela cultura de borra não precisa de uma pessoa como eu – como nunca precisou de nenhum dos seus enquanto vivos, a não ser que se talhassem em bronze, possidónios e fariseus, como o Antero e C^a".

Porém, devemos referir que à correspondência de Sena falta aquela parte mais emotiva, mais sentimental, íntima e profunda, porque os seus textos são quase exclusivamente informativos, teóricos ou críticos, talvez pelo horror que tivesse ao *psicologismo*.

É, então, neste contexto social e geográfico que se inicia entre Sophia e Sena uma troca de correspondência que vai desde Outubro de 1959 a Julho de 1978. Estas cartas revelam, por isso mesmo, pontos de vista relacionados com a realidade do regime político da época, com a polícia política a interferir no curso das missivas entre os dois amigos, levando, até, à perda de algumas cartas, e condicionando a liberdade de expressão dos dois autores, sendo manifesto o mútuo e meticuloso cuidado em evitar opiniões comprometedoras:

Afinal só agora por prudência, mando a carta. Como a Pide levou de minha casa todas as suas cartas tenho medo que o correio esteja muito vigiado agora. (BSC, 66)

⁹ Neste excerto acentua-se essa ideia de solidão social e literária, aspeto comum a toda a correspondência que Sena troca com os seus amigos, in *Correspondência entre Sena e Eduardo Lourenço*, Jorge de Sena, Carta de 8 de junho de 1967, de Madison.

Verificámos que a troca epistolar não é continuada, é muitas vezes interrompida durante largos espaços de tempo. No entanto, é uma comunicação elegante, assumidamente impetuosa, e bastante centrada no ego de cada autor. As missivas mostram obviamente o modo como os escritores estavam sobretudo interessados em partilhar notícias acerca das suas respetivas obras e gostavam de manter acesa a chama da amizade poética, sendo porém perceptível que as relações familiares não estão no centro das atenções. Esta é uma correspondência entre dois seres superiores que comunicam num discurso singular, onde o que não é dito se subentende e vice-versa. Há mesmo uma reserva da intimidade, evidenciada apenas em expressões cerimoniosas e de cortesia; só muito mais tarde, praticamente a partir de novembro de 1969, é que os escritores se começam a tratar por *tu*:

Terás recebido, agora, e o Francisco, o meu último livro que reflete muito dessa agoniada fúria (...) (BSC, 114)

Notamos que a esta correspondência abundante, rica e diversa, falta uma dimensão de entrega mais íntima, profunda e pessoal de alguém que se situe para além das informações culturais ou ocasionais, como afirmou Eduardo Lourenço na introdução que escreveu para o volume da sua correspondência com Sena: “Jorge de Sena quis-se e viveu-se, tanto quanto é possível, como personagem sem interioridade” e mais tarde vê-se obrigado a confessar, depois de algum convívio pessoal com Sena: “(...) é com grande melancolia que sou obrigado a escrever que as nossas cartas iam e vinham entre duas pessoas que, em sentido profundo, ‘não se conheciam’.” (Lourenço, 1991: 37). Sena dava muitas informações importantes, outras banais, “mas nunca se entregava.”

Vergílio Ferreira, outro dos seus interlocutores, nota precisamente o mesmo na introdução que escreveu à troca de correspondência entre ambos: “Jorge de Sena estendia normalmente à sua correspondência as suas preocupações culturais. Era isso, aliás, de prever em quem acima de tudo foi um homem de cultura e não tinha comigo relações de amizade que noutros domínios se fixassem”. (Ferreira, 1978: 12-13)

Neste sentido, pode notar-se uma oposição a W. Whitman, que demonstrava um horror quase sagrado pela correspondência literária: “Eu não acredito ter jamais

escrito uma carta literária – ter jamais discutido livros ou homens de letras ou escritores de qualquer espécie, nas minhas cartas: a própria ideia disso põe-me doente. Gosto que as cartas sejam pessoais – muito pessoais – e, depois, ponto final.” Ora Sena é precisamente o contrário disto – o seu canto profundo, a sua interioridade nunca comparecem.

Num dos romances de Goethe (*Afinidades Eletivas*, 1809), diz-se o seguinte: *Pomos de lado as cartas, para nunca mais as lermos de novo e, por fim, por razões de discrição, destruímos-las, e assim desaparece a mais bela, a mais imediata respiração de vida, irrecuperavelmente, para nós e para os outros.* (Goethe, 1992: 103). E era, de facto, o que aconteceria com Sena, se Mécia não tivesse guardado muitas das cartas do marido aos seus destinatários, preservando deste modo uma parte importante dessa “mais imediata respiração de vida”, que no caso deste autor se confinou à área que não quis incluir “o rio mais profundo e secreto das suas congeminações e emoções.” (Lisboa, 2001: 19)

Em 1950, Sena enviou a Sophia, outra das suas destinatárias, um exemplar de *Pedra Filosofal*, onde constava o seguinte poema: “Filhos e versos, como os dás ao mundo? / Como na praia te conversam sombras de corais? Como de angústia anoitecer profundo? Como quem se reparte? / Como quem pode matar-te? / Ou como quem a ti não volta mais?” (P3, 25). Ora é este o poema que abre a *Correspondência*. Sena dedicou-o a Sophia por pretender mostrar não só a naturalidade com que a sua vida se vai construindo, mas interrogar-se sobre o modo como ela se poderia consubstanciar numa entidade metafísica ao aliar os filhos e os versos como se ambos surgissem de um ato genesíaco.

Também Sophia lhe devolveu uma homenagem, embora póstuma, num belíssimo poema “Carta(s) a Jorge de Sena”, datado de 1979. Neste texto, Sophia deixa claramente transparecer a sua mágoa pela morte do amigo, num tom de saudade e ao mesmo tempo de elogio: “Não és navegador mas emigrante / legítimo português de novecentos / Levaste contigo os teus e levaste / Sonhos fúrias trabalhos e saudade; / Moraste dia por dia a tua ausência / No mais profundo fundo das profundas / Cavernas altas onde o estar se esconde / E agora chega a notícia que morreste / e algo se desloca em nossa vida.” (OP, 736)

Este texto de índole biográfica remete-nos para a questão do exílio e da emigração da escrita. Luís Adriano Carlos afirma que “Poucos poetas produziram

como Jorge de Sena uma imagem tão viva e profunda dessa aventura grandiosa que é a Emigração – ou na sua vertente de mais amargura, o Exílio.” (Carlos, 1983: 248).

Procedamos, então, à leitura de algumas cartas de Sena, dirigidas a Sophia, com o intuito de as entendermos como exemplos e testemunhos das questões políticas e sociais, da incompreensão dos poetas e da importância do exílio.

Começemos por uma carta datada de Araraquara, de 4 de junho de 1962 – a carta inicia-se com referências à produção poética de Sophia e de Sena.

Neste ponto, e fazendo um parêntesis, devemos ter em consideração que o escritor se autocritica literariamente, isto é, quando fala da sua obra detém-se praticamente em aspetos literários da sua obra e não da sua pessoa, como verificamos nestas duas passagens:

(...) *A Noite que fora de Natal* é, dos contos que a Sophia conhece, o meu melhor. Nele pus todas as minhas ambições de renovação literárias, e as “teológicas” também: (...). Mas os meus melhores contos, na opinião dos amigos daqui, que os têm lido, são os que tenho escrito e estou escrevendo: uns para *Novas Andanças*; outros, para um livro agora impublicável em Portuga (não recordo se já falei dele), os *Grão-Capitães*. (BSC, 58)

Com efeito, repentinamente, desde meados de Março a fins de Abril, compus uma gigantesca tese sobre Camões (300 páginas de máquina), em que joguei todas as minhas teorias de técnica literária e camonianas... (BSC, 59)

Estas alusões que se vão encontrando em diversas cartas aos seus textos e aos da sua amiga revelam, de certa forma, um escritor profundamente humanista, que produz uma escrita de cariz intencionalmente humanizante. Para o poeta, a escrita literária é um ato vital, que compromete quem a escreve. A obra é indissociável da pessoa do seu criador pelo que ver a sua obra ser reconhecida é reconhecer o seu propósito neste mundo. Como escritor *engagé* tem direito a ser criticado e elogiado e a provocar a mesma reação nos seus comparsas.

Feito o hiato, regressemos ao exílio e às questões sociais. Nesta mesma carta, Sena tece considerações à censura política e social:

E acerca disto, creio, Sophia, que, por carta, se pode dizer tudo menos aquilo que seja inconveniente que se «saiba»...para prevenir os acasos de leitura, que não se dão sempre, nem tanto quanto o terror aí imagina. (BSC, 60)

É também nesta carta que se refere a Álvaro Cunhal e à situação de hipocrisia política que se vivia no seu país:

Já ninguém está pensando na queda do Salazar, mas na sucessão dele. É provável que, a estas horas, um emissário do Marcelo (Caetano) já se tenha avistado em Paris, com o dito cujo secretário-geral...Está vendo o golpe? É preciso, quanto antes (e nisso estão todos de acordo) eliminar a esquerda que faça balanço entre a direita foragida do Estado Novo e o extremismo partidário, que mutuamente se servem. Eu continuo a pensar que não se deve entrar em *combines* com os reformistas (...). (BSC, 61)

No final da carta aparece implicitamente uma referência a Portugal, ou até os portugueses, embora nos pareça que a intenção se relacione mais com o país e não com os habitantes e à forma como Sena entende a situação da sua pátria:

Tenho a impressão de que aí falta perspectiva para se verem e apreciarem estes "ballets". Eu, por mim, continuo apenas a querer ser...embaixador fora daí! E, entretanto, serei o professor universitário que todos se aplicarão em que eu não seja aí... (BSC, 62)

O escritor terá colocado desde muito cedo a hipótese de sair do país porque sistematicamente era controlado pela máquina do poder que procurava ostracizar e coagir todos os que arriscavam a mudança através do poder da palavra. Como escritor foi algumas vezes importunado pela PIDE, chegando mesmo à apreensão de uma das suas obras, *As Evidências*, em 1955. Por isso, qualquer pensador que não colaborasse com o *status quo* teria forçosamente de abandonar a arte ou a pátria. Daí Sena sentir-se embaixador, porque continua no Brasil e depois nos Estados Unidos, a dar testemunho pessoal dos seus pontos de vista e a ser aceite como um emigrante, que viveu com naturalidade, mas também dramatismo e desalento, essa situação.

Este pendor amargo com que emerge da leitura cartas manifesta-se novamente, em 20 de dezembro de 1962, quando escreve a Sophia o seguinte:

Não foi, pois, por desinteresse que tenho estado calado, mas por humana impossibilidade. Espero que esta carta lhe chegue às mãos e se lhe demore nelas. Nunca imaginei que a P[IDE] se tentasse com os meus autógrafos... Resta-nos a consolação de pensarmos que ficaram sabendo o que já sabiam ou o que até bom seria que soubessem. A minha posição política continua inalterável: não tenho e não terei nunca (a menos que me filie em mim mesmo), filiação partidária. Penso que a unidade de todos é a suma necessidade; mas reconheço que é impossível colaborar coma mediocridade invejosa, que é a dos nossos políticos, desde a clandestinidade em que mesmo no exílio se comprazem os comunistas até ao Palácio de São Bento. (BSC, 68-69)

Outra das cartas em que Sena evidencia essa realidade da ausência da pátria e a profunda tristeza e desilusão com que associa a língua à pátria, como sinónimo de decadência é a que consta de 13 de julho de 1964, onde se pode ler:

Já me resignei ao exílio (se é que não prefiro) ao exílio mais ou menos permanente; mas só desejo um país em que não se fale a nossa língua, para não assistir pessoalmente à degradação dela, que cada vez menos tenho ânimo de suportar. (BSC, 85)

Ainda um outro excerto de uma carta datada de Santa Bárbara, de 22 de dezembro de 1972, refere:

(...) mas enfim, todos Vocês são portugueses, não é verdade? Eu é que não. Não leves a mal um desabafo, mas a gente às vezes precisa de dizer o que sente, sem que isso envolva menos amizade. Que os amigos ao menos sirvam para isso. (BSC, 140)

Na última carta que escreve a Sophia, 29 de novembro de 1976, dirige-se a Portugal com algum desdém:

Porque nesse país de rasca chinela a gente não pode nem deve atrever-se a ser «moderno», a menos que copie expressamente o que as França e Aragões tenham decretado que o é. (BSC, 152-153)

Podemos, então observar que na correspondência de Sena encontramos ecos de um distanciamento, que é o exílio, e que foi provocado por fatores externos mas também alimentado, consentido e profundamente vivido pelo autor. Esta inibição física do regresso a Portugal, de que nos fomos apercebendo ao longo da leitura das cartas, resulta em grande parte do azedume melancólico de Sena, da sua tendência para a solidão. Estes aspetos, como atrás referimos, não são só tendência natural, mas também uma forma de cultivar o gosto por esses atributos. Este modo de descrever a sua personalidade nas cartas que enviava aos amigos poderá estar associado à intenção de identificação do eu poético que perpassa nas suas obras. É, portanto, possível detetar os registos de uma convivência dolorosa com o exílio – o sujeito poético transporta-se a si e à sua experiência para o único lugar possível da metamorfose que é onde se encontra a discursividade poética. Assim, transforma as suas vivências pessoais em peripécias épicas e dramáticas, numa perspetiva universal.

Neste sentido, temos de entender que a relação que Sena mantém com Portugal é um dos sintomas dos exilados que ficam registados na epistolografia. Em Sena, parece-nos que o exílio não é entendido como uma separação da terra natal e uma alienação e marginalização do mundo novo em que se encontra. Por isso, o motivo de muita da sua correspondência é a obsessão em falar de Portugal, como terra emocionalmente estranha e, por outro lado, como um país que faz parte de si e a que não quer voltar, por não ser entendido e bem recebido. Isto são sinais de um estranhamento próprio dos românticos.

Como nos refere Jorge Fazenda Lourenço:

Na poesia de Jorge de Sena estamos, pois, perante um exílio radical. Como se o testemunho poético fosse consubstancial à condição do exílio, numa relação análoga à dos mártires cristãos com o imperativo do testemunho. (2010, 522)

No entanto, a necessidade de regressar que também encontramos frequentemente nas cartas sempre o perseguiu. Porém esse regresso ficará para sempre adiado porque nunca conseguiu resolver o conflito entre o cidadão e a pátria de origem, motivo que alimentou o lado criativo do poeta. Podemos entender esta relação com a pátria como uma relação edípica que tem contornos de ansiedade

relativamente a um país que ama profundamente mas com que está em rutura, como escreve numa carta a Eduardo Lourenço, de 13 de Janeiro de 1968.¹⁰

Por tudo o que se disse e por este estado de espírito incessante, a partir de janeiro de 1975, esse ímpeto entrou numa fase irrecuperável que culminará com a sua doença e posterior morte.

Não nos parece descabido entender o exílio, na obra de Sena, como conotação da procura do santo Graal e, por isso, vemos que a sua busca incessante também origina poemas que registam as questões da ausência da pátria.

De todas as obras de Sena, a que melhor expressa os exílios do escritor é *Peregrinatio ad Loca Infecta*, publicada em 1969, e que reúne poemas desde 1952 a 1969. Esta obra divide-se em quatro secções correspondentes às fases das suas andanças.

Sena escreve, a propósito deste assunto, que muito o perturbava, um magnífico poema *Em Creta com o Minotauro*, em Julho de 1965, antes da partida para os Estados Unidos. Inserido na secção “*Brasil*” de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, o poema em jeito de autobiografia, exprime o sofrimento mas também a epifania de estar ausente, categoria existencial e angustiada sem a qual seria inconcebível a parte mais humana, perene e universal da literatura escrita na nossa língua. Este texto foi escrito quando Sena estava ausente da Pátria há seis anos e num momento em que se preparava para partir de novo. No meio de cerca de 120 poemas que contêm alguma referência, ainda que implícita, à sua condição de emigrante ou exilado ou à problemática do exílio em geral, o poema traduz um enorme e subversivo desabafo de um poeta, que só um português, cidadão do mundo, poderia ter proferido. Partindo do pressuposto de que a emigração é “uma espécie de sócia da escrita”, como afirma Francisco Costa Fagundes, (1998, 8), entendemos que os poemas de Sena reivindicam o drama humano do fenómeno migratório e daí poder dizer-se, sem

¹⁰ Nessa carta, na parte final, lemos o seguinte: “Mas o caso é que não sei quando terei outra oportunidade como esta, que pretendo aproveitar ao máximo para rever lugares, ver outros, vasculhar em arquivos e sobretudo abraçar amigos. Também por isto deixo Portugal para o fim. Que será ele para mim, ao fim de nove anos de ausência, quando minha Mãe morreu, me tiraram a minha casa, amigos meus morreram, outros estão zangados uns com os outros, e todos me acharão metade brasileiro e metade norte-americano? E eu já não tenho paciência ou nervos para novas amarguras, que logo me provocam ataques de vesícula ou de prostração. Enfim, ver-se-á”. (Lourenço, 1991: 65-66)

descurar a dimensão estética da sua obra, “que o exílio de Sena decorreu em grande parte de uma exigência da sua obra.” (Ibidem, 10).

Nos primeiros versos do poema, notamos um certo impulso autobiográfico de um eu que está em crise de identidade nacional e a caminho de uma fragmentação irremediável: “Eu sou eu mesmo a minha pátria” e “É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado / a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia / aquele pobre diabo que o Minotauro não leu porque, / como toda a gente não sabe português” (P3, 75). Neste poema “Não se sentirá ele, Sena – Poeta – ainda que só na agridoce imaginação, a mais livre de todas as pátrias, a única da qual nenhum poeta que o seja poderá jamais ser expulso ou sentir-se totalmente exilado – de certo modo feliz?” (ibidem, 13)

Este ponto de vista de Francisco Fagundes poderá entender-se na medida em que se considera que a pátria não é exclusivamente um espaço geográfico, social e político onde se fala a nossa língua, mas poderá ser apenas um lugar onde se partilhe da companhia de um Outro, quer seja apenas um ser mitológico ou um qualquer meio bicho.

Convém, portanto, referir que a matéria de transfiguração poética usada por Sena, não provém unicamente de memórias autobiográficas pois estas são por si só apenas mais um elemento que é transmutado para o poema. Por isso, no poema *Em Creta com o Minotauro*, (P3, 74) os três primeiros versos: “Nascido em Portugal, de pais portugueses / e pai de brasileiros no Brasil / serei talvez norte-americano quando lá estiver.”, remetem, obviamente, para a história pessoal do autor-poeta, porém semeiam já a suspeita de que se trata de um poema de exílio, não só pela data de publicação, mas também pela coletânea em que está inserido (*Peregrinatio ad loca infecta*). Esta múltipla ancoragem referencial desperta o sentido mais alto do texto com a construção dos versos seguintes: “Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem, / se usam e se deitam fora, com todo o respeito / necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.” Despojado desta panóplia de nacionalidades, o poeta em estado de exílio, como refere Jorge Fazenda Lourenço, (2010: 143), parece recuperar um estado primordial através do verso: “Eu sou eu mesmo a minha pátria”, recorrendo ao aforismo de Pessoa - “A minha pátria é a língua portuguesa”. Neste sentido, acaba por colocar a pátria-língua portuguesa a um nível muito próximo ao da “roupa que se veste e que prestou serviço”, porque afinal, se trata de uma pátria não escolhida.

Assim, praticamente todo poema se configura como um depósito de memória pessoal e cultural, segundo um modelo biográfico e obsessivo. O poeta dirige-se a um apátrida, o Minotauro, que não revela qualquer memória da cultura que o poeta foi coligindo ao longo dos anos e de cujo excesso se ressentia.

Feitas as distâncias entre a pátria-nação e a pátria-língua – “(...) A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci.”, Sena mostra, então, que a sua pátria é uma outra – “(...) E a do que faço e de que vivo é esta / raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo / quando não acredito em outro, e só outro quereria que / este mesmo fosse.” Pode afirmar-se que a pátria deste verso será provavelmente a pátria da poesia, de uma poesia inquiridora da humanidade, ou num sentido mais lato a literatura portuguesa e não a língua, tal como Sena diz numa carta a Mécia de Sena de 13-15 de setembro de 1971: “Portugal definitivamente não me interessa (a minha pátria é a literatura portuguesa).” (Sena: 1982).

No entanto, surge uma esperança, um desejo de um dia chegar a uma Creta, ilha de conotações míticas, habitada pelo Minotauro, um lugar próximo dos deuses: “ (...) Mas, se um dia me esquecer de tudo / espero envelhecer / tomando café em Creta / com o Minotauro / sob o olhar de deuses sem vergonha.”

A primeira parte do poema já está muito para além do tempo e do espaço da biografia e, portanto, as quatro partes que se seguem revelam uma certa proeminência do espaço simbólico e mítico relativamente ao plano biográfico, ainda que continuem a surgir referências a lugares concretos ou acontecimentos da vida. Na verdade, cada uma das cinco partes do poema corresponde a um quadro alegórico, sendo que os versos da parte V constituem uma reafirmação de um destino de exílio. Por isso, os versos de carácter biográfico de início do poema mais não são do que o motivo, uma base de apoio referencial, que serviu de ponto de partida para a construção de um sentido mais amplo e complexo, superador das contingências do espaço e do tempo da biografia, mas que ficaram assinaladas e inscritas. Este poema deve ser lido como um autorretrato, na figura de um poeta errante, que *só esse homem era*. (Lourenço, 2010: 32)

“Desde o título, o poema denuncia a sua condição de enciclopédia” (Silvestre, 1997: 463), isto é começa por se referir a civilização minoica e a mitologia grega, depois remete, na secção II, para Racine e Valéry; de seguida, conduz-nos à Grécia, a Atenas e à Palestina, terminando o percurso pelas origens. Em relação ao

mundo de língua portuguesa, passamos de Portugal, ao Brasil e a Angola e a reminiscências de poetas como Pessoa / Bernardo Soares e Camões. Daí poder afirmar-se que esta poesia surge como um repositório de saberes inerentes a uma instituição, a uma experiência de historicidade. Este poema parece girar em torno de dois aspetos contrários, resolvidos no apelo ao Minotauro: há, por um lado, um excesso de saber e de saturação enciclopédica e por outro a necessidade de rejeição desse mesmo saber. Portanto, este homem que se exilou também culturalmente da pátria é um sujeito cuja *interiorização orgânica da memória* conduz ao desespero e ao desalento. Perdida a pátria territorial e rejeitada a pátria do espírito, resta-lhe a utopia de um espaço, metaforizado no Minotauro, meio homem, meio animal:

A verdade, contudo, é que o Minotauro é a realização do sonho nietzschiano de uma vivência a-histórica; e, dado que a condição animal é constitutiva do homem, o minotauro é o paradigma da possibilidade de uma acção a aligeirada do peso da história. O minotauro, enfim, é a *outra metade* – a animal – do sujeito que desesperadamente o persegue no labirinto de ‘Em Creta...’, mergulhando sempre mais fundo no poço sujo do inconsciente. (Ibidem, 467)

As reflexões sobre o exílio também nos aparecem na obra de Sena por meio de modalidades menos diretas, através de referência a outras personalidades como Camões, Spinoza, Cavalcanti, Correia de Sá e tantos outros e por isso o poeta pode meditar-se através de outros. Esta subjetividade objetiva é frequente a partir dos anos 50 e significa que “o poeta ao retratar-se, retrata e vice-versa”. (Lourenço, 2010: 146)

Do que foi dito, pode concluir-se que a estrutura temporal que domina na poesia de Jorge de Sena é uma cronologia com duas vertentes importantes: a cronologia da escrita configurada nos termos de um diário poético que capta momentos, circunstâncias ou itinerários de um sujeito do mundo, e uma cronologia histórica configurada em sequências que são metamorfoses da cronologia da escrita, do diário visando atualizar alguns dos momentos significativos do percurso épico da humanidade através da meditação de obras de arte ou de objetos culturais. A ideia de diário poético e a sua própria configuração narrativa está inteiramente ligada a uma “poesia de circunstância”, caracterizada por uma meditação do mundo ancorada na referência a acontecimentos da história individual e coletiva e por uma evidência de determinadas marcas temporais.

Os textos que compõem *Peregrinatio ad loca infecta* podem definir-se como um diário de uma *peregrinatio* ao desempenharem um papel estruturante quando, em 1969, explicitam a simultaneidade do itinerário poético, existencial e biográfico e uma mutação de alcance simbólico ou alegórico. No prefácio a esta coletânea, Sena refere como "(...) esse período de 1959-69 foi e tem sido, principalmente e sobretudo, o dos meus "exílios" americanos (do Sul e do Norte), com tudo o que de difícil e de complexo uma tal situação implica (...)" ¹¹

É de salientar que os poemas que constituem esta obra, com exceção do epílogo, se encontram divididos em quatro blocos espaço-temporais que correspondem aos tempos e espaços da biografia do autor, isto é, a quatro etapas ou momentos da sua peregrinação existencial: Portugal (1950-59), Brasil (1959-65), Estados Unidos da América (1965-68) e Europa (1968-69). Obviamente que existem no interior destes blocos ruturas cronológicas, mas o que nos interessa é que estes textos constituem uma estrutura espaço-temporal delimitada e correspondente aos países em que Sena viveu e escreveu esses poemas.

Os anos dedicados à escrita de poemas não deixam de ser consentâneos com a ideia da peregrinação. Poemas como "Glosa de Guido Cavalcanti" (1961) e "Em Creta com o Minotauro" (1965) evidenciam uma mistura simultânea de exílio e peregrinação, duas mundividências interdependentes que atingem o seu ponto alto no soneto, de eco camoniano, que se inicia pelo seguinte verso: "Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos / mágoas, humilhações, tristes surpresas, / e, foi traído, e, foi roubado, e, foi / privado em extremo da justiça justa" (P3, 48). E é Sophia quem observa claramente este facto ao escrever a Sena, numa carta de 31 de dezembro de 1967, o seguinte:

¹¹ Sena refere no prefácio a *Peregrinatio ad loca infecta* o seguinte: "Por tudo isto foi que dei a esta coletânea o nome de *Peregrinatio ad loca infecta*, já que os poemas representam momentâneas descidas críticas do poeta ao seio da sua visão do mundo. Tendo eu partido de Portugal para o Brasil, onde fiquei, em Agosto de 1959, e do Brasil para os Estados Unidos da América do Norte, em Outubro de 1965, para só regressar à Europa em Setembro de 1968, e a Portugal, por escassos dois meses, desde as vésperas de Natal a meados de Fevereiro de 1969, a coincidência dos presentes poemas com aquele período de peregrinações, é praticamente total." in *Peregrinatio ad Loca infecta*, Lisboa, 1969. (P3, 20-21).

