

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

Vanessa Correia de Araujo Silva

A geopoética de Sophia de Mello Breyner Andresen: paisagem e escrita

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2019

Vanessa Correia de Araujo Silva

A geopoética de Sophia de Mello Breyner Andresen: paisagem e escrita

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo
2019

Banca Examinadora:

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida.
Nº processo CAPES: 88887.148.362/2017-00

AGRADECIMENTOS

Ao Fabio, pelo companheirismo e pela ajuda constante com o Word.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira, por todo apoio, paciência, disponibilidade e amizade.

Aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Maria José Gordo Palo e Prof. Eloésio Paulo dos Reis, pelos comentários e apontamentos enriquecedores a respeito da minha pesquisa.

Às Professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, pelo carinho em compartilhar conhecimentos.

Às queridas amigas Nara Pontes Carbonari, Lorena Hakak Marçal, Priscila Luz Gontijo Soares e Danielle Pedrassoli dos Santos Rosa, pelos desabafos, troca de experiências e conhecimentos, pela amizade.

À Ana Albertina, pelos conselhos e paciência.

*Abre a porta e caminha
Cá fora
Na nitidez salina do real*

Sophia Andresen

SILVA, Vanessa Correia de Araujo. **A geopoética de Sophia de Mello Breyner Andresen: paisagem e escrita.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 104 páginas.

RESUMO

Esta dissertação trata da experiência da paisagem na modernidade poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Entre seus objetivos, destacam-se: refletir sobre a experiência da paisagem como “pensamento-paisagem” na escrita desta poeta, analisando os procedimentos estéticos empregados na refiguração da paisagem no poema; apreender o diálogo com a tradição moderna e sua relação com a experiência sensível na modernidade; analisar a ressignificação do lirismo e sua relação com a emoção, com a subjetividade, à luz da alteridade. Para atingir tais objetivos, orienta-se pela seguinte problematização: até que ponto a percepção se faz intrínseca à construção da paisagem em Sophia, evidenciando uma analogia entre o estar no mundo e o estar na escrita? Como a paisagem na poesia de Sophia é reveladora de experiências com visualidades que implicam relação lírica entre homem e mundo? Entre as hipóteses norteadoras, destacam-se: a poeta reconstrói o seu reino dividido a partir do que vê, ouve, gerando no processo de escrita o efeito paisagem; a poeta traduz a *physis* em pensamento-paisagem, segundo o entendimento de processo perceptivo revelador da experiência sensível. Como fundamentação teórica, para perfilar o conceito de paisagem, recorreu-se principalmente às reflexões de Michel Collot a partir da filosofia de Merleau-Ponty, e para discutir a questão crítico-poética, às reflexões de Octavio Paz e Paul Valéry. Privilegiou-se o estudo de poemas que compõem a sua produção poética apresentados em *Obra Poética* (2015), que reúne, além dos seus quatorze livros de poesia, suas cinco artes poéticas. O estudo do corpus evidenciou, entre outras considerações, que a escrita de Sophia constrói um gesto de habitar na escrita, como espaço e lugar do sujeito no mundo, abrindo novos horizontes por meio de uma geopoética que se funda na palavra, reforçando o desejo da busca por um sentido para o homem como ser integrante do mundo.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; Poesia; Paisagem; Percepção; Geopoética.

SILVA, Vanessa Correia de Araujo. **The geopoetic of Sophia de Mello Breyner Andresen: landscape and writing.** Dissertation for Master Degree. Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Studies. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 104 pages.

ABSTRACT

This dissertation deals with the experience of landscape in the poetic modernity of Sophia de Mello Breyner Andresen. Its objectives include: reflecting on the experience of landscape as “landscape thinking” in the writing of this poet, analyzing the aesthetic procedures employed in the refiguration of landscape in the poem; to grasp the dialogue with the modern tradition and its relation to the sensible experience in the modernity; analyze the resignification of lyricism and its relation to emotion, to subjectivity, in the light of alterity. To achieve such goals, the following questioning is been proposed: To what extent is perception intrinsic to the construction of the landscape in Sophia, showing an analogy between being in the world and being in writing? How is the landscape in Sophia's poetry revealing experiences with visualities that imply a lyrical relationship between man and the world? Among the guiding hypotheses, the following stand out: the poet reconstructs her kingdom divided from what she sees and hears, generating in the writing process the landscape effect; the poet translates the *physis* into landscape thinking, according to the understanding of the revealing perceptual process of sensible experience. As a theoretical foundation, to profile the concept of landscape, we resorted mainly to Michel Collot's reflections from the philosophy of Merleau-Ponty, and to discuss the critical-poetic question, to the reflections of Octavio Paz and Paul Valéry. The study of poems that make up her poetic production is presented in *Obra Poética* (2015), which brings together, in addition to her fourteen books of poetry, her five poetic arts. The study of the corpus showed, among other considerations, that Sophia's writing builds a gesture of dwelling in writing, as a space and place of the subject in the world, opening new horizons through a geopoetic that is based on the word, reinforcing the desire of search for a meaning for man as a member of the world.

Key words: Sophia de Mello Breyner Andresen; Poetry; Landscape; Perception; Geopoetic.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Esboço teórico crítico: paisagem e seus desdobramentos	17
1.1 Modernidade e o reencontro andresiano com o mundo	17
1.2 Da noção de paisagem	21
1.3 Crise da paisagem	27
1.4 Fenomenologia: abertura para o mundo	31
Capítulo 2: A paisagem na modernidade poética de Sophia	43
2.1 Sophia e o diálogo com a tradição	43
2.2 Paisagem: geopoética da escrita	51
2.3 Tudo começa por uma sensação	59
Capítulo 3: Paisagens de Sophia: relação afetiva com o mundo	70
3.1 A paisagem como experiência poética	70
3.1.1 Arte poética: método poético	72
3.1.2 Deriva VIII: epopéia do olhar	76
3.1.3 Paisagem: luz e cor	79
3.1.4 Jardim: memória da infância	83
3.1.5 Coral: religação com as coisas	88
3.1.6 Ouve: experiência vital	89
Considerações finais	92
Referências	96

Introdução

No século XX, em diversas áreas das ciências humanas, tem-se observado um crescente interesse pela paisagem. Na literatura não é diferente. O topos surge num novo contexto, não sendo considerado como cenário natural para ação ou imagem metafórica, mas como conceito que interroga a relação entre homem, linguagem e mundo.

O filósofo francês Michel Collot, precursor dos recentes estudos sobre poesia e filosofia da paisagem na literatura, enfatiza que, nos anos de 1960, o Estruturalismo reforçou a valorização excessiva do material linguístico em detrimento da representação e da emoção, orientando-se para estratégias textualistas e formalistas. Desde os anos de 1980, muitos escritores franceses intentam reposicionar a experiência sensível e a expressão da subjetividade em seus trabalhos. A palavra literária passa a ser compreendida como inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que questiona a subjetividade a partir da alteridade. Trata-se, a partir de então, de um movimento contrário aos estudos do Estruturalismo. A sensibilidade defendida se constitui em abertura para o mundo, resposta afetiva de um sujeito ao se deparar com as paisagens externas, “que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte” (COLLOT, 2018, p. 15).

Em Portugal, a partir da década de 1970, também ocorre um movimento associado a “um regresso ao real”, um retorno ao sensível, que persiste paralelamente às estéticas de recusa e de contestação que marcam a modernidade. O compromisso dos poetas portugueses dessa geração relaciona-se com a reação de que fala Collot e que, em Portugal, foi uma resposta à poesia de 1961, notadamente à lírica tida como experimental, que privilegiaria, na esteira de movimentos vanguardistas do século XX, o texto literário como um tecido de relações imanentes.

Segundo Martelo (2012, p. 38), o início da década de 60 marca o afastamento do Neo-realismo ortodoxo, até então vigente em Portugal, para dar lugar ao diálogo com a tradição da poesia moderna. A partir desse momento, os poetas “já não propunham um contrato de leitura realista, já não criavam qualquer ilusão de transparência discursiva, já não pugnavam explicitamente por justiça”. A linguagem poética surge como matéria suscetível de exemplificar o mundo, como matéria de criação discursiva autônoma, que já cumpre em si mesma o ato de resistência. Conforme explica Martelo (2004, p. 219), a paisagem da poesia da modernidade

nos remete aos ensinamentos dos primeiros românticos, que preconizavam a relação profícua entre o espírito humano e o universo, evidenciando “a imbricação romântica entre poesia e Vida, porque tem um sentido ontológico e activa um pensamento espiritualista”. A poesia, então, abdica da tradição vanguardista, em favor da recuperação do sentido. Ou seja, trata-se da substituição do lirismo abstrato de tradição da Modernidade pós-baudelairiana. Esse novo movimento da poesia busca recuperar o sentimento, implicando uma experiência emocional e, sobretudo, vivencial com a experiência do mundo, tal como na tradição romântica.

É com essa reflexão que nos aproximamos da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta atenta ao mundo e à linguagem, que revela uma dicção poética a partir do mundo sensível, respondendo com plenitude concreta à busca de uma palavra colada ao real, palavra que traduz o esplendor da presença das coisas. Uma poesia nua, limpa, “onde as palavras são o nome das coisas, elementares como a pedra, o pão, a água, o vinho”, que “nos ensina a procurar a verdade universal da nossa habilitação humana do terrestre” (ANDRESEN, 1980, p. 8). Palavras que não são usadas como adornos, mas para afirmar uma experiência visual e auditiva, implicando um dizer exato, na escrita, do que viu e escutou diante das paisagens. Sua poesia, portanto, funde-se no mundo, ressoando texto e objeto de maneira uníssona; sendo pela palavra que adentramos na concretude do universo fenomênico, na carnadura das paisagens oferecidas aos sentidos. A exatidão da escrita de Sophia, escrutinando o sensível, pode ser notada no seguinte verso: “Era o peso e era a cor de cada coisa” (ANDRESEN, 2015, p. 90)*, que mostra um profícuo trabalho com a palavra literária, que tem peso e cor, e faz ver e ouvir os rumores que partem da natureza. A palavra exerce a comunhão do olhar com o real.

Poesia marcada pela indagação sobre a condição problemática do homem moderno, não associando a experiência de choque da modernidade à renúncia e ao sarcasmo, mas imprimindo um tom clássico, porém decididamente moderno a uma escrita lúcida e reconciliada com o mundo. “Eu pertença a uma geração que vem depois de Fernando Pessoa e que, de certa forma, não aceita essa teologia do nada, e há uma tentativa de um certo regresso à inteireza. Há uma certa recusa na minha poesia do homem moderno e de uma cultura de separação” (ANDRESEN, 1982).

* ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Porto Editora, 2015. Todas as citações, quando não devidamente referencializadas, pertencem a esta edição e serão indicadas apenas com o número de página.

Quando Sophia diz num de seus versos “ninguém sabe onde vai nem donde vem” (p. 91), revela o tema basilar de sua poética. A poeta compreende-se num mundo dividido, cuja missão do poeta, agora, será a de atenção, com os sentidos voltados para fora, a fim de recuperar a percepção do sentir o mundo novamente, uma vez que o mundo se tornou “um habitat, mas não um reino. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece”. E diz ainda:

Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão. Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa (p.890).

Trata-se, então, da construção de um novo reino, de um lugar habitável na escrita, que a poeta vai tecendo, indo “de coisa em coisa” a fim de reunir o todo dividido no poema. A poeta intenta reconstruir as paisagens perdidas no “rosto liso e puro da paisagem” (p. 338), ensinando-nos a ver e a sentir os ecos de um tempo, de uma natureza, que ainda continuam ecoando.

Para Sophia, a civilização ocidental traiu a imanência, afastou-se da verdade, no momento em que o pensamento grego deixou de crer “que o ser está na *physis* e passou a buscar o ser no Logos” (ANDRESEN, 1992, pp. 83-84). A verdade, desde então, deixou de se revelar no aparecer das coisas, no sensível, para estar presente na ideia, orientando o homem para a ruptura, para a divisão, “e cada dia fica mais evidente que não encontraremos acordo com nós próprios nem com a terra se não conseguirmos emergir da civilização exilante e mutilante onde nos emaranhamos”. A poeta portuguesa mantém fidelidade à imanência, à concretude das coisas, desejosa de recuperar uma experiência sensível e concreta com as coisas do mundo. Intenta habitar plena e exclusivamente o presente, experimentando seu transbordamento ao ver, escutar e sentir os sons (e o silêncio) que surgem das paisagens. Canta a luz, refaz as paisagens, propõe um mundo novo, por meio da linguagem, que funciona como instrumento de revelação do mundo.

A missão do poeta seria então surpreender os vestígios dessa ordem e torná-los visíveis. Segundo Eduardo Lourenço (1975, p. II), a escrita dessa poeta estrutura-se a partir “de uma busca no espelho do mundo e num mundo de evidências auroras”, como a “evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim [...], com a sua divina e opaca linguagem à espera que o poeta a descubra para aceder do seu próprio silêncio à revelação da sua íntima e indevassável evidência”.

No ensaio “Luis de Camões: ensombramento e descobrimento”, Andresen (1981, p. 159), ao falar do poeta quinhentista, acaba por revelar os contornos do seu projeto poético. “Camões celebra o surgir, o aparecer, aquilo a que os gregos chamaram ‘aletheia’. Celebra os homens que buscam a desocultação, o emergir do fenómeno, a escrita da terra”. É precisamente a percepção, a empreitada do olhar, a capacidade de fazer aparecer um (outro) mundo que Sophia aprecia na épica camoniana, mundo que revela e cria um espaço por meio da palavra que nomeia e dá corpo à experiência sensível.

O desejo de ver constitui o eixo de gravitação da poesia de Sophia e faz dela uma poeta eminentemente voltada ao olhar. Inúmeros são os poemas em que esse apelo ao ato de ver ganha importância: “Ali vimos a veemência do visível” (p. 727), “Aqui viu o surgir em flor das ilhas” (p. 726), “Digo o nome da cidade/ — Digo para ver” (p. 719), “Vi prodígios espantos maravilhas/ Vi homens nus bailando nos areais” (p. 740). Ressalta-se, assim, em Sophia, o olhar sobre as paisagens, que é delineado a partir de uma perspectiva subjetiva. Tal reflexão nos aproxima da noção de paisagem proposta por Collot (2013, p. 50) quando diz que “a paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado [...]”. O projeto poético de Sophia repousa no modo peculiar de que se utiliza para construir uma escrita como experiência “mundificante”, o que vai ao encontro do que explica Collot.

Parece que a paisagem sempre esteve na atenção de Sophia. Nascida no Porto, em 1919, Sophia de Mello Breyner Andresen passou a infância na Quinta do Campo Alegre, hoje Jardim Botânico do Porto. Da infância feliz ficaram imagens e reminiscências que povoam, de forma explícita ou alusiva, sua obra poética. A casa do Campo Alegre, a praia da Granja e os jardins foram espaços que marcaram de modo determinante o imaginário da poeta. Foi uma das mais importantes poetisas portuguesas do século XX, tendo influenciado decididamente o segundo período da poesia moderna portuguesa, proporcionando espaço privilegiado para uma reflexão acerca da modernidade e de suas manifestações.

Escreveu quatorze livros de poesia, os quais foram publicados entre 1944 e 1997, bem como livros infantis. Traduziu importantes obras literárias, como Eurípides, Dante e Shakespeare. Recebeu inúmeros prêmios, dentre os quais se destaca o prêmio Camões, em 1999. Manteve um importante trabalho de reflexão sobre a literatura, como na série de aforismos *Arte Poética* (1944) e no ensaio *O Nu na Antigüidade Clássica* (1992).

Seu primeiro livro, *Poesia* (1944), surgiu no contexto da Segunda Guerra Mundial como também do regime ditatorial português, de modo que, mesmo não havendo referências diretas a tais conflitos, tais ecos pulsam em sua escrita. É o que confirma Eucanaã Ferraz (2018, p. 19): “sua consciência crítica vigilante, decididamente moderna, nunca desviou das ruínas do mundo”. Contudo, mesmo havendo caos, ameaças e morte, trata-se de uma escrita que busca devolver “a perspectiva de fundação de uma vida pacificada e justa”.

Estreou nos *Cadernos de Poesia*, na primeira série de 1940 a 1942, em Lisboa, quando a revista literária *Presença* predominava no cenário literário português. Luís Amaro (2001, p. 100), num depoimento sobre Sophia, afirmou: “Naqueles tempos longínquos, ferozmente ortodoxos, um escritor não-alinhado – caso paradigmático dos da *Presença*, era suspeito de heresia”. Segundo Amaro, o objetivo dos membros dos *Cadernos* era “congregar correntes literárias opostas”. Sophia não se identificava com os ideais literários da *Presença*, entre os quais a imposição de uma interioridade e subjetividade subjugantes e uma linguagem intervencionista. A poeta também não aderiu ao programa do neo-realismo, corrente que disputou espaço com a *Presença* e conquistou proeminência em meados dos anos quarenta. Sophia surgiu à sombra incomensurável de Fernando Pessoa, consagrando-se como uma poeta à parte da geração de 40-50.

Como um movimento à margem da oposição radical que marcava os presencistas e os neo-realistas, a revista *Cadernos* surgiu com ideais que reforçavam a importância da qualidade poética, a autonomia dos valores literários e a confiança na linguagem, não prescindindo da dimensão social do homem moderno. Na abertura da segunda série dos *Cadernos*, afirmava-se que a poesia só existe como relação entre o poeta e o mundo em que vive. Tal relação é passível de ser constatada ao longo da produção poética de Sophia, para quem “a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real [...]”, cuja escrita fala não “de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta” (ANDRESEN, 2015, p. 891).

As reflexões poéticas de Sophia encontram legitimidade teórica nos estudos sobre paisagem de Michel Collot (2013, p. 15), que afirma que esses estudos, desde o Romantismo, revelam-se como modo fecundo de expressão íntima entre o homem e o seu meio, abrindo uma perspectiva sobre o universo, sobre o estar presente no mundo, reunindo eu, mundo e palavras. A paisagem “é também uma oportunidade para os poetas se religarem à vida da cidade, à sua maneira, e de fazerem com que se ouça uma voz diferente nesse debate, para abrir uma outra

via”, um outro modo de pensar o espaço, o mundo como habitação. “A paisagem oferece um espaço onde é possível se reencontrar”, afirma Collot (2013, p. 198).

Dentre as inúmeras possibilidades de investigação que a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen proporciona, escolheu-se a “paisagem”, melhor dizendo com Collot (2013, p. 17): “pensamento paisagem”. Privilegiou-se o estudo de poemas que compõem a sua produção poética, apresentados em *Obra Poética* (2015), que reúne, além dos seus quatorze livros de poesia, suas cinco artes poéticas. Elegeu-se trabalhar com poemas e não com uma obra específica, pelo entendimento de que por uma amostragem particular é possível extrair lições de totalidade, visto que a relação entre paisagem, percepção e escrita marca profundamente o pensar poético da poeta.

Esta dissertação tem como objetivos refletir sobre a experiência da paisagem como “pensamento-paisagem” na escrita de Sophia, analisando os procedimentos estéticos empregados pela poeta na refiguração da paisagem no poema; apreender o diálogo com a tradição moderna e sua relação com a experiência sensível na modernidade; ponderar sobre a resignificação do lirismo e sua relação com a emoção, com a subjetividade, segundo entendimento da alteridade.

Selecionou-se os seguintes questionamentos: Até que ponto a percepção se faz intrínseca à construção da paisagem em Sophia, evidenciando uma analogia entre o estar no mundo e o estar na escrita? Como a paisagem na poesia de Sophia é reveladora de experiências com visualidades que implicam relação lírica entre homem e mundo?

Para responder a tais questões, partiu-se das seguintes hipóteses: a poeta reconstrói o seu reino dividido a partir do que vê, ouve, gerando no processo de escrita o efeito paisagem; a poeta traduz a *physis* em “pensamento-paisagem”, à luz do processo perceptivo revelador da experiência sensível; a poeta inscreve em seus poemas a palavra primordial que viu, sentiu e escutou das coisas no mundo.

Esta pesquisa se valeu de metodologia hipotética-dedutiva com a qual se buscou alcançar os objetivos propostos. Como fundamentação teórica, selecionou-se um núcleo teórico-crítico que funcionou como bússola. Para perfilar o conceito de Paisagem, recorreu-se principalmente às reflexões de Michel Collot a partir da filosofia de Merleau-Ponty, e para discutir a questão crítico-poética, às reflexões de Octavio Paz e Paul Valéry.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Esboço teórico crítico: paisagem e seus desdobramentos”, abarca as conceituações e elementos formais do conceito de paisagem, ressaltando sua perspectiva histórica, cultural e literária. Apresenta o conceito de paisagem como um tipo de experiência que não nega os legados da experiência sensível de quem observa (ou escreve) a paisagem. Confere, assim, o diálogo constante entre a experiência da paisagem e a criação literária, que reposiciona sua relação afetiva com o mundo.

O segundo capítulo, denominado “A paisagem na modernidade poética de Sophia”, reflete sobre a redefinição moderna do sujeito lírico. Compreende que o sujeito lírico não repousa em si mesmo, mas existe para se encarnar na língua e no mundo. Discute-se também nesse movimento de abertura ao mundo, que a emoção e a paisagem assinalam o reconhecimento de uma relação de reciprocidade. E o fenômeno da paisagem, implicadas as contingências do horizonte da percepção, instaura o movimento pela qual a consciência sai de si ao encontro de uma realidade exterior.

O terceiro capítulo, nomeado “Paisagens de Sophia: relação afetiva com o mundo”, reflete sobre o conceito de poesia como experiência vital, como algo imanente, mas também analisa em seus poemas os procedimentos estético-poéticos adotados pela poeta ao refigurar a paisagem como “pensamento-paisagem” na escrita.

Capítulo 1 – Esboço teórico crítico: paisagem e seus desdobramentos

1.1 Modernidade e o reencontro andresiano com o mundo

A raiz da paisagem foi cortada.
Tudo flutua ausente e dividido,
Tudo flutua sem nome e sem ruído.
(ANDRESEN, p. 284)

A modernidade aumentou nossas possibilidades de relações com o mundo, mas na mesma proporção diminuiu nossa capacidade de sermos afetados pelas coisas, visto que há uma diminuição considerável da intensidade com que as coisas passam a estar presentes diante de nós. Tudo é acaso, contingência, não restando tempo para a compreensão das mudanças, ou para que ocorra um determinado tipo de experiência. Tornou-se difícil vivenciar e compreender uma experiência vivida na modernidade. O presente implica, agora, uma confluência de tempos, um presente expandido, no qual não conseguimos ver mais o futuro, tudo se tornou fugidio, como se escapasse das mãos. Nesse mesmo contexto, surge o apetite para vivenciar ou pertencer a um espaço que possa ser preenchido pela experiência ou imaginação pessoal. A arte surge com seu papel fundante de criar realidades. Nesse âmbito, a paisagem tem sua palavra a dizer. A noção de paisagem reaparece num momento em que testemunhamos a real necessidade de se reencontrar uma visão inteira das coisas e dos fatos, já que tudo passa de modo fragmentário e distorcido.

Berman (2007, p. 24), ao discorrer sobre a modernidade, diz que se trata de um movimento de rápidas transformações, alimentadas pela ciência, tecnologia e industrialização, que acabam por alterar a imagem do sujeito, do tempo e do espaço, pois criam novos ambientes humanos e aceleram o ritmo de vida. Ser moderno implica estar inserido num espaço que “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”, ou seja, “é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’”.

Paz (2012, p. 84) enfatiza que “o mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru dessa falta de direção é o automatismo da associação de ideias, que não é governado por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso”.

A modernidade caminha de mãos dadas com a globalização, desfazendo os contornos que antes nos colocava num determinado espaço de identificação e de realização de uma

experiência. O seu desafio é lidar com a tensão e a agonia provocadas pela perda de um “lugar”, o qual se tornou vazio de sentido (GUMBRECHT, 2015).

A visão moderna do mundo não oferece uma perspectiva unificadora das coisas. Em tal cenário, um dos sintagmas mais em voga, não por acaso, seja o da “recomposição da paisagem”, precisamente no momento em que o crescimento anárquico das cidades começou a comprometer a percepção de conjuntos estruturados e articulados com o meio. Assim, “ainda que, segundo a definição dos dicionários, a paisagem dê a ver apenas uma ‘parte do país’, ela propõe uma visão de conjunto que o horizonte articula com a totalidade do mundo” (COLLOT, 2013, p. 194, grifos do autor). É com esse sentido que Collot estrutura sua forma de pensar a poesia sob o olhar que se expande no horizonte do visível, preenchido pela linguagem.

A paisagem, para muitos poetas do pós-guerra, como Francis Ponge, possibilitou restabelecer “uma relação perdida com o mundo” e, sobretudo, propor uma maneira de aliviar a linguagem de todo o peso estruturalista da época. Ao fazer isso, Ponge intenta uma experiência sensível, a fim de “refundar o sentido diretamente sobre a paisagem”, possibilitando “uma chance de vida”, um outro lugar para habitar (COLLOT, 2013, p. 152).

O mesmo desejo parece estar presente na escrita de Sophia, que lamenta a perda do lugar originário, da sensibilidade e da esperança na modernidade. “Terra de ninguém é onde eu vivo” (p. 285); “Este é o tempo em que os homens renunciam” (p. 386). Ao estabelecer uma comparação com a poesia de Rainer Maria Rilke, ao dizer que há um verso do poeta que muito condiz com o seu pensar poético: “encontrar um puro domínio entre o rio e a rocha” (ANDRESEN, 1985, p.2), a poeta afirma ser sua ambição apreender o sujeito numa total harmonia com o universo.

É nessa direção que nos colocamos frente à obra de Sophia, poeta que revela uma escrita que funda o mundo natural em contraposição à fragmentação e à destinação trágica vividas pela humanidade desde que exilada da natureza. Constrói um gesto de habitar, uma geopoética na escrita como espaço e lugar do sujeito no mundo, abrindo novos horizontes que se estendem por meio de uma poética que se funda na terra, na geografia da palavra, reforçando o desejo da busca de um sentido para o homem como ser integrante do mundo. Geopoética que implica, segundo Bertolazzi (2019, p. 129),

uma poética influenciada pela paisagem e a ela ligada quer no sentido de uma atenção topográfica ao entorno, em modo lírico ou narrativo [...], quer, numa perspectiva inversa, em que é o artista que, nomeando-a, cria a paisagem, posto que o real é passível de nova definição a cada olhar diversamente atento ao

qual corresponde uma obra [...] capaz de desvelar a verdade (alétheia) da coisa, trazendo à luz a sua essência.

O poema, então, torna-se o espaço de libertação, o espaço de onde “ressurgiremos para olhar a terra de frente / Na luz limpa de Creta” (p. 447).

Sophia empreende um caminho radicado no mundo encarado como imanência, exaltando sempre o real na tensão entre o espanto e a exuberância do mundo. Sobre isso, Fernando Pinto do Amaral afirma:

Paralelamente a todas as estéticas da recusa e da contestação que terão marcado nosso século a chamada Modernidade – arrastando consigo uma profunda consciência da arte como ruptura e anunciando mesmo a sua morte – persistiu uma outra atitude que talvez pudéssemos designar por um retorno ao essencial. No caso de alguma poesia, essa exigência prescinde dos labirintos mais ou menos dilacerados de uma certa tradição subjetivista ou interiorizante, conduzindo, em vez disso, a uma percepção assombrada e ao mesmo tempo lúcida de um mundo reconciliado com a sua verdade primeira (AMARAL, 1989, p.11).

Ou seja, o homem é colocado em espaço ilimitado, exercendo seu papel representativo no universo; espaço no qual “o homem é considerado no seu valor existencial – no valor das suas experiências sentimentais e intelectuais [...]” (BERTOLAZZI, 2019, p. 135).

O poema em prosa *As grutas* (p. 445) exemplifica esse tratamento dado à paisagem como que uma porta de acesso a esse mundo conciliado e equilibrado com o homem que a poeta intenta, na sua modernidade, como uma “Balança”. A partir de elementos concretos, observa-se a paisagem sendo criada pouco a pouco no poema, desvelando um mundo que parece acabado de criar.

O esplendor poisava solene sobre o mar. E — entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido — quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é só solene, mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lúcido e acordado. Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras [...]. Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetrar na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento [...]. As anêmonas rodeiam a grande sala de água onde os meus dedos tocam a areia rosada do fundo. E abro bem os olhos no silêncio líquido e verde [...]. Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.

Em carta enviada a Jorge de Senna, sabemos que há uma gruta com o nome de Balança, no Algarve. A balança sugere “o equilíbrio do homem com as coisas”. A harmonia da gruta é o próprio poema, criado numa perfeição visível e solene: “De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado”, semelhante “a um sonho extremamente lúcido e acordado”. De acordo com Martelo (2010, p. 43), Sophia produz, na linguagem, “um projecto em que o devir do mundo coincide com a pureza expectante da página em branco”. A intenção de Sophia é mais do que revelar o mar, as águas verdes, os peixes, mas abrir no tempo um instante remoto e familiar, trazendo aos nossos sentidos as paisagens guardadas no interior, na memória, talvez esquecidas, mas que ainda estão lá, esperando para serem reveladas. Ver o que jamais se viu torna-se, metapoeticamente, a verdadeira lição de Sophia. Quando diz: “Eis o mar e a luz vistos por dentro”, o eu lírico intenta revelar um real nunca visto, o real que se manteve banalizado ao olhar, torna-se um fenómeno inaugural. Nota-se, então, que o poema está inscrevendo uma determinada maneira de olhar ou um reaprender a olhar, é assim que “o meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam”.

Para Sophia, a forma justa do poema coloca o homem de acordo com o ritmo original da natureza, ou seja, “tem a função de restaurar um tempo primordial onde retorno e projecto se confundem”, afirma Martelo (2010, p. 43). E acrescenta ainda: “A insistência, em vários poemas, no estabelecimento de uma relação de homologia entre a revolução e a página em branco, na qual o poema emerge, traduz uma experiência que desestabiliza a condição essencialmente textual da poesia moderna [...]”. Na poética de Sophia, a obstinação por criar um mundo outro, de restabelecer a relação perdida com a natureza, leva a pronunciar a “forma justa” no poema, “o nome das coisas, para que elas possam vir a existir, para criar o que Sophia chama ‘um reino’ (MARTELO, 2010, p. 45). É na natureza que a poeta vai haurir a sua linguagem, pois, “no mundo de Sophia, aquele que vive em comunhão com o mar é testemunha da justiça, aquele que do mar se afasta, fatalmente se perde pelos labirintos da cidade [...] (BERTOLAZZI, 2019, p. 21). Ainda, em oposição à pureza e veemência inscritos no mar, nos jardins, nas flores, no vento, “há a podridão urbana que cerca o homem [...], símbolo dessa separação fatal que fractura a existência [...]”. A natureza, a paisagem, fundam no poema, na palavra, esse topo de lugar de reconciliação com o mundo.

Tal procedimento de criação já foi enfatizado, também, na escrita de outros poetas que, diante do cotidiano cáustico, buscaram o frescor, a sensação de leveza na criação poética. É o que diz Italo Calvino (1990, p. 39) ao citar o procedimento poético do poeta italiano Leopardi:

Ao longo de seu discurso ininterrupto sobre o insustentável peso do viver, Leopardi traduz a felicidade inatingível com imagens de extrema leveza: os pássaros, a voz de uma mulher que canta na janela, a transparência do ar, e sobretudo a lua. [...] Porque o milagre leopardiano consistiu em aliviar a linguagem de todo o seu peso até fazê-la semelhante à luz da lua.

Segundo Calvino (1990, p. 30), Leopardi busca extrair da língua as possibilidades de sensações afetivas e sonoras que ela pode evocar, transmitindo e criando um “mundo organizado num sistema, numa ordem, numa hierarquia em que tudo encontra o seu lugar”. Uma linguagem sem peso, flutuante, uma “chance de vida” por meio da palavra poética.

1.2 Da noção de paisagem

Collot (2013), ao aproximar a experiência da paisagem percebida com a da escrita poética, mostra que a arquitetura literária, ainda que de outra ordem, exprime os mesmos componentes subjetivos da experiência com a paisagem, uma vez que se assenta sobre um ponto de vista. Ou seja, o mundo é percebido de dentro como o horizonte da consciência poética, aberta às sugestões do que está velado, dependente de uma estruturação perceptiva. Pode-se dizer que “os diversos modos de organização formal do poético influenciam, como uma totalidade, na maneira de ver, compreender e representar a experiência paisagística” (ANDRADE, 2013, p. 11). A configuração temática da paisagem no poema não se desconecta de uma apreensão sensível do mundo, desvelando-se como forma na linguagem poética.

Na contemporaneidade, assistimos a um retorno ao diálogo, à troca entre homem e natureza, como meio de construir um lugar, um sentimento de pertencimento, evitando, assim, as ameaças de uma “cultura sem solo”. O interesse pela paisagem pode ser compreendido como uma forma de buscar um lugar outro, considerando agora a relação de interação profícua entre sujeito e natureza. A arte surge como forma de impulsionar a reinserção do homem na paisagem, não apenas descrevendo-a, como também adentrando nela, e, desse modo, transformando-a em espaço existencial.

Conscientes dos malefícios e dos perigos da “cultura sem solo”, nossas sociedades sentem a necessidade de pôr o pé na terra, para reencontrar um contato mais imediato com a natureza. Não se trata de “retornar à terra” ou a um estado de natureza mais ou menos mítico, nem mesmo de encontrar uma suposta mentalidade primitiva para nos fundir à comunidade dos seres vivos (...). A preocupação com a paisagem nos convida a considerar a relação entre o homem e a natureza, não mais no modo da fusão e da dependência, no da superação e da dominação, mas no de uma interação, ou mesmo de uma colaboração. Há, nisto, uma questão considerável para o debate intelectual e político, mas também para a arte e para a literatura (COLLOT, 2013, p. 44).

A retomada da paisagem nos estudos contemporâneos evidencia uma “sensibilidade ecológica partilhada por muitos poetas, com a condição de não a reduzir à preocupação com o meio ambiente natural, mas de incluir, conforme a etimologia, a preocupação de habitar” (COLLOT, 2013, p. 193). Collot acrescenta ainda que

Restabelecer uma relação perdida com a natureza é uma oportunidade de reatar o elo social sobre outras bases, de aprender a trabalhar e construir de outra maneira, levando em conta especificidades geográficas e culturais [...]. Trata-se de uma ecologia simbólica, ao mesmo tempo ética e poética, é uma maneira de responder à perda de sentido e ao desencantamento do mundo [...]. O poeta, desviando-se dos amanhã que não cantam mais, voltou-se para o horizonte da paisagem para tentar reencantar o mundo a partir de uma das mais simples experiências, abrindo-se à beleza imediata do sensível.

Para Tuan (1983, p. 20), a paisagem se torna um lugar quando o sujeito que o observa e o percebe reconhece nele afetividades e experiências, ou seja, atribui sentido e valor ao lugar. O homem procura materializar seus sentimentos, imagens e pensamentos, e, nesse sentido, os lugares são núcleos de valor e afetividades. “Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos [...]”. Desse modo, ao assimilar a paisagem, o sujeito expressa afinidade com o lugar apreendido, reconhecendo, subjetivamente, espaços familiares que o tocam. Nesse espaço afetivo implica-se o “ser-no-mundo” do homem, uma vez que o sujeito tem a capacidade de registrar, na paisagem, a sua existência humana ao abrir-se às manifestações da natureza.

Corrêa e Rosendahl (2004, p. 7) afirmam que a paisagem, conceito-chave da geografia tradicional, sofreu alterações ao longo do pensamento geográfico, colocando em crise as representações objetivas do mundo oriundas da perspectiva cartesiana. Antes, considerada apenas como algo natural, “uma posição secundária, suplantada pela ênfase nos conceitos de região, espaço, território e lugar”, passou, em meados do século XX, a ser compreendida a partir de uma perspectiva fenomenológica. Ou seja, a geografia humanista lança um novo olhar acerca do espaço percebido e das suas interações com o sujeito, atentando-se agora “à inscrição dos fatos humanos e sociais no espaço” (COLLOT, 2013, p. 14), revelando uma paisagem em perpétua evolução.

Da geografia analítica à geografia humanista, ocorre um salto epistemológico produzido pela via da inserção do fenômeno da percepção do sujeito, e a literatura atesta seu papel nessa mudança, uma vez que passa a ser um campo de interesse dos geógrafos humanistas que, num

primeiro momento, buscavam no romance um fundamento geográfico que serviria para compreender o espaço. Brosseau (*apud* CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 19-20) afirma:

No início dos anos 1970, emergia a geografia humanista paralelamente a uma corrente crítica de inspiração marxista, em reação contra a “nova” geografia quantitativa, dominante há uma dezena de anos. Procurando colocar o sujeito (um pouco abandonado) no centro de seus trabalhos, numerosos geógrafos, evocando de maneira mais ou menos direta a fenomenologia, promoveriam a utilização da literatura. Esta podia servir de fonte preciosa, capaz de avaliar a originalidade e a personalidade dos lugares (sense of place) e fornecer exemplos eloquentes de apreciação pessoal de paisagens.

A literatura se aproxima da geografia humanista, promovendo um diálogo profícuo entre as duas áreas de conhecimento. A geografia, desde então, passa a ir além da descrição da paisagem, com o intuito de “apreender e revelar aspectos e traços humanos essenciais” (BASTOS, 1998, p. 63). Ou seja, o espaço, o lugar e a paisagem não mais estão relacionados com um conceito de lugar fixo, de natureza pura, mas com uma combinação de fatores físicos e culturais que considera a dimensão cultural, histórica, simbólica e afetiva, pois, conforme explica Santos (2012, p. 54), “a natureza nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados”.

Simon Schama (2009, p. 28), percebendo na paisagem um artefato em que estão envolvidos sujeito, natureza e cultura, constata que a “floresta catedral”, “a paz do campo” ou “os prazeres do ar marinho” são apenas o resultado da imaginação. Trata-se de concepções de natureza concebidas em um passado imemorial e que se encontram registrados nos movimentos ecológicos. “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 2009, p.17). Além de ser atravessada pela subjetividade, a paisagem acumula e carrega tanto traços geológicos como memória histórica e cultural, sendo uma produção do indivíduo e da coletividade.

Para Georg Simmel (2009), a paisagem é o resultado da contemplação, primeiramente no sentido ótico e em seguida espiritual da natureza, correlacionando os elementos que compõem a paisagem e a imaginação subjetivas dos mesmos. Isto é, a paisagem somente se revela quando o observador é capaz de organizar os fenômenos que se estendem diante dele. Simmel (2009, p. 5, grifo do autor) reitera:

Inúmeras vezes deambulamos pela natureza livre e avistamos, com os mais variados graus de atenção, árvores, cursos de água, prados e searas, colinas e casas e outras mil alterações da luz e das nuvens — mas, lá por atendermos a um pormenor ou contemplarmos isto ou aquilo, ainda não estamos conscientes de ver uma "paisagem". Pelo contrário, semelhante conteúdo particular do campo visual não há-de acorrentar o nosso espírito. A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto — só isso é a paisagem.

Nota-se que a noção de paisagem está associada à emergência de um certo olhar, que exige uma percepção diferenciada em relação à totalidade, pois “os elementos visíveis num local da terra [...] ainda não faz desse lugar uma paisagem” (SIMMEL, 2009, p. 5). A paisagem está situada na esfera intermediária entre o subjetivo e o objetivo, entre o finito e o infinito, envolvendo percepção e integração. Assim, não há paisagem sem sujeito, pois,

É o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua “artialização”, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, “paysageur” antes de ser paisagista. É um “ato estético”, mas também um ato de pensamento. A percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem (COLLOT, 2013, p. 18, grifos do autor)

A paisagem implica uma realidade tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva; não é um dado objetivo imutável que basta ser reproduzido. É um fenômeno que se altera mediante o ponto de vista de quem olha e se relaciona com o que vê de corpo e espírito envolvidos com a paisagem, perfazendo os aspectos subjetivos e perceptivos na relação entre o sujeito e o objeto. Paisagem que não é cenário, mas que atravessa o sujeito que vê, ou o eu lírico no caso da literatura, afetando-o, implicando a possibilidade da criação de uma espécie de “sensação-paisagem”, resultado de um encontro sensível, pré-reflexivo, entre o sujeito e o objeto.

É o que parece também dizer-nos Lepecki (apud BERTOLAZZI, 2019, p. 123) quando afirma que a paisagem

vista, pensada e sentida é, ao mesmo tempo, indissolúvelmente, tanto natureza recortada quanto uma nova organização da minha pessoa. Se for como proponho, será injusto dizer da paisagem: “é o meu outro”. Mais sensato será pensarmos nela como a sempre renovada forma de nós sermos nós mesmos.

Na mesma direção, Cauquelin (2007, pp. 153-154) reforça a ideia de que a paisagem diz respeito à construção, à interferência, em algo que poderíamos perceber como origem. O

aparato linguístico de que se serve um escritor funciona como uma “caixa de ferramentas”, serve para “fabricar dia a dia nosso ambiente de objeto e permite adaptar as coisas da percepção as nossas exigências culturais”. Isso aconteceria também com a experiência da paisagem, como se, ao abrir uma grande angular a partir da perspectiva escolhida, ocorresse a construção da paisagem, que não seria tão somente um amontoado de imagens. Para que a paisagem exista diante dos nossos olhos, é preciso passar “das árvores à floresta, do reservatório d’água ao oceano, do matiz à cor autêntica, desse monte de pedregulhos à ruína que exprime a memória do passado”.

A experiência da paisagem, seja ela real, seja criação literária, implica não apenas a justaposição de objetos, mas, antes, trata-se da interferência dos afetos, do acúmulo de informações culturais, das associações, que ativam os sentidos para os jogos de substituições: “para que haja paisagem, um elemento (árvore, nascente, lago, pradaria) deve imperativamente poder se substituir a um outro” (CAUQUELIN, 2007, p. 158). A criação de uma paisagem surge de um repertório cultural acionado pela linguagem retórica, passando pela interpretação da percepção sensorial. Ao aproximar a experiência da paisagem à criação literária, Cauquelin (2007, p. 159) ressalta que as figuras retóricas surgem como recurso para incrementar a criação de semelhanças: “Um jogo de metáforas que transforma a bétula em uma jovem [...] o carvalho em um idoso, o regato em fuga do tempo, o lago em eternidade”.

Buescu (2012, pp. 193-194), ao discutir também o conceito de paisagem literária, afirma que “a paisagem é uma forma de evidência do lugar que está longe de se confinar a uma visão idílica dos seus componentes”. Para a crítica portuguesa, a paisagem não se restringe ao que está posto frente aos olhos de quem vê, “uma paisagem nunca se limita a ‘estar aí’ Ela constitui-se como um acontecimento que o sujeito constrói na história”. Explica que a paisagem do século XIX, literal ou metafórica, revela “um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética”.

Em poema intitulado No poema (p. 453), Sophia nos revela que sua paisagem é aquela que foi transferida do mundo para o poema, porém, com rigor e equilíbrio estéticos:

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

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro

O gesto claro da mão tocando a mesa

Um novo mundo surge, para Sophia, como espaço do metapoético, em que características da harmonia das coisas naturais são também emblemas centrais de sua poética pessoal. O poema torna-se um mundo, arregimentando uma arquitetura limpa, luminosa e harmônica. Lembrando-nos que “a missão do poeta é, pois, transpor o mundo real “para o mundo do poema limpo e rigoroso” a fim de fazer aparecer a mais funda verdade que o habita [...]” (CUNHA, 2004, p. 34). O verbo “transferir” garante de imediato a dimensão espacial e o deslocamento de um espaço para o outro. O uso do verbo na sua forma do infinitivo afirma a impessoalidade do gesto, como se a transferência da paisagem para o poema ocorresse sem a intermediação de um sujeito, mas que, no entanto, está presente na cena, delimitando a paisagem. O eu lírico está presente, mas está marcado numa espécie de neutralidade que lhe empresta o estado de natureza, que apenas executa as ordens do mundo, que se impõe pela sua presença absoluta.

O poema, então, deve ser “limpo e rigoroso” como a natureza, expondo uma “busca pela medida e pelo equilíbrio, avistados como numa ‘geografia’, paisagem recortada, nítida, luminosa, simultaneamente erguida e arrastada pela língua [...]” (FERRAZ, 2001, p. 35). A substância das coisas inteiras, não divididas — “o quadro o muro a brisa a flor o copo o brilho da madeira e a fria e virgem liquidez da água” —, será guardada no poema, no qual tudo é visível ou é evidência. A maneira como os substantivos são apresentados, desprovidos de pontuação, amplia as possibilidades significativas do texto. O efeito causado é o de que tudo é absorvido de forma inteira e simultânea pela palavra poética. Na segunda estrofe, o verbo “preservar”, também no infinitivo, reforça a ideia da manutenção do instante real”. O poema atuaria como uma espécie de baluarte, responsável por eternizar o momento da percepção das coisas, o momento do espanto inicial.

A presença da paisagem no texto poético de Sophia, que deve ser entendida como imagem produzida, indica o papel do poético, que é o de criar outras realidades, indiciando que “o poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (PAZ, 2009, p. 105). As paisagens ou as imagens de Sophia possuem autenticidade: “o poeta as viu ou ouviu, são uma expressão genuína de sua visão e experiência do mundo” (PAZ, p. 113). As imagens da poeta tratam de uma verdade psicológica que estão, de alguma forma, ligadas a uma realidade objetiva, “são imagens que nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos [...]” (PAZ, p. 113). Desse modo, as paisagens da poeta são uma tentativa de ler o mundo, de torná-lo legível, de habitá-

lo, ainda que liricamente. Tentativa de pensar a complexidade de uma realidade, e ao fazê-lo, a poeta faz dela uma nova imagem, criada pelo trabalho da imaginação e da linguagem, nomeando um outro mundo que surge por meio da palavra exata, no qual nomear é ver e sentir. “As palavras conseguem não apenas tornar-se um mapa do visível e do invisível, mas também, tal como pretendia Breton, um mapa do desejo. Desde as suas origens, escrever é uma maneira de organizar o espaço, no texto e pelo texto” (RUSSO, 2012, p. 57).

Paisagem que não é cenário, mas sim experiência subjetiva que atravessa o eu lírico, afeta-o, implicando a possibilidade da criação de uma espécie de sensação paisagem, uma vez que se trata de um encontro sensível entre o sujeito e o espaço. “Nesse sentido, a poesia faz-se topografia, topos, sempre reescrevível e reatualizável pela tradição cultural” (RUSSO, 2012, p. 58). E a poesia, como se pode entrever, cria esses topos para compreender o homem num determinado ambiente e tempo, e o poeta desempenha um papel imprescindível no que diz respeito às representações geográficas e espaciais do texto, visto que pensar o espaço é refletir sobre a condição humana e suas relações com a vida. É o que parece nos dizer Vitorino Nemésio (1946, p. 5):

Por mais utópica e inespacial que pareça, toda a poesia é radicalmente topográfica. Sem um certo horizonte e alguns alimentos terrestres não há céu nem pão dos anjos [...] O meio não faz ninguém poeta, mas perfaz a poesia no poeta. É o seu chão, a sua circunstância, a sua frente. De lugar e de ingrediente, o meio torna-se substância. A poesia mais etérea acaba por ter um pé na terra dos homens.

Portanto, a poesia, a literatura, ao articular imagens a fim de criar espaços/lugares na escrita, acaba por revelar paisagens, paisagens que são todos os poemas. O que se altera, nesse processo, é o modo como a sensibilidade e o estilo de cada escritor irá operar a linguagem para reconfigurar o topos ou a experiência paisagística no poema.

1.3 Crise da Paisagem

Baudelaire, ao vivenciar a passagem do Romantismo para uma modernidade vazia, caracterizada por uma paisagem dilacerante com a chegada das fábricas e da ferrovia, vai ser o primeiro poeta a perceber a crise da paisagem que torna o horizonte inacessível.

A reflexão estética de Baudelaire (2006, p. 125) desvela uma paisagem que se constrói com “o sentimento atual que o artista nela incute”, trata-se de uma subjetividade criadora, em que o objeto se abre ao infinito, exigindo o olhar e o sentir da imaginação, conferindo ao visível uma profundidade inesgotável. Para o poeta francês, a concepção moderna de arte encontra-se

na troca entre o sujeito e o objeto. Nessa perspectiva, o apelo ao invisível, ao distante da paisagem, submete-se à imaginação, criatividade e sentimentos do sujeito. O horizonte traz consigo o apelo às terras distantes e parece convidar à viagem, bem como à estruturação de “paisagens imaginárias”. A paisagem de Baudelaire parece indicar que há um panorama que transcende seu percurso original e se encaminha para uma apresentação do interior da subjetividade de quem olha. Contudo, não se trata de resvalar para um puro subjetivismo. Segundo Collot (2013, p. 104, grifos do autor),

Se o artista deve pintar ‘o que sonha’, não é se desviando do que vê, mas prolongando-o pelo ato dessa segunda vista que é a imaginação, em uma espécie de sonhar-ver. Conhece-se a distinção, emprestada de Poe, entre *imagination* e *fancy*, entre a fantasia produtora de ficções e a imaginação criadora. Esta empresta seus elementos do real para redistribuí-los, como “imagens e signos”, em uma configuração nova e original.

Portanto, a imaginação tem a função não de inventar outros mundos, mas de recriar o nosso mundo, sem prescindir do labor poético. A experiência com o espaço e suas significações, no campo do visível e invisível, com o horizonte e a imaginação parecem abrir perspectivas de um ver que dá a dizer porque faz sonhar, visto que o olhar, a audição, enfim, os sentidos perceptivos, estão voltados para o horizonte em devaneio, a fim de desvendar o que se oculta aos sentidos. Tal experiência remete à mesma experiência da linguagem poética, que tem como função principal desdobrar as palavras a fim de desvelar novos horizontes de sentidos e sensações.

Baudelaire reconfigura o sentido da paisagem em sua escrita, não se afastando do Romantismo, contudo, as paisagens baudelairianas tornam-se artificiais, e o poeta não refuta seu caráter ilusório, revelando que tudo não passa de um simples sonho. A paisagem é o resultado de um labor artístico/poético, que não prescinde do sentimento do homem. É o que se observa no poema “Paisagem”:

Verei a primavera, o estio, o outono; e quando,
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
Cada postigo fecharei com férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,

E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
Não me fará mover a fronte ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De relembrar a Primavera em pensamento

Em um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as ideias goza um t pido conforto.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 293)

“Paisagem” revela que o eu lírico está entregue “ao voluptuoso alento” de lembrar as paisagens que um dia ressoaram em seu corpo, evidenciando que o poema surge como um efeito da poesia, das “memórias de uma alma” (MARTELO, 2004, p. 216), às quais o olhar est tico busca recriar, trazer   tona o que um dia era latente. Baudelaire, ao buscar as imagens idílicas de Paris, busca a si mesmo.   a si mesmo que ele procura,   a sua paisagem interior que está refletida e perdida. A paisagem   criada ou reconfigurada sob a razão com o suporte da escrita; está associada ao processo criativo que, para o poeta, pressupõe uma forma de recomeçar o mundo no ambiente fictício da cria o literária.

O horizonte para Baudelaire deve se abrir, impelindo a participa o do olhar do espírito;   esse olhar, essa espiritualidade, que o poeta reivindica da arte romântica e da arte moderna. Defende que o artista imaginativo   aquele que imprime a sua personalidade singular nas obras criadas, criando paisagens “de fantasia, que   a expressão do devaneio humano [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 122).

Nota-se que a crise da paisagem não significou o seu desaparecimento. Ela continuou presente, mesmo nas mudanças decisivas da arte moderna. A crise da paisagem nada mais   do que um questionamento dos códigos tradicionais de sua apresenta o clássica, a começar pela perspectiva.   o que se percebe na pintura do século XIX e início do século XX, cuja paisagem já demonstra o desejo da arte moderna em renunciar uma abertura ao exterior ao manifestar uma redu o progressiva da terceira dimensão. “Na própria produ o realista, a perspectiva tende a diminuir e elevar a paisagem a uma verticalidade que se ajusta   tela. Essa compressão da perspectiva afeta de maneira espetacular as distâncias que, repentinamente aproximadas, não possibilitam mais qualquer ponto de fuga”, escreve Collot (2013, p. 114).

Na pintura, o Impressionismo dissolveu os contornos da paisagem, a fim de criar “uma miríade de pinceladas que deveriam restituir a verdade de uma impressão mais próxima da sensa o pura ou mesmo o registro óptico do que do olhar ativo, comovido ou contemplativo”, afirma Collot (2013, p. 114). O mesmo ocorreu com o fauvismo, com seu jogo livre de manchas coloridas; o cubismo, com suas linhas essenciais e simples. Não se trata mais de uma representa o das ilusões da mimese; as paisagens continuam ali, não no sentido habitual do termo, mas atuando como forças propulsoras de sensa es e desafiando a imagina o.

A tradição associa a paisagem à ordem da representação, dos contornos bem definidos, os quais a literatura e a arte teriam como função reproduzir. Não é o caso, visto que, desde a aparição da palavra, a paisagem não trata de um dado fixo, organizado, mas de um conjunto de elementos que exigem a apreensão sensível, a organização pelo artista ou pelo ponto de vista de quem observa.

Enquanto horizonte, a paisagem dá tanto a adivinhar quanto a perceber: não é dado objetivo imutável que bastaria reproduzir, é um fenômeno que muda segundo o ponto de vista adotado, e que cada um interpreta em função não somente do que vê, mas do que sente e do que se imagina. É essa invisibilidade inscrita no visível “seu estofo e sua profundidade” que a arte e a literatura têm como tarefa explorar (COLLOT, 2013, p. 116).

A paisagem literária é esse chamado do horizonte que, em toda paisagem imaginária dos poetas, convida a ir mais além do que é oferecido ao olhar.

Após a Segunda Guerra Mundial, bem como após as duas décadas de domínio do Surrealismo (movimento que refuta a experiência sensível na arte), a poesia surge sob novas regras, ou seja, novo realismo. A paisagem, a partir desse momento, assume duas vias: a primeira, de uma poesia engajada com os ideários de resistência francesa a fim de fortalecer o mito de uma paisagem nacional, desfigurada conceitualmente; e a segunda, de uma poesia que busca a concretude do real e a paixão pelas coisas, momento marcado pela falência das ideologias e pela confiança no homem. É a segunda via que ganha destaque na nova poética da paisagem na França do pós-guerra. O que interessa, por exemplo ao poeta Francis Ponge

Não é o relato dos acontecimentos dramáticos que acabou de viver, nem às “suas reflexões sobre a situação política da França e do mundo em um momento histórico tão importante”, mas à descrição de um pequeno bosque de pinheiros, próximo de sua casa (COLLOT, 2013, p. 151).