Você disse aquilo que tinha de ser dito. E isto me faz pensar a que ponto a arte é como fome de justiça gritando o seu testemunho contra o desconcerto do mundo onde nos quebramos. (BSC, 106)

É deste lugar sem destino, que Sena nos fala. A sua situação de exilado ou a “sua situação de andarilho” significam mais do que a coincidência biográfica que a reforça. Com efeito, o poeta sentiu-se agrilhado na sua terra como vemos em “Paraísos artificiais”, (P1, 131) poema de 1947, e sentiu também a necessidade de dar asas ao seu “espírito de peregrinar”, anunciado no prefácio de 1960, a *Poesia I*.

Como já referimos, a presença do exílio surge bem cedo na poesia de Sena. Está ligada ao momento em que foi excluído, em março de 1938 da Marinha de Guerra, facto que se encontra referido nos poemas juvenis desse ano, como por exemplo em “Espumas perdidas”. Devemos referir que numa entrevista a Camacho Costa e João Lopes, em 1978, Sena diz o seguinte: “Fui sempre um exilado mesmo antes de sair de Portugal”. Face ao desconcerto que se vive no seu país, dominado pela ditadura - “na antiga e fácil pátria da amargura”, (P1, 185) verso de *As evidências*, é fácil entender que a fidelidade à escrita ou a aceitação da poesia como destino se define como uma recusa das convenções políticas e poéticas, o que torna “indispensável o exílio”.

Sempre que a poesia é uma afirmação do inconformismo, face à linguagem e ao mundo, o exílio parece ser a única condição poética: “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, fizeram de Camões a encarnação do próprio exílio e se razões houver que justifiquem o de Sena estarão com certeza presentes no poema “Aviso de Porta de Livraria”, da coletânea “Exorcismos”: “De amor, e de poesia e de ter pátria / aqui se trata” (P3, 117).

Para Sena, a poesia é ainda um lugar de exílio ao mostrar uma certa insatisfação do mundo (para além de Portugal), como se lê num dos versos do poema “Requiem”, de 1947: “alheio a mim sendo eu tão dele” (P1, 170) ou num outro poema, “Elogio da Vida Monástica”, de 1965: “Outrora uma pessoa retirava-se do mundo, / (...) Hoje, não há mais mundo / de que uma pessoa possa retirar-se. / O mundo se retirou de nós.” (Sena,1982:101) Por isso, o testemunho poético de Sena é inerente à

condição do exílio.¹²

Deste modo, o poeta-peregrino, que anda de terra em terra, não tem outro local de acolhimento a não ser o poema, ou a própria linguagem: “Chega-se a um momento da vida / (e por coincidência a um momento do mundo / que seja por linguagem o nosso)”¹³.

A relação de Sena com Portugal é uma relação de ódio e de amor permanentes, é aquela “dor de haver nascido em Portugal / sem mais remédio que trazê-lo n’alma”, como consta do poema “Aviso de Porta de Livraria”.

Regressando ainda aos versos sete e oito de “Em Creta com o Minotauro”, a tripla identidade de que já falámos, *eu-pátria-língua* configura a metamorfose do sujeito poético em linguagem, transformando a peregrinação existencial em peregrinação poética, no sentido em que o poeta surge como um ser para a linguagem e para a poesia como um lugar desse exílio: “Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci. E a do que faço e de que vivo é esta / raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo / quando não acredito em outro, e só outro queria que este mesmo fosse...”

A pátria de que escreve é não só a pátria sobre a qual escreve, mas também é a pátria-língua a partir da qual escreve. Numa carta a Mécia de Sena, enviada de Madrid-Paris, a 15 de setembro de 1971, escreve que “Portugal definitivamente não me interessa.” Este é um poeta sem pátria se esta for qualquer lugar geográfico no mundo.

¹² A este propósito, José Augusto Seabra diz-nos o seguinte: “ (...) é de uma ausência radical de qualquer pátria que, através das vicissitudes multímodas de uma existência e de uma obra, a poesia de Jorge de Sena fala, em cada lugar e a cada instante. Estes não são senão, referencialmente o pretexto para uma meditação acerca da inanidade de tudo, na vida como na morte, para aquém ou além delas. Na sua diversidade de registos, em que o auto-biográfico se mescla com o histórico, o psicológico com o sociológico, o ético com o político, enfim, o imanente com o transcendente, essa meditação dá o tom, como um leitmotiv, a uma poética que da circunstância de cada exílio reverte, de exílio em exílio, a um exílio maior”, in *Poligrafias Poéticas: Ensaios*. Porto, Lello, 1994, p.348/349

¹³ Estes versos pertencem ao poema: “Este descaso de assassinos.” É evidente a relação de cumplicidade fácil e displicente entre o leitor, a linguagem e o autor: “Aqui só há lugar para metáforas, / óbvios símbolos, jogos de prendas poéticas, / para a droga de um sexo reduzido a palavras. / Cantem a beleza que se esvai, / da juventude / que se perde, dos prados e das árvores, / com doce melancolia. O leitor tremula, / sente-se irmão, enfia / sorrateiramente a mão no bolso das calças, / apalpa-se e fecha os olhos, que está salva a pátria.” in *40 anos de servidão*, p.150.

Deste modo, pode falar-se de um Sena como um não-ser ou então como um ser distinto que se define pela “disponibilidade para ser linguagem no mundo.” (Lourenço, 2010: 523) Ora, viver o exílio é viver a insatisfação do exílio o que revela uma inadequação entre o “mundo da palavra” e o “mundo da vida” de que a poesia é uma excelente representação.¹⁴

A *peregrinatio* de Sena é uma procura constante, uma demanda que se pode exemplificar através dos títulos quer das suas coletâneas, quer de alguns dos seus poemas: *Perseguição*, *Andanças do Demónio*, *Novas Andanças do demónio*, *Coroa da Terra*, entre outras. Etimologicamente, o vocábulo peregrino significa “aquele que viaja em terra estrangeira”, o que é de fora e portanto, Sena é esse viajante ou “Viandante” em constante rodopio na procura de um mundo outro.¹⁵

É significativo referir que os poemas que falam sobre as suas andanças pelo mundo mostram o sentido da vida como uma viagem, um navegar constante o que faz com que a poesia de Sena se transforme numa poesia que é o fazer de um caminho, uma busca de um itinerário ou até uma viagem como escreve numa carta a Guilherme Castilho, em 1943: “(...) parei de novo à espera de poesia nova. Nunca supus que fosse tão verdadeiro o carácter cíclico que, de sempre, atribuí às minhas evoluções.

¹⁴ Assinale-se esta passagem do discurso de Taormina, proferido por Sena, em 1977, e que se encontra em *Poesia e Cultura*, (205-206): “A minha poesia nada tem de patriótica ou de nacionalista, e eu sempre me quis e me fiz um cidadão do mundo, no tempo e no espaço. É uma poesia que sabe de tudo e que se escreveu em toda a parte, desde a épica de Gilgamesh, até à falta de comunicação com que os poetas mais jovens de hoje fingem que não estão calados. É também a poesia de um homem que viveu muito, sofreu muito, partilhou a vida pelo mundo adiante, sempre exilado, e sempre presente com uma vontade de ferro. Mas é uma poesia que, sempre que se forma, não sabe nada, porque é precisamente a busca ansiosa e desesperada de um sentido que não há, se não formos nós mesmos a criá-lo e a fazê-lo. Quis sempre que essa poesia fosse o testemunho fiel de mim mesmo neste mundo, e do mundo que me deram para viver. Mas uma testemunha que cria no mundo aquele sentido que eu disse, e, ao mesmo tempo, deseja lembrar aos outros que há uns valores essenciais, muito simples: honra, amor, camaradagem, lealdade, honestidade, sem os quais a vida não é possível, e toda a poesia, por mais sábia que seja, é falsa. Uma testemunha de que, sem justiça e sem liberdade, as sociedades humanas não dão ao homem a dignidade que é sua, e que ao poeta cumpre afirmar. Não uma testemunha passiva: mas activa. Porque é esse o papel da poesia. Pode ela ser panfleto, ou ser visão mística, ou ser sátira, porque ela pode ser tudo. Mas tem de ser activa, não só no sentido meramente panfletário, mas no de, herdando tudo o que a Antiguidade e o passado nos legaram, criarmos a língua do presente e a língua do futuro.”

¹⁵ Veja-se a este respeito o poema de Sena, *Glosa de Guido Cavalcanti, Peregrinatio ad Loca Infecta*, 11/6/1961, (P3, 51).

Quando ainda não fazia ideia alguma do que representava para mim próprio, já via tudo como pontos de passagem, ou antes de uma espécie de viagem.” (Sena, 1981: 22)

Os poemas de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, nas palavras de Sena, são “momentâneas descidas críticas do poeta ao seio da sua visão do mundo”, in *Poesia III*. (P3, 21) Há, efetivamente, um sentido épico nessa espécie de viagem pelas pátrias do exílio que, nesta obra, é o seu e o dos seus amigos. Conseguimos adivinhar que a escolha do título desta coletânea é propositado por se opor deliberadamente aos roteiros dos peregrinos à Terra santa – “Peregrinatio ad loca sancta”. Na tentativa de justificar ainda este nome, Sena explicita os seus pressupostos numa carta a Taborda de Vasconcelos, datada de 10 de Outubro de 1974¹⁶.

Portanto, esta coletânea de diário poético significa uma peregrinação aos lugares infectos, que é também uma viagem pelos lugares inacabados do mundo, exterior e interior, e que para Jorge Fazenda Lourenço, representa “um solitário caminhar da consciência poética, através, e por dentro, da incompletude do mundo da vida”. A poesia de Sena é uma meditação sobre o destino humano e só no seu ato de ser peregrino. A poesia se faz outra palavra, outro discurso, outro mundo, conferindo ao seu itinerário poético o tal sentido épico como atrás se referiu.

Para além desta perspetiva, os poemas como que se transformam no espaço da palavra, no palco verbal onde o poeta põe em confronto personagens e vozes do mundo, da história, da cultura e das suas vivências quotidianas.

Assim, a figura do poeta aparece-nos como encenador e ao mesmo tempo ator, observador e participante ativo; o poeta é, então a voz de toda a gente com o objetivo de se superar e de superar toda a humanidade:

¹⁶ Diz Jorge de Sena que *Peregrinatio ad Loca Infecta* “ (...) não é tanto uma ‘descida aos infernos’ (...) quanto é o que literalmente significa: ‘peregrinação (que a vida é, e para mais para um exilado profissional) aos lugares...’ – e aqui entrou um jogo de significados. Em latim, *infectus* não quer dizer o que se passou a dizer em português, mas sim ‘inacabado’, ‘não atingido’, ‘infactível’, ‘impossível’. Eu deixei que a palavra sugerisse ao leitor português desprevenido o que na verdade não significa, como equivalência para uma coisa mais complexa: a dificuldade de existir-se em estado de exílio (estado de que nem mesmo um regresso nos salva e recupera)”, p.114-115. O autor evidencia nesta passagem algumas reminiscências órficas (embora com posições distintas da de Orfeu, pois Sena não tem de descer aos infernos, o seu é aqui).

Deste modo, a poesia de Jorge de Sena visa uma metamorfose (de linguagem), que é a decifração das metamorfoses que esses objectos são, e a própria existência humana enquanto devir, para lhes conferir uma actualidade testemunhal, ou, como foi dito, para os fazer testemunhar, enquanto depositários de uma historicidade e figuras de um teatro do mundo. (Lourenço, 2010: 542)

2.4 As peregrinações do poeta

Pelo que ficou exposto, será, naturalmente, neste contexto que podemos inserir toda a criação poética de Jorge de Sena. Concentremo-nos, pois, em Portugal e nos motivos que levaram Sena ao exílio voluntário.

Sena elabora os seus primeiros poemas ainda na juventude, quando Fernando Pessoa é o poeta que se começa a destacar na Literatura Portuguesa. Poderíamos dizer *grosso modo* que o panorama literário português dos anos 30 e 40 é marcado pela disputa entre a geração da *Presença* e os inícios do *Neorrealismo*, cuja ideologia apregoava uma literatura de cariz social, político e interventivo. Por volta de 1940, aparecem *Os Cadernos de Poesia*, cujo ideário apela à unidade da poesia: “A poesia é só uma”. É Sena quem dirige posteriormente estes *Cadernos de Poesia*, e numa tentativa de reacção contra a poesia da *Presença*, propõe uma literatura comprometida com aspetos sociais, históricos e políticos, sem no entanto se filiar em qualquer política partidária ou ideológica.

Política e socialmente, este momento é marcado pelo Golpe Militar de 1926, que instaurou em Portugal uma ditadura militar, que culminaria na eleição presidencial de Óscar Carmona, em 1928. No mandato presidencial de Carmona, no que então se designou por "Ditadura Nacional", foi elaborada a Constituição de 1933, instituindo um novo regime autoritário de inspiração fascista, chamado Estado Novo. Oliveira Salazar passou a controlar o país através do partido único designado "União Nacional", não mais abandonando o poder até 1968, altura em que este lhe foi retirado por incapacidade. Foi substituído por Marcello Caetano que dirigiu o país até ser deposto em 25 de Abril de 1974. A chamada Primavera Marcelista seria sinónimo de ditadura branda.

Sob o Estado Novo, Portugal foi sempre considerado um país governado por uma ditadura quer pela oposição, quer pelos observadores estrangeiros quer mesmo

pelos próprios dirigentes do regime. Formalmente existiam eleições, consideradas fraudulentas e imparciais. O Estado Novo tinha a sua polícia política, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), versão renovada da ex-PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), mais tarde reconvertida na DGS (Direcção-Geral de Segurança), que continuaria a perseguir os opositores do regime. Para além deste facto, havia ainda o agravamento da situação com a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial.

O Estado Novo controlava desmesuradamente todas as manifestações pessoais através da censura e, por isso, nasceu uma literatura comprometida com estes aspetos, no entanto sempre subtil e como alternativa às atividades políticas.

A poesia seniana foi marcada por todos estes pontos de vista e o seu autor viu-se isolado política e intelectualmente, um estranho e deslocado no seu país, cuja única solução seria a partida para o Brasil, em 1959. No entanto, as suas andanças não terminam por aqui e, em 1965, o poeta vê-se obrigado a partir para os Estados Unidos, o seu mais longo e derradeiro exílio. Numa situação como esta, o testemunho poético é uma espécie de recriação do mundo através de novas impressões, como nos refere Sena: "O testemunho é, na sua expectativa, na sua discipulação, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele, e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais convencionalmente aferidos." (Sena, 1961: 42) O que se depreende desta citação é que o testemunho torna o homem capaz de mudar a sociedade, cabendo à poesia ser o instrumento para esse processo de transformação.

Encontramos, então, na poesia de Sena os temas mais pungentes da literatura de exílio, de que se destacam a afirmação dos valores pátrios, a historicidade, a passagem do tempo e o sentimento de morte espiritual.

Assim, o Brasil era, sem qualquer dúvida, um terreno fértil para Sena e para tantos outros intelectuais portugueses, um ambiente propício à escrita de textos que nunca poderiam editar em Portugal, à divulgação dos ideais comunistas e socialistas e à liberdade de expressão, o que fazia deste país o refúgio-maravilha para espreiar os seus pontos de vista. Vejamos uma passagem de *Correspondência*, alusiva a este facto:

A grande vantagem, aqui, é haver condições de trabalho para fazermos a nossa obra sem nos intrrometermos se não abstractamente nesta pandilha literária que, assim, nos não incomoda. (BSC, 43)

Um dos grandes exemplos da liberdade de expressão era a edição em São Paulo do *Portugal Democrático*, um jornal de publicação periódica, de cariz político, a que Sena aderiu de imediato, que divulgava não só notícias proibidas de Portugal e das colónias como também era um meio de manifestar o repúdio e o desagrado relativamente ao governo salazarista e às suas políticas.

Sena residiu cinco anos no Brasil, e tem por este país que primeiro o acolheu um sentimento de carinho e de gratidão, como manifesta a Sophia de Mello Breyner numa carta datada de Assis, na véspera de Natal, de 1960:

Afinal, é uma vida reclusa em literatura, como nunca pudera ter, o que o Brasil me dá com uma cátedra: um Brasil que será a única garantia da independência portuguesa quando, na derrocada que, agrade-nos ou não, se avizinha, os espanhóis voltarem à ideia federativa que, por aqui, desde os EE.UU. à Argentina, já falam. Um Brasil que é a hipóstase, mais completa e libertária, de todos os vícios e defeitos portugueses: para quem queira compreender como esses defeitos florescem aqui, e são a própria maneira de ser cordial e generosa, numa liberdade que chega a ser licença, mas até como licença de roubar e de matar é inestimável. (BSC, 38)

No entanto, esse gosto cedo se desvanece ao referir uma certa desilusão e desencanto por esse país, como conta a carta de 12 de julho de 1964:

E tanto mais, quanto a minha desilusão momentânea (um momento que pode durar) com o Brasil é total (e já vinha sendo), e não desejamos, eu e a Mécia, outra coisa que sair daqui. (BSC, 84)

Mais à frente, ainda na mesma carta, reitera esses objetivos:

O Brasil - que nunca foi fácil ... tornou-se extremamente difícil, de uma insegurança que faz esse país português parecer uma brincadeira de crianças. Brincadeira a que não acho graça, e a que não tencionamos voltar por agora. E não me parece que, em condições de permanência, eu volte alguma vez (...) (BSC, 85)

O Brasil aparece-nos como um referente concretizado em 30 de outubro de 1959, quando Sena já aqui se encontra e nos dá uma perspetiva do país cujas oportunidades se devem aproveitar:

(...) aproveitei uma oportunidade, em meu nome e no de que todos representamos, para fazer valer aqui, onde já outros vivem, o que somos, o que queremos e o que pensamos. (BSC, 30)

Este país é assim considerado como o lugar de escolha para a realização profissional que lhe tinha sido negada em Portugal. Porém, parece-nos que a escolha deste país nunca terá sido definitiva, pois, apesar de lhe proporcionar todas as condições profissionais e sociais que desejava, a situação política que se vivia no Brasil, nos anos sessenta, deixou sempre a Sena a ideia de que tinha de procurar “outra pátria”.

Deste modo, em 6 de outubro de 1965, muda-se para os Estados Unidos e escreve a Sophia uma carta datada de 21 de maio de 1966, Madison:

Nós estamos bem, e a adaptação necessariamente complexa, até pela dificuldade da língua para a maior parte de uma larga família que a não conhecia, processou-se e continua a processar-se melhor do que poderia esperar-se de tanta gente, num meio inteiramente novo. (BSC, 96)

O périplo final de Sena é América, pois o contexto social e político do Brasil não se tornava favorável ao seu papel de escritor e professor. Chega primeiro a Madison e posteriormente a Santa Bárbara (1970), onde irá permanecer como professor de Literatura Portuguesa e Brasileira e de Literatura Comparada.

Quando falamos da necessidade de procurar outra pátria, referimo-nos à ideia de que o destino de Sena tem de ser alimentado interiormente, pois como referem Jorge Fazenda Lourenço e Francisco Costa Fagundes, o “humanismo” e a “vivência” de Sena exigem-lhe a prática de, e o experimentar historicamente, o nomadismo da humanidade, pleno de insegurança, mas guiado pela fidelidade à exigência da procura do caminho para uma transformação do mundo. Esta determinação de *experimentar na pele* e de testemunhar criticamente o que o rodeia, também levou Sena a mais uma mudança geográfica.

A carta que escreve a Sophia, de Madison, de 21 de maio de 1966, é reveladora deste sentido e necessidade de deambular:

Em caso algum isto me prende para o futuro - mas dá-me maior segurança enquanto aqui estiver. E por quanto tempo aqui estarei? Ao Brasil, que amo, não pretendo voltar, porque é-me impossível sustentar lá uma família como a minha. A Portugal só quando for possível, e nunca para que pareça que pretendo pescar uma cátedra que ninguém me dará. No entanto, não creio que a América me prenda - com todo o heróico e devotado liberalismo autêntico que há por aqui muito mais do que oficialmente se faz saber, é outro mundo, ainda que um mundo, no meio em que vivemos, tão refinado como o europeu ou mesmo mais. E a nossa sensação será sempre a dos gregos que eram convidados a ensinar em Roma. Além de que ou isto aqui leva uma grande e clamorosa volta, ou teremos uma espécie de ditadura militar do «big-business», que tornará a vida impossível. Brincando, brincando, já começo a pensar em qual será o meu próximo país. (BSC, 97)

As outras viagens do autor por motivos profissionais ou de lazer, que planeava com entusiasmo e rigor e que comunicava, por correspondência, aos seus amigos, poderão também fazer parte destas peregrinações, não com o sentido e a pertinência das suas duas grandes viagens, mas como referências, marcação de encontros com datas, horas e locais para contatar com aqueles de quem tinha um sentimento de saudade profunda. Como exemplo deste facto, temos duas cartas muito interessantes que escreve a Sophia. A primeira surge datada de 9 de outubro de 1971, quando regressa a Santa Barbara, e faz um relato pormenorizado do périplo europeu: as impressões de Madrid, a viagem a Paris de comboio, a ida a Londres e a estadia em Portugal, entre outras:

Saído a 11 de Setembro para Madrid, fui depois a Burgos para visitar uma infanta lusa (...), transportei-me a Paris (...) e depois a Londres, de onde voei de regresso. Ainda tenho atravessadas como um longo pesadelo as 15 horas de excelente viagem de lá até San Francisco. (BSC, 124)

A outra carta tem uma data posterior, 24 de fevereiro de 1972, e é também de Santa Barbara, embora faça o roteiro inverso ao que acabámos de ler:

Eu parto daqui para Paris, com a Mécia que desta vez vai comigo, no dia 1. Chego a Paris no dia 2 pela manhã. E ficaremos – pelo menos escrevi a reservar quarto, e é sempre para lá que vou (...). Partirei de Londres para Bruxelas no dia 15 ou 16 (...). Daí iremos à Suécia ver a Isabel Maria e, depois, atravessando a Alemanha, quero ver se ainda levo a Mécia a Florença. (...) Que estupenda coisa seria que nos encontrássemos em Paris! (BSC, 136)

Nestas duas cartas, o autor elabora um verdadeiro diário de bordo das suas visitas. É que estas viagens parecem querer mostrar insistentemente o destino que lhe tinha sido traçado, como se fosse um embarcadouço no mar, e que, ao ser rejeitada, essa necessidade é transferida para a vida, onde palavras como *voltar* e *regressar* se podem ler nas entrelinhas e, por isso, a mudança para outro lugar é um estado de espírito quase obsessivo.

Deste tempo, poderíamos destacar um poema publicado em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, em que o poeta explicita afincadamente a ideia de peregrinação e de exílio.¹⁷ De facto, este poema traduz a morte espiritual do homem a partir do abandono da pátria e vemos na última estrofe do poema o desfile da vida do poeta através de peregrinações constantes ao longo de décadas de trabalho poético. O texto, de índole camoniana, mostra uma imagem do escritor incompreendido sem ter recebido em vida o seu devido valor e relaciona-se claramente com a noção de expatriado, andando pelo mundo fora *sem eira nem beira*.

2.5 O exílio intelectual e moral de Sophia

Entre 1944 e 1954, Sophia publicou quatro coletâneas de poemas, cujos temas expressam a sua procura de união com a Natureza. Os títulos e os conteúdos confirmam que o *Mar* é o elemento da Natureza que lhe é mais próximo, do ponto de vista simbólico. Nascida no Porto, em 1922, de famílias aristocráticas de ascendência dinamarquesa, viveu a sua infância entre Espinho, Miramar e Porto, e o mar e as imagens da miséria das gentes desta região marcaram-na para toda a vida.

¹⁷ Veja-se a este propósito o poema de Sena: “*Quem muito viu...*”, da coletânea *Peregrinatio ad loca Infecta*, de 1961, (P3, 48).

No entanto, *Mar Novo* (1958) e sobretudo o *Livro Sexto* (1962) refletem a sua viragem para a escrita de temas da realidade portuguesa, expressos numa linguagem imune a qualquer tendência panfletária. Sophia olhou desde cedo para os factos e situações da realidade portuguesa e do mundo contemporâneo, tentando através de uma linguagem direta e adequada exprimir uma constante procura do seu eu. Foi a experiência da angústia política e social de Portugal, e do mundo ocidental do pós-guerra, que a levaram a expressar nos seus versos temas do quotidiano, quase no enalce da estética neorrealista.

Em junho de 1964, na Sociedade Portuguesa de Escritores, no momento da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído ao seu *Livro Sexto*, Sophia sintetiza as principais linhas de força da sua conceção de poesia:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. 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. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. (Breyner, 1978: 233-234)

Vemos nesta passagem que a justiça, o rigor, a verdade e a procura da unidade são temas dominantes na obra de Sophia. A consciência da luta, no plano

interior, espiritual, as suas relações com a natureza e os outros homens, no plano social e político, são ecos dominantes no seu percurso poético. É através de uma linguagem despojada, limpa, clara, rigorosa e densamente concentrada que Sophia procura uma sabedoria de viver, de luta contra o caos, contra a opressão e a injustiça.¹⁸

Sophia exprimiu com profunda mágoa e revolta, embora com um laivo de esperança, a imagem do Portugal dos anos 50 a 70 como um país ocupado que não pôde seguir as suas próprias leis nem o seu destino. Portugal está mergulhado na violência política e social que tudo proíbe, encontrando-se unicamente repressão, silêncio, solidão, pobreza e clivagens sociais, como se faz notar na carta que escreve a Sena datada de janeiro de 1960:

Vocês fazem-nos a maior falta. Vocês eram um apoio num mundo tão terrivelmente diferente de mim que nem o entendo. (BSC, 33)

E numa passagem da mesma carta, umas linhas à frente:

O pior é a luta contra este ambiente exterior, uma luta em que se perde força e tempo. (BSC, 33)

Vemos em alguns dos seus textos a imagem de um país que sofre e cujo desenho da paciência e da fome está estampado no rosto dos oprimidos: "País ocupado / onde o medo impera / Num quarto fechado / As portas se fecham / Os olhos se fecham / Fecham-se as janelas / As bocas se calam / Os gestos se escondem / Quando ele pergunta / Ninguém lhe responde" (OP, 45-46), (...) "Pois a gente que tem / O rosto desenhado / Por paciência e fome / É a gente em quem / Um país ocupado / Escreve seu nome. (OP, 58).