Trata-se de um retorno à experiência sensível, com o intuito de refundar a sensibilidade na palavra poética, fazendo da palavra pensamento-paisagem. A experiência da paisagem prolonga a lição das coisas, pois participa da recriação do espírito humano. Ou seja, um retorno a um outro ritmo, “que significa uma mudança de atitude diante da realidade”, como afirma PAZ (2012, p. 80).

Experiência sensível na modernidade é vivida na palavra, por meio da linguagem. Na perspectiva da escrita pongeana, trata-se de uma nova forma de abertura ao mundo e às coisas. Para Ponge, o poeta das coisas, o ato mais revolucionário do poeta consiste em transformar a

ideia que fazemos das coisas, alterando a forma de descrevê-las. Desse modo, coloca-se resolutamente do lado do mundo emudecido da natureza, dos vegetais, das coisas, pois

Há, de uma parte de vós, homens, com vossas civilizações, vossos jornais, vossos artistas, vossos poetas, vossas paixões, sentimentos, enfim, todo o mundo humano cada vez mais revoltante, inabitável (injudgável). E, de outra parte, nós, o resto: os mudos, a natureza muda, os campos, os mares e todos os objetos e os animais e os vegetais. Bastantes coisas, vê-se. Enfim, todo o resto. É essa segunda parte perfeitamente externa aos homens que devo representar, a quem dou a voz. Que eu gostaria (que se faça escutar por meio da minha voz) de fazer falar tão alto quanto os homens (PONGE *apud* COLLOT, 2013, p. 174).

A poesia moderna tornou-se a “terra devastada” evocada por Eliot, terra destituída de contornos e de toda esperança, onde o poeta se empenha, agora, na linguagem, fazendo com que a voz lírica abra o horizonte, dando a ver o invisível. Percorre a paisagem no horizonte da escrita, unindo, numa só coloração afetiva, a atmosfera da paisagem e o estado da alma do sujeito. O poeta, assim, por meio do sensível, do olhar estético, apreende o mundo exterior, dando-lhe sentidos, transformando o espaço em lugar, em outra paisagem/espço/lugar. O encontro com a paisagem moderna se dá pela intensidade sensorial e afetiva, não mais se trata de uma figuração ou representação. A percepção constrói lugares, equilibrando subjetividade e objetividade.

1.4 Fenomenologia: abertura para o mundo

A poética de Sophia caracteriza-se por uma poética fenomenológica da revelação da luminosidade do ser e das coisas do mundo. Sua construção poética se dá numa incansável procura, na qual: “O olhar procura /O mais profundo fundo /O mais longínquo além. /O nariz sente e respira /Cada exalação da vida” (p. 146). A motivação pessoal para a construção da paisagem em Sophia concretiza-se, assim, pelos sentidos vigilantes, que rastreiam os ecos do mundo, incitando um desaprender da percepção. A atenção ao real, à concretude das coisas, exige um olhar enquanto força motriz da palavra poética, força essa capaz de trazer ao poema a materialidade virginal das coisas, a primazia do concreto em seu desenho inaugural, repleto de frescor e encantamento. Trata-se do olhar entranhado na imanência. Sophia tem o dom de nos deixar atentos, sua escrita é um pedido de atenção constante, sugerindo uma nova ressignificação das coisas do mundo. “Ouve que estranhos pássaros de noite /Tenho defronte da janela: /Pássaros de gritos sobreagudos e selvagens [...]” (p.261).

A escrita de Sophia constrói-se com a consciência de que faz parte “de um mundo onde a aliança foi quebrada, dividida. “Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece”. (p. 890). Considerando o engajamento político de Sophia na resistência ao regime do Estado Novo, não se pode considerar que o reino de que fala a poeta esteja ligado a uma ideia absolutista, muito pelo contrário, seu reino é o da liberdade, da alegria da natureza. Reino que propicia o encontro, a compreensão ontológica do sujeito com o mundo. Segundo Bertolazzi (2019, p. 18), é na natureza, “no mar Atlântico selvagem, que desde cedo ela reconhece como fonte de linguagem, [que] leva-la-á para uma busca existencial ao longo dos caminhos que levam para o mar interior [...]”, melhor dizendo, para as paisagens interiores.

Sophia pensa a literatura na sua dimensão social e ética, todavia, “numa acepção rigorosamente estética e desligada de qualquer ortodoxia ideológica” (BERTOLAZZI, 2019, p. 16). A confiança surge no trabalho com a palavra como forma de desalienação do sujeito. Ao proferir um discurso na Associação Portuguesa dos Escritores, em maio de 1977, Sophia diz:

É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e faz estar no ser. É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política. Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma do estar na terra que a política é. Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca de justiça que a política é. E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação [...]. Liberdade primordial, justiça primordial. O poeta diz sempre: Eu falo da primeira liberdade [...]. Procuramos coincidir do estar e do ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca da poesia [...].

Para Sophia, a poesia é revolucionária porque desaliena, estabelecendo “a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas”. Trata-se de uma forma política que está inserida na própria estética. Nesse sentido, a poeta faz uma edificação entre poesia/beleza e tarefa ética, pois essa seria a finalidade de uma política revolucionária (ANDRESEN, 1975). No poema *Revolução* (p. 669), percebe-se a posição ética tomada: criar uma outra paisagem numa “relação limpa e justa”. Assim, este poema *Revolução* se inscreve:

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta

Como puro início

Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como página em branco
Onde o poema emerge
Como arquitetura
Do homem que ergue
Sua habitação

O poema, por meio do comparativo “como”, usado repetidamente ao longo do poema, cria analogias entre revolução e casa limpa, chão varrido, porta aberta, puro início, tempo novo, voz do mar, página em branco, arquitetura. O eu lírico deposita suas esperanças nesse espaço criado, lugar “do homem que ergue sua habitação”. Lugar que surge como o lugar da revolução, da desalienação, do retorno ao original, ao primordial. A revolução torna-se possível nessa paisagem criada, que surge por meio de imagens e sons. O espaço limpo e justo, criado no poema, faz-se instrumento de busca ontológica. Por meio da palavra exata, a poeta redefine e conhece as coisas, “clarificando e tornando nítido o eixo principal da existência na relação do homem com o mundo, contribui também para a explicação do homem com o homem” (BERTOLAZZI, 2019, p. 15). O poema desempenha sua função social e política, sendo a revolução em si. Observa-se uma circularidade entre a experiência do mundo e a do poema: “Como página em branco /Onde o poema emerge” e “Como arquitetura /Do homem que ergue /Sua habitação”. A revolução é o retorno ao puro início, é o desenhar de um projeto em que o devir do mundo coincide com a pureza da página em branco.

Ao buscar a “praia inicial da minha vida” (p. 615), evidencia-se, como resultado dessa busca, uma confiança reiterada na linguagem que, ao dizer, as enuncia num único verso indivisível pela força das palavras. Tal procedimento de escrita dá testemunho de toda poética de Sophia, desvelando uma ética que é própria do projeto poético da poeta, pois essa seria sua “relação justa com o real”. A poesia, como já reiterado por Sophia em diversas entrevistas, cumpre seu caráter didático, uma vez que “é consubstancial à vida, é mestra do ser e da formação humana” (ANDRESEN, 1968).

É por esse caminho que devemos compreender a ética/estética de Sophia, que se delinea no desejo de recuperar a alteridade, o outro, a natureza, em outra ontologia. A estética da poeta, ao tomar a percepção como caminho para a paisagem, anuncia uma ética que considera as relações entre sujeito e objeto. A essência constitutiva de sua poesia funda-se na permanente

procura ontológica do homem, encaminha-se para fora, para a natureza, tentando recuperar uma paisagem na qual o princípio do mundo habita não apenas o sujeito, como também as coisas, uma vez que acredita que o fenômeno mostra a inteireza do ser: “O meu interior é uma atenção voltada para fora /O meu viver escuta [...]” (p. 575).

Em entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos (1991, p. 9), Sophia conta que, durante as férias na casa da avó, passava horas no jardim colhendo camélias e rosas:

Trazia imensas rosas para casa, havia sempre uma grande jarra cheia delas em frente da janela, no meu quarto. E depois eu desfolhava e comia as rosas, mastigava-as... No fundo era a tentativa de captar qualquer coisa a que só posso chamar a alegria do universo, qualquer coisa que floresce. Eu sou bastante fenomenologista. Acredito que o fenômeno mostra o ser.

Tal desejo de fusão com a natureza ficou registrado no poema *As rosas* (p. 133):

Quando à noite desfolho e trinco as rosas
É como se prendesse entre os dentes
Todo o luar das noites transparentes,
Todo o fulgor das tardes luminosas,
O vento bailador das Primaveras,
A doçura amarga dos poentes,
E a exaltação de todas as esperas.

A veneração pela natureza comporta uma dimensão, ao mesmo tempo, afetiva e espiritual. O real é apreendido pelos sentidos, pela sensibilidade, de modo que “esta atenção ao mundo procede como se o mundo da natureza e o mundo das criações humanas fossem uma continuidade” (MAGALHAES, 1999, p. 56). No poema *As rosas*, nota-se uma tonalidade afetiva entre o sujeito lírico e as rosas, uma reciprocidade que surge no momento em que prende as rosas entre os dentes. Nesse momento, o frescor do luar passa a fazer parte do seu corpo, que sente as ressonâncias da natureza. Longe de se opor ao espírito, a matéria torna-se uma possibilidade de reencontro, de renovação. As rosas servem ao eu lírico como modo revelador de suas emoções mais íntimas. Nessa relação intrínseca com as rosas, o sujeito lírico não procura consolidar sua identidade, mas busca se abrir para sua íntima alteridade, solidarizando-se com o vento, os poentes, o luar e as tardes luminosas. Sentido poético semelhante se faz presente na escrita de Ponge (*apud* COLLOT, 2018, p. 72) que diz:

As qualidades que descobrimos nas coisas tornam-se, rapidamente, argumentos em favor dos sentimentos do homem. Porém, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos. Por isso, deduzo que se poderia fazer uma revolução nos sentimentos do homem, simplesmente por uma consagração às coisas que, logo diriam muito mais do

que o que os homens estão acostumados a fazê-las significar. Isto seria a fonte de um grande número de sentimentos ainda desconhecidos. Querer extraí-los do interior do homem me parece impossível.

A subjetividade em Ponge, assim como em Sophia, não desvela uma interioridade pura, voz do espírito, do coração, mas sim algo de mais complexo, que envolve os liames do homem com o seu entorno.

Para Sophia, criar “um mundo sem atenção à própria humanidade do homem, o homem torna-se vítima de si mesmo. E de novo se encontra sem refúgio” (MAGALHÃES, 1999, p.42). Quando Sophia diz: “Eu sou bastante fenomenologista”, ela deseja evidenciar que não acredita num mundo em que o homem foi colocado fora da vida, tanto que declara:

A Grécia é um ponto de partida a que é preciso retornar porque o homem tentou partir da imanência, partir do seu estar na terra. Na medida em que estou na terra tenho que viver em termos de Imanência. Há uma relação com o terrestre em que o homem tem que confiar. É Sócrates quem diz que aquele que procura a verdade se deve “desembaraçar dos olhos e dos ouvidos”. Essa negação do fenômeno, que aliás se insinua em certos entendimentos do cristianismo, é qualquer coisa que sempre rejeitei (ANDRESEN, 1982).

Nota-se, que o pensamento poético de Sophia se nutre constantemente da meditação sobre a experiência fenomenológica, revelando o seu anseio por encontrar o lugar, a relação justa do sujeito com seu tempo e contexto.

De acordo com Buescu (2005, pp. 57, 59), em Sophia, a relação com a fenomenologia está precisamente no sentido “de uma orientação total e fundadora para o que, no mundo, permite ao sujeito compreender-se como dele fazendo parte. Estar atento ao mundo como forma de estar atento a si. Escutar o mundo para poder falar”. Acrescenta que, esse tipo de “escuta” em Sophia não sugere qualquer tipo de transcendentalismo, mas antes uma intimidade com o imanente, numa relação de estreita atenção ao que faz ver e ouvir ao sujeito, pois “só não vê quem está desatento ao real [...]”. É o que se nota no poema sem título, cujo primeiro verso é: “Chamei por mim quando cantava o mar” (p. 223):

Chamei por mim quando cantava o mar
Chamei por mim quando corriam fontes
Chamei por mim quando os heróis morriam
E cada ser me deu sinal de mim.

No poema fica em evidência o sentido fenomenológico de sua reflexão poética. O sujeito lírico olha as imagens, escuta as vozes que partem da natureza, a fim de desocultar o emergir

do fenômeno que se revela, exigindo o desembaraço do olhar, dos sentidos, de modo a fazer aparecer, interpretar, um (outro) mundo que estava encoberto. O eu lírico, ao colocar-se frente à paisagem, chama por si “quando cantava o mar, quando corriam fontes, quando os heróis morriam”, revelando total abertura ao mundo, e compreendendo-se como dele fazendo parte ao receber o sinal de si. O sujeito busca a reconstituição de si que advém do mundo natural, das coisas, buscando rejuntar o que foi dividido, ou seja, trata-se de um encontro de identificação a partir do outro. O sujeito somente apreende os sinais que recebe porque sua natureza interna manifesta familiaridade com o mar e com as fontes. Procura-se na natureza, encontrando-se a partir das relações com o mundo. No processo de ver e ouvir o entorno, o sujeito coloca-se na escrita, no regime de uma imanência perceptiva, dando lugar, posteriormente, à manifestação de uma imagem-paisagem mental.

Movida pelo desejo de fusão com as coisas, a experiência da paisagem surge da relação sensível com o mundo, trata-se de um encontro, de uma relação permanente entre subjetividade e objetividade, movimento em que o eu lírico se projeta no espaço, ao mesmo tempo em que recebe dos objetos novas qualidades que enriquecem seu mundo interior. O poema *Em todos os jardins* (p. 104) evidencia a materialidade dessa relação entre sujeito e natureza/paisagem, que se faz presente de modo contundente no projeto poético da poeta:

Em todos os jardins hei-de florir,
Em todos beberei a lua cheia,
Quando enfim no meu fim eu possuir
Todas as praias onde o mar ondeia.
Um dia serei eu o mar e areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.

Então receberei no meu desejo
Todo o fogo que habita na floresta
Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o ritmo das paisagens,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens.

Mais do que estar presente no mundo, o sujeito lírico deseja misturar-se com as coisas, unir-se propriamente à natureza, tornando-se mar, flores, areia, fogo. Os jardins, as praias, o mar, a floresta, delineiam espaços vivos de grande apelo imagético e sensorial. O desejo do eu lírico de retornar a esse “ritmo das paisagens” “que via prometido nas imagens”, foi transformado em poema. Paz (2012, p. 175) parece explicar esse sentido quando afirma: “[...] amor, alegria, angústia, tédio, nostalgia de outro estado, solidão, ira — se fundiu em imagem:

foi nomeado e é poema, palavra transparente”. Nesse lugar, a imagem do poema, a religação com as coisas do mundo, mesmo expressa como uma promessa, um desejo futuro, apresenta a natureza não como algo alheio, distante do sujeito lírico. O ritmo da natureza se adapta ao compasso do seu corpo, do seu sangue, dando-nos a impressão de que faz parte de tudo, como se um mesmo ritmo os movesse — sujeito e natureza em fusão. Essa seria, segundo Paz (2012, p. 161) a experiência poética que surge num lampejo no poema, revelando “nossa condição original”:

E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, no qual se apoia o nosso existir, mas algo que se faz.

Desse modo, o poema desvela um corpo presente e integrado ao mundo, um corpo que, diante do espetáculo, acorda-se aos ritmos da natureza, renovando o olhar e a relação do homem com as coisas, num movimento de perfeita fluidez. O ritmo do poema, com sua musicalidade e entonação, leva-nos ao longe, dando-nos a sensação de que o poeta vibra em uníssono com os elementos, aos quais une uma mesma tonalidade afetiva e musical. “O que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do seu caule” (PAZ, 2012, p. 65).

Merleau-Ponty (2018) considera a paisagem numa relação em que sujeito e objeto são indissociáveis, não só porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito está envolvido pela paisagem. Tal perspectiva de reflexão revela crítica ao pensamento cartesiano, fundamentado na separação da *res extensa* e das *res cogitans*, crítica que se inicia “à medida que a cultura moderna foi aprofundando as linhas opostas de empirismo e realismo” (BOSI, 1988, p. 74).

A fenomenologia da paisagem está intimamente relacionada com o espaço e o lugar do sujeito no mundo; horizontes que se estendem diante da visão do sujeito, permitindo encontrar outras paisagens, outros lugares, outras formas de sentir no limiar da paisagem, envolvendo a realidade material e psíquica.

A paisagem poética de Sophia permite uma experiência vivencial, inventa outros mundos possíveis, oportunizando o aprofundamento do visível por meio da experiência sensível aplicada à linguagem poética. O poema torna-se o lugar, o reservatório de forças, a energia vital

que une o sujeito ao mundo, quando revela o sujeito como presença atuando no mundo. No poema Mar (p. 65), fica explícita tal reflexão:

De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquele praia extasiada e nua,
Onde me uni ao mar, ao vento a à lua.

Esse modo de relacionar-se com o mundo percorre toda a obra de Sophia, patenteando sua reflexão fenomenológica ao intentar restaurar uma experiência vivida com e entre as coisas. O mundo ecoa no corpo do sujeito, marcando a questão da subjetividade/espço. O sujeito sai de si, mas não se trata de uma entrega vertiginosa, um transbordamento de mão única, mas um encontro entre sujeito e mundo. Sophia considera o sentir do sujeito em sua comunicação vital com o mundo. Compreende que as sensações não são, assim como defendia o empirismo, meras qualidades inertes, mas forças em atuação com o movimento vital do mundo, que Merleau-Ponty (2018, p. 89) chama de “primeiro ato filosófico”, e significa:

retornar ao mundo vivido aquém do mundo objetivo já que é nele que poderemos compreender tanto o direito quanto os limites do mundo objetivo, restituir à coisa sua fisionomia concreta, aos organismos sua maneira própria de tratar o mundo, à subjetividade sua inerência histórica, reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema “Eu-Outro-As coisas” no estado nascente, despertar a percepção e desfazer a astúcia pela qual ela se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que o funda.

É com esse intuito que a fenomenologia ratifica a suspeita sobre o olhar racionalista a fim de recuperar a visibilidade que resulta da experiência do corpo atuando no espaço. Nota-se que o apelo ao sensível no fazer poético configura uma poesia em oposição ao subjetivismo romântico, ao formalismo e à abstração da lírica moderna, a qual, segundo Friedrich (1978), estabelece a clivagem do sujeito empírico e do sujeito lírico. À impessoalidade da razão e ao abandono de nossas afecções, Merleau-Ponty (2018, p. 6) responde com o retorno ao “contato ingênuo com o mundo”, pois, para ele, “o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece”. Sob tal perspectiva, é possível conceber o retorno ao contato ingênuo com o mundo como uma tentativa de desvelar e reativar uma percepção oculta, primordial, na qual a separação entre o eu e o mundo deixaria de existir; uma experiência secreta cujo estímulo motivaria o reencontro com a coexistência harmoniosa das consciências, anterior à hostilidade e divisão do mundo, alcançando, assim, uma percepção aberta, o olhar infantil. Trata-se de um reaprender a olhar e a sentir. O contato ingênuo com o mundo possibilita a volta “às próprias coisas”, a

revitalização da percepção do sujeito, isto é, a reflexão de um indivíduo integrado com sua situação concreta no mundo. Na concepção fenomenológica, não há separação entre o interior e o exterior, “o mundo está inteiro dentro de mim e estou inteiro fora de mim” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 546).

Em suma, devemos retomar o reino pré-objetivo, pré-reflexivo, se quisermos compreender o que é sentir, tocar, ver, ouvir, uma vez que, nossa forma de estar no mundo, antes de sofrer uma elaboração intelectual, é primariamente alguma coisa que sentimos através da mediação de percepção. O retorno à origem do conhecimento, do modo de existir, se faz pelo caminho da percepção, visto que a vida pré reflexiva seria a originária. Portanto, a relação com o mundo passa, primeiramente, pela sensibilidade antes de se tornar um pensamento elaborado (SILVA, 2015). O pensamento não reflexivo opera na experiência do sensível, trata-se de um pensamento não discursivo, cuja característica principal é promover a recuperação da percepção ao revelar o mundo pela primeira vez.

Ocorre uma resignificação da subjetividade, se não mais como substância autônoma, então como relação, visto que a paisagem obriga o sujeito a voltar-se para o exterior, recusando permanecer em si mesmo. Diferente da tradição filosófica, que enxergava nessa projeção uma perda de si, o espaçamento do sujeito, o gesto de projeção no espaço, é um valor positivo, recusa permanecer em si mesmo. “Trata-se de um lugar onde o sujeito pode desenvolver sua afetividade e sua criatividade, espaço que produz os desdobramentos do pensamento”, afirma Collot (2013, p.30).

Merleau-Ponty sublinha a integralidade do sistema “eu-outro”, ou seja, a inerência do sujeito a um mundo comum, que funciona como uma quase harmonia. O retorno ao “contato ingênuo com o mundo”, defendido por Merleau-Ponty, considera a presença e o encontro do corpo vivo com a pulsação do mundo que, mais tarde, o filósofo chamaria de “carne do mundo”. Para ele, o mundo já está ali, “antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe, enfim, um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 1). Para a fenomenologia, é por meio da percepção que se apreende o sentido do mundo, visto que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 3). Nessa perspectiva, entende-se que a percepção cria paisagens, uma vez que atua como “potência que co-nasce com um certo meio de existência e se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY,

2018, p. 285). O sentir não impõe um significado; coexiste com algo, surge de um abrir-se a esse algo, tornando-o nosso.

De acordo com Collot (2013, p. 206), a percepção não implica a recepção puramente passiva dos dados sensoriais, mas sua interpretação e organização em uma estrutura que lhe dá forma e sentido, e que põe em jogo, notadamente, a relação entre a coisa e o seu horizonte. Ou seja, as coisas do mundo se apresentam sempre na forma de um horizonte, sob uma aparência ou configuração que se formam mediante um ponto de vista. Entende-se que em todo ato perceptivo está presente um espaço que propicia novas configurações, novas paisagens, é “esse excedente que a fenomenologia nomeia horizonte” (COLLOT, 2005, p. 15). A percepção não só reúne e organiza os dados visíveis, tal como integra o que não é oferecido à visão, ou seja, a face oculta das coisas. Conforme escreve Merleau-Ponty (2018, p. 3), “sou a fonte absoluta” da paisagem. É o que também pontua Collot (2013, p. 206) ao discutir a relação entre olhar, corpo e paisagem:

O horizonte aparece assim como a fronteira que me permite apropriar-me da paisagem, que a define como meu território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. Pois a paisagem não é mais apenas vista, ela é habitada. O percurso do olhar faz apenas antecipar os movimentos do corpo; o ver remete imediatamente a um poder. No espetáculo oferecido pela paisagem, inscrevem-se todos os comportamentos possíveis e imagináveis: a costa é vista como para escalar, o campo como para ceifar, o pomar como para consumir [...].

A experiência da paisagem propicia um prolongamento do espaço pessoal. Trata-se de uma experiência humanizada que, ao alargar horizontes, propicia a indagação sobre o lugar do sujeito, sua participação no mundo. O fenômeno da paisagem, ao abrir o horizonte da percepção, provoca o movimento pelo qual a consciência sai de si para ir ao encontro do mundo e lhe atribuir um sentido e, assim, efetiva o sentimento de existir no mundo, fora de si, “*ek-sistir*”. O horizonte abre uma distância, subtraindo uma parcela da visão, mas abrindo-se ao olhar da imaginação. Para o poeta, o horizonte da paisagem não é simplesmente contemplação, mas uma meta a ser alcançada, visto que “o horizonte estende um destino a desafiar” (COLLOT, 2013, p. 187). Tal limitação de visibilidade revela a paisagem como “estrutura de apelo”, ou seja, incompleta, ela pede para ser completada por uma intervenção ativa do sujeito, o qual deverá esforçar-se para preencher as lacunas da paisagem graças à imaginação e à palavra.

O horizonte da paisagem é poético porque não oferece uma imagem fechada em si mesma, mas porque se abre, criando um espetáculo com uma infinidade de outras paisagens

a serem sentidas, descobertas e criadas. Uma alteridade que impulsiona “as potências da imaginação, faz-me escapar dos limites de uma identidade fictícia, lembra-me minha transcendência”, afirma Collot (2013, p. 211). Nesse sentido, a margem que limita a paisagem acaba por abrir outro lugar, outro mundo, novas paisagens. O horizonte da paisagem demonstra claramente a interdependência entre sujeito da percepção e mundo percebido. Nesse movimento de abertura do ser ao mundo, percebe-se o papel da subjetividade como criadora de paisagens, que atua recolhendo memórias e experiências a partir dos sentidos perceptivos em atuação sobre o mundo, fazendo-nos acreditar que a “paisagem vai ser”, que é construída com as memórias das paisagens internas em diálogo com o mundo. No poema *É esta a hora...* (p. 132), pode-se refletir sobre a perspectiva subjetiva do sujeito face à paisagem, que é tecida pelos sonhos, pelos desejos de reavivar memórias e paisagens:

É esta a hora perfeita em que se cala
O confuso murmurar das gentes
E dentro de nós finalmente fala
A voz grave dos sonhos indolentes.

É esta a hora em que as rosas são as rosas
Que floriram nos jardins persas
Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram.
É esta a hora das vozes misteriosas
Que os meus desejos preferiram e chamaram.
É esta a hora das longas conversas
Das folhas com as folhas unicamente.
É esta a hora em que o tempo é abolido
E nem sequer conheço a minha face.

A poeta indicia que a paisagem do poema surge de uma dimensão subjetiva, concentrada em “é esta a hora”. Paisagem que surge de “as vozes graves dos sonhos indolentes”, que partem da interioridade do sujeito lírico. Hora “em que as rosas são rosas”; hora “das vozes misteriosas”, “das longas conversas/ das folhas”; hora “em que o tempo é abolido”; enfim, suspensão do tempo, “é esta a hora perfeita”, na qual sujeito e objeto não se diferenciam. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – dedicam-se à paisagem, que se torna interior e exterior, propiciando, nesse devir do mundo a renovação do sujeito/objeto que pensa, sente e vê a paisagem que surge num pensamento-paisagem. Fica em evidência que a poeta deposita sua confiança na natureza interna do sujeito lírico, responsável por interpretar e reconfigurar as vozes, sonhos, desejos, que partem de sua subjetividade, ao mesmo tempo, inclui o objeto. O pensamento-paisagem, no poema, torna-se lugar de emergência de uma forma de pensamento, um devir, memória residual, memória nova, na construção do poema. Observa-

se, também, a perspectiva móvel do sujeito face à paisagem, ao colocar em cena um tempo abolido onde “nem sequer conheço minha face”, o sujeito torna-se “fora de si”. Na direção do que Collot (2004, p. 166) chama de “sujeito lírico fora de si”, que significa “ter perdido o controle de seus movimentos internos e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior [...], fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem”. No poema, o sujeito lírico volta-se às paisagens internas, mas não se perde em subjetivismos ao revelar que não reconhece mais seu rosto. Há relação recíproca no modo de ser sujeito e objeto.

Para Collot (2013, p. 20), a paisagem torna-se procedimento estratégico que propicia o “pensamento-paisagem”. Cerne de reflexão da obra desse filósofo, o conceito ganha destaque ao propor que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem”. Isso porque a paisagem nunca se apresenta aos nossos olhos de forma completa, ou seja, a visão não abarca todo o panorama, mas somente um agrupamento de percepções parciais. No pensamento-paisagem, a paisagem aparece “como um lugar de emergência de uma forma de pensamento”, uma vez que “a experiência sensível é fonte de sentidos” (COLLOT, p.21). O pensamento-paisagem abre um horizonte que se torna um mundo que se pode ver, e todo ele é paisagem. É um trabalho de imaginação, sempre um devir, um ato perceptivo muito particular, que não se enxerga, não podendo ser percebido só como imagem estática, fixa, mas também pelo som, cheiro e tato. Em outras palavras, o pensamento-paisagem corresponde à ordem do conhecimento pré-objetivo do mundo, que, de acordo com Merleau-Ponty (2018, p. 195), caracteriza a condição encarnada do ser, na medida em que “o corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por ‘representações’”, sem subordinar-se a uma “função simbólica ou objetivante”.

É nessa linhagem de pensamento poético que Sophia parece traduzir o entorno como pensamento que nomeia a cartografia interior e que, ao fazê-lo, transforma representação ou figuração da paisagem em presença que busca decifrar o indecifrável de todo espaço paisagístico. A subjetividade projeta-se sobre o espaço de fora, a melodia de sua paisagem íntima. É nesse movimento que se dá o pensamento-paisagem, vista pelo viés da percepção e de sua ressonância sobre o espriar-se da subjetividade.

Capítulo 2 - A paisagem na modernidade poética de Sophia

2.1 Sophia e o diálogo com a tradição

A poesia de Sophia se insere num espaço privilegiado, suscitando reflexões acerca da modernidade e de suas manifestações. O livro de estreia de Sophia, intitulado *Poesia*, foi publicado em 1944, época em que o cenário da literatura portuguesa se redesenhava com a descoberta do conjunto da obra de Fernando Pessoa (1898-1935). Seu primeiro livro inaugura os tempos da máxima confiança no poder da palavra como unidade essencial do discurso poético. Considerando o papel crítico e científico inerente à modernidade, Sophia imbuí-se da função da crítica ao refletir sobre a criação poética de importantes escritores, como Cecília Meireles, Camões e Hölderlin. A poeta nos dá mostras também desse diálogo com poemas dedicados, por exemplo, a Pascoaes, Byron, Jorge de Sena, Ruy Cinati, João Cabral, Cesário Verde, Luiza Neto Jorge. Além dos ensaios, escreveu cinco Artes Poéticas, que desvelam meditações marcantes sobre o seu próprio fazer literário.

A poeta está inserida na modernidade, mas não prescinde do diálogo com a tradição. Hamburger (2007, p. 7, grifos do autor) afirma que “Apesar das diferentes tradições e das peculiaridades nacionais que continuam a afetar a prática dos poetas, ‘a modernidade’ da ‘poesia moderna’ é um fenômeno internacional”. Sophia mantém diálogo consistente com a obra de importantes autores que acabaram por influenciar suas reflexões acerca da sua linguagem poética, reflexões metapoéticas que a poeta empreende não somente nos poemas, como também nos ensaios críticos. Desse diálogo profícuo com a tradição e a modernidade, interessa-nos compreender quais fios ela puxa do projeto moderno e em que se distancia desse projeto. Nesse caminho de reflexão, Fernando Pessoa é determinante.

A poesia de Sophia assenta-se na tradição moderna quando valoriza a construção do poema e a contenção emocional, derivante de uma poética de impessoalidade. Segundo a poeta portuguesa, no momento da escrita, “é preciso ser impessoal, o poeta é sempre um outro, o poeta deve escrever como se fosse uma página branco” (ANDRESEN, 1991, p. 10). Caminho aberto antes por Mallarmé (1842-1898), quando, em “Crise de vers”, falava em ceder a iniciativa às palavras, iniciando, assim, o projeto de valorização extrema da linguagem. É certo afirmar que a ideia de uma escrita impessoal já estava presente no Romantismo teórico alemão — o gênio romântico é aquele que capta a vibração poética suspensa no mundo — o poeta é um mediador, um demiurgo -, “mas o pensamento de Mallarmé e muitas das poéticas da modernidade virão

dar-lhe uma ênfase ainda maior, insistindo na materialidade do poema” (SILVA, 2007, p. 25). Abandona-se o conceito de poesia como experiência vital em favor de uma poesia que não existe senão no poema. Nessa perspectiva, Fernando Pessoa foi o primeiro poeta português a dar-se conta da “verdade” da criação poética, submetendo toda a experiência a favor da ficção poética. Pessoa percebeu que é o poema mesmo que cria a realidade que nós vemos depois de o ter lido. A ficção, “o fingimento funda a veracidade poética no plano do texto em que o real não é exterior à linguagem” (ROSA, 1980, p. 8). Pessoa disse-o expressamente no poema *Autopsicografia* (1980, p. 104), julgando o mecanismo do ato de fingir como procedimento essencial à criação poética:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Fernando Pessoa, ao criar os heterônimos e uma memória para cada um deles, baseando-se não só na expressão de um eu empírico, mas também em memórias ficcionais, rompe com a tradição lírica que entende a poesia como expressão da memória e das experiências pessoais do poeta, compreendendo que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (BOSI, 2000, p. 169). O poema apresenta feição metapoética, na medida em que desvela o mecanismo essencial à criação ficcional do escritor português: o fingir-sentir com a imaginação. Trata-se, pois, de uma linguagem na qual a enunciação é a faceta dominante. É no texto poético que percebemos o “desdobramento e descentramento heteronímicos — longe de serem apenas indícios e reflexos de um comportamento despersonalizante [...] — são antes produtos de um comportamento textual, onde a presença do sujeito pleno [...] é posta em xeque” (SEGOLIN, 1992, p. 33).

A presença intertextual de Fernando Pessoa é algo incontornável na obra de Sophia, fato que pode ser observado não somente nos poemas dedicados ao poeta, como também em ensaios e entrevistas em que cita o criador dos heterônimos. A primeira referência ao poeta surge em *Livro sexto*, publicado em 1962, no poema intitulado *Fernando Pessoa* (p. 466). Nota-se que Sophia reconhece o fazer poético do poeta, não deixando de estabelecer proximidade com seu próprio labor poético:

Teu canto justo que desdenha as sombras
Limpo de vida viúvo de pessoa
Teu corajoso ousar não ser ninguém
Tua navegação com bússola e sem astros
No mar indefinido

Teu exacto conhecimento impoessivo

Criaram teu poema arquitectura
 E és semelhante a um deus de quatro rostos
 E és semelhante a um deus de muitos nomes
 Cariátide de ausência isento de destinos
 Invocando a presença já perdida
 E dizendo sobre a fuga dos caminhos
 Que foste como as ervas não colhidas

De acordo com Martelo (2010), pode-se perceber que Pessoa permite a Sophia reconhecer-se como poeta da modernidade, consolidando sua produção na poesia arquitetada, e afirmando o carácter autónomo da arte. Sophia reconhece no poeta a figura de uma referência fundamental, subscrevendo a tradição da modernidade quando valoriza a construção do “poema arquitectura” pessoano, a contenção emocional, derivada de uma poesia da impessoalidade. Outros aspectos da modernidade pessoana se acentuam quando Sophia aprecia o “canto justo” do poeta, do “seu corajoso ousar não ser ninguém” e da visualidade da sua escrita. Traços esses também presentes na modernidade de Sophia. Em *Arte poética V*, diz: “E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (p. 898). Pessoa também lhe permite acentuar “a condição de dividido e a de poeta da distância e da ausência de real – outras tantas condições da modernidade que a poesia de Sophia rejeita ou, mais rigorosamente, procura superar” (MARTELO, 2010, p. 37). No poema *Cíclades* (p. 651), Sophia evidencia tal reflexão ao expressar:

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
 O teu nome emerge como se aqui
 O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
 Viajante incessante do inverso
 Isento de ti próprio
 Viúvo de ti próprio
 Em Lisboa cenário da vida
 [...]

Nasceste depois
 E alguém gastara em si toda a verdade
 O caminho da Índia já fora descoberto
 Dos deuses só restava
 O incerto perpassar
 No murmúrio e no cheiro das paisagens
 E tinhas muitos rostos
 Para que não sendo ninguém disseses tudo
 Viajavas no avesso no inverso no adverso

Sophia fala do poeta da modernidade de tradição pós-baudelairiana, aquele “que chega tarde, quando a verdade está gasta e da presença dos deuses já não resta senão uma memória difusa” (MARTELO, 2010, p. 36). O poeta estaria, agora, condenado à incompletude, ao dividido. Nota-se que “o negativo que foste de ti se revelasse” ao indicar uma não-vida vivida, revela, na verdade, uma outra viagem empreendida pelo poeta, a vida “no avesso”, a vida do “viajante incessante do inverso”. Viagem empreendida “[...] no avesso no inverso no adverso”. De acordo com Martelo (2010, p. 38), essas são as premissas da escrita pessoana e, sendo assim, “[...] não será excessivo entender que ele é também aquele que viajaria no in-verso, isto é, dentro do verso e apenas aí - aquele que viaja exclusivamente no poema e, portanto, no avesso de um mundo adverso”. Sophia chama a atenção para a prevalência textual da aventura pessoana, reforçando seu viver à parte do mundo real. O poema não trata apenas de evidenciar o modo de viver ausente de Pessoa, mas de inseri-lo à vida, ao mundo, “como se lhe quisesse mostrar o caminho da unidade, como se ali, naquele lugar primordial, a essência do mundo o pudesse ‘reunir’ a si próprio” (MALHEIRO, 2008, p. 321). O poema indica a exuberância do mundo, da natureza, confirmando o caráter real da linguagem poética de Sophia que continua dizendo em Cíclades:

Porém obstinada eu invoco – ó dividido
O instante que tu unisse,
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste.

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
Que os deuses não te deram nem quiseste

O eu lírico em Cíclades fala de um lugar vivido, o que é confirmado pelo uso recorrente dos dêiticos, reforçando a configuração de um lugar vivificante na palavra, no poema: “Estes são os arquipélagos”, “Estes são os rápidos golfinhos”. Esse é o mundo natural das coisas, o regresso à potência, que Sophia intenta construir nesse poema (e em tantos outros também) num gesto de revelação, de oferecimento ao criador dos heterônimos. A paisagem criada nesse poema “é atravessada pelo respirar leve da luz /Aqui brilha o azul-respiração das coisas /Nas praias onde há um espelho voltado para o mar” (p. 651).

O diálogo com Fernando Pessoa é marcado por uma certa ambivalência. Sophia mantém afinidades com Pessoa no que diz respeito à linguagem poética da modernidade, mas afasta-se dele no que diz respeito a sua errância, seu posicionamento negativo diante da vida. Sophia (1982, p.5) ressalta: “essa capacidade de não ser ninguém me faz uma certa angústia [...]. Fernando Pessoa vive a poesia como uma transcendência. Eu creio numa positividade”. Em se

tratando de afinidade estética, é com o projeto poético do heterônimo Alberto Caeiro que Sophia mantém um diálogo mais íntimo e revelador, já que é possível encontrar na poesia de ambos a perseguição da realidade e uma profícua relação com a natureza, revelando uma construção poética cunhada na visualidade. Segundo Pereira (2003, p. 47), a relação entre Alberto Caeiro e Sophia se estreita a partir do momento em que se evidencia “o mesmo gosto pela redescritção das paisagens através das sensações, com destaque para as visuais”, causando “uma permanente tensão entre o sujeito lírico e o mundo, filtrado por um olhar suspenso de tudo [...]”. Ou seja, os poemas são ambientados no espaço da natureza, voltados para o real. Tal como Caeiro, Sophia recoloca o sujeito lírico em relação direta com o mundo material, mas não se perdendo em subjetivismos, visto que o ato de ver e sentir oferece à poesia um caráter de exatidão e impessoalidade. “A voz sobe os últimos degraus / Oiço a palavra alada impessoal / Que reconheço por não ser já minha.” / (p. 898). O olhar do sujeito lírico torna-se desligado de si diante da abertura do mundo, possibilitando a recriação do mundo pela escrita, numa constante e “eterna novidade do mundo” (PEREIRA, 2003, p. 48).

O olhar de Caeiro é o olhar pré-metafísico, aquele que nada tem a ver com o olhar científico, mas sim com a ética da leveza, simplicidade e transparência. Quando diz: “O essencial é saber ver./ Saber ver sem estar a pensar,/ Saber ver quando se vê,/ E nem pensar quando se vê/ Nem ver quando se pensa/ (tristes de nós que trazemos a alma vestida!)” (PESSOA, 2016, p. 45). O poeta nos pede “uma aprendizagem de desaprender”, de modo a limpar o olhar para ver as coisas sem indagações metafísicas. Sophia, em *Arte Poética I*, parece dizer algo parecido: “[...] Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar” (p. 889).

O olhar de Caeiro propõe, como o dos mestres do zen, o olhar genuíno para as coisas. “Ao ‘olhar de conhecer’, ele opõe o olhar de ver [...]. Olhar de criança, olhar primeiro, olhar nítido — para consegui-lo é preciso parar de pensar” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 334, grifo da autora). Ou seja, prescinde de análises e conceitos, mantendo apenas a capacidade de ser sensibilizado pelo mundo, pelo real. “[...] muito diferente do olhar ocidental, que é ataque armado de conceitos, carregado de intenções intelectivas ou de projeções psicológicas, olhar que separa, que cinde, que destrói”, afirma PERRONE-MOISES (p. 334). A “arte de ascese”, em Sophia, implica exigência em treinar os sentidos do poeta, principalmente o olhar, responsável por desocultar o real, as coisas do mundo, prescindindo de uma linguagem de excessos, mantendo apenas a palavra essencial e justa.

Faz-se importante ressaltar que, em se tratando da divergência com Fernando Pessoa, tal observação diz respeito à forma como cada um opta por responder às questões implicadas em suas poéticas do que propriamente criar um atrito ou desconsideração para com o criador dos heterônimos. Sophia busca responder as questões

que interrogam sobre a relação do sujeito com a “objectividade” do seu olhar e do mundo. Pessoa falara de um vazio que a “dor do conhecer” totalmente preenchia. Sophia responde com a plenitude concretista de uma pele do mundo a tocar a pele do sujeito – e no roçar delas, na distância que as separa, se instala o poema, momento entre acontecimentos e discurso do acontecer, da “aparição mallarmeana”. Por isso a presença tutelar de Pessoa (...), é, por um lado, uma homenagem – mas no sentido, mais profundo e sério do termo, que implica uma diferença (BUESCU, 2005, p. 70).

Não percebemos em Sophia a experiência de choque dos modernos. Na escrita da poeta, assim como queria Novalis, percebemos o encontro com o céu, com a natureza; sentimos ainda os ecos de uma origem, pois, embora tendo consciência do caos, da escuridão, a poeta se recusa a viver num mundo desconectado com o homem. “A ideia de que pela obra de arte se pode entrar em consonância com a ordem do mundo [...], atingir a harmonia, é a mesma que encontramos num pensador como Schelling e que vimos repetida na obra de Sophia” (SILVA, 2007, p. 27).

De acordo com Martelo (2010, p. 38), Sophia revela uma posição estratégica na modernidade, que se dá num ir e vir preciso, estruturando-se de forma harmoniosa em sua escrita. Estratégia que

[...] lhe permite situar-se simultaneamente dentro e fora da modernidade pós-baudelairiana. Dentro, na medida em que subscreve, e mesmo partilha com Pessoa, aspectos essenciais na construção das poéticas da modernidade estética – a valorização de um rigor construtivo e de justeza, a exploração de uma condição de impessoalidade anti-lírica, ou essa capacidade de construção de imagens perceptivas que o próprio Pessoa tanto valorizara em Cesário Verde. Mas Sophia situa-se também fora dessa mesma modernidade, ou mesmo numa condição supra-moderna, por ser a partir da experiência da presença que Sophia interpela o poeta da ausência e da distância [...]

No entanto, segundo Martelo (2010, p. 40), Sophia parece não se recordar do “esforço de presença” em Pessoa. A errância do poeta, se é certo que “perante a ausência do real, não se limita a apontar ou dizer a ausência, mas procura fazer da poesia uma condição de presentificação dessa falta e, acima de tudo, do vislumbrar do que falta [...], também é certo que procura chegar à presença”. É o que parece dizer Segolin (1992, p. 30), quando acentua que

“toda poesia de Pessoa é uma tentativa de — através da crítica da linguagem e do poético — reencontrar a palavra primeira [...] que reconcilie o signo com o ser das coisas e o homem com o mundo”.

A dicção poética de Sophia é marcada por um “movimento progressivo de religação entre o inverso pessoano e extra verso, ou como uma distensão da tradição da modernidade no sentido de fazer confluir a experiência da poesia e a experiência mundo” (MARTELO, 2010, p. 40-41). Tal ocorrência se justifica pelo fato de que, na obra desta poeta poesia e epifania tornam-se

indistintas num plano do real que não é forçosamente o do poema, mas antes o de uma experiência mais ampla, que o poema registra ou “anota”, se quisermos usar o vocabulário da Poeta –, ou que o poema cristaliza como forma. É nessa medida que o encaminhamento do poema para o mundo é apresentado, sem contradição, como uma aproximação à poesia. [...] Sophia parece recuperar aqui uma dimensão da poética romântica, designadamente a não distinção romântica entre a experiência da natureza e a experiência da poesia, se bem que mantendo-se numa posição de impessoalidade que é essencialmente moderna. No entanto, o caminho assim desenhado é muito menos o de um recuo relativamente à tradição da modernidade baudelairiana, ou pessoana, do que o de uma estratégia de superação das limitações ontológicas por ela geradas: trata-se de uma estratégia de presentificação desse mesmo real que, em Pessoa, Sophia não vê senão em negativo (MARTELO, 2010, p. 40-41).

Sophia admirava o poeta Teixeira Pascoaes, para quem a poesia era resultado de uma certa “frescura infantil em relação as coisas, sem a sobrecarga adulta de estudo da perfeição [...], um ideal que ela também, à sua maneira praticará. E, nesta altura, final da década de cinquenta, ela começa já a comparar esta dimensão com a de Pessoa” (BERTOLAZZI, 2019, p. 139). Numa entrevista concedida ao Diário Popular (1957), Sophia deixa claro tal comparação:

A antítese entre ambos é constante. Herdeiro de toda a tradição da poesia clássica portuguesa e universal, herdeiro de Camões e de Horácio, influenciado por Walt Whitman e por toda a poesia inglesa, a poesia de Fernando Pessoa está integrada nos movimentos, escolas e tendências da literatura da sua época. Ele é um poeta modernista, perfeitamente contemporâneo dos nomes do seu tempo. A sua poesia obedece a uma estética consciente e rigorosa. Tudo nele é um milagre de lucidez. A sua inteligência porta-se como se fosse sensibilidade. A obra de Pascoaes nunca subentende uma estética porque é sempre a expressão imediata e instintiva duma experiência. Pascoaes vê a realidade, Fernando Pessoa pensa-a. Para Pascoaes a “terra misteriosa” diz a verdade. Para Fernando Pessoa rios ou ventos só dizem o que os homens imaginam. A obra de Pascoaes dá testemunho da presença e da realidade das coisas. A obra de Fernando Pessoa analisa a ausência e a insubstancialidade das coisas.

A geração dos *Cadernos de Poesia*, de qual fizeram parte Sophia Andresen, Ruy Cinatti, Jorge de Sena e Eugênio de Andrade, enfrentou a dificuldade em criar uma escrita poética após a escrita experimentalista do criador dos heterônimos. A linguagem desse grupo será marcada pelo equilíbrio entre poesia e Vida (MARTELO, 2010).

Sophia, ao voltar-se à experiência do mundo, evidencia atenção à circunstancialidade próxima, mas sem correr os riscos da poesia neo-realista. Trata-se da “recuperação de um certo Romantismo o que aqui permite continuar a tradição da modernidade, porquanto a aventura de Sophia permanece essencialmente discursiva e fiel a uma busca poética [...]” (MARTELO, 2010, p. 41). Segundo Magalhães (1999, p. 47), a linguagem poética de Sophia, ao buscar a experiência da natureza, a experiência vivencial, revela um “ímpeto romântico, presa à crença numa linguagem natural, de que a poesia seria o exemplo no seu estado originário, linguagem simultânea do mundo [...]”.

Nota-se que Sophia, talvez como estratégia de criação artística, harmoniza e reúne contradições, uma vez que sua escrita poética compartilha de princípios e dialoga com poéticas e movimentos diversos. Embora não se filie a nenhuma escola, podemos dizer que o arquétipo do gênio romântico ressoa na escrita da poeta, ressaltando a posição do poeta enquanto vidente, demiurgo, que tem a tarefa de traduzir a ordem cósmica do mundo, pois bastaria estar em silêncio para ouvir o poema que está suspenso no ar, que está presente nas coisas. “Sílabas por sílabas /O poema emerge /Como se os deuses o dessem /O fazemos” (p. 677). No livro *Geografia*, Sophia seleciona uma citação do poeta romântico Novalis (*apud* ANDRESEN, 2010, p. 13) que diz: “A poesia é o autêntico real, absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro”. Sobre tal influência, Sophia (1989, p. 16), em entrevista concedida a Maria da Conceição Casais, afirma:

Creio, mesmo, que a minha poesia partiu dessa legenda de Novalis, germinou com ela. E que só depois evoluiu, só depois caminhou para a definição de Éluard: a poesia é a nossa vida prática e o trabalho de nossas mãos. Ou para a que Jorge de Sena traduziu inesquecivelmente: a poesia é a minha fidelidade integral à responsabilidade de estar no mundo. O real é poético na medida em que o vivemos como linguagem e, simultaneamente, como caminho do ser.

O pensamento romântico passa a ser compreendido como uma continuidade no pensamento poético de Sophia, ou seja, não implica abandono da tradição, mas apropriação dos ideais românticos na modernidade. Reiteramos o pensamento de Benedito Nunes (2013) quando afirma que há uma visão romântica que chega até a modernidade, revelando uma forma de pensar a poesia que se coloca como um sentimento de época. O diálogo com a tradição demonstra uma nova estratégia de reconfiguração da subjetividade. Ao trazer de volta o

protocolo de leitura inicial proposto pelos filósofos alemães do Romantismo, cujo ideal de impessoalidade já estava presente, revela uma escrita que não anula o princípio subjetivo, mas que sabe resistir à personalização e propõe, assim, uma alteridade de modo absoluto. Ao voltar-se para as coisas, para as vozes do mundo a fim de escutar a “veemência das coisas”, propõe um olhar, uma escuta que obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade. O sujeito lírico é colocado numa relação direta com a natureza com o intuito de refazer a essência perdida. Retorna ao real, ao mundo da natureza, contudo, não se perde em subjetivismos. A subjetividade não é excluída, mas refigurada sob novos moldes na modernidade. Ao abordar a paisagem, Sophia, assim como Caieiro, coloca o eu lírico situado na paisagem, criando a tensão entre objetividade e subjetividade, característica significativa da modernidade.

2.2 Paisagem: geopoética da escrita

Em Sophia, a paisagem não expõe imagens fechadas em seus contornos, mas, ao contrário, evidencia uma construção que se dá pela criação poética, revelando imagens quase feéricas que solicitam a atuação dos sentidos. Ou seja, Sophia abre uma janela para a imaginação, aprofundando o olhar de quem olha e sente os seus poemas paisagens. De acordo com Bertolazzi (2019, p. 29), de modo geral, “toda relação de Sophia com os lugares geográficos passa por uma elaboração de poética: o lugar em si, o espaço físico, é desconstruído e depurado, procurando-se nele uma imanência primordial que possa voltar a exprimir a sua primitiva potência”. As paisagens de Sophia não se separam dos espetáculos oferecidos pela experiência, e assim as páginas se tornam também paisagens, exigindo uma reelaboração pelo imaginário e pela escrita. Nessa perspectiva, Bertolazzi (2019, p. 18) afirma ainda que a poeta se coloca nesta topografia purificada “tornando essencial esta parte eufórica, ou *costruens*, do seu mundo poético.

A poeta nos propõe uma tradição, sem que isso implique desejo de exílio, negação da realidade. Ela compreende assim como Paz (2012, p. 108) que o mundo flutua ao acaso, e “que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. Precisamos começar de novo”. Desse modo, a poeta vai em busca das paisagens primordiais, do ritmo original, aquele que ainda sente em suas veias, visto que a unidade celestial se encontra no ritmo da criação, como podemos observar no poema O primeiro homem (p.164):

Era como uma árvore da terra nascida
 Confundindo com o ardor da terra a sua vida,
 E no vasto cantar das marés cheias

Continuava o bater das suas veias.

Criados à medida dos elementos
 A alma e os sentimentos
 Em si não eram tormentos
 Mas graves, grandes, vagos,
 Lagos
 Reflectindo o mundo,
 E o eco sem fundo
 Da ascensão da terra nos espaços
 Eram os impulsos do seu peito
 Florindo num ritmo perfeito
 Nos gestos dos seus braços.

Sophia exhibe uma linguagem equilibrada, alargando a experiência poética por meio de imagens. Percebemos o encontro perfeito, como num acorde musical entre a palavra, a imagem e o som, propondo-nos uma unificação de elementos a fim de obter uma imagem constitutiva do real. A poeta intenta transferir a lembrança de um estar relacionado com a terra, com a vida para o poema. Toma a poesia sob a condição do nada, face à inteireza ou integração do homem com a natureza, a cultura. Reconstrói paisagens perdidas a fim de recuperar a percepção do sentimento do mundo como habitat a ser conquistado pelo homem. Ao trazer o ritmo da natureza, da vida ao poema, Sophia intenciona colocar de lado a divisão das coisas sensíveis exigindo um reaprender do sentir. Para isso, é preciso ter os sentidos bem aguçados a fim de tecer seu reino, de trazer “à tona o que era latente” (p. 809), de modo a entrar num outro ritmo, “[...] no coração da vida e para além da vida /No coração dos ritmos secretos” (p. 70).

A poética de Sophia refere-se a uma tomada de consciência do tempo em que vivemos, moral que implica a busca pela justiça que é a própria natureza da poesia. “Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres. Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa” (ANDRESEN, 2015, p. 894). É por meio desse caminho, à procura da justiça, rigor e verdade do poema, que a poeta instaura sua essencialidade, que diz respeito à dignidade do ser. Reconhece-se como uma poeta em tempos de indigência e rupturas, mas insurge-se contra a desistência da busca ou a traição à questão essencial do sujeito, pois não acredita numa vida em que o homem não se reconheça em nada, que viva alheio a tudo. Nesse sentido, Sophia deve “ter nascido ‘precocemente clássica’”, talvez fora de uma modernidade, por definição em crise, mas ciente da importância dos novos caminhos em busca da dignidade do Ser” (MARTINS, 2013, p. 21, grifos do autor).