Sophia sente-se aprisionada no seu país, sente-se tão estrangeira quanto aqueles que se exilam, como escreve na carta a Sena, de Paris, em março de 1962, onde relata o seguinte:

¹⁸ Podemos comprovar estes ideais com uma passagem de uma carta de 20 de março de 1961, da obra em análise, onde Sophia explica esta necessidade de superar a vida: "a minha ideia seria tentar reunir na revista o que resta de consciência, lucidez e espírito criador neste terrível momento de inconsciência, cegueira e propaganda." (BSC, 41)

A nossa vida é cada vez mais *engagée* na luta que você sabe mas a oposição está cheia de aventureiros que sujam e confundem tudo. Está também cheia de tontos. (BSC, 55)

Numa carta de data posterior, de abril de 1976, Sophia descreve precisamente esse exílio intelectual e o desencontro do país consigo, numa tentativa de aniquilação do seu papel de poeta:

O facto de não estares em Portugal começa a tornar-se intolerável. Alguns anos de censura podiam suportar-se com desportivismo. Agora não. Agora está a tornar-se uma vida de ausência. Uma ausência que é o nosso próprio desencontro com os nossos amigos e o desencontro deste país consigo próprio. (BSC, 145)

Só a escrita tem o poder de a evadir no espaço e no tempo, pois a corrupção, a pobreza e a falta de liberdade sempre a castigaram de forma implacável.

A denúncia destas realidades pressupõe um compromisso na tentativa de encontrar permanentemente a Justiça e a Verdade, não no plano abstrato ou intelectual, mas em todos os planos da vida: “Este é o tempo / da selva mais obscura / Até o ar azul se tornou grades / E a luz do sol se tornou impura.” (OP: 338). E noutro poema: “Tempo de solidão e de incerteza / tempo de medo e tempo de traição / Tempo de injustiça e de vileza / Tempo de negação.” (OP, 433).

Apesar de Sophia não aceitar a dor e a incerteza de viver no seu país: “Porém aqui eu escolhi viver / Nada me resta senão olhar de frente / Neste país de dor e de incerteza.” (OP, 419), nunca deixou de olhar com frontalidade e numa atitude crítica para o *aqui* onde escolheu viver e de onde terá de se distanciar para poder olhar atentamente o que a rodeia e salvaguardar a sua liberdade pessoal, através do exercício da escrita, como poderemos comprovar com aquilo que escreveu ao seu amigo, numa carta de 10 de junho de 1963:

Tenho andado muito solitária, bastante desenganada da literatura e sinto muito a sua falta, neste deserto intelectual. O saloismo da maioria dos intelectuais portugueses é quase inacreditável e as fortes desilusões que tenho tido fazem-me perder o ânimo. (BSC, 77)

Num dos seus poemas, “Pátria”, Sophia, depois de descrever Portugal como “um país de luz perfeita e clara / pelo negro da terra e pelo branco do muro” (OP, 429) e de evidenciar a miséria e a opressão do povo, conclui expressando a dor de ver o seu país marcado pelo exílio: “me dói a lua me soluça o mar / E o exílio se inscreve em pleno tempo”. É também neste poema que se encontram metáforas que descrevem a relação de Sophia com a sua Pátria – “Pedra rio vento casa / Pranto dia canto alento / Espaço raiz e água / Ó meu país e meu centro.”

A escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma extraordinária profissão-de-fé na palavra como instrumento ético de reconhecimento do passado (inscrito na memória e no presente da História) e como conhecimento da Poética, uma outra forma revolucionária de reivindicação política, nas suas muitas expressões: Diálogos, Discursos, Cartas, Tratados, Epístolas e Memorandos. No fundo, há nesta proposição temática de leitura, a vontade de falar de *Pátria como um lugar de exílio*, quer em termos de opressão à Cidadania, quer em termos de liberdade para a Poesia.

Há, na escrita de Sophia, a noção de que a Literatura é a democracia da linguagem e da escrita, isto é, há uma prática linguística muito próxima daquilo que Rancière, (2011: 125) problematiza como poética mimética (perfeição da forma) e poética expressiva (o poema como estado de criação das coisas e da linguagem, sob responsabilidade do escritor).

É notório o facto de poetas como Sophia terem enveredado pelo caminho desacreditado e movediço da escrita da poesia política e social dos anos sessenta (os neorrealistas foram acusados de crimes de lesa-pureza poética por se terem aventurado a umas pisadas nesse caminho tortuoso) e, nesse sentido, vemos que tudo era permitido em termos de expressão escrita. Contudo devido às condicionantes políticas e sociais, o homem comum não tinha direito a expressar-se, como vemos na carta de Sophia a Sena de 22 de dezembro de 1960:

Nós estamos, graças a Deus, todos bem. O Francisco tem tido muito trabalho e tudo correria perfeitamente se não fosse o clima político. Eu e você podemos escrever poemas, ensaios, histórias. Ele não pode escrever o que quer, nem dizer o que quer, nem realizar-se como quer. Não pode fazer «a obra do meio da vida». Isto é assim para muita gente, mas parece-me que para ele é especialmente desesperante. (BSC, 35)

Os poetas destas diferentes gerações (Fiama Hasse Pais Brandão, Ruy Belo, Luíza Neto Jorge, entre outros) conseguiram demonstrar como a grande poesia não é propriamente incompatível com as circunstâncias históricas nem com a denúncia das injustiças. Sophia afirma a sua sintonia com o sentido grego da justiça:

Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça'. Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. (OP, 841 - 42)

Assim, a procura da justiça é inerente ao canto do poeta:

(...) a moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior; mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo de uma profunda tomada de consciência. (OP, 842)

Poemas como "Pátria," "O velho Abutre", "As pessoas Sensíveis" ou "Exílio" evidenciam uma forte carga política, conservando a consciência de que um poema tem de ser acima de tudo um poema mesmo quando denuncia ou protesta. O poema é antes de mais linguagem, ritmo e harmonia e é porque ultrapassa as circunstâncias em que foi escrito ou que lhe deram origem, que ele vive para além do seu momento histórico.

A par da procura de rigor, de justiça, da unidade da consciência e da verdade é também fundamental, na obra de Sophia, a consciência unificante de luta, no plano interior, espiritual, nas suas relações com a natureza e os outros homens, no plano social e político. A leitura dos seus textos é complexa, porque exige do leitor uma procura idêntica para nela entrar quase por conaturalidade, através de uma linguagem despojada, limpa, clarificadora e densamente concentrada. Existe na obra de Sophia toda a sabedoria de viver, de lutar contra o caos, a opressão e a injustiça. Por isso, a sua obra filia-se numa tradição humanista, clássico-cristã e toca a consciência de

quem pretende autoconhecer-se e conhecer alguns aspetos da identidade portuguesa contemporânea.

Sophia vê Portugal como um país ocupado pela violência política e social que tudo proíbe e assim, utiliza frequentemente a expressão “desenho da paciência e da fome”¹⁹, nos rostos das gentes oprimidas. O poema “Esta gente” (OP, 458) reflete de forma extraordinária esta ideia, havendo posteriormente um outro poema, na mesma linha, mas que indicia algum laivo de esperança, embora anunciado para um futuro incerto – “um dia mortos, gastos, voltaremos”... (OP, 123). É como se esta esperança fosse uma aspiração ao ressurgimento da vida em si mesma, não a partir da destruição, mas do interior, do que é imanente, já que o seu grande desejo é “tornar claro o coração do homem”.(OP, 399). Este poema evidencia o tempo atual em que abundam todas as ideias negativas, desde o exílio à traição, miséria e degradação e portanto surge uma espécie de compromisso na procura da verdade e da justiça.

A poesia de Sophia associa-se em tempo real à experiência das duas guerras mundiais e da guerra colonial dos anos 60. Por isso, a noção de tempo para Sophia é sinónimo de perda de autenticidade e unidade, opondo-se, como é óbvio, ao desejo de unidade consigo própria e com a natureza.

Em poemas como “Data” (OP, 433) e “Este é o tempo” (OP, 338), há uma perspetiva por parte de Sophia relativamente a questões como a negatividade, a destruição, a prisão, a violência, a ameaça, que devoram o homem português dos anos 60. Esse estado global negativo e opressor é visto não como a projeção de forças inelutáveis, abstratas ou metafísicas, mas como obra humana, um estado de corresponsabilidade dos homens que criam, desenvolvem e projetam a violência.

Nesta linha de pensamento, Sophia, apesar de sentir a ausência dos amigos que morreram ou que deliberadamente se afastaram, decide manter-se num aqui onde escolheu viver e onde terá de manter uma atitude de frontalidade e de energia.²⁰

É com imensa dificuldade que aceita a “dor e incerteza” do seu país, de tal modo que nos seus poemas mostra a capacidade de se comover e de conter as

¹⁹ O poema “Esta gente” traduz efetivamente a ideia da luta de classes e a desigualdade social, o que é mais uma das denúncias de Sophia.

²⁰ Como manifesta em poemas como “Regressarei”, in *O Nome das Coisas*, “O Soldado Morto”, in *Mar Novo*, “Camões e a tença”, in *Dual*, e a “Carta aos Amigos Mortos”, in *Livro Sexto*.

emoções para se assumir como um espetador lúcido e crítico. É como se a sua obra fosse uma espécie de exercício do olhar em constante movimento.

Claro que o mundo circunstancial e as consequentes responsabilidades da falta de cidadania na sociedade repressiva do Portugal do seu tempo começam a surgir na sua poesia e manifestam-se ainda mais explicitamente nalguns poemas de *O Livro Sexto*, de 1966, e *Dual*, de 1972. Esta situação encontra eco em várias passagens de cartas escritas a Sena onde se lê:

Não pode imaginar todas as maçadas e desilusões que tenho tido com alguns amigos. Eles não têm a menor noção do que seja lealdade nem seriedade. Felizmente consigo dominar-me e nem me zangar com eles. (BSC, 63)

Esta carta deveria ser mais detalhada e mais clara. Mas eu própria neste momento não consigo ver claro. Sei claramente quais são os princípios morais em que acredito – mas não entendo as subtilizas nem os imbróglis nem os problemas jurídicos. (BSC, 56)

Peço-lhe a maior prudência quando me escrever. Não sei o que será a minha volta a Portugal. (BSC, 55)

Neste sentido, vemos Sophia, em implícita homenagem ao homem com quem se casou e teve filhos, Francisco de Sousa Tavares, celebrar a coragem da recusa numa sociedade dominada pelo disfarce, pela corrupção, pela aquiescência e pelo medo: “Porque os outros se mascaram mas tu não.” (OP, 341).

O mesmo sentimento é reiterado na dedicatória que fez ao marido noutra obra em que não deixa de ser poeta para escrever prosa, os *Contos Exemplares*, de 1970: “Para o Francisco, que me ensinou a coragem e a alegria do combate desigual”. É por este facto que encontramos em *Correspondência*, algumas referências ao marido e à sua capacidade de luta e de denúncia:

Nós estamos bons e bem. Estamos muito «caseiros». O Francisco tem tido trabalho e os problemas materiais deixaram de ser terríveis. O Francisco está calmo e estamos os dois quase sempre de acordo e em paz. O pior é a luta contra este ambiente exterior, uma luta em que se perde força e tempo. (BSC, 33)

E noutra carta de janeiro de 1960:

O Francisco diz todos os dias que lhe vai escrever. Ele tem tido uma vida cheia de trabalho e de trabalhos com imensos problemas de que agora não falo. (BSC, 34)

Posteriormente, numa carta de março de 1962, afirma:

Faltou-me gravemente não ter aqui o Francisco. A nossa vida é cada vez mais *engagée* na luta que você sabe mas a oposição está cheia de aventureiros que sujam e confundem tudo. Está também cheia de tontos. (BSC, 55)

No amplo contexto da obra de Sophia, a corrupção da sociedade emerge como um correlativo objetivado pelo tempo dividido e é caracterizada como um corpo corrompido pela morte. Em *Mar Novo*, Sophia sugere, assim, uma relação germinal – e tanto mais poderosa quanto deixada latente – entre a mortífera corrupção social que é necessário não servir e a morte de um antigo amor que havia vivido como se fosse eterno. Essa relação está na base de um dos seus mais belos poemas, “Meditação do Duque de Gandia sobre a Morte de Isabel de Portugal”²¹. Também num outro poema de *Mar Novo*, cuja perspetiva incide sobre “Aquele que partiu” e não sobre os que ficaram, em luta desigual, no mundo corrompido dos vivos, Sophia escreve: “Ele não ficou para conosco / Destruir com amargas mãos seu próprio rosto / Intacta é a sua ausência [...] // Ele não ficou para assistir / À morte da verdade e à vitória do tempo” e o poema conclui, abruptamente: “E que ninguém repita o seu nome proibido” (OP, 337). Mas esse nome – proibido porque sagrado – ficou integrado na voz que Sophia deu ao silêncio, ao longo de toda a sua poesia. Deixemo-lo portanto ficar assim.

A relação entre a arte e a moral é um problema sobre o qual muitos autores se têm debruçado. A modernidade é profícua em abordagens relativas a essa questão. Desde os extremos da defesa da arte pela arte, até ao da arte *engagée*, passando por

²¹ Transcrevemos um excerto deste poema por considerarmos que evidencia a força e a coragem de quem vive situações marcantes: “ [...] Nunca mais amarei quem não possa viver / Sempre, / Porque eu amei como se fossem eternos / A glória a luz e o brilho do teu ser, / Amei-te em verdade e transparência / E nem sequer me resta a tua ausência, / És um rosto de nojo e negação / E fecho os olhos para não te ver. / Nunca mais servirei senhor que possa morrer.” (OP, 326)

outras soluções de compromisso, trata-se de um problema que se tem recusado a fazer em paz. Pensando nos primeiros representantes da literatura moderna, talvez a reflexão de Sophia, expressa nas frases citadas, tenha um sabor de anacronismo, e pareça um regresso ao tempo pré-kantiano em que as esferas da arte, da moral e da ciência ainda não estavam separadas. Talvez pareça um recuo àquilo que autores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert e, no contexto português, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, melhor traduziram: a ideia de que um poema deveria inculcar uma moral.

Deste modo, procurámos traduzir a natureza ético-política dos textos trocados entre Sena e Sophia, pondo a tónica em aspetos relacionados com a definição da poesia como testemunho de vida e sobretudo como um compromisso entre dois escritores, para com a sociedade e a política, através de uma intervenção racional e consistente.

Sophia aparece-nos no contexto literário português como a própria essencialidade poética e a sua obra como o espaço onde ganha forma e se mostra a palavra que decifra os segredos dos “sonhos perdidos”.

Numa carta de novembro de 1964, Sophia refere-se à analogia que a palavra grega *sophia* tem com o seu nome. A sua sabedoria vai para além do simples saber, o seu conhecimento íntimo é imenso e a sua reflexão, por mais profunda que seja, está exposta numa simplicidade original. Há nos seus poemas um renascimento da pureza genesíaca, na exigência da essencialidade que se manifesta no *con-nascimento*:

Parece-me que ainda não lhe agradei os seus trabalhos sobre os Painés e sobre o Bernardim. Gostei muito mas perco-me um pouco na erudição. Rigorosamente eu procuro só a «Sophia», isto é, conhecimento que é con-nascimento. Por isso prefiro a poesia das *Metamorfoses*. Não sei se me explico bem. (BSC, 89)

A este propósito, recordemos o que Eduardo Lourenço, no prefácio à *Antologia* de Sophia de Mello Breyner Andresen, em 1985, refere sobre o nome da autora: «Há nomes predestinados. Ou talvez nomes que foram para os seus ocasionais suportes uma luz íntima que os guiou com infalível presciência para o lugar e a posse do que no nome mágico já se anunciava. Sophia — Sabedoria mais funda do que o simples ‘saber’, conhecimento íntimo, ao mesmo tempo atónico e luminoso do essencial,

comunhão silenciosa e sem cessar reverberante com tudo aquilo que, por original, a reflexão e seus intérmicos labirintos deixarão intacto.» (Lourenço, 1985: 7)

Da poesia de Sophia emerge um duplo sentido formativo porque ajuda o ser humano a consciencializar-se da realidade social e política que o rodeia e ao mesmo tempo sugere ou busca, pela sabedoria, novas formas de luta. O ponto de partida dos seus textos é a frontalidade de ser, a coragem de ser, a integridade moral que se projetará na vida social. Por isso, no entendimento de Sophia, a poesia é revolucionária, porque é uma proposta da verdade e da justiça do ser do homem na terra. Assim, Sophia via nas obras do seu amigo este testemunho e a capacidade que o poeta tem, como agente, de continuar a coragem das crianças, como o manifesta na carta de 20 de março de 1961:

A sua poesia reunida vê-se melhor. O livro deu-me uma extraordinária impressão de grandeza. Uma grandeza que é estilo, precisão, exactidão, força, construção e mais ainda testemunho, olhar olhando de frente, inteireza, coragem.. Na *Perseguição* que você me mandou em 1943 estão sublinhados dois versos do «Andante»:

«Soube-me sempre a destino a minha vida»

e

«As crianças nascem com uma coragem que perdem»

Este último verso está no centro da sua poesia. Em toda ela há como que o testemunho de que o poeta é o homem que não perde a coragem com a qual nasceu. (BSC, 39)

E na mesma carta, mais à frente, expõe novamente essa definição de poeta e de poesia ao entender que esses dois conceitos passam por uma ontologia da imagem poética e ao mesmo tempo por uma espécie de ética e estética que é inerente ao ato de usar a palavra. A poesia surge como reativação de uma memória da poesia e do poeta que é a memória de um mito, de uma ofensa ou de qualquer injustiça.

Assim, a poesia é uma perseguição do real que não deve ser confundida com uma poética do realismo e o poeta deve ser fiel ao terrestre e não ao que é mundano. Tudo isto é o destino do poeta e a função da poesia, é uma tentativa de captar o modo como todas as coisas vêm a ser. Ora, é a partir dessa perseguição do real que o poeta surge como o escutador, o fazedor de versos:

Há no livro um espantoso «fazer face» que é o testemunho dum mundo onde a poesia foi a única liberdade e onde o poeta foi chamado a assumir todo o seu destino. (BSC, 39)

Numa carta de 31 de dezembro de 1967, Sophia expressa da seguinte maneira a sua perspectiva sobre alguns dos textos em prosa de Sena:

Gostei acima de tudo de *Super Flumina Babylonis* que é uma obra-prima. Você disse aquilo que tinha de ser dito. E isto me faz pensar a que ponto a arte é como fome de justiça gritando o seu testemunho contra o desconcerto do mundo onde nos quebramos. Também gosto muito de *A noite que fora de Natal* que já antes tinha lido e relido. Aliás, imagine que estou a traduzir *Super Flumina Babylonis*, saboreando gota a gota a extrema amargura do conto e o acerto da linguagem. O que há de mais espantoso no conto é que é concretamente a história de Camões mas é também a nossa própria história. De certa forma, este conto é o pano da Verónica da poesia portuguesa, o pano que guardou o suor, o sangue, o abandono da agonia de tantos poetas do nosso país que foram esquecidos, troçados, insultados por uma sociedade que caprichou em não os reconhecer. (BSC, 107)

Esta opinião é muito constrangedora, uma vez que Sophia tem a plena consciência de que a justiça e a verdade como valores universais e absolutos não são um bordão na sociedade portuguesa, mas uma espada que fere e corta absolutamente.

De novo, em 10 de junho de 1963, reitera a sua posição de inconformismo e ao mesmo tempo de inaptência devido à indiscutível precaridade da sociedade intelectual e indigente do seu tempo:

Tenho andado muito solitária, bastante desenganada de literatura e sinto muito a sua falta, neste deserto intelectual. O saloismo da maioria dos intelectuais portugueses é quase inacreditável e as fortes desilusões que tenho tido fazem-me perder o ânimo. (BSC, 77)

A propósito do *Livro Sexto*, chegado às mãos de Sena, refere-se o poeta numa carta de 20 de dezembro de 1962, da seguinte forma:

Gostei muito do seu livro; parece-me – e creio ter-lhe já dito isto, em carta anterior – uma admirável renovação da sua mesma identidade de poeta sempre fiel a si próprio. (BSC :70)

É evidente que a publicação deste livro traduz, sem qualquer dúvida, a evocação de um espaço mítico juntamente com um espaço da vida real, cheio de solidão e de desumanidade.

Terminamos com uma passagem de um texto escrito por Sena que resume claramente o itinerário poético de Sophia:

A poesia de Sofia de Melo Breyner Andersen é (...) uma das vozes mais nobres da poesia portuguesa do nosso tempo. Entendamos, por sob a música dos seus versos, um apelo generoso, uma comunhão humana, um calor de vida, uma franqueza rude no amor, um clamor irreduzível de liberdade – aos quais, como o poeta ensina, devemos erguer-nos sem compromissos nem vacilações. (Sena, 1959: 5)

III. Da Grécia ao México: o *mythos*, o logos e o irracional

Poder-nos-íamos referir à Grécia Clássica como um dos momentos excepcionais da racionalidade humana, um dos poucos instantes em que se fez luz num mundo repleto de superstição, invadido e assustado por alguns aspetos sobrenaturais.

O helenista André Bonnard mostrou, também, essa ambiguidade do universo cultural grego ao referir que nem as escolas filosóficas escaparam a essas credences populares. Por exemplo, Temístocles, o consagrado herói da vitória sobre os persas, não hesitou em sacrificar vidas humanas aos deuses nas vésperas da vitória de Salamina (repetindo um ritual que em nada deveu aos praticados nos tempos arcaicos, quando o rei Agamémnon, por exemplo, imolou a própria filha).

3.1 Os gregos e o irracional

Apesar dessas pulsões do irracional, como nos explicita E.R. Dodds no seu livro *Os gregos e o irracional*, (1988), foi inegável o impacto do pensamento

racionalista sobre a sociedade grega em geral, ajudando a superar o domínio dos mitos pelo da razão.

Procederemos, de seguida, a uma breve análise da cultura e do mundo gregos, adotando a terminologia e a posição de Dodds.

Desde há muito tempo que a cultura grega se identifica com o triunfo do racionalismo estreme e portanto, o papel das forças ocultas, primárias, irracionais e míticas tem sido muitas vezes negligenciado ou até esquecido. É neste sentido que E. R. Dodds, nos leva a refletir sobre a razão pela qual seriam os gregos antigos imunes a uma forma de pensamento primitiva se ela não existe em nenhuma outra cultura a não ser nesta mesma.

É neste cenário que podemos entender e caracterizar o mundo helénico, a partir de duas categorias propostas por esse mesmo ensaísta: a *cultura da vergonha* e a *cultura da culpa*.²²

²² Anteriormente a Doods, Ruth Benedict, antropóloga americana, faz uma análise detalhada dos padrões de cultura da sociedade japonesa ao descrever o *ethos* japonês, os seus imperativos morais e o “dilema da virtude” na sociedade em questão. Identifica o Japão como uma cultura da vergonha. Mas o que caracterizaria tal cultura? A antropóloga relata que é importante para o povo japonês uma forte identificação entre ponderação e dignidade, o que pressupõe a vigilância implacável dos atos individuais por uma alteridade/coletividade sempre disposta a julgar. Citando Benedict: “a dignidade cultiva-se, dizem eles [os japoneses], por causa da sociedade”. Dessa maneira, são sanções externas que ratificam a honra e a dignidade individuais. Então, a antropóloga americana afirma ser de grande importância, nos estudos de diferentes culturas, a distinção entre aquelas que enfatizam sobremaneira a vergonha e aquelas que enfatizam predominantemente a culpa. As verdadeiras culturas da vergonha seriam aquelas que salientam os imperativos externos para garantir a boa conduta, ao passo que as verdadeiras culturas de culpa (Benedict coloca como exemplo a cultura dos Estados Unidos) assegurariam a retidão do comportamento pela interiorização de uma ideia de pecado, ou de alguma falta moral equivalente. A vergonha configurar-se-ia, então, como reação à crítica dos outros e para a vivenciar seria necessária a presença ou ao menos a suposição de uma plateia, que não só assiste, mas julga e avalia. Por outro lado, na culpa o acento recai sobre a interiorização de uma consciência moral e, nesse sentido, prescinde da crítica alheia para ser experimentada, bastando para isso que determinado ato não esteja em sintonia com a imagem que alguém faz de si próprio. Daí o sentimento de culpa ser aliviado por meio da confissão da falta moral, expediente ineficaz e, por conseguinte, ausente nas culturas de vergonha. Acrescentamos, ainda, que unicamente a intenção, o desejo de realização de um ato moralmente recriminável (em relação aos valores do sujeito que o intenta) já basta para despertar a culpa, enquanto a vergonha requer não só a execução do ato (recriminável aos olhos de toda a coletividade promulgadora dos valores individuais), mas que este seja presenciado por outrem para ser experimentada pelo indivíduo faltoso.

O mundo homérico, na época arcaica é entendido como uma cultura da vergonha. O *ethos* homérico é um *ethos* da ação, que se baseia no coletivo e que confere valor às atividades humanas. Um bom comportamento, uma ética adequada, um feito heroico são muitas vezes sancionados pelo olhar de outros indivíduos, pela opinião pública. Para Dodds, o maior bem do herói homérico não é o prazer de uma consciência tranquila, mas o prazer da *timé*, a consideração pública. Ora, é precisamente esse enfoque na opinião pública como entidade sancionadora dos atos individuais, no caso de Homero dos atos heroicos, que caracteriza aquilo que há pouco definimos como cultura da vergonha, em oposição a uma cultura da culpa.