Sua escrita vivificante e apaziguada com a vida não expressa a experiência de choque da modernidade, embora reconheça que “por mais bela que seja a coisa/tem sempre um monstro em si suspenso” (p. 96). As paisagens harmoniosas de Sophia são, recorrentemente, colocadas em oposição ao ambiente hostil da cidade, onde o tempo transcorre em outro ritmo, que nada tem a ver com o ritmo original do homem. Cidade hostil que distancia o homem da sua própria natureza, dos deuses, da poesia e do real, é assim traduzida no poema Cidade (p. 74):

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
 Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
 Saber que existe o mar e as praias nuas,
 Montanhas sem nome e planícies mais vastas
 Que o mais vasto desejo,
 E eu estou em ti fechada e apenas vejo
 Os muros e as paredes, e não vejo
 Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes.

Em carta ao amigo Jorge de Sena, Sophia (2010, p. 116) diz: “[...] sou muito heideggeriana”. Tal declaração nos permite apreender o sentido de “habitat” para Sophia. “Mundo que pode ser um habitat, mas não um reino”, ou seja, trata-se apenas de um modo de habitar prosaico, utilitário. Já há quase um século, Heidegger (2001, p. 166) desconstruiu o olhar cartesiano sobre o habitar para sugerir que o homem habita junto ao mundo — somos no mundo, junto ao mundo. Não habitamos quando somente permanecemos ou ocupamos por hábito o espaço mundo. Habitar, no sentido que Heidegger sugere, é o habitar no sentido ontológico, não metafísico, habitar como fazendo parte do mundo, existindo para o mundo. Heidegger propõe uma volta aos poetas para reaprender a habitar o mundo. Isso porque, a poesia, para o filósofo, revela a condição de existência humana, uma vez que a palavra poética é a casa do ser. “Dizem que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio. Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir” (HEIDEGGER, 2001, p. 167).

Movida por “uma tendência filosófica, que faz do poema um veículo de reflexão ontológica” (LOURENÇO, 2013, p. 148), ao planejar construir uma nova forma de habitar o mundo, transforma espaços em lugares preenchidos de afetividade e potência, revelando uma poética que se funda na terra, no lugar, na geografia, na palavra. O poema torna-se um lugar de habitação, o lugar onde não aconteceu a divisão. É o que se nota no poema Habitação (p. 785):

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

Isso depois foi saqueado
 Tudo foi reordenado e dividido
 Caminhamos no trilho
 De elaboradas percas
 Porém a poesia permanece
 Como se a divisão não tivesse acontecido
 Permanece mesmo muito depois de varrido
 O sussurro de tílias junto à casa de infância

A poeta compreende que o mundo foi dividido, “porém a poesia permanece como se a divisão não tivesse acontecido”. É a habitação dos homens, lugar onde está guardado “o sussurro de tílias junto à casa de infância”. O eu lírico está dentro dessa “casa”, dessa habitação, resguardando-se da ação impiedosa do tempo. O poema-habitação dá-nos a imagem da perenidade da vida humana, lugar em que os afetos, a subjetividade, encontram novamente o seu eixo, apartando-se do mundo corrompido; espaço onde o real se desvela em plenitude no poema construído como habitação para o homem.

Com o advento da era tecnológica, os espaços estão se tornando massificados, indiferenciados, espaços destituídos de afeto, uma cultura sem solo (COLLOT, 2013). Perde-se a força simbólica de espaço sacralizado. Contudo, segundo Bollnow (2008, p. 149), a casa é o lugar protegido da banalização, o lugar que “preserva um certo caráter sacro”.

Portanto, o poema-habitação de Sophia seria o centro do mundo, no qual o sagrado se desvela. Bachelard (1993, p. 24) diz: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Para Sophia, a imagem da casa representa, ao reconstituir memórias, integração e afeto, o lugar que mantém a aura mística, lugar seguro da infância. Bachelard (1993, p. 34, grifo do autor) afirma que “existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro”. Continua:

Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. [...] E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel “em seus braços”.

Pelos poemas, mais do que pelas lembranças, chegamos a essa casa poética-imaginária. A poesia seria essa casa primitiva, lugar de sonhos e devaneios, casa que nos remete à infância, ao lugar inicial. Nota-se que a palavra do poeta toca “o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser” (BACHELARD, 1993, p. 32), fazendo-nos lembrar que o que se encontra no poema é algo que já carregamos dentro de nós.

Ao regressar a essa casa poética-imaginária, Sophia busca regressar à sua vocação original, projetando-se sempre na inteireza que a natureza revela, visto que se compreende fazendo parte de um mundo “que perdeu sua forma” (p. 260). Ao discutir sobre essa questão, Paz (2012, p. 72) afirma:

[...] uma das coisas que nos distinguem dos gregos é nossa concepção da natureza. Não sabemos como ela é nem qual é sua fisionomia, se tiver alguma. A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e possuidor de forma. Não é sequer um objeto, porque a própria ideia de objeto perdeu sua antiga consistência. [...] Tampouco sabemos onde termina o natural e começa o humano. O homem, há séculos, deixou de ser natural.

O mundo natural se tornou alheio e estranho, possuidor de uma existência própria. “Esse distanciamento se transforma logo em hostilidade. Cada galho da árvore fala uma linguagem que não entendemos [...]” (PAZ, 2012, p. 160). Sophia, em seu poema *Árvores* (p. 291) inscreve tal reflexão:

Árvores negras que falais ao meu ouvido,
Folhas que não dormis, cheias de febre,
Que adeus é este adeus que me despede
E este pedido sem fim que o vento perde
E esta voz que implora, implora sempre
Sem que ninguém lhe tenha respondido?...

O poético em Sophia busca a este natural perdido. As folhas, o vento, o mar, falam com a poeta, exigindo, veementemente, disposição e delicadeza dos sentidos. Trata-se de um “salto mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original” que estava encoberta “pela vida profana ou prosaica, de repente o nosso ser recorda sua identidade perdida; e então aparece, emerge, esse ‘outro’ que somos” (PAZ, 2012, p. 144, grifo do autor). Cecilia Meireles (2016, p. 33) parece nos dizer semelhante coisa ao afirmar que:

Tudo é vivo e tudo fala, em redor de nós, embora com vida e voz que não são humanas, mas que podemos aprender a escutar, porque muitas vezes essa linguagem secreta ajuda a esclarecer o nosso próprio mistério. Como aquele sultão Mamude, que entendia a fala dos pássaros, podemos aplicar toda a nossa sensibilidade a esse aparente vazio de solidão: e pouco a pouco nos sentiremos enriquecidos. Façamo-nos também desse modo videntes: olhemos devagar [...].

Cecília, bem como Sophia, diz que há um sentido íntimo nas coisas do mundo, ou seja, há um sentido que excede os limites físicos do objeto, exigindo um olhar e sentir ampliado do mundo. Olhar que implica perspectiva, escolha, modo de ver alguma coisa. Não se trata de apenas ver, é escolher ver o que pulsa ao redor de nós. E, para isso, “[...] é como um dever de amor aplicarmos o ouvido, a vista, o coração a essa intimidade de formas naturais [...]” (MEIRELES, 2016, p. 34).

As paisagens de Sophia guardam o desejo latente da promessa de um retorno a esse mundo delicado e natural, tempo em que transcende a condição de vida “sem forma, vaga e incerta” (p. 72). É na experiência abissal do horizonte que o poeta intenta reinventar a língua, dando a ela a capacidade de expressar a intensidade das sensações.

O poeta, então, “desfaz a continuidade sintática e retórica da frase para libertar a palavra da ordem lógica, e deixá-la ressoar de outra maneira, literalmente e em todos os sentidos, no branco da página” (COLLOT, 2013, p. 165). Trata-se de uma língua que dá conta de uma outra dimensão da paisagem, aberta à experiência sensível e traduzida pelas próprias propriedades materiais do texto. A sensibilidade, em vez de ser passivamente experimentada, é colocada em ação, “encarnada na carne das palavras” (COLLOT, 2018, p. 46). Sobre isso, é Sophia quem nos lembra que “sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras [...]” (p. 445).

Nota-se, em Sophia, o encantamento pela materialidade do mundo, dando-nos a impressão de que, para ela, “é a visão da natureza que libertará o homem do confronto humano com a angústia e o nada” (JÚDICE, 2013, p. 30). Assim, tece poemas paisagens “sem que nada seja reduzido ou exilado /sem que nada separe o homem do vivido” (p. 866).

Sophia, ao nomear o mundo na forma justa, na medida humana, funda, poeticamente, na paisagem que constrói na escrita, uma outra habitação humana como possibilidade de religação e unificação com as coisas, com a vida, reiterando a descoberta ontológica do ser. É nessa junção que a poesia de Sophia deixa-se perceber como desejosa de um real, de uma verdade que está nas coisas do mundo, na natureza, e que nada tem a ver com a poética do realismo. O significado dessa busca pela apreensão do real é explicado pela própria Sophia (1960, p. 53), no ensaio *Poesia e realidade*:

O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real que sabe que as coisas existem. [...] Essa relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento. [...] O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim

necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.

A forma de viver sensível de Sophia denota o estabelecimento da aliança entre a poeta e as coisas, perscrutando na imanência da interioridade, de coisa em coisa, à semelhança de Fernando Pessoa com o seu heterônimo Caeiro, aquele que se atém à vida e à natureza sem se excluir da paisagem. Ou seja, já estava presente em Pessoa a concepção de que a “poesia subjectiva, vocação sintética que igualmente a norteia implica a integração de uma dimensão objectiva” (MARTELO, 2012, p. 44).

Sophia constrói uma geopoética, um novo reino no poema, revelando uma visão unificadora do mundo, que corresponde a uma sensibilidade ecológica no sentido de uma preocupação de habitar. Collot (2013, p. 192) afirma que a refiguração da paisagem na poesia contemporânea evidencia que “o poeta de hoje encontra nisso um recurso contra a inflação de imagens e informações produzidas por uma sociedade cada vez mais voltada ao espetáculo e ao artifício”, que nada tem a ver com desejo de exílio, mas com terreno para experimentação, de retorno à abertura imediata do sensível.

O reino-habitat a que Sophia se refere fica em evidência no poema em prosa *Ingrina* (p. 497).

[...] A onipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia — e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. *Ingrina*. É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na onipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo.

A metáfora do mundo, do reino como um vestido, delinea a entrega do eu lírico a essa dimensão que lhe serve com justeza e a faz se reconhecer em cada coisa, como num devido encontro. Nesse movimento de reconhecimento com a natureza, o sujeito lírico se coloca na paisagem, como dela fazendo parte. A subjetividade é tecida em relação com a abertura para o mundo e o mundo é constituído na relação com a subjetividade, e ambas se abrem à alteridade e se constroem com ela. Sophia se veste do mundo, revelando espaços com naturalidade viva, fazendo da concretude do real a matéria do seu poema. *Ingrina* é a paisagem que Sophia recolhe da memória como colagem dos resíduos que ficaram na lembrança, recuperada por meio de impressões visuais; memória nova, revigorada pelo processo da escrita. Diz: “e vi o mar

reflectido no seu primeiro espelho”, provocando a tentativa de recuperar o referente no poema. Assim, não se trata de uma semântica da paisagem, mas uma semântica que nasce da sua visualidade, da sua experiência com o mundo concretizada na escrita, na palavra poética. Escreve com o olhar voltado à imanência a fim de desenhar esse reino no poema, recomeçando um outro mundo.

Essa ancoragem na atividade do olhar, do visível, verifica-se na experiência poética, que é um pensamento pré-reflexivo de uma linguagem encarnada, que se torna também um corpo, paisagem da palavra sentida. Projeta recuperar a percepção do sentimento do mundo como habitat a ser conquistado pelo homem por meio da linguagem poética. Reconstrói paisagens perdidas e quer vê-las e senti-las como ecos do logos. Evidencia, assim, a união entre sensível e inteligível ao buscar a experimentação do ver, sentir, escutar e silenciar que surgem da paisagem como possibilidade de “viver a inteireza do possível” (p. 725).

O reino, a esperança — a paisagem como espaço, habitat —, em Sophia, estão no poema, no qual encontra alento, descanso para os olhos, lugar que propicia experiência íntima com o mundo; “ponto de fuga para o qual convergem suas preocupações essenciais” (COLLOT, 2015, p. 188). É o que se nota no poema sem título, cujo primeiro verso é “Evadir-me, esquecer-me, regressar” (p.172):

Evadir-me, esquecer-me, regressar
À frescura das coisas vegetais,
Ao verde flutuante dos pinhais
Percorridos de seivas virginais
E ao grande vento límpido do mar.

Para Sophia, a compreensão do ser se dá num movimento de espacialização diante do ritmo das paisagens, do “vento límpido do mar”, não mais como ente separado do mundo dos objetos, mas na confluência, na interseção do eu e do mundo, formando “uma túnica inconsútil”, em que o corpo humano se incorpora aos elementos físicos da paisagem. “Evadir-me, esquecer-me, regressar /À frescura das coisas vegetais”. Trata-se de um perder-se para encontrar-se.

A problematização da paisagem, no âmbito dos estudos de poesia, coloca em evidência a reflexão sobre a poesia como experiência de visualidade, estabelecendo também trajetos de questionamento sobre subjetividade, alteridade e conhecimento de mundo. Collot (2013, p. 207, grifos do autor) confirma que a paisagem pode investir-se de sentidos psicológicos, pois se ela “está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade,

refletindo os ‘estados da alma’”. O conceito de paisagem funciona como um elemento desterritorializador, uma linha de fuga para refletirmos sobre a evasão do sujeito dos seus domínios racionalizados bem como uma fonte permanente de reflexão sobre o habitar o mundo e o habitar a escrita.

Concebido pelo escritor Kenneth White (1990), o conceito de geopoética privilegia uma relação sensível e inteligente com a terra, inspirada numa visão de mundo integrada e significativa, na qual o ser humano e as coisas do mundo compõem um único universo integrado pela geopoética.

Para Collot (2013, p. 25), o termo designa “ao mesmo tempo uma poética, ou seja, os estudos das formas literárias que configuram a imagem dos lugares, e um poiética: uma reflexão sobre os liames que unem a criação literária ao espaço”. A obra não está presa a um território, ela cria seu espaço, “que é o do imaginário e da escrita, que não se acha senão no texto, e que não se pode transferir para nenhum mapa do mundo conhecido”.

A relação entre a poesia e a experiência dos lugares, do espaço e da paisagem é recorrente. A modernidade estética foi, particularmente, sensível ao modo como a emergência de novas técnicas possibilitou novas relações com o espaço. “A poesia surge várias vezes associada à experiência física da viagem, à descoberta de novas paisagens e à experiência dos lugares” (MARTELO, 2012, p. 78). O poeta Herberto Helder (2006, p. 133) fez a seguinte asserção: “Ver sempre o poema como uma paisagem”. Ou seja, ver sempre o poema como um lugar experienciado. “Vê-lo como uma paisagem significaria enquadrar esse lugar, definido por coordenadas verbais e escritas, enquanto prática (de escrita e de leitura) que pressupõe uma apropriação do espaço” (MARTELO, 2012, p. 78). A noção de paisagem está associada a um espaço ou lugar, “articulando-os como imagem ou vista (‘sight’)

Evidencia-se, assim, que a paisagem não apresenta uma paisagem “real”, mas uma “configuração da região”, é um dado construído que envolve “percepção, concepção e ação”. O olhar do sujeito não pode ser apreendido como uma entidade dissociada do espaço.

2.3 Tudo começa por uma sensação

O procedimento poético de Sophia, ao revelar a preocupação com o momento da aparição do mundo real, implica, sem dúvida, “uma postura diante da questão da inspiração. Para Sophia, está claro, poesia é revelação” (FERRAZ, 2001, p. 44), exigindo, por parte da

poeta, sensibilidade plena “ao ser e aparecer das coisas” (p. 896). Sensibilidade que se constitui em forma de abertura ao mundo, uma resposta afetiva do sujeito ao se deparar com as paisagens externas. A linguagem poética, assim, tem “o dom de iluminar as coisas no acto do seu aparecimento e de as fixar na luz branca da escrita” (REYNAUD, 2005, p. 52).

A experiência da paisagem é um motivo privilegiado para pensar a poesia como um lugar pulsante de vida, visto que é na relação estética entre homem e espaço, por mediação da percepção, que os estudos da paisagem se encontram com o literário, possibilitando a reflexão sobre o estar no mundo e o estar na escrita. “É possível perceber através da temática da paisagem uma relação inextricável entre a percepção sensível e o modo de composição da linguagem (ANDRADE, 2013, p. 11).

A emoção deve ser repensada na escrita contemporânea a fim de se evitar confusões acerca da noção que a conceitua como um excesso de sentimentalismo, quando, na verdade, a emoção constitui um modo de abertura ao mundo, um movimento relacional que põe em xeque a subjetividade, a partir da alteridade. Ou seja, a emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, é a experiência do poeta frente ao mundo, ou seja, está ligada à experiência de vida. “O que costumava há pouco ser chamado de inspiração é o momento em que o eu, o mundo e as palavras se comovem mutuamente” (COLLOT, 2018, p. 42). É nesse sentido que passamos a compreender a ressignificação moderna do lirismo. A emoção não é uma entrega puramente subjetiva, mas toma corpo somente por meio da substância das coisas e das palavras. Trata-se de uma emoção que leva o poeta a escrever, e será essa emoção sentida que tentará produzir, tornando-se emoção estética. Observa-se que a poesia não fala das emoções pessoais do poeta. O poeta rearranja as emoções que o afetam, de modo que suas impressões, sentimentos, imagens, formem um novo composto no poema.

Sophia (p. 896) selou a relação íntima entre matéria e emoção quando afirmou que

[...] o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer das coisas. [...], mas quando [vi], aquilo que me apareceu foi um poema.

A postura sensível da poeta “ao ser e ao aparecer das coisas” implica um ato do espírito, ou seja, um envolvimento profundo do olhar com os olhos como também com o corpo que é atravessado pelo o que vê, escuta e sente, a fim de dissolver-se na terra: “Beije a terra com os meus olhos, a minha boca e os meus dedos /Enrolei-a a mim em círculos inumeráveis /E em

contemplações intermináveis /Dissolvi-me nos seus segredos” (p. 939). Num movimento de entrega total ao mundo, a emoção nasce do contato com as coisas exteriores, reanimando sentimentos, ou melhor dizendo, paisagens internas desconhecidas ou adormecidas, uma vez que “— a dormir tinha esquecido não as coisas /Mas sua meticulosa beleza /Múltipla [...]” (p. 919). A emoção sentida face à terra é, para a poeta, “um sinal de participação, mesmo de um pertencimento ao universo material [...]” (COLLOT, 2018, p. 126).

Pensar o ser no mundo e o mundo como re-criação do sujeito que interage com ele numa relação de troca e intimidade, é refletir sobre o projeto poético de Sophia. Vejamos o poema Fonte (p. 614), cujo título retrata o que a poeta deseja alcançar em sua obra: “a aliança primitiva [...], a ordem simbólica onde esse real adquire sentido e verdade” (COELHO, 1972, p. 228):

Com voz nascente a fonte nos convida
A renascermos incessantemente
Na luz do antigo sol nu e recente
E no sussurro da noite primitiva

Sophia recupera, à maneira dos românticos, a vivência do poeta em diálogo com as formas naturais. A fonte convida ao encontro, ao renascimento; forma natural que fala com o sujeito lírico, permitindo uma relação de troca “com a voz nascente”. Há um devido “entrosamento da individualidade orgânica da Natureza com a individualidade singular do homem [...]” (NUNES, 2013, p. 59), que possibilita uma relação íntima entre matéria e emoção, entre objetividade e subjetividade. É um lirismo de fora com o de dentro, que vai ao encontro do humanismo de Sophia.

Quando Sophia (p. 109) diz: “Ó noite, flor acesa, quem te colhe? /Sou eu que em ti me deixo anoitecer”, há uma junção perfeita entre o ver e o sentir que se configura no desejo de união e encontro com a natureza. O sujeito poético se mistura à noite, anoitece-se com ela. De acordo com Malheiro (2008, p. 312, grifos da autora),

[...] não podemos nos esquecer nunca, que o “ditado” que surge a Sophia, vindo dos confins do universo é, no fundo, uma aliança com as coisas, a sua real explicação, o desvendamento do segredo e da Verdade transcendente de um mundo que se esconde debaixo do véu da aparência porque: “o poema é o selo da aliança do homem com as coisas”. Através da poesia se instala, portanto, uma relação antológica do ser com o mundo.

Depreende-se que o processo criativo de Sophia considera a sensibilidade ao mundo como quase um gesto de sacralidade, no qual a palavra se torna o instrumento vital de apreensão

do real, da aliança do homem com as coisas, cristalizando, no poema, um tempo puro e mítico, revelando algo que está ligado à percepção do mundo como paisagem, numa total atitude de atenção e abertura para fora. Um viver que exige que a poeta viva em plena disposição para o mundo, “que viva atenta como uma antena” (p. 891). O poema, assim, resulta dessa forma de ser sensível à vida, às coisas do mundo. Compreende-se melhor tal reflexão em excerto da “Arte Poética II” (p. 891), no qual a poeta explica o sentido da poesia:

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. Por isso o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética.

A poesia de Sophia, ao tratar da “convivência com as coisas”, do mundo sensível dos objetos, chama a atenção para a vida, para a experiência do sentir e olhar as coisas com atenção e afeto. Seu lirismo é expresso por uma linguagem desnuda, atenta aos referentes e, portanto, de expressão mais factual. A paisagem, na escrita da poeta, surge como importante elemento estético do seu pensar fenomenológico-poético.

A paisagem, renegada pelas vanguardas do século XX, foi resgatada por um lirismo que a entende como expressão de uma emotividade que conduz o sujeito lírico a sair de si para o encontro com o mundo. Lirismo que implica relação com a percepção do estar no mundo, na palavra e na escrita. Nessa perspectiva, Collot (2018, p. 35) acaba relativizando a dicotomia estabelecida por Hegel entre universo interior e exterior, entre emoção e intuição expressas pela subjetividade lírica, ao pensar o fato poético como relação de abertura para o mundo, uma vez que, para ele, “é somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não no modo de identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade”. A afetividade, então, encontra-se redefinida, não mais fechada em si, mas em interação com o mundo.

Collot (2013, p. 19), contrário à tradição filosófica que ressaltava a separação entre o sensível e o inteligível, busca unir o que a ciência desligou. Nos seus estudos sobre poética, a paisagem tem sua palavra a dizer, uma vez que exige a participação de quem observa. “Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito”. A paisagem nada mais é do que a imagem do mundo vivido e sentido; trata-se de um corpo que participa da paisagem, que interpreta, que constrói a

paisagem. Isso porque, é por meio da sensação, da emoção sentida, que se dá o aprofundamento do visível da paisagem, que continua além do horizonte. A paisagem é animada pelo sentimento humano, uma vez que guarda ainda as ressonâncias em seu corpo, na memória: “Não se perdeu nenhuma coisa em mim. /Continuam as noites e os poentes /Que escorreram na casa e no jardim, /Continuam as vozes diferentes / Que intactas no meu ser estão suspensas [...]” (p. 92).

Na obra desta poeta, o mundo objetivo e subjetivo estão em constante interação, contribuindo para o tom impessoal de sua escrita. Ao voltar-se para fora, o eu lírico coloca-se na paisagem, afastando-se de seu eu empírico. A fusão entre ambos os mundos se dá pela linguagem, ou seja, a emoção que se realiza no poema é, ao mesmo tempo, do mundo e da palavra (COLLOT, 2018). O que vai ao encontro do que mencionou Coelho (1980, p. 33) quando diz que o projeto poético da poeta é definido por “lógica e lírica”.

Segundo Eliot (1989, p. 47-48), “A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”.

O objetivo do poeta [Eliot continua] não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. [...] A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida.

O sentimento se resolve em signo estético. A emoção é um evento que se localiza aquém ou além do poema. O que se percebe no poema é uma alusão à emoção, que foi convertida em imagem, ou melhor dizendo, em linguagem poética. O poema não é um receptáculo neutro no qual se derrama a emoção, mas sim, memórias imprecisas de eventos sensório-emotivos que surgem por meio do ritmo e do tensionamento da linguagem. Diz respeito ao estado poético que desencadeia no leitor. O termo “estado poético” pode ser lido como “emoção” (DUFRENNE, 1969, p. 101).

Na resignificação moderna do lirismo, a emoção ganha outro sentido. O sujeito lírico não se encontra fechado em si mesmo, ele existe para se encarnar numa língua e num mundo, há implicação recíproca entre objetivo e subjetivo. A poesia moderna tenta, assim, se livrar de dicotomias comuns para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido.

Muitos poetas negaram a emoção, acreditando ser algo incoerente com seu projeto artístico, trabalho puramente do intelecto que nada dependia da sensibilidade. Contudo, ela

sempre esteve presente, até mesmo na escrita dos poetas mais lúcidos. Os simbolistas, ao se oporem à matéria em favor do culto à ideia, acreditavam que estavam atuando num território destituído de qualquer resquício de emoção, quando, na verdade, estavam acessando essa forma de afetividade no sensível da própria linguagem ao criarem um trabalho sobre o significado, sobre as sonoridades da linguagem. Isso porque “ao reativar a materialidade da linguagem, o poeta lhe permite exprimir, ao mesmo tempo, as qualidades sensíveis do objeto e as emoções do sujeito” (COLLOT, 2018, p. 97). Ou seja, a emoção é algo inseparável da imagem, do movimento do mundo. Nesse sentido, Mallarmé pode ser considerado muito mais sensível do que se imagina, uma vez que sua dicção poética “é muito mais carnal, de intenções e de recursos, do que ordinariamente se diz” (RICHARD *apud* COLLOT, 2018, p. 96). De acordo com Hamburger (2007, p. 39), em Mallarmé se destaca o encontro perfeito entre “pensamento, sentimento e imaginação”. O poeta, motivado por um trabalho poético consciente, “levou a sensação — a imagem, a música e o gesto — para domínios que antes só foram considerados acessíveis ao pensamento abstrato e à argumentação lógica”.

Valéry (2011, p. 226), poeta considerado intelectualista, não deixou de considerar as propriedades sensíveis da linguagem. Nega a antítese entre matéria de poesia e pensamento. Para ele, “o poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras”, uma vez que compreende que a emoção escapa à representação, materializando-se somente no corpo e nas palavras. A poesia articula a linguagem de modo a representar as sensações sentidas. “O princípio essencial da mecânica poética — ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra — é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão” (VALÉRY, 2011, p. 222).

O cultivo da emoção proporciona um movimento de receptividade e troca que transmuta entre um corpo que sente, o objeto visto e a concretização da emoção na palavra. É notável o fato de o poeta francês ditar o surgimento da poesia a partir de estados poéticos nascentes:

Reaparecem em mim, repetem-se em mim, como se estivessem se divertindo em mim; e eu gosto de me escutar repetindo-a, repetindo essa pequena frase que quase perdeu o sentido, que deixou de servir e que, no entanto, quer viver ainda, mas uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu um valor; e adquiriu-o em detrimento de seu significado finito. Criou a necessidade de ser ouvida ainda...Eis-nos às próprias margens do estado de poesia (VALÉRY, 2011, p. 216, grifos do autor).

Há um estado poético que se apodera do poeta, que surge de uma certa perturbação inicial e sempre acidental. A matéria poética nasce de sensações súbitas, pois “É a minha

própria vida que se espanta, é ela que deve me fornecer [...] minhas respostas, pois é somente nas reações de nossa vida que pode residir toda a força e como que a necessidade de nossa verdade” (VALÉRY, 2011, p. 213).

O poeta chama esses estados de “poéticos”, que chegam como uma perturbação inicial, e que podem ou não se transformarem em poemas. Se, por um lado, é de uma perturbação inicial que se constitui o instrumento poético, por outro, só de inspiração não se faz poesia: é preciso prudência para não se deixar equivocar. “Na verdade, existe no poeta um tipo de energia espiritual de natureza especial”, diz Valéry (2011, p.224):

ela se manifesta nele revelando-o a si mesmo em certos minutos de preço infinito [...], pois a experiência ensina que esses instantes que nos parecem de valor universal às vezes não têm futuro e levam-nos finalmente a meditar sobre a sentença: o que vale apenas para um nada vale. É a lei implacável da Literatura. Mas todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem [...]. O espírito é terrivelmente variável, enganado e sendo enganado, fértil em problemas insolúveis e em soluções ilusórias. Como uma obra notável sairia desse caos se o caos que tudo contém não contivesse também algumas ocasiões sérias de se conhecer e de escolher em si o que merece ser retirado do próprio instante e cuidadosamente empregado?

Para Valéry, o estado poético não faz um poeta, e nem mesmo poemas, para isso, é preciso “raciocínio exato e pensamento abstrato”. E, se há inspiração, ela é simplesmente atributo que o leitor confere ao poeta, não um tipo de idiosincrasia do poeta. Valéry admite a presença de uma certa emoção que acomete o poeta, mas que não exclui o trabalho com a palavra.

A poesia de Sophia, sem se perder em subjetivismos, surge de uma relação direta com as paisagens, não passando por labirintos fantasmáticos. O real, para a poeta, está na natureza, espaço em que o homem, numa relação direta com as coisas, parece buscar a essência perdida. Ela diz em *O sol o muro o mar* (p. 792):

O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica.
Toda a luz se azulava.
Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado.

O sujeito lírico, frente à paisagem, busca encontrar as partes de seu ser que estão esquecidas. O contato com o mar impulsiona a lembrança de um mundo ordenado, da alegria inata, fazendo-lhe experimentar sentimentos particulares. A afetividade do sujeito revela-se inseparável do mar, que afeta o seu corpo desencadeando memórias. O viver com uma “postura sensível de poeta” exige-lhe sentir com um corpo sensível a todos os outros que ressoam ao seu

redor, ou seja, é uma forma de viver que exige a participação de todos os sentidos, pois sabemos que não há como estar frente às coisas com apenas um determinado sentido em ação. No poema *Homens à Beira-mar* (p. 114), tal sensibilidade se evidencia:

Embalados no próprio movimento,
Como se andar calasse algum tormento,
O seu olhar fixou-se para sempre
Na aparição sem fim dos horizontes.

Como o animal que sente ao longe as fontes,
Tudo neles se cala pra escutar
O coração crescente da distância,
E longínqua lhes é a própria ânsia.

O apelo ao silêncio revela a atenção exigida ao corpo, isto é, “tudo neles se cala pra escutar”, momento em que “o seu corpo é só um nó de frio /em busca de mais mar e mais vazío” (p. 115). No poema, nota-se uma sensibilidade presente, emoção em direção ao externo, que se coloca no desposar de um movimento do corpo ao mundo. O mar, para os homens, torna-se paisagem com horizonte sem fim, paisagem que o eu lírico percorre com os olhos e com o corpo, estabelecendo com o espaço uma relação dinâmica, condicionada pelo olhar fixo de quem olha para ver, aprofundando a visão “na aparição sem fim dos horizontes”. Como diz Dufrenne (1969, p. 104), apontando a relação entre sentidos e mundo na escrita poética: “O poema não empenha somente o ouvido ou a boca; ele solicita o ser ao mundo inteiro. E precisamente, o correlato dessa sensibilidade em que se efetua o ser no mundo, é um mundo”.

Compreendemos, assim, que a paisagem de Sophia revela solidariedade entre corpo e mundo. A emoção sentida face ao mar é um sinal de reencontro com o universo natural. O sujeito lírico somente reconhece essa “inata alegria” porque ela é inerente ao ser humano, faz parte de suas paisagens internas, das suas memórias, na qual fica em evidência que “a relação do corpo com o mundo se dá num trânsito de mão dupla” (MIGUELOTE, 2007, p. 36). O sujeito lírico só reconhece o que está fora porque esse algo o faz lembrar do que é inerente a ele. Nesse sentido, compreende-se que a memória é requerida nesse processo de construção de paisagens, visto que no processo de percepção de paisagens num dado presente as percepções passadas são requeridas. Somente se compreende uma paisagem porque o corpo guarda memórias que são retomadas no processo de assimilação de novas paisagens. “Assim que percebido pelos sentidos, o mundo se encaminha para o interior orgânico. Ao ser aí absorvido, se junta a todas as outras paisagens anteriormente apreendidas, isto é, incorpora-se à memória [...]”, acrescenta Miguelote (2007, p. 35).

Collot elucida tal reflexão com uma citação de Deyrolle (*apud* COLLOT, 2018, 126) que diz:

Seríamos nós maravilhados pelas estruturas e pelos desdobramentos de um tecido vivente ou de um mineral, por esses desenhos que nascem do encontro das águas, dos ventos e dos areais, se não tivéssemos nada em comum com essas coisas? Não posso pensar que essas realidades humanas a que chamamos afetos e representações, elaboradas por nosso corpo-espírito, a partir de algumas modificações (perceptíveis para nós) do real no qual ele é tecido e que a produz, possam ser estrangeiras a esse real.

Daí a importância do retorno à sensação, ao pensamento pré-reflexivo, a fim de restaurar um sentimento que é naturalmente do ser humano. Seria um retorno ao contato primário, que faz com que o sujeito recorde de que sua forma de estar no mundo se dá, primeiramente, pela sensibilidade. Merleau-Ponty (2018, p. 281) diz: “Retornemos então à sensação e observemo-la de tão perto que ela nos ensine a relação viva daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo” A recuperação da percepção, da emoção frente à paisagem é algo que nos revelaria o mundo pela primeira vez e nos daria a impressão de estar integrado ao mundo. É por meio da experiência perceptiva que essa ligação entre a natureza humana e a natureza das coisas se opera e se manifesta mais nitidamente. “Não há maneira de pensar a Natureza, afinal, senão pela natureza percebida”, uma vez que ocorre “uma espécie de reciprocidade entre mim e a Natureza enquanto ser que sente” (MERLEAU-PONTY *apud* COLLOT, 2013, p. 41).

A partir dessa fidelidade ao real, Sophia escrutina seus espaços, conformando-os à escrita, moldando-os num espelhismo de exatidão e fidelidade. Diante dos lugares, das coisas e dos seres neles imersos, a poeta delinea um “estar de frente” ao mundo. Dessa forma, podemos observar, na poesia desta poeta “A nitidez das articulações do espaço: ‘em frente de’, ‘dentro do qual’, ‘em cima de’, - relações precisas, objectivas, não subjectivadas, sem ponto de vista que não seja anônimo” (COELHO, 1980, p.21). Essa precisão da percepção espacial, aparentemente distanciada da subjetividade, olhar anônimo, límpido, dá-se por uma postura de observação do espetáculo do mundo, que Lamas (1998, p. 45) confirma:

Ao estudarmos a obra de Sophia, reparamos como é frequente o uso da locução em frente de ou na minha frente, reforçando desse modo, pela acumulação duma determinada fórmula, o (en)frent(ar) as coisas, o não evitar o encontro. Um encontro que Sophia quer completo, inteiro, através de todos os sentidos, através de todo o seu ser.

O emergir do poema que lhe acontece como que ditado por uma força outra, não deve ser considerado como uma forma de inspiração, emoção, provocada por misticismo, ou de um

tipo de origem transcendente do discurso poético, mas simplesmente uma maneira de se relacionar com o mundo concreto, com o realismo que inscreve em sua escrita. Assim, o universo de Sophia (os vivos, os mortos, os deuses, Deus, a Grécia, o presente, a infância, o vento, o mar) fala com a poeta, para que ela escute, para que atentamente o compreenda e depois diga o que escutou. Entre o escutar e o dizer percebemos a intimidade, o sensível que se aflora da concretude do real, da sua escrita imanente. É o que ressalta o poeta português Luís Miguel Nava (2004, p. 174) ao dizer que a poesia de Sophia propõe “uma aventura radicada no contacto com um mundo encarado como imanência pura e na capacidade de o homem se deixar maravilhar por um real que excede todas as expectativas”.

Francis Ponge (*apud* Collot, 2018, p. 15), “que se opôs ao lirismo entendido como expressão do eu, ou seja, à ‘poesia subjetiva’, classifica a si mesmo como um poeta para quem ‘tudo começa por uma sensação, por uma emoção’”. O que não significa dizer que ocorra um apelo puramente subjetivo. O *Parti Pris* de Ponge nos dá a “ver” uma emoção que desponta “como resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode interiorizar ao criar um outro objeto: o poema ou obra de arte” (COLLOT, 2018, p. 15).

Friedrich (1978, p. 126) declara que, após Mallarmé, a poesia moderna exibiu dois caminhos opostos, ora evitando “reconhecer a existência objetiva do mundo objetivo (incluindo o mundo interior) por meio de elementos descritivos e narrativos”, ora admitindo que “há também uma poesia repleta de coisas” [...]. E, ao falar dessa “poesia repleta de coisas”, cita Francis Ponge como alguém que escreve “uma poesia que não tem outro conteúdo senão as coisas [...]”. Assim como descreveu Sartre, trata-se de uma “fenomenologia lírica”, que retrata os objetos de modo efetivo. Contudo, “o ego que os capta é fictício, um mero veículo da linguagem”, o homem foi excluído.

Hamburguer (2007, p. 46) refuta tal argumentação por acreditar que “o homem não pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata”, e sobre os “poemas de Francis Ponge em particular igualmente se poderia dizer que eles expressam não as coisas, mas um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas”. Segundo o teórico, a abordagem de Ponge diz respeito à “tentativa de devolver o homem ao universo natural e relacioná-lo aos fenômenos desse universo [...]”.

O mesmo poderia ser dito a respeito da escrita de Sophia que, ao refigurar paisagens no poema, evidentemente não pretende trazer a coisa em si, mas indicar um determinado modo de

olhar e sentir, dando ânimo e vitalidade ao inanimado. “Tem dois búzios do mar sobre os ouvidos, /Ouve, só para si, uma canção” (p. 233). Trata-se de um sentir e olhar por meio da palavra, que é uma forma de vivenciar um “pensamento-paisagem”. Paisagem que pode ser uma simples pedra, a cor vermelha da flor, a noite de Abril, o búzio do mar, o silêncio dos jardins, imagens que abrem o imaginário, aprofundando o real e permitindo escutar a voz do mar no búzio que traz junto aos ouvidos, búzio que escuto ainda o “ressoar dos temporais” (p. 862).

A paisagem em Sophia é composta por memória residual e memória nova, como se, realocado, o sujeito redescobrisse cantos e frestas paisagísticos a explorar por meio da subjetividade em contato com a alteridade. O pensamento-paisagem, funciona, portanto, como mediação que encontra na livre invenção, gerada pela linguagem literária, a matriz de paisagens novas e primordiais. A poeta intenta reconstruir as paisagens perdidas no “rosto liso e puro da paisagem”, nos ensinando a ver e a sentir os ecos de um tempo, de uma natureza, que ainda continua ecoando em nós. Conforme ressalta Poma (2011, p. 108, grifos da autora) “Sophia deseja o regresso à ‘casa primitiva’ independentemente de ser ‘planta’, ‘pedra’, ‘parede’, ‘murmúrio do mar’. Metamorfoses constantes que garantem ao sujeito a permanência no lugar de origem, reintegração da parte no todo”. Sophia traduz as paisagens pelo sentimento interior de suas paisagens internas, num devido movimento de reencontro, religação, visto que tudo “permanece presente como um reino /E atravessa meus sonhos como um rio” (p. 537).

Capítulo 3 – Paisagens de Sophia: relação afetiva com o mundo

3.1 A paisagem como experiência poética

As paisagens de Sophia revelam uma dicção poética pautada no imaginário clássico. Seu ideal de inteireza, positividade e concretude torna-se modelo axiológico, arquétipo de sua própria estética. O modelo da poeta é a natureza, “paradigma e fonte de inspiração para todos os gregos” (PAZ, 2012, p. 72).

Para Lopes (2013, p. 139), a poesia de Sophia “é clássica nos dois sentidos que habitualmente damos a esta palavra: o de relação com a civilização grega ou romana ou com os seus renascimentos na história”, e “o de algo que se subtrai às variações epocais do gosto e que persiste numa disponibilidade independente dos movimentos de inovação de que se torna contemporâneo”. Ao traçar diálogo com a cultura helênica, Sophia não deseja evadir-se do presente ou criar uma cópia, mas procurar, no interior dos fluxos vitais da natureza, o que parece estar oculto, uma vez que sabe que o papel do poeta é “ouvir o ritmo da criação — mas também vê-lo e apalpá-lo — para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma” (PAZ, 2012, p. 99). Para isso, deve despojar-se do olhar habitual, de modo que, mantendo um “[...] um olhar atento, o mundo surge em imagens” (MARTELO, 2013, p. 44).

Falar da paisagem de um escritor pressupõe falarmos da sua imagem de mundo, sensibilidade e estilo. As paisagens de Sophia, ao recorrermos à natureza que está presente em sua obra, dizem respeito ao seu modo de conceber o mundo. Tal afirmação fica mais clara quando compreendemos o compromisso da poesia para a poeta: traduzir a ordem imanente do mundo, desvelar um esplendor que se esconde na natureza, religar o homem com a vida. Esse seria o sentido da perseguição do real em Sophia: ser fiel ao terrestre e não ao mundano. Conforme ressaltou Lopes (2013, p. 50), a perseguição do real diz respeito a surpreender o “instante real de aparição e surpresa uma perseguição que não se confunde com uma poética do realismo, mas de intimidade com o real”. É a partir dessa “perseguição do real” que surge a definição de “poeta escutador”, um escutar que se dá com todos os sentidos envolvidos na apreensão do real, daquilo que nas coisas se mostra. “A missão do poeta é decifrar, revelar e invocar essa ordem” (ANDRESEN, 1967).

Tal característica não a conceitua como poeta que privilegia os sentimentos próprios. João Cabral de Melo Neto (1994, p. 339) afirma ser ela, na sua geração, o maior poeta

português, e dedica-lhe o poema “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen” no qual valoriza o “fazer-refazer” da poesia desta poeta:

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);
 ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
 e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
 algarves de sol por serpentinas.
 Sophia faz-refaz, e subindo ao cristal,
 em cristais (os dela, de luz marinha).

Cabral insere-a na linhagem de poetisas que trabalham esteticamente a palavra, depurando a realidade num “faz-refaz” via linguagem, afastando-a de uma concepção de poesia romântico-sentimental. Sophia, como já ressaltado, exibe traços da modernidade em sua escrita, mas a poeta também acredita que, por meio da obra de arte, se pode entrar em harmonia com o mundo.

Ao enfatizar a perseguição de uma realidade que se deseja nua, a poeta sugere a interioridade voltada para fora, não se tratando de uma voz pessoal, mesmo porque acreditava que “[...] não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (p. 898). O olhar atento, a escuta vigilante, “implica também elidir o sujeito [...], mantendo apenas a sua capacidade de ser sensibilizado pelo mundo” (SILVA, 2008, p. 305). Observa-se que “a busca da impessoalidade condiz perfeitamente com a poética de Sophia, com a crença de que a natureza é um poema secreto que cabe apenas ao poeta traduzir” (SILVA, 2008, p. 309). O objetivo de Sophia é tentar escrever esse “poema imanente”. Não se pode negar o caráter religioso, de comunhão, que há em tal desejo.

Sophia privilegia a criação de um sujeito poético cujo discurso lírico aspira vislumbrar a natureza da existência — sua e a das coisas do mundo —, partindo do princípio de seu potencial transfigurador. Tal transfiguração é desvendada pelo olhar poético que incide sobre as coisas, as paisagens e sobre a condição humana. A ênfase à paisagem é a escolha adotada pelo sujeito poético de Sophia para que sejam criadas, na sua escrita poética, as vias de correspondência entre a subjetividade, a alteridade e a sensibilidade.

A paisagem não significa representação de um lugar no texto, mas experiência da dimensão humana e sensível criada pela linguagem, visto que a poeta sabe que sempre haverá uma lacuna, impossibilidade da fusão entre sujeito e as coisas; fusão, que, caso fosse possível, condenaria a poesia ao silêncio. Sendo assim,

Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua. Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as

palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolúvelmente unidos. Por isso o poema é o selo de aliança do homem com as coisas (ANDRESEN, 1960, p. 53-54).

Poema-paisagem que não designa efetivamente os lugares onde viveu ou que conheceu — embora ecoem em sua escrita uma certa imagem de mundo, paisagem subjetiva, configurada por meio do olhar sobre o mundo. O que nos interessa, de fato, é compreender como se constrói a geopoética de Sophia a partir da configuração da paisagem no poema, como forma de reconstrução de um novo reino na escrita.

A paisagem literária pressupõe a interlocução entre os espaços subjetivo e objetivo. Tal fenômeno se efetua por meio da linguagem, uma vez que o texto poético, “o corpo”, é a materialização da emoção lírica. A emoção poética é provocada pelo que é dito, mas sobretudo pela forma como é dito, confirmando, assim, “que o significado poético mantém uma relação imanente e necessária com o significante” (COLLOT, 2018, p. 45). Trata-se de um “sentido emocional”, em que conteúdo e forma são indissociáveis.

Para refletir sobre paisagem na escrita de Sophia, selecionamos seis poemas de sua *Obra Poética*. Eles tratam da paisagem como reveladora de experiências sensíveis com o mundo. Nessa ação de se voltar ao externo, ocorre a resignificação da subjetividade em consonância com a alteridade. A subjetividade atua como criadora de paisagens, recolhendo memórias e experiências a partir da percepção.

3.1.1 Arte poética: método poético

O desejo de ver, de desocultar, constitui o eixo de gravitação da poesia de Sophia e faz dela uma poeta eminentemente voltada para o olhar. Inúmeros são os poemas em que esse apelo ao ato de ver ganha importância, embora se saiba que todos os sentidos são requeridos na tarefa de perscrutar o (in)visível da paisagem. O poema Arte Poética (p. 860) oferece algumas pistas sobre como se dá o processo de escrita de Sophia mediado pela visualidade:

A dicção não implica estar alegre ou triste
 Mas dar minha voz à veemência das coisas
 E fazer do mundo exterior substância da minha mente
 Como quem devora o coração do leão
 Olha, fita escuta
 Atenta para a caçada no quarto penumbroso

Se a visão perscruta o conhecimento do instante real, os demais sentidos também estão apostos para sentir, perceber, apreender esse objeto em sua origem. Envolve a “arte poética” uma relação entre dicção, voz, visão, mente, paladar, tato, mais ainda condensado nos versos: “Olha, fita escuta / Atenta [...]”. Separando-se de uma emotividade marcada pela alegria ou pela tristeza, afasta-se do abstrato para atingir a concretude: dicção cuja voz se torna espaço para a veemência das coisas, adquire os atributos dessas coisas – força impetuosa, intensidade, ardor – coisas, mundo exterior, substância da mente. Uma imagem é articulada no centro do poema, estruturada pela comparação – como: “como quem devora o coração do leão”; como quem olha, como quem fita, como quem escuta, como quem atenta – “para a caçada no quarto penumbroso”. As imagens, a voz, a escuta, o som, mostram suas afinidades para presentificar as coisas, o real, o mundo exterior para além da representação.

Além disso, “dar minha voz à veemência das coisas”, assinala um despojamento da emotividade pessoal que reconhece a implicação dos afetos. A voz e a dicção são a dimensão de íntima comunhão entre sujeito lírico e o mundo, resolvida em comunicação, em palavras: com “veemência”. O sujeito lírico manifesta com o poema a aparição do inesperado durante “a caçada”. Condiz com a reflexão da poeta, que acredita que a poesia deve comunicar, desvendar a expressão de um estado, a ordem cósmica, a emoção criadora. Sobre isso já nos falou Alberto Caeiro (2016, p.26) “Sinto-me nascido a cada momento /Para a eterna novidade do mundo [...]”. Há no poema a concretização de um estado poético, operado no jogo da linguagem. Há uma relação de tensão no poema, quando acentua as relações entre a sensibilidade dos sentidos e o sentir a concretude do instante real apreendido em paisagem, apontando para o seu processo de construção poética. Método que se deixa ver e sentir.

O sujeito lírico “olha, fita escuta”, na intimidade da imanência para criar sua geopoética no poema com a mesma veemência do (in)visível. Não estamos diante apenas de metáforas, de simples representações de estado de alma; o mundo e sua visualidade são parte integrante da subjetividade do eu lírico. Esse entrelaçamento sujeito/natureza atravessa praticamente toda a obra de Sophia, e em particular o poema Arte poética. Observa-se a inscrição dos olhos na paisagem como mecanismo para dar a ver o que se mantém invisível apenas com o olhar corriqueiro; é preciso olhar, fitar e escutar a fim de desvelar a intensidade das coisas imperceptíveis. Trata-se de um olhar que mobiliza não apenas a visão, mas todos os movimentos do corpo. É o que leva Merleau-Ponty (2014, p. 137) a dizer que “meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo”.

Para olhar com olhos de ver é preciso devorar “o coração do leão”, se integrar, num movimento de troca contínua com a natureza. O eu lírico, no poema, está imerso no mundo, não apenas passivo diante do espetáculo, mas reunindo “o que a filosofia frequentemente dissocia: o sensível e o inteligível” (COLLOT, 2013, p. 18). Tal reflexão nos motiva a pensar que “para poder ver plenamente a natureza devo estar em um estado de osmose com o meu entorno. Devo transformar-me na mesma matéria que as nuvens”. Essa noção de “estado de osmose”, de acordo com Collot (2013, p.97), oferece um aspecto importante para se pensar a arte e o pensamento moderno, o qual antecipa a redefinição fenomenológica da consciência como ser no mundo, que propicia um movimento de corpo e alma que se conecta com as energias do universo, prescindindo da expressão exagerada dos sentimentos pessoais. O sujeito lírico se impessoaliza ao dar sua voz “à veemência das coisas” que surgem durante “a caçada no quarto penumbroso”, sugerindo que o devir das paisagens desloca a posição do sujeito ao lhe fazer abrir o olhar da mente, da percepção. Invisível que solicita outras imagens. A imagem do “quarto penumbroso” sugere uma limitação da visibilidade, fazendo da paisagem uma “estrutura de apelo: incompleta, ela pede para ser completada por uma intervenção ativa do sujeito, o qual deverá esforçar-se para preencher as lacunas da paisagem graças à imaginação, à palavra” (COLLOT, 2013, p. 210).

O poema sustenta um sujeito lírico que fala por meio da ideia de poesia surgida a partir de um “pasma inicial” de uma aparição, que, segundo Valéry (2011), é sempre acidental. Estamos diante daquela desocultação tão cara a Sophia. O desejo de apreender “o instante real de aparição e surpresa” (p. 453) indica que é na radicalidade do olhar do sujeito poético que se revela, segundo Collot (2013), uma forma de viver plena de fenomenologia, orientando-nos o caminho que induz a recuperar uma visibilidade que resulta de uma experiência do corpo atuando no espaço, frente à paisagem visível e aquela que continua além do horizonte. O sujeito poético de Sophia sustenta o gosto pelo alcance do infinito, do além horizonte, como forma de ver e desocultar o que está além da aparência, não só da paisagem mas de si mesmo, considerando que, no prolongamento dos sentidos do sujeito frente à paisagem, há um campo da existência do sujeito que lhe é devolvido a seus horizontes esquecidos. Segundo Collot (2012, p. 208, grifos do autor), “a profundidade do espaço restitui-me o sentimento de uma duração vibrante, em que meu presente não para de ser transbordado por seus longínquos; ela é própria imagem da ‘amplidão da vida’”.

O sujeito lírico está diante do despojamento das coisas, atento à aparição do real que se mostra. Trata-se de uma forma de atenção que quer ensinar a despír os sentidos, desautomatizar

o olhar, reforçando o que seria um elemento importante em seu projeto poético: a experiência da presença. Olhar as coisas é recriar a visão que as engendra, que as torna visíveis na imanência da essencialidade do real. Esta desautomatização perceptiva, fundamental na poesia de Sophia, apresenta uma necessária consequência de natureza estética que o formalista russo, Chklovski (2013, p. 91), sintetiza, quando afirma:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado [...]

Sophia, atenta à sua “caça”, sabe que somente poderá dar a ver o real, o momento de aparição, ao livrar-se da percepção dos movimentos automáticos e habituais. É preciso sentir de outro modo para desocultar o que no horizonte se desvela. Com esse intento, Sophia singulariza o objeto ao descrevê-lo como se o visse pela primeira vez.

O poema evidencia como se dá o nascer do poema para Sophia, que somente se torna possível “a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível” (p. 896). É, pois, dessa atenção ao real que surge a presença das coisas nos poemas, onde as palavras ganham intensidade a fim de afirmar a existência das coisas tal como elas são, com “a veemência do visível”. A poeta traz os olhos com fidelidade à imanência, na tentativa “[...] de reunir um mundo que foi destroçado pelas fúrias” (p. 791). Essa seria a maneira de juntar as partes do seu reino dividido, cuja refiguração da paisagem está associada ao seu processo de escrita. Os verbos ver, escutar, fitar, traduzem o ato de sua escrita, sugerindo que o poema é imagem perceptiva e som convergindo.

De acordo com Poma (2007/2008, p. 4), a disponibilidade do olhar, em Sophia, talvez seja o instrumento de maior abertura receptiva ao real. “Olhar que não se encontra associado ao mecanismo platônico, mas sim a um movimento recíproco de quem olha e de quem é olhado, alternando, simultaneamente, a posição entre sujeito e objeto”. Essa relação entre olhar/ser olhado, que perfaz “um jogo fundador da existência [...], percorre toda a poesia de Sophia de Mello Breyner” (BUESCU, 2005, p. 58). O sujeito, nessa relação direta com o mundo, atua como catalizador da existência e da experiência existencial, alterando a ordem do princípio realista tradicional: “neste era o mundo que servia como ‘espelho’ para que o homem se visse; agora, é este que espelha [...] as ‘coisas deslumbradas’” (BUESCU, 2005, p. 59, grifos da

autora). A poesia de Sophia recupera uma paisagem onde o princípio do mundo, aqui declinado em torno da visão, habita não apenas o sujeito, mas as coisas, todas as coisas.

As imagens, nesse movimento de revidar o olhar “nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). O olhar do eu lírico, ao fitar com cuidado o seu entorno, percebe a aparição aural do mundo perante os seus sentidos no momento em que percebe o poder das coisas de revidar o olhar. Imagens que se dirigem ao eu lírico, que é para que olhe, escute, para que tenha uma experiência, para que levante os olhos e depois diga o que viu na sua paleta de cores, luzes, sombras e palavras.