Para ilustrarmos este ponto de vista será necessário fazer uso da noção de *atê* muito bem definida e pormenorizada por Dodds, no seu ensaio sobre a relação dos gregos com o irracional. A *atê* surge, no contexto do *ethos* homérico, como resposta ao conflito entre impulsos individuais e uma constante necessidade de adaptação social, referente à procura da estima pública, característica de uma cultura fundamentada na vergonha. No mundo homérico, qualquer evento que exponha um homem ao desprezo perante outro é vivido como insustentável. Daí a emergência da *atê* como maneira de projetar sobre um poder externo (deuses) os disruptivos sentimentos de vergonha, que através de um eventual fracasso, acometeriam o herói homérico. Seguindo Dodds, podemos definir a *atê* como um estado mental em que se dá um bloqueio temporário, uma confusão no estado normal da consciência; estado esse habitualmente atribuído a uma intervenção externa e demoníaca (*daimon*). Dodds propõe ainda o termo “intervenção psíquica” para se referir a esse fenómeno, que ocorreria através de uma transposição dos acontecimentos do interior do sujeito para o mundo externo, numa verdadeira objetivação de forças pulsionais. A *atê* era geralmente atribuída a Zeus, à moira (representante do destino), às Erínias (ministras da vingança), ou ainda à ação desses agentes em conjunto (sobredeterminação). Recorrendo à *atê*, os protagonistas de Homero podiam admitir o erro, uma falta moral, com alguma serenidade, na medida em que não se responsabilizavam por um ato menos honroso (fracasso), o que, de outro modo, seria motivo de enorme vergonha.

Na verdade, o herói de Homero nunca age por vontade própria, pois desconhece a intencionalidade; as suas ações ora são determinadas pelo seu destino, ora atravessadas por alguma intervenção externa, o que torna mais fácil admitir um erro e pagar pelo seu ato, em suma, lidar com a vergonha.

Percebemos, igualmente, que o herói homérico atribui a responsabilidade aos deuses, mas não a interioriza; ele não experimenta um *sentimento de culpa* vinculado a uma consciência moral. De facto, a *atê* não é posta no caminho do herói como uma punição por atos irrefletidos ou faltas anteriores, esta é a própria irreflexão, e como tal, justifica os eventuais fracassos e deslizes de conduta do herói, não envolvendo, de modo algum, uma ideia de culpa no sentido moral.

Assim, o homem homérico não possuía um conceito unificado de alma ou personalidade, porque não tinha interioridade e procurava explicar seu caráter e sua conduta exclusivamente em termos racionais. Logo, todos os seus impulsos não racionais eram atribuídos a uma origem externa, o que virtualmente impossibilitava a interiorização de uma noção de erro ou falta moral.

De seguida, delinearemos alguns dos princípios da *cultura da vergonha*, a cultura homérica, que posteriormente permitirão estabelecer uma *cultura da culpa*.

Não é possível afirmar que houve uma rutura histórica entre a Grécia Homérica e a Era Arcaica. A transição de uma para a outra foi muito ténue e caracterizou-se muito mais por uma diferença de reações emocionais relativamente aos acontecimentos do que por uma mudança radical nas crenças e no pensamento do homem grego. Assim, veremos que muitos elementos que aparecem em Homero se repetem nas narrativas arcaicas, ainda que sob um diferente ponto de vista.

Surge-nos agora o termo *phthonos*, e aqui socorrer-nos-emos novamente das reflexões de Dodds, traduzindo-o como inveja ou ciúme divino, e referindo-se ao facto de os deuses ressentirem nos humanos qualquer sucesso ou felicidade capazes de elevar a sua mortalidade a um *status* acima do normal – o que seria prerrogativa exclusiva desses deuses. O *phthonos* traz consigo a ideia de que o sucesso acarreta um certo perigo para aquele que o usufrui, principalmente se o êxito for excessivo.

Assim, o sucesso, a felicidade, a glória, as manifestações de triunfo em geral, passam a despertar no homem arcaico *sentimentos de culpa*, que posteriormente, com a moralização do *phthonos* e a crescente tendência arcaica de transformar as divindades em agentes da justiça, culminarão no medo de uma vingança dos deuses – *nemesis*.

Então, se o homem homérico já se encontra familiarizado com estes elementos, por que é que não é dominado pelos fortes *sentimentos de culpa* experimentados pelo homem arcaico? Ora, o aparecimento da culpa na Era Arcaica

advém fundamentalmente de uma mudança da relação do homem com os seus deuses, para a qual Dodds propõe duas explicações. A primeira refere-se ao contexto social. O período arcaico, devido a razões de cunho político-económico, constitui-se como uma época de extrema insegurança pessoal, o que se refletiu claramente na literatura de então, ocupada em grande medida pela indiferença humana, o que proporcionou um sentimento de hostilidade divina, uma vez que, para o pensamento arcaico, o poder e a sabedoria dos deuses, particularmente de Zeus, impediam o homem de se superar e se elevar acima de si mesmo.

A outra hipótese de explicação reside no facto de essa transição se situar ao nível da família. Esta era a pedra fundamental da estrutura social arcaica, a primeira unidade organizada, o primeiro domínio da lei. Assim, e como em todas as sociedades indo-europeias, tinha uma organização patriarcal, sendo que a autoridade dos pais sobre as crianças era ilimitada. Em relação ao pai, o filho tinha deveres, mas não direitos. Enquanto o pai vivesse, ele era um menor perpétuo. Além disso, a família como unidade moral transformava a vida do filho num prolongamento da vida do pai. O filho herdava a dívida moral do pai, da mesma maneira que herdava sua dívida económica. Desse modo, a ideia de uma culpa herdada e de uma punição adiada é bastante difundida. Essa crença numa solidariedade familiar pode ter levado à repressão de muitos desejos hostis dos filhos em relação aos seus pais. Dodds chega a dizer:

Não parece expressivo argumentar, com base em sintomas idênticos, a favor de alguma semelhança nas causas e concluir que a situação da família, na Grécia antiga, tal como atualmente, originou conflitos pueris cujos ecos subsistiam na mente inconsciente do adulto. (Dodds, 1988: 42).

Mesmo tendo em conta esta hipótese, impõe-se aqui a perspetiva de Dodds. A evolução de uma cultura é por demais complexa para ser explicada, por meio de fórmulas, sejam elas económicas ou psicológicas, engendradas por Marx ou Freud. Devemos resistir à tentação de simplificar o que não é simples.

Esta reflexão de E.R. Dodds sobre os gregos e o irracional não fala da história da religião grega, mas da relação dos gregos com o sagrado. O autor não vê por que dar privilégio aos gregos antigos em detrimento de outros povos acerca dos “modos primitivos de pensamento”. Desse modo, analisa aspetos irracionais como a loucura,

os sonhos, a epilepsia, a possessão, o daemon, entre outros, através das épocas homérica, arcaica e clássica.

Inicialmente, Dodds trata da insanidade parcial e temporária atribuída a uma intervenção externa. A *atê* é um estado mental no qual os deuses enfeitiçam a capacidade de discernimento do homem. Este age inconscientemente dando lugar a impulsos não sistemáticos e irracionais. Um exemplo concreto é a súbita mudança de humor dos heróis homéricos. Outro traço marcante no mundo homérico é o modo pelo qual as suas personagens vinculam toda a espécie de ato mental à intervenção de um *daemon*. Este deus indeterminado acompanha a pessoa desde o seu nascimento e interfere - mas não decide - nas ações e falas do indivíduo. Dodds vê nesta incapacidade de identificar um deus específico para determinados acontecimentos, um ponto comum entre os gregos e as outras culturas. Em seguida, são destacados os papéis da loucura e dos sonhos. Na Grécia, os loucos, apesar de serem mantidos afastados, eram vistos com temor e respeito, pois pensava-se que eles tinham contato com o sobrenatural. Assim, a epilepsia era uma doença sagrada e a partir dela formou-se a ideia popular de possessão. Já nos sonhos, o homem homérico tratava a visão como um facto objetivo. Ele não tinha um sonho, *ele via um sonho*.

Mais adiante, Dodds aponta o fim do mundo dos *daemons*. A partir de então, o homem ficou sozinho. Todavia, apesar de não ser mais sobrenatural, o mau não deixou de ser aterrorizante. É na Atenas do século V a.C que o “iluminismo grego” floresce e produz figuras como Platão, que cresceu num meio social que tinha orgulho em medir todas as questões diante do crivo da razão. À luz deste movimento, o filósofo podia lidar com o comportamento humano sem o auxílio do ritual, mas o homem comum não. Ou seja, “racionalismo para poucos e magia para muitos.” Assim, para os homens do “iluminismo grego”, o século de Ouro não era o dos primórdios relatado por Hesíodo, mas o tempo vindouro (porém, a idade de ouro prometida na década de 440 a.C não se coaduna com a realidade da Guerra do Peloponeso).

Por fim, avalia o autor, o racionalismo trouxe consigo perigos para a ordem social e, paradoxalmente, pela geração seguinte de curas mágicas e cultos estrangeiros.

A fantasia do “racionalismo total” torna-se muito evidente no exemplo de Hipócrates e Asclépio. A *polis* recorria às duas diferentes figuras, a técnica e a superstição, respetivamente, e ao mesmo tempo. Hipócrates rejeita nas suas obras as

práticas mágicas e inicia o caminho que nós chamamos hoje científico em relação à saúde. Entretanto, a serpente no bastão de Asclépio é, ainda no século XXI, um símbolo da medicina, embora tradicional.

E. R. Dodds tenta lançar uma luz sobre a relevância de fatores irracionais na experiência do comportamento humano e pergunta-se porque é que um povo tão civilizado, esclarecido e racional como os jônios, não eliminou dos seus épicos nacionais esses vínculos com a cultura e o passado primitivo, do mesmo modo como eliminaram o medo da morte? Conclui que nem Protágoras, Sócrates ou mesmo Platão correspondem exatamente à imagem moderna e popular do “racionalista grego”.²³

A dicotomia entre práticas mágicas, ciência e sagrado foi objeto de estudo de E.R. Dodd em *Os Gregos e o Irracional*. Nesta obra, o autor define a presença do irracional entre os helenos como uma forma específica de pensar a organização do cosmos. Dodds acrescenta que as crenças e as práticas mágicas integravam o universo dos gregos desde o período homérico através das ações mágicas de Círcce e Medéia, ambas profundas conhecedoras no uso de raízes e ervas, na preparação de drogas mágicas. A análise das ações das protagonistas leva-nos a afirmar que as práticas mágicas não defendiam, exclusivamente, as relações do prazer, mas, um conhecimento, isto porque a magia era considerada como um tipo de *sophia*, um saber, tendo em vista que se sustentava através dos postulados básicos que a fundamentavam, como a lógica da contiguidade, da similaridade e do contraste. A eficácia das práticas mágicas só existe quando sustentada por uma crença coletiva nos seus benefícios efetuados através das bebidas, das infusões, dos unguentos, dos fluídos a serem ingeridos ou nos amuletos produzidos pelos magos.

Assim, o pensamento racional vai-se elaborando e desenvolvendo em torno desse novo tipo de organização que afeta todas as dimensões históricas. É nessa época que os filósofos da Escola de Mileto e posteriormente os pitagóricos e os sofistas formulam pensamentos que visam explicar a formação do Universo, não a partir dos mitos, como por exemplo em Hesíodo (*Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*), onde o sobrenatural, o divino e a hierarquização entre homens e deuses definem o

²³ É importante lembrar que Dodds não é pioneiro neste assunto. Gilbert Murray e Martin Nilson já tinham trabalhado este tema. Mas o olhar de Dodds, distingue-se desses outros estudiosos pela sua experiência como editor de uma revista de estudos paranormais e membro da Society for Psychical Research.

mundo, mas a partir de elementos passíveis de racionalidade, como a água, o ar, ou o número.

Vejamos agora a imagem que o homem grego arcaico tinha de si mesmo. Esta imagem é marcada pela oposição entre o apolíneo e o dionisíaco. O apolíneo reflete o lado luminoso e a beleza ordenada e harmoniosa do Mundo. O dionisíaco revela o lado obscuro da *psyché*, no qual imperam as forças desencadeadas pelo desejo e pelas paixões. Este confronto entre o apolíneo e o dionisíaco está subjacente nas manifestações do desejo na cultura arcaica.

No tempo de Homero, o homem ainda não podia ser considerado como um ser com vontade própria, pois era inteiramente controlado pela vontade e pelo arbítrio dos deuses. O homem homérico não tinha ainda conquistado a compreensão de si mesmo, nem o espaço da sua interioridade, nem, muito menos, o da sua liberdade, nem das suas escolhas, espaço sem o qual o homem não pode ser tratado como um ser de livre arbítrio. Na verdade, o desejo, como força motora do agir humano, não pode manifestar-se se ao homem não for dada a possibilidade de traçar, ele mesmo, os seus próprios caminhos e assumir a responsabilidade de seus próprios atos.

Nos poemas épicos de Homero não temos ainda uma visão filosófica do homem que nos permita definir segundo o rigor das definições lógicas e distinguir os conceitos de corpo e de alma como os seus elementos constitutivos. O pensamento de Homero dirige-se, preferencialmente para a descrição de fenómenos e do desenrolar dos acontecimentos, por meio dos quais se escreve a aventura da vida. Homero enfatiza a linguagem das coisas concretas e não se preocupa com as definições abstratas. A sua linguagem é a linguagem do singular e não do universal. A epopeia é a narração grandiosa dos feitos memoráveis e das grandes ações realizadas pelos homens e, sobretudo, pelos guerreiros, nos campos de batalha, enaltecendo o grande espetáculo da vida de um modo solene e grandioso.

Da mesma forma, não vamos encontrar, na cultura homérica, uma representação filosófica da alma. Quando Homero fala da alma, o mais importante é mostrar que ela mantém o homem vivo. Por ocasião da morte, a alma abandona o corpo e dele escapa, seja pela boca, seja pelas feridas, que o soldado recebeu em combate, e voa para o Hades, onde vive e vagueia como uma sombra, ou como uma pura e simples imagem do morto.

Portanto, Homero ainda não vê a alma como o princípio intrínseco e estruturante da personalidade nem da atividade humana. São os deuses que movem e motivam os homens e os aconselham nas suas deliberações. O homem homérico vive naturalmente com o divino. O divino faz parte de sua vida de todos os dias, pois os deuses pertencem à ordem natural do mundo. Eles também estão sujeitos aos caprichos da *Moirá* (Destino). Mas, dentro desta ordem natural do mundo, eles têm um lugar privilegiado, pois habitam o Olimpo, que é o reino da ordem, da beleza e da justiça.

Mas a intervenção dos deuses, no agir dos homens, não significa nenhuma interrupção da ordem natural das coisas, nem nenhum milagre extraordinário. Para o grego arcaico, seria impossível interpretar a existência humana e os acontecimentos da vida quotidiana sem essas intervenções divinas. É graças a elas que a vida recebe o seu sentido.

A bravura dos heróis era imortalizada pela palavra dos poetas. De facto, na Grécia arcaica, a palavra poética tinha uma aura e uma força especiais. Ela remetia para os tempos primordiais e privilegiava as ações dos deuses. Os poetas eram os porta-vozes dos deuses e, para poder falar em nome deles, recebiam dons especiais. Neste sentido, na Grécia clássica, Platão fala de uma “mania poética”, como de um dom especial das Musas, mediante o qual o poeta adquire a capacidade de resgatar o passado nos seus poemas.

Da mesma forma que as sacerdotisas de Apolo recebiam do deus a “mania profética”, mediante a qual entravam no futuro, de modo semelhante, os poetas mergulhavam no passado, não tanto para contar uma história, mas para decifrar o indizível que se escondia nas dobras do tempo e descobrir o que se dissimulava nas profundezas do ser.

No tempo homérico, a poesia narrava, sobretudo, os grandes feitos dos guerreiros, mas era o “logos” dos poetas que imortalizava esses feitos. Por isso, os homens, cujas ações não eram enaltecidas pelos poetas, caíam no esquecimento. Podemos, portanto, concluir que, para os gregos do período arcaico, “a verdadeira morte não era a do corpo, mas a da lembrança”.

Assim, concluiremos que algumas das principais características dos deuses arcaicos se relacionam com o facto de poderem ser tomados como projeções dos sentimentos ambivalentes e estranhos que um filho experimenta em relação ao seu

Pai: Zeus é fonte do bem e do mal em igual medida, mas ele pode tornar-se ciumento e capaz de invejar os seus filhos, chegando a puni-los de modo inexorável pelo pecado capital da autoafirmação desmedida (*hybris*).

3.2 Os mitos e a literatura

Na Grécia, como todos sabemos, o sonho tem um valor espiritual e, portanto, seria interessante aproximar a definição de quem sonha (o sonhador) com a de poeta.

Se de forma inconsciente, popular e equívoca, podem ser sinónimos, é importante reter que neste contexto, o sonho significa colocar em ação energias cognitivas do inconsciente, na projeção de algo que por vezes só na utopia encontraria abrigo. Sonhador e poeta mergulham nas águas da fantasia, avessos às leis que nos regem. Imaginação onírica e imaginação poética são reciprocamente aferidas, desde os inícios dos tempos.

Na Grécia, os poetas e os sábios possuíam "uma espécie de extra-sentido, que lhes descobre o acesso a um mundo normalmente interdito aos mortais" (Jean-Pierre Vernant, 1992: 360) e, por isso, têm uma capacidade excecional de ver para além das aparências e do que é imediato, como por exemplo Tirésias, que por ser cego tem o dom de "ver o invisível". No entanto, outros poetas, desde Homero a Camões, também beneficiam dessa capacidade, têm outra visão do mundo diferente da do homem comum e uma capacidade transfiguradora que lhes é inata.

Entendemos haver duas formas de abordagem da realidade: ou através do *mythos* ou do *logos*, e tanto a poesia como o sonho são do domínio do *mythos*. Poesia e sonho vivem da mesma lógica da ambiguidade e da contradição. Poderíamos dizer que quando o homem sonha é poeta, porque faz apelo à tal capacidade excecional e estabelece determinadas analogias que não são visíveis e descortina uma realidade que vai para além dos limites da sua individualidade. Pois a possibilidade de estarem próximos das fontes inconscientes propicia-lhes um conhecimento que se poderia chamar intuitivo no sentido etimológico: de *in* (dentro) + *tuor* (ver); um "ver dentro" a que geralmente chamamos, colonizadamente, "insight."

Para os gregos, numa definição mais formal, alguém contar que teve um sonho equivale a: "Ter visto um sonho." Aliás, sonhos e visões noturnas são praticamente sinónimos em todas as línguas.

Tanto na poesia como no sonho, numa aceção vulgar e até mesmo popular, a palavra surge na sua materialidade, isto é, na sua parte corpórea, daí a importância atribuída muitas vezes ao significante (Freud, em a *Interpretação dos Sonhos*). Parece-nos que uma das causas da incapacidade da tradução da poesia reside no facto de não se fazer com ideias, mas com palavras, como refere Mallarmé. Porém, quer as palavras, quer as imagens são reinterpretadas através de uma modalidade logico-discursiva a que o sonho e o poema nos impulsionam, como nos diz Paul Ricoeur: "Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar." (*apud* Menezes, 2002: 20)

Para entendermos o que é um mito é imprescindível regressar às origens. Jean-Pierre Vernant, ao referir-se à relação do mito com a realidade, utiliza uma dupla abordagem que reside na distinção entre *mythos* e *logos*. Inicialmente, *mythos* e *logos* não se opunham e a dicotomia entre estes dois conceitos, o pensamento mítico e o pensamento lógico, só se estabeleceu entre os séculos oitavo e quarto a.C. Para este autor, a separação deveu-se ao aparecimento da palavra, do texto escrito, que marca uma etapa mais avançada do pensamento, porque o exercício da escrita obriga a uma maior organização do discurso e conseqüentemente da matéria que é tratada, pressupondo ao mesmo tempo um processo inequívoco de racionalização do real.(Vernant, 1973: 28)

Segundo Vernant, é através da literatura escrita que se desenvolve esse tipo de discurso onde o *logos* não é unicamente uma palavra, tal como o *mythos*, mas assume obviamente uma posição de racionalidade demonstrativa, que se opõe ao *mythos*.

Neste sentido, a palavra escrita e a falada, numa posição de dualidade, surgem com um efeito diferente no leitor. Se a primeira exige por parte de quem lê uma postura mais crítica e de persuasão do leitor, já a segunda pressupõe, por assim dizer, uma relação de prazer, de empatia entre quem conta a história e aquele que a ouve.

Podemos observar implicitamente a distinção entre *mythos* e *logos*, sendo o primeiro sinónimo do fabuloso e do maravilhoso, e o segundo, do verdadeiro e inteligível.

Vernant aponta-nos outra oposição que se estabelece entre o mito e a história. A forma mítica refere-se a um passado muito distante e difícil de ser apreendido na sua totalidade, enquanto a história condensa um passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano. Então, para este mesmo autor, o mito deverá ser justificado pela relação com o imaginário, contrariamente à história, que deve aludir a tudo o que é verdadeiro.

Ao afastar-se das ciências em geral, é na Literatura que o mito ganha consistência e vai perdurando até hoje, embora com algumas alterações. Ora, para compreendermos essas alterações será necessário entendermos o funcionamento do mito primitivo.

Para Mircea Eliade, nas sociedades arcaicas o mito representava uma história verídica, de carácter sagrado e indiscutível e, portanto, a narrativa mítica, dentro da estrutura social afasta-se do maravilhoso, por se entender como uma história credível. (Eliade, 1978: 58) O mito conta um acontecimento que decorreu num tempo histórico primordial e é considerado a narrativa de uma criação. O mito narra uma realidade que passou a existir, suportada por seres excepcionais e fantásticos, como encontramos no poema de Pessoa.²⁴ Deste modo, os mitos passam a retratar efetivamente o que ocorreu, quer tenha sobrevivido por obra do divino ou do sobrenatural. É como se o mito servisse de exemplo a todos os atos humanos significativos cuja principal função seria revelar esses modelos ou exemplos a seguir. Entendemos que nas sociedades arcaicas o carácter sagrado e verdadeiro do mito distingue-o de histórias falsas ou até profanas. Assim, os mitos descrevem acontecimentos que se relacionam com o ser humano, que narram os acontecimentos primordiais e determinaram a condição do homem no mundo e o constituíram tal como ele é. É de referir que Mircea Eliade foi dos primeiros críticos a enunciar o princípio de correspondência entre o texto literário e as estruturas míticas.

A propósito do carácter constitutivo do mito, o autor suprarreferido estabelece uma relação entre o mito e a história. Da mesma forma que o homem moderno é constituído pela História, o homem primitivo é constituído pelos acontecimentos que os

²⁴ O poema de Fernando Pessoa a que nos referimos é "Ulisses", incluído na Parte I – "Brasão", da obra *Mensagem*. O primeiro verso – "O mito é o nada que é tudo" - apresenta-nos o mito como referente que tem o potencial de provocar comportamentos sociais e facilitar o aparecimento/desenvolvimento de uma nação, como indicam as restantes estrofes do poema.

mitos relatam. A diferença é que a História é linear e irreversível, enquanto a narrativa mítica assenta na intemporalidade, e o homem primitivo precisa de a reconhecer e reatualizar, pois conhecer esses mitos é aprender o segredo da origem do universo e por consequência repetir o ato genesíaco quando necessário. No entanto, para se repetir o ato da criação, é preciso não só conhecer o mito original, mas também reatualizá-lo através do poder criador da palavra. Daí que a palavra assuma, em todas as cosmogonias míticas, uma posição de *arquipotência*, sobrepondo-se ao poder dos próprios deuses ou até se confundindo com eles. (Cassirer, 1976: 44)

Para este filósofo, a relação que se estabelece entre o mito e a linguagem aponta para a possível existência de uma raiz comum que une a consciência linguística à consciência mítica, considerando que ambas repousam sobre uma mesma conceção mental: o pensar metafórico. Quer na linguagem, quer no mito, ocorre uma espécie de transposição simbólica do subjetivo para o objetivo e, por isso, as metáforas nascem do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, relativamente à forma linguística e mítica.

Este carácter metafórico original da linguagem, que a aproxima do mito, manifesta-se na expressão artística, sobretudo na poesia lírica, onde a ligação entre linguagem e mito se torna mais evidente.

Como diz Cassirer, a arte, a religião, a ciência e até o mito estavam interligados, mas com a evolução do pensamento lógico-científico, estes campos vão-se afastando progressivamente e este tipo de pensamento vai conquistando o seu espaço e sobrepõe-se ao pensamento mítico que se restringe cada vez mais ao campo da imaginação, do devaneio e da arte.

Para Claude Lévi-Strauss (Strauss, 1993: 39), que nos fala da questão da morte dos mitos e das alterações que estes vão sofrendo ao longo dos tempos, podemos verificar duas formas de escrita que degeneram a validade do mito: a lenda e o texto romanesco. Em ambas, o mito perde o seu estatuto de narrativa genesíaca e assume, muitas vezes, e sobretudo no caso das lendas, uma certa legitimidade histórica embora nunca se verificasse o seu desaparecimento por completo.

Com Joseph Campbell, vemos a concentração de todo o mistério do cosmos, no interior da consciência humana, onde, independentemente da diversidade dos

costumes e das culturas, ressoam as mesmas imagens intemporais. (Campbell, 1997: 57)²⁵

Quando verificamos a semelhança entre as imagens e os símbolos de diferentes culturas, vemos a existência de um imaginário coletivo, onde repousariam as imagens arquetípicas, que seriam imagens primordiais de caráter universal. Na verdade, todas as culturas desenvolveram narrativas míticas em que as imagens são recorrentes.

Partindo desse pressuposto, Gilbert Durand considera o mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, que tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. As imagens e os símbolos podem mesmo condensar narrativas míticas. (Durand, 1989: 27)

Os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, reduzem-se, agora, a imagens individuais, que, no entanto, mantêm uma relação contínua com o imaginário coletivo e é, portanto, nesses símbolos inscritos na Literatura e no sonho que se manifesta a existência do pensamento mítico.