3.1.2 Deriva VIII: epopeia do olhar

O olhar de Sophia, misturado às coisas do mundo, revela o traço mítico de um “olhar revelador que mergulha nas profundezas para descobrir a essência do Ser” (MALHEIRO, 2008, p. 334). Olhar que vê a intimidade do imanente, numa espécie de estrita e estreita atenção ao que surge e se apresenta ao sujeito. Sendo assim, “só não vê quem está desatento ao real” (BUESCU, 2005, p. 59). A fim de reconstruir o reino dividido, é preciso saber olhar, ter “olhar liso como um vidro” (p. 446) para construir paisagens no poema. Com olhar nítido, Sophia procura apreender as coisas, “delimitando-as, vincando os seus contornos, assinalando os seus limites e o seu recorte no horizonte (LOURENÇO, 1972, p. 225). É o que se apreende no poema Deriva VIII (p.740):

Vi as águas os cabos vi as ilhas
 E o longo baloiçar dos coqueirais
 Vi lagunas azuis como safiras
 Rápidas aves furtivos animais
 Vi prodígios espantos maravilhas
 Vi homens nus bailando nos areais
 E ouvi o fundo som das suas falas
 Que já nenhum de nós entendeu mais
 Vi ferros e vi setas e vi lanças
 Ouro também à flor das ondas finas
 E o diverso fulgor de outros metais
 Vi pérolas e conchas e corais
 Desertos fontes trémulas campinas
 Vi o rosto de Eurydice das neblinas
 Vi o frescor das coisas naturais
 Só do Preste João não vi sinais

As ordens que levava não cumpri
 E assim contando tudo quanto vi
 Não sei se tudo errei ou descobri

No território poético de Sophia, há sempre um entrelaçamento entre dimensão cultural, histórica, política, no qual o sujeito poético e a natureza se projetam mutuamente, ou seja, pessoas, natureza, história e o mito surgem como faces inseparáveis de um objeto complexo que é o poema, que se desdobra ele mesmo como paisagem. Nota-se uma rede de paisagens/imagens que realizam movimentos alternados, ora fazendo emergir momentos da história de Portugal, ora mergulhando numa zona nebulosa em que as fronteiras de tempo e lugar são abolidas, convergindo história, cultura, política em matéria poética.

O eu lírico, no poema *Deriva VIII*, enaltece o descobrimento, bem aos moldes do poeta quinhentista que Sophia admirava. No artigo que escreve sobre o poeta, Sophia afirma que em seu canto épico, ele louva “o surgir, o aparecer, aquilo a que os gregos chamaram ‘aletheia’” (ANDRESEN, 1981, p. 159). A exaltação desse fenômeno é um elemento significativo, o qual só faz reforçar a recuperação do cogito perceptivo que deseja em sua escrita.

O eu lírico comporta-se como um navegador experimentalista, cuja função era relatar as descobertas ao rei, partilhando de uma notável curiosidade e capacidade de observação, como já o fazia o escritor de *Os Lusíadas*, introduzindo o leitor em desconhecidos horizontes geográficos e humanos. O poema trata de uma descrição que se faz pelo olhar, pela imaginação, não traduz uma realidade objetiva, pois “as regras que levava não cumpri”, e o eu lírico se deixa encantar pelos descobrimentos, vendo até “o rosto de Eurydice das neblinas” entre os elementos da natureza. Tal reflexão vai na direção do que Collot reitera (2013) ao dizer que paisagem dá a pensar, o pensamento se desdobra como paisagem, ou, melhor dizendo, outras paisagens. Paisagem que é animada pela afetividade do sujeito lírico.

O poema revela um efeito de oralidade ao acentuar a repetitividade da palavra “vi”, bem como uma construção frásica muito linear. Esse efeito de oralidade deseja acentuar o que viu e tornar a experiência partilhável. A anáfora cria um ritmo repetitivo, marcando a insistência em determinada ideia, emoção ou sensação, ou seja, para representar estilisticamente a redundância semântica. O verso e o ritmo livre estão à serviço da exaltação das coisas que surgem nomeadas. Os elementos naturais surgem no poema como imagens que revelam grande força plástica, espelhando com exatidão e intensidade tudo o que o eu lírico registrou à sua frente. Sobre isso, Paz (2012, p. 78) afirma que o verso livre contemporâneo exhibe em cada verso uma imagem, “e não é preciso perder o fôlego para dizê-los. Por isso, muitas vezes, a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos não fazem falta: o poema é um vaivém rítmico de palavras”.

No poema, percebe-se que a paisagem é afagada por um olhar de arrebatamento, um olhar que não deixa de marcar o encanto vivo diante das coisas vistas e (re)descobertas. Trata-se de um lugar vivo e vivido pelo sujeito poético, o que é intensamente assinalado pelo uso recorrente da palavra “vi”. O poema propõe uma epopeia do olhar. “Vi as águas os cabos vi as ilhas /E o longo baloiçar dos coqueirais /Vi lagunas azuis como safiras”. Ocorre uma lucidez pela veemência das coisas descritas, uma a uma, sem pontuação, como se um todo fosse sendo reagrupado novamente à medida que as coisas, nessa paisagem, vão sendo nomeadas num tom de revelação, reforçando “que há uma dimensão comunicante em todos os usos da palavra por Sophia, que tingem e coram tanto o que é dito como a forma como é dito” (BUESCU, 2005, p. 58). Percebe-se que todo o poema gira em torno da nomeação. Ao nomear, numa espécie de evocação, faz ver e ouvir, criando uma “experiência aural” perante os sentidos. Ao nomear, o eu lírico mostra “as lagunas azuis como safiras”, “o frescor das coisas naturais”, e o mundo surge como uma aparição primordial. O eu lírico pronuncia, com rigor, na “forma justa” do poema, o nome das coisas que viu, para que elas possam ser vistas e sentidas novamente no poema; focaliza a poesia na aparição intensiva do mundo, diminuindo a presença intensiva do sujeito, embora sem o excluir, sem banir o ponto de vista do sujeito. Adesão da linguagem ao mundo, onde a musicalidade parece resultar de uma autônoma orquestração das coisas à medida que vão sendo nomeadas. A fim de apreender tal experiência e demarcar seus contornos, a poeta faz uso de termos concretos, indicando índices de uma descrição detalhada. Palavra concreta que, conforme acredita João Cabral (1984, p. 26), possui maior poder de nos abrir os sentidos:

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata.

Assim Sophia o faz, ao empregar palavras de sentido concreto cria uma particularização no objeto. A poeta procura na palavra esse elemento material, concreto, de que necessita; fala sempre através de imagens e tende a valer-se da palavra como uma coisa em si. No poema *Deriva VIII*, singulariza as imagens ao descrever e nomear a concretude das coisas que vão aparecendo à sua visão, de modo que tudo que nomeia ganha uma qualidade, um adjetivo: “Vi prodígios espantos maravilhas”, descrevendo-os como se os vissem pela primeira vez. Cria, assim, uma percepção singular particular do objeto que nomeia, cria sua (outra) visão, e não o seu reconhecimento.

A concretude das imagens apresenta-se como recurso para representação mais objetiva das coisas no esforço, também, de reduzir a intervenção do sujeito a um simples ponto de vista neutro, sobressaindo somente a atividade de ver o que vai sendo nomeado, numa atitude de aprofundar o visível e causar o desdobramento da imagem. A poeta encerra na e pela paisagem aquilo que se torna o intuito primeiro do poema: a depuração do olhar.

Embora muitos elementos apareçam no poema, a descrição é breve e depurada, sobressaindo o sentido da arte de ascese de que Sophia aprecia, que se concretiza naquilo que Magalhães (1999, p. 71) chama de “evocação epigramática”, e implica que há um saber do mundo que é colorido e valorado pela própria brevidade do discurso. O nome do poema “Deriva” sugere o percurso errante, ou melhor dizendo, a procura errante pelas coisas, por direção ao sabor das coisas, daí a ausência de pontuação, que acaba por criar um efeito de liberdade de imaginação, de unidade ou proximidade entre a natureza e o sujeito que nomeia.

O poema pode ser concebido também “como outra forma desta ‘deriva’ que faz acontecer o mundo, que vai ao encontro dele e o ‘descobre’ sempre novo e sempre repetido [...]repetição que não ‘cansa’ o mundo, dá-lhe a profundidade da história humana, de um olhar que não se esgota [...]” (BUESCU, 2005, p. 61, grifos da autora).

3.1.3 Paisagem: luz e cor

Em Sophia, o olhar sobre as paisagens é delineado a partir de uma perspectiva subjetiva, paisagem percebida por todos os sentidos, revelando um sujeito lírico que se dispersa na paisagem. A linguagem poética adotada por Sophia desvela um mundo atravessado pela experiência subjetiva, um mundo experimentado, cheirado, tasteado, ouvido e falado. Partindo dessa premissa, o que se vislumbra na escrita da poeta é a construção de um sujeito que, por conta de uma relação entre mundo referencial e interioridade, materializa essa experiência no topos do poema, como experiência “mundificante”. Assim, evidencia-se, no poema, um novo mundo, uma nova paisagem, resultante de uma referencialidade diluída na linguagem poética. No poema Paisagem (p. 90) observamos tal reflexão:

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina

E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
 Eram as mãos profundas do vento
 Era o livre e luminoso chamamento
 Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
 Era o peso e era a cor de cada coisa,
 A sua quietude, secretamente viva,
 E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
 Cujá voz, quando se quebra, sobe,
 Era o regresso sem fim e a claridade
 Das praias onde a direito o vento corre.

O valor impressionista em que a paisagem é percebida combina uma dimensão concreta, material e luminosa com uma “exalação afirmativa”, na qual já se descobre a veemência e despojamento das imagens, possibilitando ver a “claridade das praias onde a direito o vento corre”. As imagens aparecem num movimento instantâneo: “passavam pelo ar aves repentinas”, “E ao longe cavalgadas do mar largo /Sacudiam na areia as suas crinas”. Imagens que surgem também de um clarão instantâneo: “num luminoso chamamento”, e as coisas visíveis aparecem emitir uma radiação que não é apenas luminosa, mas também sonora.

Espalham-se, assim, as palavras do visível: “céu azul”, “campo verde”, “terra escura”, “luz”, “luminoso”, “claridade”, a linguagem sendo uma forma de visibilidade, dando a ver o que é dito, colocando no visível o que a palavra anuncia, “donde virão fenômeno (e seu conhecimento: fenomenologia), fantasia, fantástico, assinalando o parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultados do ato da luz” (CHAUI, 1988, p. 34). Um ato de ver que impulsiona o sonho; um olhar que pousa sobre as coisas e viaja no meio delas. “Trabalhar o visível para que sirva ao invisível, eis a vida do poeta” (TSVETÁEVA, 2017, p. 41).

O poema revela a experiência do espanto fulgurante do mundo que surge aos olhos do observador diante de uma referência literal. Afasta-se de qualquer “epistemologia prisioneira do dualismo das categorias de sujeito e objecto” quando “inscreve o humano naquilo que designa como o ‘real’” (GUSMÃO, 2005, p. 44). O olhar do eu lírico transforma o local em paisagem por meio dos dados sensíveis ao descrever a paisagem com suas impressões: “Eram os caminhos num ir lento /Eram as mãos profundas do vento”. O olhar, assim, faz o sujeito lírico sair de si e se perder na “asa dos espaços” ao mesmo tempo em que traz “o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1988, p. 31).

Contudo, ao apreender a paisagem como algo percebido, não reduz a paisagem a um “puro espetáculo” percebido apenas pela visão, mas envolve todos os outros sentidos. Nava (2004, p. 176), ao comentar sobre a escrita de Sophia, afirma que “a intensidade com que as coisas se oferecem aos sentidos, ao ponto de as sensações daí resultantes transmutarem a sua natureza, faz com que nesta poesia os sentidos adquiram um relevo muito especial”. Há um momento no poema em que a intensidade do visível se torna tão violenta que solicita todos os sentidos.

A poeta situa o eu lírico na paisagem, no mundo fenomênico, como um ser que se conjuga no espaço, um ser que faz dos sentidos uma teia a enredar toda a carne do mundo que se revela a sua frente. A paisagem está delineada por uma perspectiva subjetiva, uma vez que fica em evidência a resposta afetiva à paisagem. Trata-se de uma experiência vivencial, que exige o colorido íntimo de quem olha, sente, escuta e cheira a paisagem, que se desdobra a sua frente. Uma profusão de sensações físicas, corpóreas, permite uma configuração demasiadamente plástica das palavras, quebrando-se, assim, a distância entre signo e coisa: o mar largo, o voo das aves, o cheiro e a cor escura da terra, o céu azul, o campo verde, as ondas a cavalgar, os pinheirais, delineiam um espaço vivo, de grande força pictórica, de grande apelo imagético e sensorial. A poeta faz ver e sentir essa paisagem/imagem fazendo uso de sinestésias que nos remetem à experiência de quem observa, gerando na escrita o efeito paisagem. A combinação de sensações (visual, auditiva, gustativa, olfativa) é uma maneira de captar o real que se quer apreender no poema, pela linguagem. A ressonância do poema é inseparável das emoções que se desdobram com o mundo.

Não se trata somente de um olhar, mas um olhar que aprofunda o horizonte, que sente o “cheiro da terra fundo e amargo”. Não se vê apenas o que se apresenta à vista, mas um “visual que continua além do horizonte” (COLLOT, 2013, p. 21). O princípio da fenomenologia se justifica pela atitude filosófica que encontramos no eu lírico, que é de admiração e envolvimento diante do mundo. A paisagem aparece como mundo vivido e experienciado pelo sujeito lírico. Ocorre uma intercomunicação de diferentes mundos, diferentes composições de imagens — aves, terra, ar, mar, sangue, animal (crina), céu, campo, árvores, resina, mão —, que sofrem uma metamorfose, deixando de exibir suas características comuns: as cavalgadas e as crinas dizem respeito ao mar; “a carne das árvores elástica e dura, Eram as gotas de sangue da resina”, afirmando o caráter imagético poético do poema ao revelar imagens que não representam necessariamente a realidade imediata de uma paisagem, “mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles (PAZ, 2012, p. 105,

grifo do autor). Segundo Paz, as palavras e imagens entram no campo da pluralidade, aproximando realidades opostas. No processo dialético, pedras e plumas desaparecem em favor de um terceiro significado que já não é pedra nem plumas, mas outra coisa. “Ao enunciar a identidade dos opostos, atenta contra os fundamentos do nosso pensar”, escreve Paz. E continua:

Uma paisagem de Góngora não é o mesmo que uma paisagem natural, mas ambas têm realidade e consistência, embora vivem em esferas diferentes. São duas ordens de realidade paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica [...] (PAZ, 2012, p. 113).

Nesse sentido, a imagem do poeta tem sentido em diversos níveis: autênticas genuínas, pois tratam-se de uma verdade subjetiva, ao mesmo tempo em que constituem uma realidade objetiva. Esta vibração uníssona do mundo manifesta-se ao próprio nível estilístico, por meio de personificações, sinestésias e comparações: “Eram as gotas de sangue da resina”; “Eram as mãos profundas do vento”, criando, no poema, outra paisagem possível, que parte do ponto de vista do poeta, exigindo a mesma atitude do leitor. O poema não revela em nenhum momento a presença direta de um “eu”, mas ele está implícito como elemento que compõe uma subjetividade. Ao perceber (e reconfigurar) a paisagem no poema, a percepção se faz presente como um motivo importante de criação literária e de reflexão teórica para a poeta, implicando a relação íntima entre sujeito e mundo. O sujeito lírico fala das coisas para falar de si, ou seja, utiliza a concretude do mundo para mergulhar em sentimentos, em uma espiritualidade capaz de abarcar seu próprio eu; encontro com a natureza, que é, sobretudo, um encontro com a sua própria interioridade.

O último verso da quarta estrofe: “exalação afirmativa”, sugere que o poema é a celebração da plenitude e vivacidade, que exala, emana, a potência do mundo. Ou seja, coisas, seres e espaços afirmam-se positivamente, exibindo uma paisagem que se abre pela escrita. Ao usar a palavra “exalação afirmativa”, Sophia afirma o que seria o papel basilar de seu projeto poético: transmitir, pela escrita, a existência de tudo que compõe a condição humana do sujeito, fazendo-nos lembrar que estamos fisiologicamente ligados à terra. Essa é a postura ética de Sophia.

É em virtude disso que Gusmão (2005) afirma a existência de três fatores conjugados na poesia de Sophia: a evidência poética, responsável pela criação de uma imagem que se dá a

ver e é, ao mesmo tempo, condição de visibilidade. Em segundo lugar, a justeza, que é a forma encontrada pela poeta para registrar cada objeto numa “forma justa”, a justiça que é caracterizada pela preocupação com o social que Sophia articula poeticamente, propondo uma outra ética fundada sobre a estética.

Nesse sentido, podemos lançar a hipótese de que o efeito estético, em Sophia, operaria como profanação do discurso pragmático ao lançar imagens, sons, efeitos de visualidade e dos sentidos no poético, evidenciando a inoperância contracomunicativa como seu ato político; linguagem poética que atua como “um uso especial que não coincide com o consumo utilitário” (AGAMBEN, 2007, p. 67). “Especial”, faz-se importante ressaltar, não implica separação da experiência comum, numa espécie de sacralização do estético, mas trazer a linguagem de volta para o próprio homem, que deve habitá-la.

O sentido de inoperância da linguagem poética nos coloca em outro ritmo, ritmo que está na poesia, que nos tira do movimento automático da linguagem útil, que cumpre apenas uma função e que se desvanece assim que se realiza. Pelo ritmo o poema alcança a subjetividade do sujeito, propondo desautomatizar a sensibilidade e propor outra realidade. “A criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução [...]. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo (PAZ, 2012, p. 63), ritmo que não é medida vazia, “mas uma direção, um sentido (p. 63).

3.1.4 O jardim: memória de infância

O jardim é uma poderosa imagem na obra de Sophia, que emerge de uma experiência da infância da escritora. Em sua *Arte Poética V*, a poeta (2015, p. 898) diz:

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si. No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente.

Ao refigurar o espaço-jardim no poema, Sophia intenta buscar “a infância antiga /que mesmo tão distante e tão perdida /Guarda em si a semente que renasce” (p. 705). Reconfigura, por meio da escrita, um cenário que propicia o regresso à inteireza da natureza, que pode ser apreendido como o tempo mítico da infância, “quando se estabeleceu em seu espírito uma

articulação essencial entre a poesia, a experiência de uma intimidade absoluta com a natureza e a busca de um conhecimento sensorial acerca da realidade” (FERNANDES, 2014, p. 100).

Vejam os poemas O jardim (p. 129):

O jardim está brilhante e florido.
Sobre as ervas, entre as folhagens,
O vento passa, sonhador e distraído,
Peregrino de mil romagens.

É Maio ácido e multicolor,
Devorado pelo próprio ardor,
Que nesta clara tarde de cristal
Avança pelos caminhos
Até os fantásticos desalinhos
Do meu bem e do meu mal.

E no seu bailado levada
Pelo jardim delírio e divago,
Ora espreitando debruçada
Os jardins do fundo do lago,
Ora perdendo o meu olhar
Na indizível verdura
Das folhas novas e tenras
Onde eu queria saciar
A minha longa sede de frescura.

O sujeito lírico está envolvido pelo espaço fenomênico da paisagem que se abre. O jardim apresenta-se como potencialidade evocativa para a poeta, a começar pelo destaque ao apelo visual: tudo é visível e iluminado, dando-nos a impressão de que se trata de um espaço de ressurreição e resgate de um vigor pleno de vida. A imagem é construída pela acuidade dos sentidos, que abrem no tempo-espaço um instante remoto e familiar, que, por falar em jardim, implica um espaço habitado por árvores, flores, vento, folhagens, ervas e, sobretudo, memórias, uma vez que “a paisagem é uma vivência sedimentada pela memória” (FIGUEIREDO, 2013, p. 43).

A sensação visual, a imagem, surge de uma memória que emerge de uma reminiscência que se consolida em mito particular: o jardim da infância que guarda ainda a raiz das coisas essenciais. “A desmedida paisagem da infância vai acompanhá-la para sempre, com a intensidade da sua luz primordial. Porque a infância é o tempo e o lugar do Absoluto” (MALHEIRO, 2008, p. 73). Para Sophia, o tempo do jardim era o tempo do presente real, guardado ainda em sua memória. Ao analisar alguns aspectos da imagem relacionados com a criação poética, Bosi afirma que:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas

do sol, do mar, do céu [...]. A imagem é um modo de presença que tenta suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência [...] A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho.

A criação da imagem está ligada, dessa forma, à ação da memória, que surge e concretiza-se no presente da enunciação, porém seu conteúdo encontra-se no passado. A imagem do Jardim se sobressai por meio da linguagem impregnada de significados que transcendem o conteúdo semântico original dessa palavra. O rigor do poema espelha uma paisagem que perfaz o quadro do jardim, combinando todos os elementos da natureza: terra, água, ar, luz, sombra, estimulando o sensorial da paisagem que convida o olhar. O eu lírico coloca o gesto do olho, do tato, do ouvido, desvendando o objeto em tradução pela linguagem, fazendo-nos ver, sentir a profundidade “do fundo do lago”. Oswald de Andrade (1991, p. 99) já revelava a função da poesia, explicando: “Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi”.

Contemplar o jardim, assim como a bela pintura, “incita o jogo livre da imaginação: o espaço ajardinado abre para o sujeito contemplativo menos um exterior ilimitado do que o recesso de sua vida interior, de que é o espelho reflexivo” (NUNES, 1996, p. 38). O jardim propicia o caminhar para o devir, o espaçamento do sujeito que recusa a permanecer em si mesmo, afirmando o papel “da ‘identidade’ do sujeito lírico, sempre fora de si, como perspectiva móvel face à paisagem” (PEDROSA, p. 117). É o aprofundamento dessa visão do jardim que impulsiona a criação do poema; a escrita que vai se entrelaçando à experiência sensível:

E no seu bailado levada
Pelo jardim deliro e divago,
Ora espreitando debruçada
Os jardins do fundo do lago,
Ora perdendo o meu olhar

O próprio autor sofre processo de desterritorialização, e sua escrita não se refere somente a uma dada natureza na esfera do que é biográfico ou privado, mas na sua possibilidade de encontrar “[...] seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 42).

Nesse estado de receptividade aos fenômenos exteriores, o sujeito poético encontra-se no limiar, prescindindo de um lirismo pessoal ao se perder pelo jardim, onde delira e divaga, potencializando novas estruturas de linguagem. A emoção frente às coisas do mundo

impulsiona o movimento que transborda o sujeito lírico, transtorna-o e, consecutivamente, faz com que perca o olhar, que saia de si, tornando-se “sonhador e distraído” como o vento. O que se evidencia é uma tentativa de pertencimento ao outro, ao mundo, à linguagem. Emoção que não fecha o sujeito lírico na esfera da subjetividade única, mas que constitui uma forma de abertura, de encontro com as coisas.

O sujeito lírico aprofunda o olhar, dirigindo-se para o horizonte, aos “jardins do fundo do lago”, de modo a perder o olhar na paisagem, que é a própria “indizível verdura das folhas novas e tenras”. A subjetividade encontra-se redefinida, não como substância autônoma, mas como relação entre intimidade e alteridade, dimensão afetiva, criadora de outras paisagens. E é nessa relação de afinidade, encontro, emoção com as coisas, que o sujeito participa da carne do mundo (MERLEAU-PONTY, 2018).

A paisagem do jardim acentua a experiência da subjetividade que se configura como uma espécie de caixa de ressonância para os estímulos exteriores, que determinam sensações, evocações, e, acima de tudo, associações de imagens perceptivas. O jardim revela-se um lugar onde o sujeito pode desenvolver sua afetividade e sua criatividade, espaço que produz os desdobramentos do pensamento. Há um sentir a paisagem com um olhar de participação, momento em que o mundo toca o interior do eu lírico. O poema, assim, revela um corpo que acorda diante do espetáculo, do ritmo da vivacidade da natureza. Ao observar o jardim “brilhante e luminoso”, um mundo todo entra pelos olhos, bem como narinas, ouvidos, poros da pele do sujeito que observa, fazendo com que cada percepção presente seja condicionada por todas as percepções passadas. “Isso significa que, em certa instância, é a memória quem percebe” (MIGUELOTE, 2007, p. 34). Ou seja, perceber a paisagem envolve um movimento de descida à profundidade orgânica do sujeito, que só pode perceber, manter uma experiência com as coisas que o afetam mediante as relações que se estabelecem entre subjetividade e exterior. Não existe a percepção de um fora somente, como se desligado de uma interioridade. No poema, o sujeito lírico espraia-se no mundo, assolado pelo movimento incessante do seu entorno, afastando-se de uma concepção de identidade passível de assegurar pertinência fixa ao sujeito, confirmando, assim, que a percepção do mundo não implica recepção passiva dos dados sensoriais, mas interpretação e organização mediante o ponto de vista do eu lírico. O poema acaba por afirmar uma característica geral da poesia contemporânea que, “ao centrar sobre a percepção e os sentidos, viabiliza também uma intensa circulação de emoções e sentimentos para os quais, o sujeito acha-se ausente ou, pelo menos, minimizado ou despersonalizado” (GARRAMUÑO, 2008, p. 82).

O eu lírico, por meio da exploração do real, deposita na descrição dos acontecimentos e elementos do jardim uma intensa sentimentalidade que acaba por gerar um sujeito instável, um sujeito que se agita em fluxos constantes com o movimento do mundo, criando um sujeito que se deixa ser levado pelo bailado do vento. O sujeito lírico, motivado pelo desejo de saciar sua “longa sede de frescura na indizível verdura das folhas novas e tenras”, acaba, após abertura ao mundo, convertido ele mesmo em pura sensação e emoção. A paisagem, assim, possibilita o encontro entre o ser e o mundo, sugerindo que a experiência emocional advém do movimento interior ao exterior e vice-versa. Segundo Collot (2018), a emoção é uma certa maneira de apreender o mundo e, justamente por isso, consolida-se indissociavelmente da materialidade dos objetos que afetam o corpo, os sentidos, do sujeito que os perspectiva.

Noemi Jaffe afirmou de modo assertivo a relação entre o pretérito imperfeito e a nostalgia “É o tempo verbal da saudade” (2012). Ou seja, designa um fato passado, mas com continuação no presente. O eu lírico no poema nos lembra que é nesse jardim “onde eu ‘queria’ saciar a minha longa sede de frescura”, dando-nos indícios de que fala de uma lembrança, algo de que já esteve em contato e que agora faz parte da memória. Nesse sentido, o eu lírico está inserido numa paisagem não só externa, mas íntima, um jardim de intensa afetividade, a partir de sua abertura ao outro, explorando o real com mãos de paisagista.

O sujeito lírico reconfigura a paisagem, o jardim, no poema, como luta contínua contra o tempo corruptor, contra a vida não natural, os desencontros, o não-lugar da forma de habitar na modernidade. Há uma relação entre as multiplicidades sensíveis de apreensão das coisas, passando pelo ato de percepção reconfigurador, desaguando no ato de escrita e no processo de leitura. Desse modo, compreende-se que as paisagens internas, as paisagens da memória, são construídas como fenômeno eminentemente perceptivo em movimento rítmico de imagens e sensações no poema, lugar este em que “tudo era atravessado por um rio de memórias (p. 874)”.