A gênese do mito foi evoluindo proporcionalmente ao aumento da evolução do pensamento do homem, nunca tendo desaparecido por completo. Alguns dos elementos que constituem o mito permanecem explícitos nas diferentes manifestações literárias. Por isso, podemos afirmar, a partir do que dissemos, que o mito narra um acontecimento e dá respostas a questões que o racionalismo não consegue responder. Portanto, o tratamento do mito numa obra literária pressupõe sempre um conflito existencial e uma filiação do mito moderno ao primitivo – o mito primordial relata acontecimentos determinantes para a explicação da condição humana, daí podermos falar numa reflexão do homem no mundo.

Partindo da teoria de Mielietinsky, a literatura está geneticamente relacionada com a presença de mitos. Muitos escritores recorrem à mitopoética, uma espécie de organização semântica que combina elementos da mitologia antiga com o objeto literário e que se caracteriza pela identificação de sistemas mitológicos inteiramente diversos, cuja finalidade é acentuar o sentido metamitológico do texto literário.

²⁵ Este autor chega a dizer que o médico psicanalista é hoje o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas.

(Mielietinsky, 1987: 92) Assim, a mitopoética é um recurso que utiliza esquemas míticos tradicionais e os adapta aos meios de produção estética da linguagem.

De acordo com este autor, é inegável que a mitologia é o suporte da arte poética, porque nos aparece várias vezes a reencarnação de episódios do pensamento mitológico, em analogia com o pensamento fantasioso do homem arcaico.

Na mesma perspetiva de evolução proposta por Levi-Strauss, Mielietinsky considera o conto maravilhoso e o *epos* heroico formas de preservar e superar a mitologia. O autor observa diferentes processos na utilização dos motivos mitológicos na literatura. Começa pela superação, na Idade Média, do paganismo antigo em favor da mitologia cristã. Já com o Renascimento esses motivos são reabilitados, através da metaforização de temas e da própria linguagem. É ainda nos séculos XVI-XVII que se criam tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora e que são representativos de comportamentos universalmente humanos, tornando-se mitos literários, como Hamlet, D. Quixote, D. Juan, entre outros.

Do século XVIII até ao início do século XX, vemos o abandono dos temas tradicionais, que levam ao processo de desvalorização do mito na literatura.

Entretanto, surgem duas novas formas de relacionamento com a mitologia: uma conceção antropocêntrica, que dá origem ao mito burguês, e outra que se apoia numa tentativa de criação de uma nova mitologia que traduzisse o paralelo entre a natureza e o espírito humano. Estes dois processos verificam-se na literatura romântica e realista.

Como vimos, apesar de na atualidade o pensamento mítico primitivo ter sido substituído em prol do pensamento lógico, ele não desapareceu por completo, pois a mitologia tem as suas raízes num imaginário individual que se manifesta na consciência coletiva.

Há autores que adotaram uma organização do seu texto, a partir de uma transfiguração mítica ou metafísica da realidade, uma vez que os conflitos humanos são problemas que a ciência e a lógica não conseguem decifrar e as explicações transcendentais são o único meio possível explicação.

Na literatura, o paralelo mítico serve para representar metaforicamente determinadas situações humanas e nem sempre representa o sentido do mito original. A simbologia de determinadas imagens ou representações serve perfeitamente o

objetivo de equacionar questões relacionadas com as contingências e limitações humanas, que, às vezes, o mito original não veicula. Assim, o problema da existência humana é um tema para o qual o homem ainda não encontrou respostas e, por isso, será uma situação que para ser explicada terá que se socorrer de respostas míticas ou até transcendentais.

Para Northrop Frye (Mircea Eliade, partilha da mesma posição), o princípio genético da poesia é o mito, visto que “o interesse dos poetas pelo mito e pela mitologia tem sido inegável desde a época de Homero”. (Northrop, 2000: 28) Este autor proclama que há uma narrativa mítica, modelos arquetípicos religiosos, folclóricos, sagrados, tratados por poetas, por dramaturgos, por romancistas, por contistas, que a literatura atualiza “ideias eternas”, cosmogonias e escatologias, origens do homem, realidades inefáveis, etapas existenciais e tantos outros conteúdos que compõem o acervo temático da mitologia.

Warren e Wellek consideram que “existem, realmente, atividades características como as do pensamento metafórico e mítico, um pensamento por meio de metáforas, realizado em narrativas ou em visão poética”²⁶, cujos motivos míticos relevantes se expressam na representação simbólica de factos e ideias que perdem a referencialidade temporal: “a poesia reaviva esta característica metafórica da linguagem – e dela nos tornamos conscientes - do mesmo modo por que usa os símbolos e os mitos da nossa civilização: clássicos, teutônicos, celtas, cristãos.”

Concluiremos com a seguinte perspetiva: os primórdios da literatura foram histórias míticas narradas em comunidades primitivas com a emoção necessária para expressar a admiração e o êxtase daqueles homens diante dos fenómenos naturais desconhecidos.

Com o apogeu da literatura escrita, o autor apoderou-se desses mitos para extravasar experiências íntimas, por isso percebe-se um modo peculiar de pensar e de sentir que se confundem com a *participation mystique* do homem primitivo com a natureza.

²⁶ René Wellek e Austin Warren definem o mito como uma “qualquer narração de histórias, anonimamente compostas, relativas às origens e aos destinos: essas explicações, que uma sociedade oferece aos seus jovens, das razões por que existe o mundo e nós agimos como agimos, das imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem.”, in *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982, p. 236.

Entendemos, portanto, que o escritor não cria mitos, reinventa-os ao fazer uso da tradição como um depósito de vivências imaginárias aptas a forjar a metáfora literária sempre nova e, ao mesmo tempo, tão antiga.

Há um substrato mítico na gênese do texto literário que alimenta a imaginação poética concedendo-lhe imagens simbólicas, anteriores até mesmo ao mundo dos símbolos.

3.3 Sophia e os gregos

Os mitos são um dos elementos mais consistentes da cultura grega pela sua intemporalidade e universalidade e conseguem através de um processo de identificação impelir o homem para uma reflexão sobre as questões que o inquietam e que ele não sabe muitas vezes explicar. Quando o homem pretende conhecer e compreender o Universo, socorre-se de um leque de mitos e heróis que ultrapassam a barreira do tempo e que se mantêm até aos nossos dias. A principal herança mitológica foi-nos legada pelos gregos que com os seus mitos e deuses explicavam o que os rodeava. Posteriormente, os seus ideais passaram para os romanos que se encarregaram de os difundir por outros povos.

Portanto, o mito tem a sua origem no desejo que o homem tem de explicar os fenómenos que não compreende e cuja origem desconhece. O poder dos mitos é de facto de uma qualidade extraordinária: dominam a poesia, a filosofia, as artes e até a religião; emprestam o seu prestígio e condicionam uma grande parte do que é a compreensão própria para o homem comum. Ora, como a cultura grega se impunha como forma artística, podemos afirmar com veemência que por todo o lado se pode encontrar a presença da mitologia "clássica", nem que seja unicamente como cultura geral. Todos sabemos afinal o que é o "Caos" ou uns "estábulos de Augias" ou um "calcanhar de Aquiles" ou "um cavalo de Tróia".

Efetivamente, não devemos confundir a palavra mito com outras análogas, pois a palavra grega *mythos* significa "fala, narração, conceção". Contudo, posteriormente transformou-se num termo próprio para designar à distância as velhas narrativas, que não eram verdadeiramente para serem tomadas a sério.

Logo, os mitos são fundamentalmente narrativas tradicionais e nessa medida, a mitologia é provavelmente um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa.

A cultura grega irradiou pelo mundo inteiro, permanecendo no imaginário das pessoas, como um incontestável modelo de inteireza e equilíbrio que permite, especialmente aos poetas, desvendar o real e fazer emergir a harmonia e a beleza que o habitam. Os mitos, pela sua universalidade e intemporalidade, facultam uma elevação espiritual do ser humano.

Poetas como Sophia recorrem a estes mitos e tratam-nos de acordo com as suas experiências/vivências, fazendo com que estas realidades assumam na poeta um fascínio e encanto extraordinários, como ela própria refere ao jornal *Expresso*, em entrevista de 15 de julho de 1989:

[...] aquilo de que sempre mais gostei foi do Verão, da praia e das férias. No ano em que aprendi a ler, passei alguns dias numas termas com a minha mãe, a minha avó e umas primas.

Como não tinha nada para ler, pedi a minha mãe que me comprasse um livro. Fomos a uma espécie de tabacaria, que era o único sítio onde aí se vendiam livros, e escolhi um que se chamava Mitologia Grega porque me fascinei com as fotografias de diversas estátuas. Lembravam-me o mar, qualquer coisa da claridade, da respiração do mar e do ritmo das ondas.

É a partir deste instante que emerge em Sophia uma paixão pelo mundo grego, pelo mistério e pelo encanto da mitologia.

Esse gosto pela cultura clássica levou a autora de *Dual* a matricular-se num curso de Filologia Clássica, que nunca concluiu. Viajou, então, pela Grécia e por toda a região mediterrânica à procura, como ela própria afirma ao *Jornal de Letras* de 16 de Fevereiro de 1982, “do máximo de verdade [e do] máximo de transparência”.

Um dia, à entrada do Golfo de Corinto, deslumbrada pela beleza e pela solenidade da paisagem, exclama: “Meu Deus, obrigada por ter nascido!”²⁷

²⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, «Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano I, n.º 26 (entrevista dada a Maria Armada Passos), pp. 3-5. Nesta entrevista, Sophia, invadida por uma enorme emoção, quando visitou de barco as ilhas gregas, expressa o seguinte:

Recebemos da Grécia um património linguístico e cultural que hoje estrutura a nossa língua e a nossa cultura. Sophia viveu esse facto e esta adoração pela cultura grega leva-nos à recuperação da grafia original em algumas palavras da sua poesia (*Eurydice, Hydra, Delphos...*) e até no seu próprio nome onde ressoa o valor sémico de sabedoria (Sophia). A sua admiração pela Hélade está bem patente na citação a que nos referimos anteriormente e Sophia expressa-a num bilhete postal que escreve a Sena, de Atenas, em 14 de Setembro de 1963:

Vim de Brindisi a Patras; mar azul, céu azul, ilhas azuis, golfinhos ao longo do navio. Entre Patras e Corinto, ao longo das montanhas e do mar, no ar perfumado de fruta e resina entre oliveiras e loureiros a mais bela paisagem que vi. Depois a solenidade indizível da Acrópole, grandeza esmagadora quando lá fui pela primeira vez sozinha no sol do meio-dia e pensando nos meus amigos distantes e presentes. (BSC, 79)

Sophia revela mais uma vez todo o seu encanto e veneração pelo mundo helénico num belíssimo ensaio sobre a arte grega publicado em 1975 com o título “O Nu na Antiguidade Clássica”. A poeta menciona constantemente a Grécia (ou não tivesse este ensaio, em epígrafe, uma afirmação de Murilo Mendes: “nunca mais escaparemos a esses gregos.”) por considerá-la uma referência de harmonia e perfeição que não se pode encontrar no mundo caótico e confuso que a rodeia. Muitos poemas podem considerar-se celebrações dos modelos gregos de justiça, beleza, perfeição, ordem e culto pela arte; encontramos também outros poemas que são verdadeiros lamentos pela perda desses valores, porém persiste a ideia de que a cultura clássica influenciou sobremaneira os temas dos seus textos, como vemos na seguinte passagem:

A Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos.

"Lembro-me que quando cheguei à Grécia, pela primeira vez, parámos no Golfo de Corinto e o que me ocorreu foi: Meu Deus, obrigada por ter nascido."

Sempre que buscamos uma relação com terra em que nada de nós se demita, adie ou transfigure. (Andresen, 1992: 82)

Este livro é importante para se entender o intimismo de Sophia com o universo e para evidenciar a escolha que Sophia faz da imanência, da transfiguração do humano e da embriaguez das coisas. Partimos do princípio que aceita o caos no cosmos, porque nem tudo é tão linear como parece. Numa outra passagem lembra:

(...) o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionisíaca. E o caos, anterior a tudo, assedia o kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta. (Andresen, 1992:25)

É precisamente à procura desta paixão de Sophia, mais especificamente da que emerge a partir do encanto e do mistério da mitologia grega, lucidamente evocada, que partiremos ao encontro da relação do poeta com o real, pois como refere a própria autora, num ensaio publicado em 1960, a construção, o fazer de um poema é “essencialmente encontro e não conhecimento”. (Breyner, 1985: 53-54)

O poema é verdadeiramente uma realidade que pertence à dimensão do sentido e do pensamento. É encontro e pensamento. Não é uma fórmula ou qualquer coisa que sirva, pois emerge de um poder criador que não se extingue naquilo que é criado, que permanece nele como o seu mais íntimo exterior. Os seus versos são por isso fluidos como uma espécie de dança, cada palavra parece contribuir para essa harmonia, para essa demora da pronúncia, que é um modo de resgatar essas palavras do peso da escravidão e de lhes restituir o vigor e a impetuosidade com que nasceram.

A este propósito, reportemo-nos às palavras de Carlos Mendes de Sousa, em “Sophia e a *dança do ser*”²⁸:

“Grega, musa, deusa, bailarina. Auto-coroadada de mirto, de vinha e frescura. Em poesia e em vida, secretos e precisos nomes a rodeiam. Da exigência frontal, da

²⁸ Este texto foi escrito para ser lido no Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 27-28 de janeiro, 2011.

precisão e clareza, que moldam a sua personalidade e o seu universo, nasce um tom livre que é a libertação das palavras, a dança dos versos.” (Sousa, 2011: 7)

Também numa entrevista de 2000, Sophia afirma o seguinte: “Eu acho que o melhor momento da escrita do poema é quando as pessoas começam a sentir as palavras moverem-se sozinhas.”²⁹

Mas, voltemos novamente à Grécia. No *corpus* poético da autora, encontramos habitualmente referências a mitos como *Orpheu e Eurydice*, *Apolo e Diónisos*, *Ulisses e Penélope*, *A Casa dos Atridas* e a *Casa dos Labdácidas*. Além destes mitos que evidenciam a profunda aliança de Sophia com a Grécia matriarcal, há também outros como *Endímion*, *Níobe*, *Medeia*, as *Musas*, as *Fúrias*, as *Parcas*, as *Nereides*, *Narciso*, os deuses *Cronos*, *Atena e Ártemis*.

Entendemos, portanto, que os mitos gregos são um assunto recorrente na poesia de Sophia, que apropriando-se das diferentes interpretações modernas desse conceito (Freud, Mircea Eliade ou até Levi-Strauss) faz sobressair em muitos dos seus textos o brilho da cultura grega. Como sabemos, estes mitos constituem-se como modelos de equilíbrio, justiça, beleza e harmonia que deveriam reger o real e a própria existência do homem.

Como já referimos, a poesia é para Sophia “uma perseguição do real” e a existência dos mitos gregos revela-se imprescindível na concretização dessa procura, ao longo de praticamente todos os seus textos.

O homem, *ab initium*, sempre se preocupou em entender as suas angústias, receios e medos, questionando-se a propósito da sua existência e da sua relação com o mundo. Por isso, tentou encontrar soluções para atingir os valores absolutos, como a perfeição humana, a verdade, a justiça, o amor entre outros. Ora, se os mitos clássicos podem ser entendidos como veículos de saber intemporal e universal, é natural que muitos escritores contemporâneos lhes façam referência.

Em Sophia, a relação entre a linguagem, o pensamento e as coisas não advém unicamente do mundo grego, onde coabitam homens e deuses; mas está igualmente presente em mundos de “(...) homens nus e negros que dançavam / Pra sustentar o céu com suas lanças”(OP, 868), onde o cenário se identifica com um tempo, que é o

²⁹ “Maria Maia entrevista Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Jornal de Poesia, Lisboa*, 10 de Maio de 2000, in <http://www.revista.agulha.nom.br>.

da “primitiva manhã da criação” (OP, 687). Parece-nos claro que surge na obra de Sophia, a necessidade de construir uma separação entre o mito e o real, cuja função será a de salvaguardar o espaço do imaginário na escrita de textos. É esta separação ou distância que promove o projeto de “viver a condição divina”, através de um ato de mimese edificante como se verifica no poema *Os Gregos*: “Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante / Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz” (...) “Esta existência desejávamos para nós próprios homens / Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem / O estar-ser-inteiro inicial das coisas”. No entanto, aspirava também à unidade e ao absoluto: “Eis aqui o país da imanência sem mácula.” (OP, 585)

Esta constante procura pressupõe a existência de um *epos* mítico e a observação da realidade como um mistério, muito na senda de Caeiro. Há uma constante necessidade de fazer sobressair sensações e sentimentos ligados muitas vezes aos mitos mediterrânicos, aos primórdios da infância homérica numa tentativa de encontrar os sinais da sua própria identidade.

Assim, pretende-se uma Grécia ideal, podemos mesmo dizer a Grécia de Sophia, como um lugar feliz, onde nasceram o pensamento racional, a democracia, a tragédia, a filosofia, e onde se poderiam encontrar valores como a verdade, a justiça e a beleza.

É neste contexto que a poesia de Sophia se autoafirma; esta deve atingir um grau de absoluto e de sagrado capaz de salvar o mundo da destruição. Existe uma espécie de reminiscência, nostalgia do mundo grego como civilização ideal (como em Hölderlin e Schiller). O poeta centra-se no limite do encontro entre as duas realidades: a via individual da sua consciência e a coletiva da História.

As suas experiências pessoais, de mulher e de escritora, conduzem-na claramente para a compreensão da realidade histórica da sociedade portuguesa, pois a consciência que tem dos factos políticos está sempre associada a uma ideologia grega, como modelo de conhecimento e de valores, erguendo a sua voz como fortíssima arma de arremesso contra aquilo que perturba e ofende a dignidade do homem, como já referimos em capítulo anterior.

É desta forma que Sophia vê na poesia um espaço de libertação e de redenção, não parecendo haver, contudo, tendência para a evasão de tal espaço, mas uma tentativa de mergulhar no seu interior, na sua existência, buscando uma saída

para essas situações que a incomodam. Para encontrar esse espaço, a poeta navega por novos lugares, abdicando do seu olhar habitual e redefinindo estratégias, que lhe permitam ver o que está oculto, como se manifesta no poema “O Minotauro”. (OP, 578)³⁰ É que o sujeito poético deste poema é singular, caminha sozinho mas está consciente de participar num espaço mias vasto: “Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto / Sem jamais perderem o fio de linho da palavra.”

Podemos constatar que este poema foi construído com uma perfeição geométrica extraordinária ao considerar que o labirinto foi construído a partir do fio da palavra, ou o “fio de linho da palavra”, verso que fecha o poema e que constitui um dos fulcros da poesia de Sophia de Mello Breyner.

O espaço percorrido pelo sujeito lírico, não é apenas metafórico, é também o espaço do mar Mediterrânico que rodeia a ilha de Creta, o mar que o Sophia vai ver e onde se vai banhar, num percurso labiríntico e enigmático, como a dança de um ser marinho: “E o mar de Creta por dentro é todo azul / Oferenda incrível de primordial alegria.”

Sophia, ao longo do poema, reitera a sua energia, a sua força interior que a levam a enfrentar e reconhecer os abismos, o fundo do mar, a cor azul e a alegria da origem do mundo encontrada no interior do mar. Mesmo navegando à superfície “Onde o sombrio Minotauro navega”, o sujeito poético caminha de olhos abertos, “inteiramente acordada”, sem drogas, mantendo a sua lucidez. Efetivamente, a única coisa que bebeu foi resina, um vinho grego cujo sabor é um misto de vinho e de resina: “Só bebi resina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses.” Esta metáfora surge-nos como uma espécie de ritual pagão da bebida de resina, da seiva da vida, na busca da imortalidade, como aspiração legítima de todo o ser humano.

O poema assenta numa dualidade, uma noção fundamental da criação poética de Sophia: lucidez versus inconsciência, claridade e luz contra sombra e treva, razão contra os terrores primitivos.

³⁰ Os versos mais elucidativos deste ponto de vista são os seguintes: “Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga / De olhos abertos inteiramente acordada / Sem drogas e sem filtro / Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas- / Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto / Sem jamais perderem o fio de linho da palavra.”

Convém, por outro lado, recordar que "O Minotauro" faz parte de um livro que se intitula precisamente *Dual*. Ora, Sophia deseja manter-se desperta e acordada para poder caminhar "no palácio dual do combate e confronto" e por este motivo não quer que nenhuma droga lhe ofusque as capacidades de discernimento.

O sujeito lírico, na cidade minóica, cujos muros "são feitos de barro amassado com algas" procura encontrar-se através da força criativa do poema e de olhos abertos e bem desperto percorre o labirinto sem jamais perder "o fio de linha da Palavra."

Sophia de Mello Breyner procura estar atenta, lúcida, para ver e ouvir — dois atos pelos quais se concretiza a atividade poética, através do fio de Ariadne que é a palavra, o guia do poeta no conhecimento de si e das coisas.

O Minotauro é, "para Sophia, algo de insaciável, que devora o que há de melhor na vida e nos é interior ou exterior, algo que prende e manietta e que ela chega a identificar com um 'homem que traz em si mesmo a violência do toiro'. (...) Desse monstro só pode cada um libertar-se e atingir a serenidade por meio da claridade da luz, como escreve num poema de *Geografia* relativo a "Epidauro"³¹. (Ferreira, 1996: 311-336)

Efetivamente, neste texto predomina o caráter disfórico: "o labirinto é o local ou situação complexa e sem saída, quer seja interior, quer exterior à própria pessoa. Pode ser a poesia em que o poeta se perde e de onde só consegue sair pelo fio das palavras; pode ser uma casa ou um aeroporto." (ibidem)

Podemos obviamente concluir que o Minotauro é o monstro que cada homem arrasta consigo e que muitas vezes o domina: pode ser sinónimo do tempo que tudo devora, das paixões e desejos com que cada um se debate, do irracional, daquele a quem oferecemos nossa sombra mas buscamos os nossos remorsos.

Voltemos de novo às questões relacionadas com o mito. Adotando a terminologia de Walter Burkert, o mito concentra em si uma grande ambiguidade, já que "é ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo, falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo

³¹ Ao lermos os versos de "Epidauro", encontramos precisamente a luz como entidade salvífica e capaz de salvar o homem num mundo desordenado: "O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo. Eis o país do exterior onde cada coisa é: trazida à luz / trazida à liberdade da luz / trazida ao espanto da luz. Eis-me vestida de sol e de silêncio. Gritei para destruir o Minotauro e o palácio. Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro." (OP, 501)

sagrado”. (Burkert, 1991: 15) A importância e vitalidade do mito advêm-lhe exatamente do seu carácter ambíguo, capaz de se construir como uma explicação da vida humana, ao contribuir para uma legitimação da própria realidade.

Efetivamente vemos nos seus poemas uma densa teia de relações intertextuais que levam a autora a movimentar-se num vasto universo cultural: são muitas as evocações, as referências à arte, à literatura portuguesa e estrangeira, mas também à atualidade extraliterária. Certos poetas portugueses, como Fernando Pessoa, João Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira, Helena Lanari são interlocutores constantes do seu discurso poético, já que para Sophia a escrita sempre foi um diálogo; escrever consistia numa maneira de responder aos outros, anulando o tempo e o espaço. Aos outros que lhe são caros, pois o traço que permite esboçar com mais facilidade a figura inconfundível desta mulher de letras é precisamente a busca de uma relação íntima com as obras alheias e o afeto que se espalha, e ao mesmo tempo justifica, todas as suas tomadas de posição no mundo do intelecto.

Se entendermos o mundo clássico como um ponto de referência relativamente à maneira como se organiza o universo poético de Sophia, somos levados a afirmar que a poeta adota muitas vezes propositadamente uma metáfora antiga para explicar o presente, ou neste caso serve-se da figura de *Orpheu* para falar do mistério de ser artista e do peso da palavra poética. Há de certa maneira uma necessidade de procurar testemunhos paralelos à sua maneira de ser e de sentir. Assim, a cultura grega é um grande incentivo à literatura e os avatares do mundo grego tornam-se presentes a cada momento, numa tentativa ingénua ou talvez propositada de legitimar o seu mundo.

É pois num contexto de aceitação da mensagem grega que podemos situar a poesia de Sophia, ainda que com duas ressalvas: a primeira reside no facto de se perceber que a poeta presta uma espécie de vassalagem e também homenagem a essa cultura e a outra é que o carácter pessoal e original da voz de Sophia nunca se diluiu nessas referências. E é aqui que reside a grande virtude de Sophia: entender/atualizar a mensagem clássica na sua voz, num diálogo constante com a Grécia, numa relação íntima com essa cultura, como nos contam os versos seguintes: “Por entre clamores e vozes oiço atenta / A voz da flauta na penumbra fina / E ao longe sob a copa dos pinheiros / Com leves pés que nem as ervas dobram / Intensa absorpta – sem se virar pra trás - / E já separada – Eurydice caminha.” (OP, 788)

Detenhamo-nos especialmente numa carta de abril/maio de 1964, em que Sophia escreve a Sena contando-lhe sobre o seu encontro com a Grécia (onde tinha estado em setembro de 1963) e as impressões, sentimentos que viveu ao pisar esse solo sagrado:

Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido. Sobre a Grécia só Homero me tinha dito a verdade: mas não toda. (BSC, 80)

Vemos neste excerto como o olhar de Sophia renasce, como se se tivesse criado uma empatia e harmonia entre o espaço real da Grécia e o seu espaço interior. Este gesto elegante de olhar, como o de uma criança que ao nascer vê as coisas pela primeira vez, é uma elegância e uma expressão que significam antes de tudo despojamento do real que a inibe de se sentir numa atitude genesíaca; só este encontro lhe permitirá esse êxtase.

Se continuarmos a leitura da carta, apercebemo-nos de que a poeta continua nesse percurso de deslumbramento, de descoberta ontológica de si mesma, mas sempre ancorada numa relação com a realidade das coisas:

O primeiro prodígio do mundo grego está na Natureza: no ar, na luz, no som, na água. É uma natureza mitológica onde as montanhas e as ilhas têm um halo azul que não é imaginado, mas sim fenómeno físico objectivo (...) Sob o sol a pique, numa claridade azul indescritível, o ar é tão leve que nos torna alados e o menor som se recorta com uma inteira nitidez. As enormes e constantes montanhas povoam tudo de solenidade. Cheira a resina e a mel há uma embriaguez austera e lúcida. Mas tanto como a natureza – e ligada à natureza – espantou-me a incrível religiosidade de tudo. Depois da Acrópole, São Pedro de Roma pareceu-me mundano e fútil e pesado. É uma religiosidade tão nua, tão funda, tão intensa, tão solene como eu nunca tinha encontrado. É uma atitude ligação com o real que está presente em todas as coisas. (BSC, 80-81)

Assistimos igualmente a uma atitude de respeito, quase vassalagem, como se tivesse visto um deus invisível e não houvesse palavras para elaborar essa descrição:

Mas sinto que só sei falar mal disto tudo. (...) Na Acrópole ao meio-dia, com o sol a pino, toda a gente fala em voz baixa. (BSC, 81)

Sophia tinha necessidade de ver a Grécia, porque o mundo que construiu e onde viveu tinha perdido o seu centro e a poeta procurava-o incessantemente. Era como se o pensamento seguisse em espiral até encontrar um mar desconhecido, como se penetrasse num labirinto onde o eu poético se perdera e cuja salvação seria esse novo mundo a partir do qual construiria os seus poemas. Assim, a única saída possível do labirinto seria a palavra, privilégio do ser humano:

Há também na Grécia uma atmosfera extremamente primitiva, um misto de doçura e de austeridade, de afinamento exacto e de rudeza. É uma identidade entre o físico e o metafísico.

De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia «o primeiro dia inteiro e puro – banhando os horizontes de louvor», encontrei um mundo em que eu já não ousava acreditar. Agora tenho o espanto de o saber real e não imaginado. O que eu sabia da Grécia adivinhei-o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. (BSC, 82)

Aquilo que Sophia sabia da Grécia adivinhou-o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz; aquilo em que ousava já não acreditar, ali vê o real através das suas diferentes manifestações. A prevalência do visto e do vivido sobre o imaginário é um dos temas recorrentes da sua poesia, como em “Navegação”. (OP, 105)

Sophia reencontrou-se na Grécia e foi aqui que lucidamente adquiriu uma hiperconsciência cuja luz clara proporcionou ao seu olhar a capacidade de atravessar a opacidade da matéria e aventurar-se nessa identificação da metafísica.

Noutra carta de novembro do mesmo ano, Sophia continua ainda a referenciar a Grécia pela sua superioridade relativamente a Roma e evidencia a originalidade e beleza de um espaço que a deslumbrou, numa associação dos elementos que compõem também os seus versos:

É uma Grécia perseguida, invocada, que não é já a Grécia pois os deuses são Antinuos e morrem. Há em tudo um misto de nostalgia e perfeição, numa beleza que tem dentro de si uma falha secreta. Nada pode descrever a aparição de Canopus longa

piscina rodeada de estátuas e colunas que eu vi surgir ao fim da tarde no ar perfumado de resina. (BSC, 88)

Ainda noutro excerto, da mesma carta:

Mas acima de tudo queria voltar à Grécia que foi para mim o deslumbramento inteiro e puro e onde me senti livre e com asas. A felicidade grega, felicidade do mundo objectivo, sem a menor mancha de caso pessoal, é qualquer coisa de imaginável e da qual só o Homero dá uma ideia. (BSC, 89)

Esta relação que Sophia estabelece com a Grécia, consubstancia-se na re-leitura e re-escrita de narrativas míticas. Assim, na poesia de Sophia, destacamos a presença e importância do mito órfico, como um dos temas centrais.³² Este mito poderá ser interpretado como uma teoria filosófica e existencial da mundividência poética de Sophia. Entendemos, portanto, que o mito de Orpheu é aquele de que Sophia se socorre amiúde. São múltiplas as interrogações/reflexões que Sophia formula em volta do mito de Orpheu. Orpheu poderia ser a encarnação das forças claras, apolíneas da humana ordem e da beleza, seria vencido pelo dionisiaco, pelo primitivo, obscuro e bestial tal como as diferentes facetas do humano?

Representaria a tragédia a insignificância do artista tão poderoso pela sua palavra e que se revela tão fraco no momento decisivo de ação? Seria o drama do homem que ousou violar o interdito e olhar para o que deveria permanecer encoberto aos seus olhos? Aventurar-se-ia um lutador capaz de sarar o mal, mas não de o vencer, morrendo como vítima da sua própria insuficiência? O certo é que a figura de Orpheu reaparece na escrita de Sophia de Mello Breyner durante anos e anos, até aos seus trabalhos derradeiros.

Assistimos, na verdade, uma apropriação do valor ontológico do mito, adequando-o a um aspeto contemplativo do eu, muito característico da sua poesia. Outras vezes, a evocação é conseguida através da combinação de algumas sensações, especialmente visuais e auditivas; o mito deixa de ser narrativa para se

³² Se folhearmos a obra de Sophia de Mello Breyner, constatamos facilmente a presença de poemas como “Eurydice” no volume *Dia do Mar*, “Soneto de Eurydice”, *No Tempo Dividido* e em outros textos que evocam em título as figuras centrais do mito como em *Geografia*, *Dual* ou *Musa*.

poder decompor em momentos e cenários evocativos. Assim, por exemplo, em “Orpheu”, há: “seu canto alto e grave (...) / A palidez sagrada de seu rosto / Que de clarões e sombras se ilumina.” (OP, 783)

É como se a poeta quisesse integrar o seu canto na ordem e na harmonia por que o mito se rege.

A referência a este mito procura uma catarse pela integração, ou re-integração, do homem no todo do universo, como podemos verificar no excerto da carta de abril/maio de 1964:

Pois o que ali há, além de tudo o mais é uma intensa felicidade de existir que nos lava de tantas feridas. (BSC, 82)

Neste sentido, é órfica a “aliança com as coisas” O mundo des-integrado em que vive o homem não-iniciado “pode ser um habitat mas não é um reino”. (OP, 838)

Para Sophia, o poético está sempre ligado ao ético. Ser poeta é assumir a própria existência, uma determinada arte de viver e de morrer. Assim, a concepção da morte nos seus poemas pode entender-se como um eufemismo dessa realidade que se vai diluindo. Já no poema “Sinto os mortos” (OP, 63), vemos Sophia a encarar essa situação como uma atitude coletiva. Há um olhar despreocupado relativamente ao fim da existência individual, numa perspectiva órfica: “E sei que trago em mim a minha morte. / Mas perdi o meu ser em tantos seres, (...) Que a morte será simples como ir / Do interior da casa para a rua.”

À poesia é atribuído um princípio criador, que poderá ser em muitos casos uma aproximação ao divino, ao mítico, pois também se pode vencer pela música, amansar as feras. No entanto, a recompensa daqueles que podem cantar é a plena realização da promessa que contém já o humano na sua forma temporal

Chegou então o momento de colocar a seguinte questão: qual o motivo que levou Sophia a partilhar o enredo das narrativas míticas e a transformá-las, através da sua palavra poética? Certezas não temos, porém, hipóteses ou impressões ligeiras.

Poderíamos aventar a hipótese de encontrar uma aliança com as coisas, tal como Sophia afirma; mas descobriríamos então uma duplicidade de sentido do orfismo contemporâneo na escrita desta poeta. É uma doutrina filosófica e existencial baseada na concepção do divino enquanto origem e destino final do indivíduo que nele se perde

no momento da morte; mas também é uma mundividência particular de um *eu* feminino que através dela se concebe e se realiza enquanto voz de uma mulher que rejeita o modo de pensar analítico e individualista do *eu* masculino (não é, talvez, por acaso que a figura de Eurídice, secundária em relação à de Orfeu na maior parte das obras literárias que exploram o mito, aparece como figura central na poesia de Sophia de Mello Breyner).

Podemos constatar que a poesia de Sophia é constantemente acompanhada/balizada pela nostalgia de um passado que advém do desejo de comungar com os deuses, de respirar os locais e jardins límpidos e de, com os deuses, ser capaz de viver céu e mar, imortalizando esse tempo mítico nos seus poemas, como em “No tempo dividido”. (OP, 292)

Porém, o mundo primordial da Grécia é uma dos motivos que despoleta essa nostalgia do passado. O poema “Foi no mar que aprendi” (OP, 811), de *O Búzio de Cós*, relaciona a escultura grega e o mar e nele se acentua que, “nos museus da Grécia antiga / Olhando estátuas frisos e colunas”, Sophia sente-se “mais leve e mais viva” e respira “melhor como na praia”. Esse paralelo entre as ondas e as estátuas, as colunas dos museus da Grécia antiga, mostram que foi o mar quem ensinou o sujeito poético a gostar das formas belas. E junto do mar e dessas estátuas a poeta sente-se mais leve e viva e até respira melhor. O mar e a arte grega aparecem associados como motivo de fruição estética: “Foi no mar que aprendi o gosto da forma bela / Ao olhar sem fim o sucessivo / Inchar e desabar da vaga / A bela curva luzidia do seu dorso / O longo espriar das mãos de espuma / Por isso nos museus da Grécia antiga / Olhando estátuas frisos e / Sempre me aclaro mais leve e mais viva / E respiro melhor como na praia.”

Ora, é sobretudo a Grécia e os seus locais de onde emerge a presença visível dos deuses, como no poema “No golfo de Corinto” (OP, 498), que Sophia estabelece uma ligação à Grécia, como sítio primordial em que deuses, natureza e homem se unem e fundem: a “respiração dos deuses” é uma espécie de halo que, rodeando montanhas e ilhas, torna o “céu mais intenso e deslumbrado”; o “cheiro dos deuses” que “invade as estradas” é um “cheiro a resina a mel e a fruta” da Grécia, onde os corpos, grandes, “lisos e brilhantes / Sem dor sem suor sem pranto”, não apresentam “a menor ruga de tempo”; e onde “o sangue dos deuses imortal e secreto” é afinal a “luz cor de amora”

que “no poente se espalha” e que com o nosso se confunde ou a ele se une, ou seja “com ele batalha”.

Essa identificação dos deuses com a natureza e com os homens é muito evidente. Mas, por vezes, os locais gregos também nos aparecem como lugares onde emergem valores, como a verdade, liberdade, justiça, valores que encontramos nos poemas “Electra” (OP, 500), e “Catarina Eufémia”. (OP, 594) Neste último, está presente a mesma luta pela justiça, para que ela se implante e subsista na terra, entre os homens. O primeiro verso sublinha o facto de essa virtude ser o primeiro tema de reflexão entre os Gregos: “O primeiro tema da reflexão grega é a justiça”, proclamando o último verso e objetivo que “a busca da justiça continua” ainda hoje. E os dois enquadram a oposição heroica de Catarina Eufémia, que motivou o assassinio da jovem mãe. Para Ribeiro Ferreira, este “seu ato de coragem aparece irmanado à firmeza de Antígona que poisa a mão sobre o seu ombro no momento em que morre – dito num verso anormalmente longo em relação aos demais”: “O primeiro tema da reflexão grega é a justiça / E eu penso nesse instante em que ficaste exposta / Estavas grávida porém não recuaste / Porque a tua lição é esta: fazer frente / Pois não deste homem por ti / E não ficaste em casa a cozinhar intrigas.” (Ferreira, 2006: 197-210)

A par da busca da justiça está a luta pela liberdade que nos surge em vários poemas. Em “Súnion” (OP, 499), é a verdade clara e evidente do local que aparece acentuada: a «nudez da luz», a «nudez do vento», a «nudez marinha»: “Na nudez da luz (cujo exterior é o interior) / Na nudez do vento (que a si próprio se rodeia) / Na nudez marinha (duplicada pelo sal) / Uma a uma são ditas as colunas de Súnion”.

Também em “Epidauro” (OP, 501), temos outro local de encontro com a divindade, com a liberdade e o poema fala da Grécia como país da claridade, “país do exterior onde cada coisa é trazida da luz”.

Assim, a Grécia é pátria e espaço de encontro e de reposição da liberdade. Há um afastamento do que é sombrio, ameaçador, desordenado, e sem liberdade; por outro lado, há a recuperação da liberdade, da claridade, da imanência, do dia liso sobre a orla do mar, da manhã pura. É o retorno da união com a natureza, uma espécie de ressurgimento, de recuperação da inteireza inicial.

Não é de todo inédito que a Grécia surja, em Sophia, como espaço de renascimento e de ressurgimento do verdadeiro ser do homem. “Ressurgiremos” (OP,

399), de *Livro Sexto*, é o poema em que nos surge o renascimento do homem pelo contacto com a terra, os santuários, a luz da Grécia, individualizados em Creta e em Delfos. Esta ideia de imortalizar os locais sagrados nos seus poemas é explicitada numa carta a Jorge de Sena, de outubro de 1966, de Lisboa, onde se pode ler o seguinte:

Espero no próximo Verão poder ir à Grécia se os deuses de Delphos me forem propícios. Delphos é o lugar mais espantoso que vi na minha vida, um lugar deslumbrante e solene entre montanhas altíssimas, com fontes geladas, em frente de um vale coberto de arvoredos e bosques e com um pedaço de mar a brilhar entre as encostas. Um lugar onde todos os elementos, luz, som, ar, água, terra tomam uma veemência apaixonada e sagrada. Era em Delphos que se deveria fazer um congresso de poetas. (BSC, 2010: 104-105)

O ressurgir deve-se à intensidade da luz da Grécia que permite olhar tudo de frente, que torna “vivos os contornos” e “claro o coração do homem”.

O renascimento que o contacto com o país branco provoca é também muito evidente em “Ítaca” (OP, 508), onde, deixado o cais confuso de Brindisi, no qual se agitam palavras desconstruídas, passos, remos, guindastes – metáfora da própria vivência humana –, o sujeito poético sentirá em si a alegria “acesa como um fruto” e perceberá, “entre os negrumes da noite” e a “escuridão fechada”, a chegada à Grécia e receberá um segundo nascimento. Então Sophia vai recuperar a sabedoria inicial, emergir “confirmada e reunida”, “jovem como as estátuas arcaicas”.

A Grécia aparece finalmente como lugar privilegiado em que o mal é exposto à claridade, à luz da verdade e da frontalidade do exterior, como se verifica em “Elsinore”. (OP, 765)

Numa carta de 18 de novembro de 1969, a posição de Sophia relativamente à claridade e à beleza do mundo grego surge de novo:

Aliás, há um detalhe espantoso da minha experiência das terras gregas: a luz grega torna as coisas mais belas, mas deixa a fealdade de lado, como algo que não faz parte do mundo. (BSC, 117)

A lembrança da Grécia proporciona a Sophia o poder de ser capaz de viver e perceber atentamente o real, de ter “olhos de coruja / Na obscura noite lúcida” (OP, 798) e, portanto, só esse mesmo olhar tem o poder de iluminar as coisas e os seres, como fonte de descoberta, de revelação, de verdade.

Para além de ver, Sophia também está predisposta a ouvir o ressoar dos dias e das coisas como vemos em “O divino sussurra”, como se fosse um búzio (OP, 810). Deste modo, e seguindo as palavras de Ribeiro Ferreira, “Desse ressoar nasce a poesia e é ele que a possibilita — ou seja estar atenta e escutar para conseguir reunir o corpo de Orfeu, dilacerado e disperso pelas fúrias no real e nas coisas simples que nos rodeiam; nas «praias de mar verde» e no marulho das ondas; no azul da noite e na «pureza da cal»; na ‘pedra polida’ e no ‘perfume do orégão’.” (Ferreira, 197-210)

Para corroborar o que dissemos, vejamos o ponto de vista de Sophia numa passagem muito significativa de *Poética II* (OP, 839) publicada em *Geografia*:

Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. (...) Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta. Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. (OP, 839)

Há um ponto interessante nestas duas cartas de Sophia e que nem sempre é abordado pela poeta na *Correspondência*. São duas referências muito pontuais sobre o Evangelho. Se até agora nos fixámos na importância do paganismo na construção dos seus poemas, será talvez interessante verificar a outra margem da inspiração de Sophia: as impressões do religioso. Passemos a transcrever os seguintes excertos de modo a podermos concretizar esses pontos de vista:

Não pense que vim da Grécia paganizada. Aliás o paganismo ali não «é nada do que se conta»! Voltei sim mais apta a compreender o Evangelho que São Paulo pregou em frente da Acrópole. Mais apta a compreender toda a vital necessidade de ligação, de religação. (BSC, 82)

A outra passagem:

Tomámos há muitos séculos um caminho errado e não creio que levar o erro mais longe seja uma forma de progresso. A questão está na forma como entendemos o Evangelho. (BSC, 118)

Estes apontamentos surgem nas cartas em que Sophia faz reflexões e considerações sobre a Grécia e os gregos. A poesia de Sophia surge-nos marcada pela mitologia do mundo clássico e, por consequência, por constantes alusões ao paganismo. A verdade é que vemos em alguns dos seus textos uma convivência entre esses deuses e o Deus do Cristianismo, o que no dizer de Richard Zenith, esse facto “não decorre de uma atitude estética nem de uma estratégia literária” sendo, portanto, para este estudioso a sua poesia “assertivamente cristã” e Sophia “uma poeta essencialmente religiosa.” (Zenith, 2011: 38-45)

Se considerarmos estes dois excertos, vemos que Sophia alude claramente à maneira como entende o Evangelho. Peguemos num momento da pregação de São Paulo aos atenienses: “Homens de Atenas, em tudo vos vejo muitíssimo religiosos. Percorrendo a cidade e considerando os monumentos do vosso culto, encontrei também um altar com esta inscrição: A um Deus desconhecido. O que adorais sem o conhecer, eu vo-lo anuncio!” (At 17, 22-23). E continua: “O Deus, que fez o mundo e tudo o que nele há, é o Senhor do céu e da terra, e não habita em templos feitos por mãos humanas” (At 17, 24). Quando anuncia a existência de um único Deus, São Paulo entende-O como onipotente, onipresente, criador de todas as coisas sem viver em templos feitos pelo homem, pois existe em todo o universo, sem se ligar a um espaço, coisa ou tempo definidos. Sabemos que São Paulo foi um dos apóstolos que passou por todo o mundo para pregar a palavra de Deus a partir do livro “Os Atos dos Apóstolos”, tendo tido uma função determinante na difusão da palavra cristã.

Neste sentido, Sophia não regressa paganizada, não adere a essa doutrina ortodoxa, que apesar de lhe explicar e esclarecer muitas dúvidas, não seria o suficiente para resolver a ânsia de ligação ao mundo e à realidade. Pensamos haver uma certa necessidade de batizar o paganismo grego, isto é, há um desejo, por vezes desconcertante, em encontrar uma ligação entre os homens, os deuses e Deus. A forma como Sophia entende o evangelho remonta à sua génese inicial da pureza, da justiça e não à maneira como o ser humano se apropria dessas concepções cristãs e a

transforma à sua imagem e necessidade. Daí termos tomado um caminho errado, pela marginalização e banalização da palavra de Deus.

Se entendermos que o real se identifica com o divino na poesia de Sophia, há questões que se relacionam e são complexas, como por exemplo, a presença e ausência dos deuses, em momentos de luz e de sombra, a procura de “um deus que vença connosco a nossa morte”, in *Senhora da Rocha*; (OP, 451) a identificação de um promontório como um espaço sagrado ou ainda de um oráculo como um centro do mundo sagrado.

O poema “Senhora da Rocha” integra-se na ideia de que os deuses pagãos não venceram a lei da morte relativamente aos homens e houve que procurar um deus cristão – “outro deus” - que conseguisse vencer a morte pela ressurreição.

Ora, sabemos que o espaço do mar, do vento e da luz é o espaço dos deuses pagãos, onde a caducidade humana se sujeita ao tempo e à morte. Há pois uma distinção entre o espaço da prece da Senhora e o espaço da vida e da morte; entre a prece como um espaço estreito - a “porta estreita”, na expressão dos evangelhos do Novo Testamento -, o espaço da oração cristã, e o espaço do mar, do vento e da luz onde existe a lei da morte e se espraia a metáfora dos deuses pagãos como esplendor e espanto do centro do mar:

“(...) O reino dos antigos deuses não resgatou a morte / E buscamos um deus que vença connosco a nossa morte / É por isso que tu estás em prece até ao fim do mundo / Pois sabes que nós caminhamos nos cadafalsos do tempo.” (OP,451)

Não nos querendo deter mais neste assunto, por não ser objeto do nosso trabalho, seria óbvio afirmar que Sophia é uma poeta inequivocamente cristã num mundo pagão. Em poemas como “Ressurgiremos” e “O Minotauro”, apreciamos referências à teologia cristã, sendo a ressurreição um dos elementos repetidos e invocados sistematicamente. O que Sophia nos deixa é uma poesia marcada pelo sentido primitivo e original do catolicismo, sem estar atida a dogmas ou doutrinas. A sua poesia é sobretudo liturgia, culto, oração, profecia e as palavras são instrumentos de religação com o reino do ser humano, que foi criado, segundo alguns creem, à imagem de Deus.

Sophia regressa novamente à Grécia em setembro de 1972 e de Atenas escreve um bilhete postal a Sena para lhe agradecer um livro. Contudo, o que este bilhete tem de interessante é a opinião de Francisco Sousa Tavares sobre a Grécia.

Vejamos:

Do extremo e do princípio do mundo que hoje acaba na Califórnia um grande abraço para ti e para a Mécia com a amizade de sempre. Finalmente vi a Grécia. Resta saber se a compreendi. (BSC, 137)

A afirmação de Francisco Sousa Tavares evidencia o ponto de vista de um homem que não pertence ao círculo daqueles que têm capacidade imediata para entender o que se lhe apresenta como real. Esta compreensão só é possível aos que podem aceder a um mundo perfeito, de esplendor e silêncio de bronze. Esta dúvida acentua-se ainda mais se entendermos que o poeta tem um discernimento superior ao homem comum, pois como escreve Agustina Bessa-Luís, por quem Sophia tinha grande admiração: “Os poetas são o sacrifício que a vida exige para ter direito a ser continuada por gerações de gente insaciável. Gente que é um rascunho da única realidade que vale a pena, a da poesia. Isto também é um rascunho, prosa austera e ligeira. Mas a admiração corre como o Nilo de que não se sabe ainda quais são as fontes”. (Bessa-Luís, 2001: 85)

Passemos a outra carta de Sophia de 18 de Novembro de 1972, onde se fazem novamente referências à Grécia:

Voltei à Grécia – com o Francisco a Maria e a Sophia. Primeiro com a Maria nas ilhas – Tudo era divino: as pessoas e as [sic].

A Maria disse-me que até morrer me agradecerá por eu a ter trazido ali. Depois com o Francisco e a Sophia fomos a Delphos, Epidauro, Olímpia – o Francisco defendia-se: não queria ser dominado. Depois gritava de maravilhamento e eu tinha medo de cair nos abismos porque ele guiava a olhar para o lado. Às vezes, zangava-se porque não queria acreditar no que via. Não queria depor os seus mitos ibéricos. (BSC, 139)

Este excerto reconhece, efetivamente, a importância da beleza da Grécia para a salvação do próprio homem; é através da aliança e da ancoragem ao real da

clareza, dos valores absolutos que o homem procura a sua salvação, o caminho para o labirinto da sua existência. Esta relutância e reserva de Francisco em relação à Grécia condu-lo por um caminho de aceitação involuntária, como se não tivesse outro remédio senão aceitar essa aliança entre o real e o seu interior, ainda que tivesse dificuldade em se abandonar a essa existência apolínea e sobrenatural.

Assim, poderíamos concordar com António Tabucchi quando escreveu: “Foi Sophia quem se lembrou da Grécia. E na Grécia não só voltou a encontrar os mitos fundadores da cultura ocidental, mas foi aí que reconheceu o Portugal do seu tempo; foi aí que descobriu que o que acontecia ao seu país já acontecera na história da Grécia clássica e que a tragédia e o mito tinham reflectido esses factos.”³³ Sophia reconheceu na Grécia clássica Portugal e a partir daqui consciencializou-se política e socialmente da tragédia que o seu povo estava a viver: “A Grécia ensinou-lhe o Portugal de Creonte, como Salazar, é a “banalidade do mal”. E Delfos é o lugar que Zeus escolheu como umbigo do mundo, l'*omphalós* onde as duas águias, vindas de direcções opostas, se encontram para desenhar a geometria da terra e da alma.”³⁴

Neste sentido, afirmamos que Portugal durante muitos séculos se afastou da Grécia, procurando noutros países longínquos a causa e a consequência das suas aventuras; portanto, Sophia teve essa lembrança e ao mesmo tempo necessidade de chamara si a geometria exata das coisas, um lugar idóneo para as ideias de acordo com uma definição de perfeição, beleza e justiça. Esta ideia encontra eco na passagem de uma carta de 18 de novembro de 1969, que Sophia escreve a Sena:

Creio que o grande mal português será que sempre deixamos os gregos em paz. Por isso somos um país que não se reconhece. Um país que julga que a austera, apagada e vil tristeza é a condição do homem. Fomos um país de grandes navegadores – mas nunca tivemos em frente do mundo aquele sorriso de espanto que tinham as estátuas dos navegadores jónicos. (BSC, 115)

Dos muitos temas que a poesia de Sophia trata, gostaríamos de valorizar a noção de que, na ordem e harmonia do universo, o “divino sussurra”, como num búzio. Porém, a poeta é também uma pessoa empenhada em denunciar a hipocrisia e o

³³ António Tabucchi, *Na Grécia com Sophia*. Este texto foi escrito para ser lido no Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 27-28 de janeiro, 2011.

³⁴ Idem.

farisaísmo, em cantar a luta e a caminhada do homem por um mundo de justiça e liberdade, em busca da integridade, da pureza e da beleza. Sophia é também uma escritora que revela um enorme fascínio pela Grécia primordial em que deuses, homens e natureza conviviam.