Contudo, o lugar, o espaço da paisagem em Sophia, continuará sendo um não-lugar, “utopia do desejo”, considerando o horizonte flexível e móvel que a paisagem revela, abrindo-se constantemente; “linha que fecha a paisagem abre-a, na verdade, para outro lugar, outro mundo” (COLLOT, 2013, p. 212). Mas Sophia, mesmo assim, diz “faz bem só pensar em ver” (p. 759). Esse lugar, por ser algo inacessível, torna-se objeto privilegiado, no qual o poeta tentará aproximar-se por metáforas, imagens. O sujeito lírico perde o olhar no horizonte da paisagem do jardim, horizonte que é fabuloso, exigindo o apelo constante dos sentidos. Movimento no qual o sujeito é arrancado da ilusão de um espaço autárquico e da tirania de um

real, para abrir-se à dimensão do desejo e do possível. O jardim de Sophia parece revelar uma paisagem com uma totalidade nunca acabada, estando à margem, sempre, do invisível e do ilimitado, configurando novas possibilidades, novos encontros, novas paisagens.

3.1.5 Coral: religação com as coisas

A poesia de Sophia é composta por um lirismo que se distancia das formas tradicionais, tende à despersonalização ao mesmo tempo em que busca a motivação no mundo concreto, ligada ao mundo sensível dos objetos, como podemos observar no poema da parte I, do livro “Coral” (p. 224):

As minhas mãos mantêm as estrelas,
 Seguro a minha alma para que se não quebre
 A melodia que vai de flor em flor,
 Arranco o mar do mar e ponho-o em mim
 E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas.

O poema reporta-se ao mundo sensível da natureza, em que o sujeito lírico aceita, conforme a teoria de Collot (2013, p. 234), se “transferir para as coisas”, para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”, das quais ele poderá se apropriar, se conseguir formulá-las, regressando em forma de pedra, casa, vento ou ritmo do “mar”. O sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa nomeadamente pela mediação do corpo que sente; emoção que é transferida para o corpo do poema, tornando também sensível o poema ao despertar nas palavras suas conotações afetivas.

O ritmo das estrelas, do mar, da “melodia que vai de flor em flor”, implica um adentrar-se em sua própria alma, “para que não se quebre” diante do espetáculo. O ritmo, a ordem cósmica, ressoa nos objetos; busca sobre o mar, as estrelas e a melodia da flor uma verdade que tenha outro ritmo, seria esse o caminho para a religação com as coisas. O sujeito lírico deseja encontrar a imanência, o ritmo das coisas, para colocar no corpo do poema, que é a casa, o habitat, a “via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência” (PAZ, 2012, p. 34). Por meio das imagens sugeridas no poema, chega-se à margem do puro existir e enxerga-se um estado de unidade entre o sujeito lírico e o ritmo da natureza, união final do ser com o ser do mundo. “A poesia não passa de tempo, ritmo perpetuamente criador” (PAZ, p. 34). A começar pela linguagem, que recupera seu estado original, “seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos [...]”. (PAZ, p. 55).

A paisagem, nesse poema, deve ser compreendida como um fenômeno, não representação de um espaço, mas encontro entre o mundo e o ponto de vista do sujeito. Paisagem que se funda no olhar, na percepção e integração do corpo à natureza: “As minhas mãos mantêm as estrelas”; “Arranco o mar do mar e ponho-o em mim”, não se distingue mais dentro e fora, e o “coração sustenta o ritmo das coisas”. Trata-se de uma ancoragem subjetiva e objetiva, que se funda num desejo de tocar, apreender, reter o mundo em suas mãos. Nota-se, assim, que o corpo se projeta no mundo ao mesmo tempo que o recebe. Supera-se uma caracterização do sujeito lírico como aquele que absorve o mundo na sua interioridade; ele se projeta no mundo que se desenvolve nele, perfazendo um encontro profícuo entre dentro e fora surgindo, desse diálogo, uma paisagem tanto interior quanto exterior. A tarefa da escrita poética, assim, consiste em explicar o sentido que implica a experiência, trata-se de fazer da palavra uma paisagem de pensamento. “Linguagem que deverá ser sensível como a experiência da qual procede” (COLLOT, 2013, p. 46).

Nesse movimento, o ritmo das coisas passa a integrar o corpo do sujeito lírico, corpo que reconhece sua natureza no ritmo que vem do mar, da flor, das estrelas: poesia de (re)encontro. O eu lírico, envolvido pelo espaço que é externo ao corpo, avança no sentido de adentrar o próprio eu, espaço potencial entre o subjetivo e o objetivo. Espaço “onde o sujeito pode desenvolver sua afetividade e sua criatividade” (COLLOT, 2018, p. 40).

3.1.6 Ouve: experiência vital

Na poesia de Sophia, a emoção sentida face à paisagem é um sinal de participação, que se liga ao desejo de ver com olhos de ver, de revelar e exprimir tal experiência na linguagem poética. Vemos surgir um conceito de poesia como experiência vital, como algo imanente que o poema tenta captar e traduzir. Para isso, o poeta deve ser, também, “um escutador”. A escuta surge como um elemento que desoculta, que se abre para experiência completa da arte ao aprofundar o horizonte (in)visível, (in)audível. Uma forma de escuta que implica uma relação que revela uma dimensão de presença frente ao mundo (interno e externo), visto que sua escuta está ligada ao ouvido da alma. Sophia mais uma vez nos pede atenção, uma escuta do silêncio, na qual deixa crescer vozes e imagens. Vejamos o poema Ouve (p. 247):

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

De tudo quanto nunca floresceu.
 Não toques nada, não olhes, não te lembres
 Qualquer passo
 Faz estalar as mobílias aquecidas
 Por tantos dias de sol inúteis e compridos

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

O sujeito lírico faz um apelo: “Ouve:” —, apure o ouvido para escutar a voz “mais funda da habitação do mundo” (BUESCU, 2005, p. 56): a do silêncio, que é outra forma de som, que coloca o sujeito em contato com uma forma de plenitude primordial, nesse lugar onde “tudo é tranquilo e dorme liso”.

Lançamos a hipótese de que o sentido da audição é colocado num estado de inoperosidade, apontando “para um vazio. Ou melhor, para a abertura de novos usos por vir” (AGAMGEN, 2018, p. 25). Eis o modo de voltar a ouvir o canto ou as ressonâncias das paisagens internas. Escuta que significa “[...] pôr-se em postura de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer aparecer na consciência o ‘abaixo’ do sentido” (BARTHES, 1984, p. 204). Escuta ontológica, que empreende olhos e ouvidos na apreensão das imagens. Escuta que é um gesto ativo, que supõe predisposição, concentração, para termos aquilo a que aspiramos: a fruição, um tipo de experiência frente ao objeto. E a poeta pede atenção para não ser acordada do sonho: “Não toques nada, não olhes, não te lembres /Qualquer passo /Faz estalar as mobílias aquecidas”. O poema imprime marcas indeléveis dos sentidos, que revelam uma paisagem que surge da percepção, das imagens, ao fechar os olhos, para ver, ouvir e criar o poema. Ou seja, as paisagens estão circunscritas ao espaço do pensamento-paisagem, propondo abolição da memória e do tempo cronológico.

O poema sugere a existência de dois mundos, o da imaginação, da memória: “claras as paredes, o chão brilha /E pintados no vidro da janela /O céu, um campo verde /duas árvores”; e o mundo “real” (fora do sonho): lugar em que “o tempo e o sol nada amadurecem”. Na paisagem que surge da percepção, sobressai o silêncio, e então as imagens surgem e transportam o sujeito lírico até à sua íntima constituição material — que é a outra forma de consciência, além dos reflexos e sombras do mundo visível. Nota-se que o sujeito lírico intenta acessar a essência daquilo que se pode escutar, ver, sentir, aprofundando o espaçamento, ou seja, o campo visível: “Fecha os olhos e dorme no mais fundo” para ver e ouvir outras imagens.

Os sentidos obrigam o sujeito a renunciar à sua intimidade ao se entregar às coisas, às imagens, fazendo-o começar ali onde todo saber deve começar. Valéry (2011, p. 218) afirma que, ao sermos afetados por um ruído puro, excepcional, temos “a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, e vocês mesmos se organizariam inconscientemente para acolhê-la”.

Evidencia-se, assim, a perspectiva móvel do eu lírico face à paisagem, visto que o olhar e a audição desorganizam a imagem empírica do visível. Existe, aqui, um movimento errante dos sentidos entregues às imagens que surgem do sonho, uma vez que o eu lírico “dorme no mais fundo” das imagens. Nesse espaço do sonho, nesse fundo, o poema revela um sutil movimento de algo que se ausenta, sem que saibamos o quê, que traz para o poema uma outra dimensão, outra paisagem, horizonte aberto a todas as sugestões do invisível, sugerindo que é no coração do sensível que o sujeito lírico procura a sua paisagem verdadeira (COLLOT, 2013).

O poema é um ato de escuta e visão do mundo que está em torno da voz poética. A aparente simplicidade do poema se relaciona com o ambiente da natureza, a descrição cuidadosa perfaz o ambiente natural: “E pintados no vidro da janela /O céu, um campo verde, duas árvores”, evidenciando uma característica determinante na escrita poética de Sophia: o desejo de exprimir a leveza, e assim criar um outro espaço, com o intuito de considerar o mundo sob uma outra ótica, sob outras paisagens. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho, mas a intenção de experimentar outra forma de sensibilidade, outro ponto de observação. Calvino (1990, p. 21) revelou o mesmo intento quando disse: “Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço”.

No poema, observa-se a leveza sendo criada no processo da escrita, ou seja, com os meios linguísticos próprios da poeta. As imagens óticas, a luz, a claridade das imagens: “claras as paredes, o chão brilha”, revelam a leveza do pensamento da poeta ao acentuar os aspectos sensitivos em que se desdobram tais imagens. O poema é leve, como quase toda a obra da poeta. Sua genialidade se manifesta no sentido de extrair da língua sua potencialidade emocional.

Considerações finais

Neste estudo, procuramos observar de que maneira a percepção se faz intrínseca à construção da paisagem na poesia de Sophia de Melo Breyner Andresen, evidenciando uma analogia entre o estar no mundo e o estar na escrita, bem como apreender de que forma a paisagem em sua poesia se torna reveladora de experiências com visualidades que implicam relação lírica entre homem e mundo.

O conceito de paisagem problematiza o questionamento da relação entre homem, mundo e linguagem. Para tal abordagem, contribui determinantemente a teoria da percepção a partir da fenomenologia, compreendendo o texto literário como trânsito de olhares e corporeidade significativa. Ao aproximar a fenomenologia dos estudos da paisagem literária, Michel Collot (2013) observa que a paisagem, seja ela decorrente de uma experiência de um observador, seja literária, implica organização perceptiva, impulsionada pela subjetividade do sujeito que observa ou escreve. É a percepção que constrói a paisagem e torna possível sua “artialização”.

Tais pressupostos teóricos nos aproximam da obra de Sophia, cujo projeto poético revela o desejo de construir paisagens a fim de refazer um novo reino como forma de habitação no mundo. Nota-se uma espécie de labor ontológico e poético, no qual se acentua um movimento que busca a religação do homem com a terra, com a vida. E Sophia o faz por meio da paisagem, do espaço da natureza, que é o lugar onde está o retorno à essência, ao real, à potência da sua linguagem poética. Sua geopoética propicia o reencontro entre sujeito, mundo e linguagem, ao possibilitar relações de troca entre subjetividade e objetividade, definindo o estar-no-mundo do sujeito. A poeta projeta no poema a ressonância dessa tonalidade afetiva com o mundo.

O trajeto na escrita de Sophia é apreendido por meio da percepção. O conhecimento que nos é dado diretamente pela percepção nos traz um modo primário de sentir o mundo. A escrita seria a criação desse plano de imanência que comporta uma percepção singular. É através dessa escrita que a realidade singular das coisas se dá a ver, ou seja, trata-se da paisagem sensível captada por um sujeito atravessado por devires de toda ordem. A poeta prove o fazer poético de implicação ética, ao considerar que a justiça se faz pela própria natureza da poesia, que “se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto” (p. 893). Ancora a verdade ética na palavra, no poema em comunhão com as coisas do mundo, onde vive também a justiça.

Sophia, ao priorizar os sentidos na construção de suas paisagens, chama a atenção para o que Calvino (1990, p. 110) já havia nos alertado ao dizer que inclui a visibilidade em sua lista de valores a preservar, uma vez que estamos correndo o risco de perder uma faculdade humana fundamental: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página em branco, de pensar por imagens”.

Sophia expõe a necessidade de escuta e da contemplação, tecendo uma genealogia da criação, pois é no mundo concreto, na imanência, que retira sua poesia. Para fazer o mundo fonte da poesia, para construir um outro reino, é indispensável olhá-lo, escutá-lo e por fim, redescobri-lo.

“A paisagem foi cortada” (p. 284), mas Sophia parece responder com a imagem do ressurgimento do mundo na paisagem geométrica do poema, lugar de uma intensa paleta de cores, sensações, elementos da natureza, dando-nos a impressão de que é possível encontrar esse momento de unidade, na geopoética do poema. O poema é a casa, o jardim, o mar, o lugar onde o real emerge. Forma de realismo e dramaticidade tornada manifesta pela linguagem.

A paisagem “fala e olha” àquele que observa, conduzindo a percepção do “estar no mundo” a partir do “estar na escrita”. Isso se concretiza por conta do processo constante de interlocução entre sujeito e objeto, viabilizando o preenchimento dos possíveis espaços, quando se trata de acessar a memória, de imaginar o que não está visível. Espaçamento que se configura, na escrita, como o lugar da criatividade, da criação de outros mundos possíveis. A paisagem de Sophia fala porque cria um modo de proximidade distante, uma tal intimidade que permite projetar nela direções significativas de nossa existência.

O que se avulta dessa reflexão é a alusão de que o poema, a palavra poética, é a celebração do reencontro com o mundo, a imbricação entre poesia e vida, implicando escrita que desvela a “ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas” (p. 891). Esse vínculo entre o poema e o mundo molda a compreensão que a poeta realiza como busca constante entre poema e o real.

A fim de tecer um reino na escrita, de escrever “o poema imanente”, torna-se necessário o empreendimento da percepção, da sensibilidade frente ao mundo. Em quase toda a obra de Sophia há um olhar que se dirige simultaneamente à paisagem, capturando a vivacidade dos instantes, momento em que a paisagem se desenha na percepção e que é guardada no poema

arquitetura, a fim de “preservar de decadência o instante real de aparição e de surpresa” (p. 453).

A paisagem surge como um resgate do espaço de vivência pela memória, recriado pelo processo de reflexão crítica, que promove a refiguração de outras paisagens, outras leituras de mundo. A paisagem de Sophia implica um movimento entre paisagens internas, memórias e paisagens que irrompem no mundo. A reconstituição da paisagem em Sophia está longe de constituir-se em matéria morna, sem vida. A memória guarda aceso o calor do momento vivido, mas o reativa ao se deparar pelos novos trajetos de vida empreendidos pela percepção do corpo envolvido com outras paisagens.

Ao considerar a paisagem na escrita de Sophia, apreende-se que a subjetividade se encontra reconfigurada, uma vez que o sujeito lírico se dispersa pela paisagem, por meio da escuta, do olhar que se aprofunda diante do horizonte. Recupera, na modernidade, um sentimento que implica experiência emocional, perceptiva, fazendo ressoar sujeito/texto e objeto de maneira uníssona. O privilégio concedido aos objetos, à natureza, não exclui a participação do sujeito, antes, impele sua transformação. Impessoalização que não prescinde da participação de um observador.

A busca pela objetividade encontra na paisagem um meio de evadir-se de uma poesia de caráter subjetivista, uma vez que a atitude de se voltar para fora propicia a desfiguração de si mesmo. É no movimento de abordar a paisagem como um dado exterior que o sujeito vive a alteridade. A paisagem, então, atua como forma particular de contenção do eu, promovendo experiências subjetivas que esboçam outros desenhos do sujeito lírico, pois não repousa mais em si mesmo como entidade autônoma.

A experiência da paisagem como encontro entre sujeito, mundo e escrita, propicia uma enunciação lírica que expande o lirismo para além de uma subjetividade fechada, buscando nas coisas, na natureza, uma forma de resignificação do sentimento lírico. Desse modo, nos poemas de Sophia, o sujeito lírico é tragado pelos chamados do mundo: pelo canto do vento, pela melodia das flores, pelo clamor do sol. As imagens que interpelam o sujeito não partem de uma interioridade fechada, mas sim de um ímpeto para fora de si, impulsionado pela sensibilidade do sujeito afetado pelo seu entorno.

É certo dizer, nessa linhagem teórico-crítica, que o sujeito lírico contemporâneo empreende uma constante reflexão sobre si, indicando um movimento de errância, uma situação

de deriva, como forma de ir ao encontro de si: “E eu tenho de partir para saber quem sou” (p. 110). Sophia aspira uma forma de compreensão de si na natureza, no outro, na alteridade, na tentativa de rejuntar o que foi partido ou simplesmente motivar um encontro de identificação a partir do outro. A identidade em Sophia é procurada nas coisas do mundo. A afirmação de Sophia sobre si própria como “fenomenológica sustenta em sua poesia uma orientação total e fundadora para que, no mundo, o sujeito possa compreender-se como parte dele.

Compreende-se o conceito de paisagem na escrita de Sophia no sentido de que não se trata de falar de uma natureza em si, mas sim de trazer o selvagem, o natural como potência de linguagem para uma renomeação na poesia. Ao se aproximar de um espaço externo, a poeta não anula a subjetividade, mas a reconfigura, fazendo-a interagir com o mundo da natureza. Incorpora uma subjetividade sem descrevê-la. Fala do mundo das coisas concretas, dirigindo-se à inteligência por meio dos sentidos. Não se trata da posição de um eu cartesiano, mas da poética da impessoalidade, que busca as paisagens do ritmo original.

Sophia sabe que o lugar de habitação que aspira é um lugar provisório, criado na geopoética do poema, lugar de experiência estética e poética. Geopoética que se configura no desejo de habitar a terra por meio da palavra, um fazer que irrompe com o campo imaginário, permeado por valores oníricos. Trata-se de um habitar poético no espaço do poema. Uma geopoética da escrita que aponta para algo mais a ser revelado. Sophia é fascinada por esse transbordamento, irresistível à imaginação, à vida, à poesia, condensando-o em verso: “Transbordantes passei entre as imagens /Excessivas das terras e dos céus” (p. 193).

REFERÊNCIAS

Da autora

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena: correspondência — 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na antiguidade clássica*. Lisboa: Portugália Editora, 1992.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A poesia de Cecília Meireles*. Cidade Nova, 4^o série, n. 6, nov. 1956.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Hölderlin ou o lugar do poeta. *Jornal do Comércio*, 30 dez. 1967.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Torga: os homens e a terra. *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura*. Dez. 1976.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Luis de Camões: ensombramento e descobrimento. In: Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981, p. 149-164. (Primeira publicação: Cadernos de Literatura, n. 5, Coimbra, 1980).

Entrevistas

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Se virarmos a cara ao sofrimento, seremos levados à monstruosidade e ao crime — diz-nos Sophia de Mello Breyner. Entrevista concedida ao Editorial. *Jornal das Letras e Artes*, 24 jan. 1962.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos. Entrevista concedida a Maria Armanda Passos. *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, 16 fev. 1982.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sou uma mistura de Norte e Sul. Entrevista concedida a Miguel Serras Pereira. *Jornal de letras, Artes e Ideias*, 5 fev. 1985.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. Entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho. *ICALP Revista*, n. 6, ago./dez., 1986.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia: a luz dos versos. Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 jun. 1991.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes editores, 1977.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O poema é uma outra forma de conhecer. Entrevista concedida a Ricardo de Araújo Pereira. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 nov. 1997.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. No jardim de Sophia. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho. *Público*, 12 jun. 1999.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia Andresen fala-nos de poesia e de arte. Entrevista concedida a A. Moura. *Diário Popular*, v. 25, n. 4, p. 5, 1957.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Sophia: e o brilho do visível frente a frente. Entrevista concedida a Maria das Conceição Casais. *Contemporâneo*, 15, mar.1989.

Sobre a autora

AMARAL, Fernando Pinto do. Sophia: a luz sem mancha do primeiro dia. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, p. 11, 1º ago. 1989.

BERTOLAZZI, Federico. *Almadilha: Ensaio sobre Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Documenta, 2019.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

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

COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. In: *Revista Colóquio Letras*, n. 57, 1980, p. 20-35.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues. *Ente o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa, 2004.

FERRAZ, Eucanaã. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FERRAZ, Eucanaã. Ouvir o poema. *Revista Relâmpago: Revista de Poesia*. n. 9, out. 2001. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/Relógio D'Água. P. 31-48.

GUSMÃO, Manoel. O ameaçado fulgor da imagem. In: TAVARES, M. A. S. (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Porto: Editora Porto, 2013. p. 46-53.

GUSMÃO, Manoel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. In: _____. (traço se foi o Gusmão quem organizou...) *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. p. 37-48.

JUDICE, Nuno. Luz e desenho em Sophia. In: TAVARES, M.A.S. (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Porto: Editora Porto, 2013. p. 29-33.

LAMAS, Estela P. Ribeiro. *Sophia de Mello Breyner Andresen – da escrita ao texto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: _____. *Andresen, S.M.B. Antologia. 4.ed. Lisboa: Moraes, 1972.*

LOURENÇO, Eduardo. O não vivido na obra poética de Sophia. In: TAVARES, M. A. S. (Org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Porto: Editora Porto, 2013. p. 46-53.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Rima pobre: poesia portuguesas de Agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MALHEIROS, Helena. *O enigma de Sophia: da sombra à claridade*. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Imagens e som no mundo de Sophia. In: TAVARES, M. A. S. (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Porto: Editora Porto, 2013. p. 35-45.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. Sophia, símbolo indelével. In: TAVARES, M. A. S. (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Porto: Editora Porto, 2013. p. 35-45.

MARINHO, Jorge Miguel. Literatura: da solidão à solidariedade. In: *Revista UNIFIEO: revista semestral do Centro Universitário FIEO*. Ano 1, n. 1 (1999). Osasco: UNIFIEO. p. 193-195.

NAVA, Luís Miguel. *Ensaio Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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

POMA, Paola. Um olhar sobre as cidades: Brasília, Lisboa e Roma. In: *Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*. Assis, v.1, n.2, nov. 2007-abr. 2008.

REYNAUD, Maria João. Sophia na luz branca da escrita. In: Conselho Directivo da FLUP; Conselho Científico da FLUP (Org.). *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1159.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2019.

SILVA, Sofia M. de Souza. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. 2007, 160 páginas. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034764.pdf> acesso em: 15/06/2019.

SILVA, Sofia M. de Souza. A impessoalidade em Sophia: da carta ao poema. In: PEDROSA, CELIA; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 304-310.

TAVARES, Maria Andresen. *Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013.

Geral

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia M. Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013.

Alves, Ida Ferreira. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. *CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*, 11, 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 13, 17 jul. 2008.

ANDRADE, Antonio. Paisagem, toda a terra: sobre a poesia de Ruy Belo. In: ALVES, I.F; FEITOSA, M.M.M, (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Ana Regina V.R. Espaço e Literatura: Reflexões teóricas. *Espaço e Cultura*. n.5, jan/jun. p. 55-66, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1845: Paisagens (1845). In: KERN, Daniela. *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin. / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.29-36.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BESSE, JEAN-MARC. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOLLNOW, Otto F. *O homem e o espaço*. Curitiba: UFPR, 2008.

BORDINI, Maria da Gloria. *Fenomenologia e Teoria literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: Novaes, A. *O olhar*: São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BUESCU, Helena Carvalhão. Paisagem literária: imanência e transcendência. In: *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n. 179, jan. 2012, p. 9-18.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaquar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: Novaes, A. *O olhar*: São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CORREA; ROSENDAHL. *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2004.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. *A matéria emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, Michel. Rumo a uma Geografia literária. Trad. Ida Alves. In: *Revista Gragoatá*. v. 17, n. 33, 2012. p. 18-31

Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/90>

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira; Feitosa, Marcia M. Miguel (Org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Trad. de Eva Nunes Chatel. 2. ed. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013, p.191-218.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagem. Trad. de Denise Grimm. In: NEGREIROS, Carmen; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. [S.l.]: Edições Macunaíma, 2012. p. 11-28.

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Alberto Pucheu. Terceira Margem, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177. 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio Alvim, 2002.

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

DUFRENNE, Michel. *O poético*. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo S.A, 1969.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRARI, Vanessa. *Preterito imperfeito: o tempo verbal da saudade*. Clube de leitura, 09 abril, 2012.

Disponível em <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2012/04/preterito-imperfeito-o-tempo-verbal-da-saudade/>

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. Paisagem em três lições. In: ALVES, I.F; FEITOSA, M.M.M, (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronímia. In: PEDROSA, CELIA; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 304-310.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUMBRECHT, Ulrich Hans. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Trad. de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HAMBURGUER, Michel. *A verdade da Poesia*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel C. Leão; Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LIECHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais - vol. 10: Os gêneros pictóricos*. Coord. Trad. de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LOPES, Silvina R. Escutar, nomear, fazer paisagens. In: _____. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. Variations sur un sujet. In: _____. *Oeuvres complètes*. Ed. Établie et annotée para Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2016,

MARTELO, Rosa Maria. *A forma Informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Resistência da poesia/Resistência na poesia. Tropelias. *Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada*, 18 (2012).

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. São Paulo: Global, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “A dúvida de Cézanne”. Trad. de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEARLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad. de Marilena Chauí. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabra de. *Revista 34 Letras*, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 8-45.

MIGUELOTE, Carla. A poética de Luís Miguel Nava: “vem sempre dar à pele o que a memória carregou”. In: Pedrosa, A.; Alves, Ida. (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 336p.

NEMÉSIO, Vitorino. Arrabida (poesia e geografia). *Diário Popular*, 13 fev. 1946.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NUNES, Benedito. Casa, praça, jardim e quintal. In: BONI, N. L. A. de. *Finitude e transcendência*. Petrópolis: Vozes, 1996.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: J. Guinsburg. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. São Paulo: 7 Letras:

PERRONE-MOISES, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISES, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: Novaes, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros Eus: seleção poética*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

PONGE, Francis. *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

ROSA, António Ramos. O conceito de criação na poesia moderna. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 56, jul. 1980, p. 5-11.

RUSSO, Vincenzo. Imaginatio Locorum. Para uma geopoética Eugénio de Andrade. In: *Revista do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 5, n.9, nov. 2012.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: Da crítica da geografia a uma geografia crítica*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: Poesia, transgressão, Utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.

SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Franklin Leopoldo. Alteridade: a reconfiguração da intersubjetividade. Aurora Baêta. 22 maio, 2015. *Territórios de Filosofia*, maio, 2015.

Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/22/alteridade-franklin-leopoldo-e-silva/>

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. de Artur Morão. Covilhã: LosoSofia, 2009.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora F. Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. tome II. (Bibliothèque de la Pléiade).

WHITE, K. Lecture de Laperouse. In: *Cahiers de Géopoétique*, n.1, automne, 1990.
Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html