A poesia em Sophia surge como um acontecimento e experiência do eterno, uma solenidade nua da paisagem grega onde as coisas têm qualidade radiosa e estão interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas. A terra grega é um lugar onde se articulam e conciliam os opostos.

Deste modo, o poema não apresenta o real como produto de uma operação subjetiva, o poema é antes de mais a procura de um caminho para a objetividade e unidade com o real. As suas palavras são as palavras da língua portuguesa: a luz, a alegria, a justiça, o mundo, a cor das coisas, a imanência, a claridade, a ética, a liberdade e o homem. Podemos afirmar com Miguel Sousa Tavares que “Sophia dançará ao longo das sílabas dos poemas”. (Tavares, 2004)

3.4 Errâncias e discordâncias entre Sophia e Sena

Como vimos, a Antiguidade Clássica é um dos temas muito caros à obra de Sophia e representa de forma óbvia a harmonia e a perfeição que não se encontram no mundo confuso que habita. Por isso, entendemos que alguns dos seus poemas são uma espécie de exaltação do mundo grego, da racionalidade dos seus mitos, da valorização de valores como a justiça, a beleza, a perfeição, a ordem mas por outro lado, emerge de muitos deles um sofrimento e uma tristeza pela perda desses valores.

Da cultura grega advieram também os preceitos da sua atividade criadora, pois a arte grega celebrava a aliança entre o homem e as coisas, sendo esse entendimento divino e consubstancial à natureza.

Nesse sentido, a poesia de Sophia é marcada por essa religação entre o homem e o divino. O poeta é visto como um vate, responsável por dominar e dar um sentido ao universo caótico que o rodeia.

Sophia, desde sempre, teve vontade de conhecer a Grécia, de a ver, com os seus olhos, não a partir de fotografias ou outras imagens.

Nos excertos das cartas que anteriormente transcrevemos, observámos uma Sophia que fala do encontro entusiástico com essa Grécia primitiva e genesiaca, um mundo em que já não ousava acreditar.

Como para a poeta a escrita foi sempre um diálogo, uma maneira de responder aos outros anulando espaço e tempo, esse facto permitia-lhe uma maior facilidade no contato com o real, na busca de uma relação íntima com as coisas e justifica ao mesmo tempo as suas opiniões e pontos de vista.

No capítulo anterior expusemos o ponto de vista de Sophia de Mello Breyner sobre a importância da civilização grega na construção dos seus poemas e da sua própria existência. Vemos que há nesses textos uma dimensão ontológica e uma série de antiquíssimos ideais que perfilhava, como um alerta lúcido e enérgico.

“A Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos” (Andresen, 1992: 14) – afirma em *O Nu na Antiguidade Clássica*.

Pois bem, se, em 1969, Sophia lamenta que Portugal sempre deixasse os gregos em paz, como já vimos, o ato de descobrir é celebrado como esse grande momento.

Sophia vê a Grécia como uma dimensão apolínea da existência, Sena não partilha de todo da sua posição. Vejamos o ponto de vista de Sena sobre a sua visita à Grécia, numa carta de dezembro de 1972:

Não Sophia, não há Grécia literal em verso que signifique alguma coisa, a não ser para quem saiba grego e queira ajudar-se na leitura – mas se sabe grego, não precisa. Como não há magias da linguagem, e muito menos, mito a destruir, das línguas tidas por místicas e mágicas da cultura. Não há traduções nuas, minha querida, da mesma forma que os deuses da Grécia só andavam nus nas horas íntimas de violarem as Ledas, pois que, no resto do tempo eram como o senhor de Matosinhos, cobertos de roupas e de colares. Quem andava mais ou menos nu eram os gregos pessoalmente – que é perigoso confundir com os deuses, ou a gente esquece-se de

que hoje são aqueles coronéis nojentos e opressivos que se fazem ostensivamente sentir logo no aeroporto, e em frente de cuja PIDE estava por acaso o meu hotel em Atenas, e que me impediram de encontrar-me com o Odysseus Elytis. (BSC, 140-141)

Esta dimensão prática e ao mesmo tempo irónica de Sena demonstra um homem profundamente amargo, incapaz de ver a beleza que está para além do imediato. A beleza da linguagem, da cultura, dos homens gregos é igual a tantos outros, sem magia, sem transcendência, apenas existe.

No fundo, Sena vê a imagem de uma Grécia real que se afasta de um estereótipo concebido pela memória ocidental e pela admiração inequívoca de Sophia.

Acresce ainda o facto de Sena desprezar esses gregos que ali também o perseguem e o impedem de contactar o poeta que ganhou o Prémio Nobel em 1979. Nesta passagem encontramos claramente ecos de um dos poemas cinematográficos de Sena³⁵: "À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme *'Zorba The Greek'*." Este poema foi escrito após o autor ter visto *Zorba the Greek*, um filme greco-americano de 1964, baseado no romance homónimo de Nikos Kazantzakis, dirigido por Michael Cacoyannis.³⁶ Esta ideia do valor cultural e testemunhal do cinema é também salientada por Edgar Morin, ao afirmar: "Precisamente por ser um espelho antropológico é que o cinema reflecte, de modo imprescindível, as realidades práticas e imaginárias, ou seja, as carências, as comunicações e os problemas da individualidade humana do seu século." (Morin, 1980: 194-195) Por isso, para além do seu valor estético, valoriza-se a importância do cinema como documento histórico, antropológico e testemunho vivo de uma época.

³⁵ Os outros dois poemas considerados dentro desta linha são: "Couraçado Potemkin", de *Peregrinatio ad loca infecta*, (P3, 53) e "Filmes Pornográficos", de *Conheço o Sal e Outros Poema*, (P3, 210). Sena foi autor de diversas críticas e comentários de filmes, reunidos no volume *Sobre Cinema* (1988); transformou a sua leitura de alguns filmes em poemas, um exercício semelhante ao que já tinha feito com as outras artes em *Metamorfozes* e *Arte de Música*.

³⁶ O filme foi rodado na ilha grega de Creta e conta a história de Basil, um escritor greco-britânico que cresceu na Inglaterra e ao passar por uma crise de criatividade, quer ir para Creta, a terra natal de seu pai. Enquanto espera para embarcar no navio que o levará à ilha, cuja saída está atrasada por causa do mau tempo, ele conhece o Zorba, um grego simples e entusiasmado, com vários apelidos, segundo ele próprio conta (um deles é "Epidemia", pois espalharia o caos aonde passa). Zorba simpatiza com Basil e pede que o leve na viagem, como seu intérprete e talvez cozinheiro.

Encontramos na leitura deste longo poema, laivos de um realismo cruel, humano, genuíno com que se configura essa Grécia real que seduz Jorge de Sena: “Apenas Grécia nunca houve como / essa inventada nos compêndios pela nostalgia / de uma harmonia branca. Nem a Grécia / deixou de ser – como nós não – essa barbárie cínica, / essa violência racional e argua, uma áspera doçura / do mar e da montanha, das pedras e das nuvens, / e das caiadas casas com harpias negras / que sob o azul do céu persistem dentro em nós, / tão sórdidas, tão puras – as casas e as harpias / e a paisagem idem – como agrestes ilhas / sugando secas todo o vento em volta. (P3,84).

O que cativa Sena no filme e que depois traduz para o poema é a autenticidade, o pulsar da vida com todas as suas facetas negativas e a própria brutalidade que lhe é inerente.

Assim, a única divindade possível reside precisamente na humanidade – esta é uma das premissas senianas, para quem apenas o humano se encontra imbuído de teor divino. E, esta é uma das características da sua poesia, onde se evidencia o poder da amizade, da solidariedade, da força, da esperança e de uma certa dose de loucura associada à liberdade.

Neste sentido, a grande lição que a Grécia nos dá, através deste filme, segundo Jorge de Sena, é apenas esta: “(...) o viver com fúria, este gastar da vida, / este saber que a vida é coisa que se ensina, / mas não se aprende. Apenas / pode ser dançada”. (Ibidem)

Numa carta anterior, de 18 de novembro de 1969 e tendo por base o poema referido, Sophia faz um comentário melancólico à importância da Grécia enquanto elemento essencial e primordial para a construção da Humanidade, notando a beleza e a grandeza pedagógica deste texto; porém contrasta-a com o ideal de Camões, que era muito caro a Sena, mas que a afasta desta nostalgia e destino épico:

Paradoxalmente, o poema que mais gosto é «Deixa os gregos em paz», embora realmente eu creia que teremos de recomeçar a partir dos gregos, isto é, a partir da fidelidade ao terrestre. Creio que o grande mal português será que sempre deixámos os gregos em paz. Por isso, somos um país que não se reconhece. Um país que julga que a austera, apagada e vil tristeza é a condição do homem. Fomos um país de grandes navegadores – mas nunca tivemos em frente do mundo aquele sorriso de espanto que tinham as estátuas dos navegadores jónicos. Se você fosse à Grécia

ficaria espantado de ver que a Grécia é muito mais grega do que tudo o que imaginamos – é muito mais grega do que o filme do Zorba. (BSC, 115)

A veemência da negação de Sophia poder-se-á considerar retórica, pois os seus argumentos são um tanto exagerados, provavelmente para responder à linha caricatural de que Sena impregnou o poema “À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme *Zorba the greek*”:

“Deixa os gregos em paz, recomendou / uma vez um poeta a outro que falava / de gregos. Mas este poeta, o que falava / de gregos, não pensava neles ou na Grécia. O outro / também não. Porque um pensava em estátuas brancas / e na beleza delas e na liberdade / de adorá-las sem folha de parra, que / nem mesmo os próprios deuses são isentos hoje / de ter de usar. E o outro apenas detestava, / nesse falar de gregos, não a troca falsa / dos deuses pelos corpos, mas o que lhe parecia / traição à nossa vida amarga, em nome de evasões / (que talvez não houvesse) para um passado / revoluto, extinto, e depilado”. (P3, 84)

É pois em resposta a Sena e à sua rebeldia contra uma Grécia mítica e sacralizada que Sophia parece atingir ferozmente o seu interlocutor num ponto que sabe sensível, acentuando a sua discordância com Camões. É, então, neste contexto polémico que se cava um fosso entre a *curiositas* helénica e o desânimo da cultura nacional. É como se Sophia quisesse dizer que as críticas e reflexões que Camões fez no seu tempo aos oportunistas e àqueles que se queriam fazer valer dos feitos gloriosos dos antepassados, se aplicam aos nossos dias.

Sophia repara numa forma de lirismo que percorre o poema épico, sobretudo nos seus fins de canto, onde há um sujeito poético que se expressa sobre questões éticas, poéticas, morais, sociais. Desta forma, *Os Lusíadas* ganham a aura de um prodigioso livro de desassossego: “Camões propõe-nos palavras ditas sílaba por sílaba. Propõe-nos a contínua acusação do gosto da cobiça e da vileza, a contínua acusação da surdez, da asfixia, do opaco. Ensina-nos a não aceitar o ensombramento que nos rói. Ensina-nos uma atitude de crítica constante. Ensina-nos a procurar a diversidade no mundo em que estamos. Propõe-nos uma imagem exigente de nós próprios que nunca mais nos deixará sossegar.” (Andresen, 1980: 29)

Sena vai finalmente à Grécia. No poema “Atenas”, assistimos às primeiras impressões da sua chegada, *in loco*: “Também na Grécia eu. Custou mas foi. / Cheguei depois dos outros. Só Atenas vi / sob um calor de trópico e derrete / os deuses e os humanos nesta poeira seca / de montes e de praias sob um céu de névoas / com mar azul de sol e de ilhas carcomidas.” (P3, 212) Esta descrição parece-nos muito trivial por comparação com as referências que Sophia lhe foi fazendo. Há, de facto, deuses e humanos, um calor tórrido, um mar azul, tudo numa “poeira seca”, desfeito pelo tempo. Vejamos o que o sujeito admira no espaço habitado por homens reais, de carne e osso, que destoa de uma Grécia idílica, utópica, reino de deuses e de alvas estátuas. É essa realidade que descreve habilmente nesta passagem, da mesma carta:

Gostei muitíssimo de Atenas – o povo tão como o nosso, as velhas igrejas bizantinas que necessário seria limpar da sordidez ortodoxa e daqueles padres repelentes mais numerosos que em Espanha, a Acrópole, a Atenas que o Adriano tentou, já no tempo dele, ressuscitar sem conseguir. Mais não vi, além dos museus, é claro. Mas a Grécia é tanto nossa como daquela gente meio turca nos costumes, e os deuses estão em toda a parte aonde a gente acreditar – e eu acredito – que eles existem. Eu creio ao contrário do que tu dizes (mas já sentes e não te atreves a dizer), que a traição começou quando o cristianismo extravasou de ser uma coisa palestiniana e roubou metade aos judeus e outra metade ao mundo clássico, para criar uma vergonha de dois mil anos. O Sócrates não tem nisso culpa nenhuma. (BSC, 141)

Estas afirmações de Sena banalizam a Grécia e os gregos e assistimos a uma perspetiva interessante sobre as questões dessa irracionalidade, na descrição dos deuses, do espaço, do tempo e até do próprio sujeito poético. Tudo evidencia um aspeto malévolos, pernicioso, cujo fim último é a destruição, a morte ou simplesmente o vazio. Vejamos os versos do poema anteriormente referido: “Vulgar cidade e bizantinas pobres / igrejas sem de torres tesas para o ar / mas padres gordos negros e sebosos / de barbas e rabicho pelas ruas cheias (...) em vão Antínoo / se matará, em vão suas estátuas / desviam de fitar-nos seu olhar vazio (...) Vejamos de entre as mesas como passa / gente inda ateniense. Iluminada / A Acrópole é cenário – nada mais.” (P3, 214) Porém, assistimos também à negação da Acrópole como origem do divino, pois esse é um pecado que nem as gerações vindouras serão capazes de

expiar. Os versos que melhor parecem traduzir esse desdém pelo mundo perfeito e claro da Grécia e ao mesmo tempo demonstram a existência de um espaço perdido, conspurcado, infecto e negativo são os seguintes: “Nem mesmo essa memória nos possui / como mais que maldita: e quando a escutam / é só por suporem-se expiados / do risco a que escaparam de ter sido eleitos.” (P3, 214)

Outro ponto que nos chama a atenção, no excerto da carta já transcrita, diz respeito à relação particular de Sena com Deus e com os homens mostra, de certa forma que a sua obra se pode inserir no contexto moderno da literatura portuguesa. Deste modo, procura relacioná-la segundo o tema da religiosidade. O desenvolvimento seniano do tema da religiosidade encontra-se próximo do de Antero de Quental, embora não apresente o mesmo rigor de pensamento, pois as questões que se colocam aproximam-se da crise de fé, que se exprime com violência, da melancolia discreta, mas tensa e profunda, e da recusa da morte.³⁷ Também numa carta a Mécia de Sena expressa o seu ponto de vista sobre estas questões:

A religião, ou o sentimento religioso, é o mais inconfessável de todos: não por irracional, mas porque é da sua mais íntima natureza o silêncio da vida física do universo, que só faz barulho por acaso e não para a gente ouvir. Que mais não fosse, acharia ridícula, e acho, a atitude dos «libertos», nascidas da cabeça de Júpiter, desirmanados de tudo quanto encarnou as dores e as esperanças de uma humanidade dolorosamente em busca do seu próprio corpo.

Mais que ridícula, criminosa, estulta, digna dos raios divinos, se os houvesse. Neste sentido, me é respeitável a religião considerada na sua acção interior e na sua simbólica aparente; e, como poeta, não posso deixar de ser sensível ao paganismo que a Igreja Católica não sonha - ou sonha até - a que ponto herdou. Quando a religião pretende fixar-se, lutar ligada a interesses materiais que geraram muitas das formas que ela tomou, evidentemente que sou contrário a ela, a aquela, porque sei que não há eternidade das formas e das convenções, mas sim da orgânica simbólica que assume uma ou outra forma, segundo o estado social em que se desenvolve. (Sena, 1982, 27)

³⁷ Veja-se a este propósito o texto de Maria de Lourdes Belchior sobre a “ Problemática religiosa na poesia de Jorge de Sena”, in, Picchi, Luciana Stegagno. (Org.) Jorge de Sena, Roma, Giardini, 1985, 53-75.

Também no prefácio à segunda edição de *Poesia I*, Sena afirma categoricamente e em tom confessional a sua posição relativamente à religião católica:

Religiosamente falando, posso dizer que sou católico mas não um cristão – o que apenas significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc, sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito que os deuses existem abaixo de Uno, mas neste Uno não acredito porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a sua vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja exist-ência ou não-existência são a mesma coisa, sem sentido. Filosoficamente, sou um marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito. (...) Não subscrevo a divisão do mundo em Bons e Maus, entre Deus e o Diabo (estejam de qual lado estiverem). Apesar da minha formação hegeliana e marxista, ou também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação oportunista de maniqueísmos simplistas. (P1, 21)

Este sentido da vida sem maniqueísmos, sem antinomias, sem um Deus Todo e Uno evidencia uma posição dialética na medida em que os seus textos surgem como um espelho que reflete o seu criador, numa procura constante pela totalidade, pelo conhecimento e que lhe permita fazer uso do seu carácter ambíguo, numa tentativa de ver o todo, o visível e invisível, o grotesco, o sublime e a sabedoria.

Sena afirma-se como um homem em crise e recusa o papel de Deus, como entidade onipotente e onipresente, recorrendo ao testemunho e à experiência como meio de alcançar o indizível e o inexplicável.

Como humanista, a mundividência de Sena traduz-se na expulsão de Deus do centro do universo, tentando criar um mundo novo, uma vida reclusa em poesia e trabalho, numa tentativa de se vingar do facto ter sido obrigado a sair, ainda que voluntariamente, de um lugar cheio de censuras e proibições.

Mas voltemos de novo à Grécia. Linhas mais à frente, Sena continua as suas andanças pela concretização de uma Grécia mais próxima do real, ao caracterizar alguns dos monumentos gregos como resultados do acaso, de milagres que poderiam ter acontecido em qualquer outro país e não por influência dos deuses ou de qualquer misticismo superior.

Observemos a seguinte passagem:

Mas olha que o Francisco terá tido certa razão ao reagir ante a Grécia antiga – lembra-te de que aquilo foi uma colossal mistificação criada, à custa dos deuses, pela colecção de cidades mais politicamente pérfidas e oligárquicas, escravagistas, racistas, suprematistas, etc., que inventaram a democracia para a falsificarem. O Pártenon é um milagre que lhes aconteceu, apesar de, não por favor dos deuses, mas por força deles. Tudo o mais são milhares de anos de conversa – e por isso, por exemplo, a *Ilíada*, que acho belíssima, me é horrenda, como apologia do machismo bélico que ainda hoje leva os soldadinhos para as Áfricas e os terroristas para as bombas, as quais são pagas pelas ‘cidades’ para continuarem no poder. (BSC, 142)

Da leitura deste excerto, notamos que muitas vezes, o recurso aos deuses mitológicos e à mitologia não passa de uma metáfora que se refere àquilo que não pode, nem deve ser conhecido, ou que não pode receber um nome.

A poesia de Sena, mesmo quando repleta de referências míticas, não se reporta ao transcendental. Os seus mitos são, portanto, tentativas de revestir através da linguagem o que não pode ser dito e atribuir significado ao sem sentido mas com a consciência de se tratarem sempre construções humanas que só com o humano se relacionam. Os mitos de Jorge de Sena tratam do inefável inerente à condição humana e em certo sentido ao conhecimento de si mesmo e do outro.

Por isso, a poesia de cunho mais explicitamente “mitológico” é também a de tom mais confessional, autobiográfico e intimista, o que significaria um esforço de *auto-entendimento* por parte de um homem que não se identifica com o que o rodeia e cria, através do mito, uma tentativa de solucionar a sua própria existência. Estas ideias têm eco em poemas como “Em creta, com o Minotauro”: “O Minotauro compreender-me-á. / Tem cornos como os sábios e os inimigos da vida. / É metade boi e metade homem, como todos os homens.” (P3, 74) E noutra passagem deste mesmo poema, afirma inequivocamente a atribuição de um sentido metafórico ao Minotauro. “Com pátrias nos compram e nos vendem, à falta / de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha / de não pertencer a elas. Nem eu, nem o Minotauro, / teremos nenhuma pátria. Apenas café, / aromático e bem forte, não da Arábia ou do Brasil, / (...) e outros lugares turísticos, / imensamente patrióticos.” (P3, 75)

Obviamente, Sena queria desmistificar esse conceito de divino, justo e belo atribuído aos gregos, para em jeito de perífrase atingir Portugal que sofreu as consequências que essas ideologias idealistas veicularam.

Se em Sophia apreciamos a felicidade de existir, como se fosse um farol que no escuro varre o mar para lhe dar um novo dia, mais calmo e luminoso, já Sena surge como alguém sem esperança, marcado por um forte negativismo e pragmatismo de quem viveu na pele a perda da identidade. O exílio, primeiro no Brasil e depois nos Estados Unidos – tornaram-no num ser amargurado, despido de felicidade e dos ideais gregos que tanto agradavam a Sophia.

Detenhamo-nos noutro dos poemas de Sena sobre a questão da irracionalidade do mundo grego: “Homenagem à Grécia”. (P3, 45) Neste texto de carácter impetuoso e intempestivo, Jorge de Sena começa por escrever um texto de pendor antitético, no que ao título e conteúdo diz respeito. O leitor mais desprevenido entenderia este poema como uma elegia à civilização grega, contudo, assistimos a uma negação, a uma desvalorização de tudo que compõe Atenas, desde a caracterização dos deuses que são “ladroes, / promíscuos, bestiais, / traiçoeiros, sádicos, / belíssimos às vezes. / (...) Os deuses / eram confusos. Com nomes / que variavam, lugares / em que mudavam de vida.”; aos filósofos cuja importância é perfeitamente nula: “(...) os discípulos de Sócrates / sentam-se na areia, / e o filósofo, diz / Aristófanes, ia / ver a marca lá deixada, / por não usarem cuecas.” Os versos finais rematam de forma perentória esta indiferença em relação ao mundo grego ao materializar o manto da deusa, como se se tratasse de uma peça de vestuário qualquer. Note-se que este poema foi escrito antes da viagem de Sena à Grécia e numa fase desacreditada da sua existência poética: “O manto dela custa / muitos dracmas. Será / o dracma a moeda?” (P3, 45-46) Neste sentido, como vimos em Dodds, *Os Gregos e o Irracional*:

O poder da poesia moderna é o da concretização de um destino que já não é o traçado pelos deuses (...). A responsabilidade de usar a palavra exacta já não é a de a usar de acordo com a regra conhecida, que supunha uma rectidão e a transparência originais, mas a de penetrar na confusão das linguagens, no seu labirinto, sem perder o caminho de saída, aquele que liga ao exterior. (2003: 60)

Sophia manteve durante praticamente duas décadas uma conversa com Jorge de Sena que é das mais veementes e vorazes da nossa cultura. Há ao longo desse diálogo, um desfiar das suas vidas, dos seus sonhos e das suas obras. Estas cartas são também atravessadas pela fúria, pelas queixas, paixões e exaltações, choros e desgraças.

Sophia diz, Sena desdiz, e vice-versa, ela reafirma e ele questiona. Nesta correspondência há um teatro de vozes onde dialogam as questões mais prementes do corpo e da alma, as do corpo e as da alma, as do ser e as do existir, as da terra e as do mar, as dos trabalhos e as dos dias.

Ainda no capítulo das viagens e das discordâncias de opinião entre os dois escritores, analisemos duas cartas precisamente sobre essa troca de opiniões e pontos de vista distintos entre Sena e Sophia, a propósito do México. Vemos que nestes textos, Jorge de Sena demonstra uma faceta displicente ao criticar Sophia e ao ser incapaz de se render àquilo a que os seus olhos entendem como inconscientemente belo, por ser descrito por uma visão de artista. Devemos referir que a posição de Sena é a de alguém que não conhece *in loco*, enquanto Sophia experimentou essas vivências a que se refere.

Começemos pela carta de 26 de Novembro de 1971, do México. O conteúdo desta carta é constituído por dois bilhetes postais, seguidos em carta:

Ontem com o Francisco vimos duas pirâmides prodigiosas. Eu subi até ao cimo da Pirâmide do Sol, e o Francisco não subiu, porque teve medo do coração naquela altitude. As pirâmides têm uma extraordinária imaginação geométrica. Os degraus são tão a pique que enquanto se sobe só se vê em cima o céu e parece ser o último terraço e uma nova escadaria. O que está para vir está oculto, acede-se à visão final através de ignorâncias, ou não-visões, sucessivas. Tudo extremamente complexo e dá a impressão dum mistério muito elaborado. (BSC, 128)

Esta descrição revela a necessidade da poeta ver com nitidez o que a rodeia. A poesia de Sophia privilegia muitas vezes o espaço e neste sentido o rigor geométrico, a perfeição arquitetónica que observa nas pirâmides, são disso indício. É interessante a alusão ao conhecimento do que está por vir, ao mistério que envolve esse desconhecido como se fosse uma abertura para um futuro que, como no pensamento

utópico, seja instaurador de justiça, despojo e beleza, filtrados pela alquimia da palavra e do verso.

Mais adiante, na mesma carta:

Aqui há um museu lindíssimo, espantoso como arquitectura, mas a arte destes povos é terrível, uma arte de terror e complicação, onde nunca se passa da magia ao divino. Os deuses parecem demónios, parecem aliás um pouco dragões chineses. A estilização nunca simplifica antes complica, e tudo é baralhado. A serpente é pássaro, o sacerdote é tigre pássaro borboleta. E tudo se acumula: por cima da boca uma tromba, por baixo dos beijos outros beijos, por cima da língua outra, por cima da cabeça plumas, por cima das plumas cornos, setas, bandeiras tudo isto rodeado de braços, discos, triângulos que rodopiam à roda da personagem que acaba por se confundir, com a árvore, a ornamentação e o outro personagem, sem se compreender bem onde cada um acaba e começa. Há um outro tipo de escultura diferente mais realista e simples, que lembra um pouco certa escultura do Camboja, mas os temas são aflitivos, velhos, coxos, zarlhos, etc. É raríssimo encontrar um rosto simplesmente belo. E através disto tudo há não sei que esgar simultaneamente cruel e festivo. (BSC, 128-129)

É possível encontrarmos nesta passagem a negação e a desvalorização de tudo o que se identifica com os princípios da poesia de Sophia. O contraponto com os ideais gregos é verificável nesta miscelânea de formas e de cores, onde não há lugar para a perfeição e para o equilíbrio. Este espaço, apesar de genuíno e original, não faz elevar o espírito de Sophia e não deixa lugar à transmutação da palavra em poesia, quer em verso, quer em prosa poética. Este espaço aparece-nos como uma realidade, símbolo da vida do homem contemporâneo, do mundo civilizacional, na sua agonia, nas suas contradições e no afastamento de um destino primordial, da vida. Sophia cultiva a consciência da negatividade mas ao mesmo tempo não esquece também a abertura ao ecumenismo extensivo a outros povos e outras culturas, na sua ancestralidade e contemporaneidade. Porém, na sua obra permanece um projeto de um futuro limpo e poético.

Na parte final da carta em questão, Sophia reafirma convictamente a necessidade de encontrar a palavra perdida, numa reactualização do presente e do futuro através da tal palavra poética.

Parece indispensável continuar a peregrinação como viagem, com um sentido de renovação interior: a vida, a aliança, o reino, o silêncio, a passagem do caos para o cosmos, da diferença para a justiça e para a união, através da preservação da unicidade interior e do respeito pela vida, pela justiça e pela beleza. Vejamos essa parte final da carta:

A população que aqui se vê na rua é praticamente toda índia, doce e simpática e com um ar de susto ancestral. A coisa mais bonita que vi no museu foi o toucado de plumas de Montezuma, cópia do que foi levado para Espanha. Vim aqui porque fazíamos anos de casados e também porque acho que há um dever de ver. Mas é um mundo que não posso nem quero integrar. Parece-me um desvio do homem: terror, sacrifícios humanos, uma arte de esgar, uma grande festa da crueldade. O facto de terem inventado o zero não chega. (BSC, 129)

Parece-nos haver neste ponto alguma contradição: a perfeição, a beleza e a dignidade que Sophia encontrava no mundo grego não passariam também por estes pontos mais negativos? Não quereria Sophia anular ou até ignorar as crueldades gregas para sobrevalorizar a sua crença num mundo puro e original que seria uma espécie de catarse para a construção do mundo novo, que residiria numa aliança pura entre o real e a palavra poética? Quem foi o homem ou o deus que cometeu o erro de olhar para trás e não perceber que o que já foi, jamais regressará? Quem eram as divindades que personificavam o rancor, a cobiça, o ciúme e a inveja? Como se poderia sair de um labirinto, propositadamente construído para nos tornar presos e desorientados?

Inúmeras incongruências se podem observar, mas Sophia parece fazer o esforço de ir ao encontro de tudo aquilo que os deuses pagãos ou o mesmo único Deus pode justificar. Talvez a resposta esteja na procura do cristianismo através da limpidez das águas, do encantamento das praias, dos símbolos das lendas antigas. Ou então, no louvor da coragem e generosidade dos que nada para si quiseram, dos heróis modestos que se levantaram quando era preciso, mas que desapareceram ao perceber que o seu papel estava cumprido. Daqueles, cujo sofrimento exige reparação, para que os justos prevaleçam, pelo menos para que se faça justiça à sua memória. Pensamos que a sua poesia é uma espécie de festa composta de palavras luminosas, clara, límpidas e belas segundo os princípios da Liberdade.

No entanto, Jorge de Sena, não deixa de comentar as suas observações relativamente ao México e numa carta de 4 de Dezembro de 1971, responde-lhe a este propósito. Passaremos a transcrever dois excertos elucidativos:

Está há muito nos meus planos visitar o México, oportunidade que ainda não tive, por ter explorado sobretudo as de ir à Europa. Mas a verdade é que para além do interesse em pirâmides e Quetzalcoatl, e do quanto possa ter pena retrospectiva do Montezuma deitado no seu leito dito de rosas, os peles-vermelhas, mesmo com glórias aztecas, toltecas, maias e incas (indo agora até ao Peru, metaforicamente), sempre me despertaram só relativa curiosidade; e serão os meus preconceitos de liberal que me fazem não dizer que me despertaram alguma repulsa. Decididamente, a antropologia, no sentido de fascínio pelos povos ‘primitivos’ e apenas de refinada crueldade, não foi e não é ‘my cup of tea’. E como não tenho no passado simbólico, as culpas de os haver assassinado para civilizá-los ou suprimi-los, que é a dos latino- e dos norte-americanos, sinto-me perfeitamente dispensado da vertigem babada de admirar cocares de penas. (BSC, 131)

Tudo o que tem a ver com o homem e com a sua situação no mundo é uma das preocupações de Sena. Para este autor, o mundo apresenta-se numa perspetiva de precariedade, que apesar de infinito é transitório. Por isso, a experiência humana deve ser vivida na sua totalidade e plenitude e, portanto, não cabe no seu processo de humanização a admiração por essa cultura.

Jorge de Sena afirma que a ausência do divino na vida, a degradação do sagrado e a invasão da monstruosidade, do monstro como excesso que se expõe ao homem dos nossos dias e o arruína, leva o sujeito lírico à consciência de que a fábula dos deuses pagãos não apagou a morte, mas procura um espaço, um “outro deus” pelo nosso *post mortem*, para que a nossa morte possa ser ultrapassada pela esperança.

Noutra passagem, Sena afirma categoricamente a sua posição sobre os mexicanos e deuses:

Creio que, no que ao México se refere, as tuas impressões são registadas da mais exacta e penetrante maneira. Por certo que não deixarás de, na ocasião que te apareça no espírito, transformar a tua repulsa em poesia. Não é, Sophia, que o mundo não esteja cheio de deuses cruéis e sanguinários – todos o foram, e continuaram a ser

hipocritamente, mesmo depois de as civilizações os terem polido e habituada a não comerem carne humana (que sempre continuaram a comer, de uma maneira ou de outra – não me consta que o Deus de Abraão e de Cristo tenha alguma vez protestado contra os perfumes da carne assada, com que o têm deliciado através dos tempos). Mas deuses que não são de amor, ainda que de amor devorador e destrutivo, são uma canalha inominável – e é a diferença entre a monstruosidade fugidia destes que agora visitastes *in loco* e a dos da Índia, por exemplo, cuja monstruosidade ao contrário simboliza a múltipla riqueza da vida e da morte. Ao menos os dragões chineses, que citas, tinham a vantagem de ser figurações para uso de um povo que soube, desde o princípio, des-inventar os deuses e viver sem eles. Espero algum dia visitar esses Orientes (ainda que, para falar a verdade, eu me ache tão irremediavelmente ocidental que, da Pérsia para diante, tudo me é grandemente indiferente, dado que o exótico pelo exótico nunca me atraiu – a poesia é outra coisa, e ultimamente, nas horas vagas, tenho andado a aprofundar as minhas parcas letras chinesas, em que, para a escala lusitana, já seria doutor capaz de escrever nas páginas literárias). (BSC, 132)

Estes dois momentos revelam uma atmosfera de indefinição, indeterminação, que advém da consciência da importância dos tempos primordiais. É um espaço híbrido e tempo incerto - posteriores ao caos mas anteriores à história. Por isso, como distinguir os limites entre o humano e o divino? Mas, é mesmo imprescindível distinguir esses limites?

Para terminar, a recriação do universo deverá ser feita a partir da força erótica e genesiaca das palavras, conduzidos por uma sedutora Afrodite que nos oferece uma semântica em aberto para ser preenchida por signos em que o arcaico convive com o mais recente.

Um último e breve comentário

Este último texto constituirá um breve comentário a tudo o que dissemos, apesar de se considerar que este é um trabalho aberto a muitas outras sugestões e leituras.

Sem querer repetir o itinerário da dissertação, a correspondência trocada entre Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena, de 1959 a 1978 constituiu-se com um repertório dos acontecimentos mais marcantes desta época, de cariz pessoal, literário ou político.

Os dois poetas souberam amenizar a ausência física, discutindo, perguntando, afirmando, esclarecendo pontos de vista através da palavra e da linguagem.

Pretendemos ao longo deste trabalho explorar dois eixos temáticos que perpassam a obra poética e os ensaios destes dois vultos da escrita nacional: o exílio de Jorge de Sena, a ausência da pátria e dos amigos, a transmissão de um testemunho vivido e poeticamente experienciado das suas andanças pelo mundo,

procurando preencher esse vazio através da alquimia do verbo, através de uma notável imagem da *recherche du temps perdu*.

Do lado de Sophia, demos importância à presença da Grécia e dos gregos na sua poesia, como matriz, lugar de revelação e de mistério, de viagem espiritual, ao encontro da inteireza do Ser. Sophia soube mostrar-nos a união entre o divino e o terrestre, pontos imprescindíveis para a ligação do homem com o mundo.

A gênese deste trabalho reside na empatia que sempre estabelecemos com a obra de Jorge de Sena. Decorria o ano de 1988, quando pela terceira vez lemos *Sinais de Fogo* e a conclusão foi a mesma: um texto denso, complexo mas que remetia para um ponto essencial, uma reflexão sobre a escrita e o que se pensa no momento em que está a decorrer esse ato. Se este texto revelava pelas palavras o que elas têm de cruel e sanguinário, mostrava ao mesmo tempo o lirismo, a emotividade e a descoberta do próprio Jorge de Sena, enquanto homem e escritor. Seguiu-se a Poesia, em catadupa; a poesia das imagens, dos sentidos, da música, do cinema, de assuntos triviais, do quotidiano mas que conduzia constantemente a uma nova e transformada visão do mundo, sempre numa perspectiva revolucionária e contestatária.

Sophia de Mello Breyner Andresen era também uma presença assídua nas nossas leituras de infância: *O rapaz de bronze*, *A Fada Oriana*, *O Cavaleiro da Dinamarca*, *A menina do Mar*, *Os Contos Exemplares* e muitos outros e por isso, a imagem de Sophia foi sempre a de uma poeta que inventava histórias com elementos extraordinariamente belos.

Com a poesia, o contacto foi muito mais tarde pois tudo nos parecia artificial, construído sobre uma base aparentemente sólida mas que ao primeiro sinal de querer chegar mais além se desmoronava. Foi, portanto, preterida em favor de Régio, Pessoa, Cesariny, Saramago e tantos outros.

Quando nos propusemos fazer esta dissertação, encontrámos, pelos motivos enunciados, algumas reticências, mas sobretudo por se tratar de uma tipologia textual pouco estudada e cuja relevância é por vezes dúbia, pois são cartas, textos de foro íntimo, de análise psicológica e escritas *in absentia*. Porém, a primeira leitura foi agradável.

Se Sena se impunha, na nossa opinião, como um poeta universal, que levou Portugal no peito, sem nunca se esquecer da Pátria que dele prescindiu injustamente e ao mesmo tempo fazia emergir dos seu textos um certo exorcismo e vingança pelo

seu afastamento ainda que voluntário, Sophia deixava antever também comentários e pontos de vista, por vezes, muito semelhantes aos do seu amigo.

Assim, neste sentido, a escrita de Sophia foi uma descoberta, um mergulho nas águas cristalinas e límpidas dos seus textos de onde ressurgiu sempre renovada.

Ao longo do trabalho, houve progressos notáveis na maneira como começamos a entender Sophia e a criar uma certa afabilidade com a escritora.

No que diz respeito à realização da dissertação, as ideias surgiam e evoluíam no sentido de conciliar a leitura das cartas com o *corpus* poético dos autores, o que nem sempre foi tarefa fácil, devido à quantidade de textos de um e de outro poeta que abordavam os diferentes assuntos que consubstanciavam o fio condutor do trabalho.

Porém, chegámos ao final. Não a um final definitivo como qualquer outro, mas a uma etapa, como se tivesse sido um passeio através das paisagens agrestes de Sena e idílicas de Sophia onde encontrámos constantemente preocupações sociais e humanas e inquietações que resistiram como documentos fiéis de um tempo ainda agora fragilizado.

Bibliografia

Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen:

BREYNER, *Sophia de Mello & Jorge de Sena* (2010), *Correspondência – 1959-1978*, Lisboa, Guerra & Paz, 3ª ed.

Obras de Jorge de Sena

SENA, Jorge de (1981), *Antigas e novas andanças do demónio*, 2ª ed. Lisboa, Edições 70.

SENA, Jorge de (1988), *Poesia – I*, Obras de Jorge de Sena, Lisboa, edições 70.

SENA, Jorge de (1988), *Poesia – II*, Obras de Jorge de Sena, Lisboa edições 70.

SENA, Jorge de (1989), *Poesia – III*, Obras de Jorge de Sena, Lisboa, edições 70.

SENA, Jorge de (1990), *40 anos de servidão*, Lisboa, Edições 70.

SENA, Jorge de (2005), *Poesia e Cultura*, Porto, Edições Caixotim.

SENA, Jorge de e FRANÇA, José Augusto (2007), *Correspondência (1948-1978)*, ed. de M. de Sena, Intr. de J.-A. França, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SENA, Jorge de e RÉGIO, José (1986), *Correspondência*. Ed. e intr. de M. de Sena, Intr. de J. A. R. Pereira, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SENA, Jorge de e SENA, Mécia de (1982), *Isto Tudo que nos rodeia, (Cartas de Amor)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SENA, Jorge de e FERREIRA, Vergílio (1987), *Correspondência*, Ed. e intr. de M. de Sena, Intr. de V. Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SENA, Mécia de (1984), Introdução à terceira Edição, in SENA, Jorge de, *Sinais de fogo. (Monte Cativo -1)*, Lisboa, Edições 70.

Bibliografia sobre Jorge de Sena:

AVELAR, Mário (1986), “*Jorge de Sena no Baloço de Fragonard*”, in suplemento *Ler e Escrever*, Diário de Lisboa, 03 de abril.

CARLOS, Luís Adriano (1983), “A escrita da Emigração e a Emigração da escrita na poesia de Jorge de Sena”, in *Nova Renascença*, nº11.

CARLOS, Luís Adriano (1986), "Jorge de Sena e a escrita dos limites - análise das estruturas paragramáticas nos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*", Universidade do Porto, (Dissertação de Mestrado).

CARLOS, Luís Adriano (1999), *Fenomenologia do Discurso Poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras.

CARLOS, Luís Adriano (1993), *Poética e Poesia de Jorge de Sena: Antinomias, Tensões e Metamorfoses*, Universidade do Porto.

CASTILHO, Guilherme de (1981), *Correspondência*, Ed. e introd. de Mécia de Sena. Intr. de G. de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

COSTA, Horácio (1983) "Coluna, Praia, Concha: Símbolos em Metamorfoses", in PICCHIO, Luciana Stegagno, org. *Quaderni Portoghesi*, Pisa, Giardini, 13/14.

COSTA, José Francisco (2003), *Correspondência de Jorge de Sena, um outro espaço da sua escrita*, Lisboa, Edições Salamandra.

CRESPO, Ángel (1981), "Notas para una lectura alquímica de las Metamorfoses de Jorge de Sena", in SHARRER, H. & WILLIAMS, F. G., ed. *Studies on Jorge de Sena - a Colloquium*, Santa Barbara, University of California.

FAGUNDES, Francisco Costa e ORNELAS, José, (1988), "Jorge de Sena: O Homem que Sempre Foi", in *Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena*, Universidade de Massachusetts, Amherst.

FAGUNDES, Francisco Costa (1999), *Metamorfoses do Amor: Estudos sobre a Ficção Breve de Jorge de Sena*, Lisboa, Edições Salamandra.

FRANÇA, José-Augusto (1984), "Metamorfoses de Jorge de Sena", in LISBOA, Eugénio, org. *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM.

LISBOA, Eugénio (2001), “A mais imediata respiração de vida: sobre a correspondência de Jorge de Sena”, in *Jorge de Sena, vinte anos depois*, Câmara Municipal de Lisboa.

LISBOA, Eugénio (1984), *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional Cas da Moeda.

LISBOA, Eugénio (1983), *Jorge de Sena*, coleção Poetas, Lisboa, ed. Presença.

LOPES, Óscar (1994), “Imagens do cosmos na poesia portuguesa”, in “*A busca de sentido*”, Lisboa, Caminho.

LOURENÇO, Eduardo; SENA, Jorge de (1991), *Correspondência*. Ed. e introdução de M. de Sena. Introdução de E. Lourenço, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (1996), “Um convite à efabulação: sobre *Monte Cativo* e outros projectos de ficção, de Jorge de Sena”, in *Colóquio/Letras*, n. 142, out./dez.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2004), *A Arte de Jorge de Sena: Uma Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2010), *A Máscara do Poeta, Antologia Poética*, Lisboa, Babel.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2010), *A poesia de Jorge de Sena – Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Lisboa, Guerra & Paz.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (1995), “Da poesia como teatro do mundo: sobre Metamorfoses de Jorge de Sena”, in SANTOS, Gilda, org. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro nº 6.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2001), *O brilho dos sinais. Estudos sobre Jorge de Sena*, Porto, Edições Caixotim.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (1987), *O essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casada Moeda.

MACEDO, Hélder (1983), “A Grã-Canária e a ilha do Amor”, in PICCHIO, L. S., *Jorge de Sena, n. esp. de Quaderni portoghesi*, n. 13/14.

MARTINS, Lourdes (2004) "Reconfigurações da utopia na ficção pós-moderna", E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia, n.º 1, <http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>, acesso em março de 2012.

MOREIRA, Dante e SENA, Jorge de (1996), *Correspondência: registros de uma convivência intelectual*. Campinas, Ed. da Unicamp.

MORIN, Edgar (1980), *O cinema ou o homem imaginário*, trad. António Pedro Vasconcelos, 2º ed., Lisboa, Moraes Editores.

MORNA, Fátima Freitas (1989), “Imagem, só lembrança, aspiração?”, notas sobre *Metamorfoses* de Jorge de Sena”, in *Nova Renascença*, Porto, 32/33.

OLIVEIRA, Maria José Azevedo Pereira de (1992), *Art as a Mirror in the Poetry of Jorge de Sena: The Metamorfoses*, Londres, King's College.

SALLES, Luciana dos Santos (2009), “Poesia e o Diabo a Quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo”, Rio de Janeiro, UFRJ, dissertação de doutoramento publicada em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/SallesLS.pdf>. Acesso em abril de 2012.

SANTOS, Emmanoel (1999), “Jorge de Sena: textos sobre cinema”, SANTOS, Gilda, org., *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*, Lisboa, Cosmos.

SANTOS, Gilda (1996), “ As evidências de Jorge de Sena: a poesia como testemunho do biográfico e do histórico”, in *Convergência Lusíada*, nº13, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura.

Obras de Sophia de Mello Breyner Andresen

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1992), *O Nu na Antiguidade Clássica*, 3º ed., Lisboa, Editorial Caminho.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2010) *Obra Poética*, Edição de Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho.

Bibliografia sobre Sophia Mello Breyner Andresen:

BELCHIOR, Maria de Lourdes (1986), "Itinerário poético de Sophia", in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 89, Janeiro 1986, Fundação Calouste Gulbenkian.

BESSA-LUÍS, Agustina (2005), “Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CEIA, Carlos (2003), *O Estranho Caminho de Delfos. Uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Vega.

COELHO, Eduardo Prado (1980), *Sophia: a lírica e a lógica*, in *Colóquio - Letras*, nº 57, Fundação Calouste Gulbenkian.

EIRAS, Pedro (2011), "A face nocturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen", in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, nº176, Fundação Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, José Ribeiro (1996), “O tema do Labirinto na poesia portuguesa contemporânea”, in *Humanitas* nº48, Universidade de Coimbra.

FERREIRA, José Ribeiro (2006), “Nostalgia do passado em Sophia: o fascínio da Grécia”, in *Mathesis*, Universidade Católica Portuguesa.

KLOBUCKA, Anna (1996), *Sophia 'escreve' Pessoa*, in *Colóquio - Letras*, nº 140/141, Fundação Calouste Gulbenkian.

LANCIANI, Giulia (2011) "Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra", in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio nº 176, Fundação Calouste Gulbenkian.

LOURENÇO, Eduardo (1978), “Para um retrato de Sophia”, in Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores.

LOURENÇO, Eduardo (1978), “Retrato de Sophia”, prefácio a *Antologia*, 4ª edição Lisboa, Moraes Editores.

MACHADO, Álvaro Manuel (1978), “Sophia de Mello Breyner Andresen: O Nome das Coisas”, in *Colóquio- Letras*, nº 41, Fundação Calouste Gulbenkian.

MARTINHO, F. J. B. (1982), “Sophia lê Pessoa”, in *Persona*, nº7.

MARTINS, M. (1995), *Ler Sophia: os valores, os modelos e as estratégias discursivas nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, Porto Editora.

ROCHA, C. C. (1979) “ A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o culto mágico de Orfeu” in *Biblos*, nº 55.

SOUSA, Carlos Mendes de (2011), “Sophia e a dança do ser”, in *Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

TABUCCHI, António (2011), “Na Grécia com Sophia”, in *Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ZENITH, Richard (2011), "Uma cruz em Creta : a salvação sophiana", in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, nº176, Fundação Calouste Gulbenkian.

Entrevistas:

"E ela dança", Miguel de Sousa Tavares, *Suplemento Mil Folhas*, in *Público*, Lisboa, 10/07/2004, p.5.

"Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos", Maria Armanda Passos in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Fevereiro, 1982.

"No jardim de Sophia", Alexandra Lucas Coelho, in *Público*, 12 de Junho, 1999.

"O poema é uma outra forma de conhecer", Ricardo de Araújo Pereira, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 de Novembro, 1997.

"Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho", ICALP, in *Revista*, n. 6, Agosto/Dezembro, 1986.

"Sophia: a luz dos versos", José Carlos de Vasconcelos, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Junho, 1991.

"Sou uma mistura de Norte e Sul", Miguel Serras Pereira, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de Fevereiro, 1985.

"Maria Maia entrevista Sophia de Mello Breyner Andresen", *Jornal de Poesia*, Lisboa, 10 de Maio de 2000, in <http://www.revista.aqulha.nom.br>.

Outra bibliografia:

BARTHES, Roland (1995), "Notes sur André Gide et son journal", *Oeuvres complètes*, Tome I, 1942-1965, Paris/Gallimard.

BRANCO, Camilo Castelo (1923), *Cartas de Camilo a Eduardo da Costa Santos*, Porto, Livraria F. Machado.

CÍCERO (2009), *Phil. 2, 7: Amicorum colloquia absentium*, Cicero, “Philippics, I-II”, edited and translated by D.R. Shackleton Bailey, Revised by John T. Ramsey and Gesine Manuwald, 2 vol., London, Cambridge [MA].

FERREIRA, Vergílio (1958), *Carta ao futuro*, Lisboa, Portugalia.

GAGO, Dora Nunes (2010), “A Sétima Arte no Diário de Miguel Torga: Charles Chaplin e Buster Keaton”, *Avanca Cinema*, tomo 1, Avanca, Ed. Cine-clube de Avanca. 2010.

GOETHE, Wolfgang (1992), *Afinidades Eletivas*, tradução de Conceição Sotto Maior, Rio de Janeiro, Ediouro.

GUILLÉN, Claudio (1998), “El sol de los desterrados: literatura y exilio”, in *Múltiples Moradas*, Tusquets editores.

LUKÁCS, Georg (2000), *Teoria do Romance*, tradução, posfácio e notas de José Marcos de Macedo, São Paulo, Duas Cidades, Ed.34.

MORIN, Edgar (1980), *O cinema ou o homem imaginário*, trad. António Pedro Vasconcelos, 2º ed., Lisboa, Moraes Editores.

ROCHA, Andrée (1965), *A Epistolografia em Portugal*, Coimbra, Livraria Almedina.

SAID, Edward (2003), *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, tradução de Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras.

STEINER, George (2002), *Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*, Barcelona, Barral.

BENEDICT, Ruth (2002), *O crisântemo e a espada*, São Paulo, Perspectiva.

BENJAMIN, Walter (1971), *Sur le pouvoir d'imitation*, tradução de M. Gandillac, Poésie et revolution, Paris, Denoel.

CAMPBELL, Joseph (1997), *O voo do pássaro selvagem, ensaios sobre a universalidade dos mitos*, São Paulo, Rosa do Tempo.

CASSIRER, Ernest (1976), *Linguagem, mito e religião*, tradução de R. Reininho, Porto, Edições Rés.

CASSIRER, Ernst, (1992), *Linguagem e mito*, Perspectiva, São Paulo.

DODDS, Eric Robertson (1988), *Os gregos e o irracional*, Lisboa, Gradiva.

DURAND, Gilbert (1997), *As estruturas antropológicas do imaginário*, São Paulo, Martins Fontes.

ELIADE, Mircea (1978), *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1996), *Antropologia estrutural dois*, Lisboa, Veja.

MENESES, Adélia Bezerra de (1995), *Do poder da palavra: Ensaios de literatura e psicanálise*, São Paulo, Duas Cidades.

MIELIETINSKY, E. M. (1987), *A poética do mito*, Rio de Janeiro, Forense.

MORIN, Edgar (1980). *O cinema ou o homem imaginário*, 2ª ed., trad. António Pedro Vasconcelos, Lisboa, Moraes Editores.

MURRAY, Gilbert (1943), *Five stages of greek religion*, London, Watts.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2003), *Estudos de História da Cultura Clássica I, Cultura grega*, 9.ª ed, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, vol.1.

REBELO, L. S. (1982) *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Horizonte.

RICOEUR, Paul (1977), *Da interpretação*, tradução de H. Japyassú, Rio de Janeiro, Imago.

TODOROV, Tzvetan (1975), *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Perspectiva.

VERNANT, Jean-Pierre (1992), *Mito e sociedade na Grécia antiga*, Rio de Janeiro, Perspectiva.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET (1977), *Pierre, Mito e tragédia na Grécia Antiga*, tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado et al, São Paulo, Duas Cidades.

WEIL, Simone (1996), "O enraizamento em a condição operária e outros estudos sobre a opressão", in *Antologia*, organizada por Ecléa Bosi, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.

WELLECK, René e WARREN (1982), *Austin, Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América.